



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Hibridaciones de la Historia y metaficción en el cine de Woody Allen

LUIS VERES
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

En una secuencia del comienzo de *Manhattan*, el protagonista creado e interpretado por Woody Allen apunta a una lista de cosas que vale la pena conocer en la vida:

Yo podría decir que Groucho Marx, por nombrar a alguien... y, eh, Jimmy Connors... y el segundo movimiento de la sinfonía Júpiter... Louis Amstrong y su grabación Potato Head Blues... algunas películas suecas... La educación sentimental de Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra... esas increíbles manzanas y peras de Paul Cezane... los mariscos de Sam Wo's... el rostro de Tracy"

Este fragmento pone de relieve algunos de los elementos de la propuesta cultural y personal del protagonista y del cine de Woody Allen, ese «comediante de night-club convertido en cineasta» (Santos, 2003:178). La enumeración al igual que hiciera Borges en su relato *El Aleph*, sirve para poner de relieve una concepción de la vida y de la realidad en donde la cultura, una determinada cultura, tiene una importancia fundamental. Lo cierto es que este procedimiento es tan antiguo como el inicio de la antigua retórica. Ya en la *Poética* de Aristóteles se apuntaba a la *contaminatio* (Cano, 1999:9) como recurso característico del discurso para designar la mezcla, la referencia, la imitación de otros discursos, lo que de manera mucho más compleja Genette, Bajtin y Kristeva analizarían en términos de intertextualidad, polifonía o palimpsesto. La cita de autoridad ya estaba en los manuales de la antigua retórica como *auctoritas* (Lausberg, 1974: 66-67), pero la referencia a la tradición ha sido una de las constantes de la posmodernidad (Eco: 1989) y, del mismo modo, de la caracterización de la era neobarroca propugnada por Calabrese (1999: 47). Aunque la metaficción y las historias dentro de la historia son tan antiguas como el inicio de *La Odisea* (Cano 1999: 89), en los últimos años asistimos en el terreno de la literatura, de las series de televisión o del cine a un apogeo de los referentes históricos y metaficcionales (Veres 2008): desde las series como *Los Tudor* a los docudramas o las novelas de Roberto Bolaño (Veres, 2009). Y, quizás, el cine de Woody Allen recoja la estela de ese espíritu de época en donde la tradición resulta reformulada de modo diferente y la jerarquía de los discursos se difumina tal y como muestra la cita anterior y tal como se ha hecho constante en un mundo apadrinado por Lyotard, en el que el narrador resulta desprestigiado y en donde todas las historias parecen repeticiones de algo ya escrito o filmado:

Un análisis sumario de esta doble instrucción pragmática hace aparecer esto: el narrador no pretende adquirir su competencia al contar la historia porque haya sido su auditor. El narratorio actual, al escucharla, accede potencialmente a la misma autoridad. El relato se declara repetido... (Lyotard, 1986: 47).

Lo cierto es que el cine de Woody Allen suele presumir de cine intelectualista que muestra un cuestionamiento de la cultura oficial e histórica. De hecho, el propio Woody Allen tituló una de sus recopilaciones de monólogos *Cómo Acabar De Una Vez Por Todas Con La Cultura* y ese tipo de parodia cultural está a menudo presente: desde la parodia del psicoanálisis, en *El dormilón*, a los comentarios sobre McLuhan en la cola del cine, en *Annie Hall*. Y esa parodia se construye en un híbrido genérico entre realidad y ficción, entre historia y relato.

Pero la postmodernidad, o esa realidad cultural en que ha derivado la cultura desde las vanguardias artísticas, se ha fundamentado muchas veces en el pastiche y la repetición, en la toma de elementos kitsch, como los llamaría Eco para la publicidad (1972: 298-299), que adquirirían desde la tradición un nuevo sentido en un nuevo contexto y en un nuevo discurso con un especial poder de sugerencia. Sánchez-Biosca los define como

el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje propuesto, merced a la indebida inserción, (aparece) como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas (1995: 26).

Y esa extracción da lugar a la fusión de la ficción, ya sea atestiguada por la Historia o por la literatura o el cine, con la realidad de lo cotidiano.

Esta inserción de signos del pasado en el presente es característica del cine de Woody Allen, como elemento de multiplicación de la vida y de los planos de la ficción, como efecto de la deshistorización y pérdida de la memoria histórica que nos acecha en las últimas décadas, pero también como resultado de una visión paródica de la vida que se fundamenta en las paradojas y la ironía de los destinos humanos. Por ello estos pastiches, como los denominará Frederic Jameson (1991: 17) oscilan entre la reverencia y la burla. Linda Hutcheon hablaba de una «repetición con diferencia crítica» (1985: 25), una nueva alusión a la cultura que necesita ser revisitada desde el presente.

Esa cultura revisitada, en el caso de Woody Allen, tiene un referente primordial: el propio cine, la historia del cine, sus protagonistas, sus intérpretes, los directores. ¿Todo el cine, con mayúsculas, o más bien sólo una parte?, sus estereotipos, aquellas imágenes que se nos quedan grabadas en la memoria, hecho que ha facilitado que hasta el propio Woody Allen se ha convertido en un estereotipo cultural (Colombani, 2010: 5), así como sus encuadres sobre un Nueva York mágico en películas como *Manhattan* o *Annie Hall*. El germen de ese peso del cine dentro de su cine es evidente y nace de la propia formación de Woody Allen, alguien que desde niño se encerraba en los cines para huir de la vida real (Colombani 2010: 14). Ese cruce de historias del cine dentro de la historia se realiza por referencias, citas de autoridad y personajes. Por ello, es bastante visible el expolio que, de la historia del cine, realiza Allen en sus películas. En *Toma el dinero y corre*, *El acorazado Potemkin*; en *Granujas de mediopelo*, *Rufufu* de Mario Monicelli; en *La maldición del escorpión de jade* se basa en *El apartamento* y *Perdición*, las dos de Billy Wilder; en *Todo lo demás* adapta personajes de las películas mencionadas y lo mismo en *Annie Hall*; *Interiores* y *Sombras y niebla* se basa en el cine de Bergman y el expresionismo de Murnau y la literatura de Kafka, y *Días de radio* en *Amarcord* de Fellini. En su primer guión, *¿Qué tal Pussicat?* (1965) aparecen referencias directas a *Moulin Rouge* de Houston (1953) y a *El loco del pelo rojo* de Vincenzo Minelli (1956). Los decorados de *El dormilón* se basan en *2001: una Odisea del espacio* de Stanley Kubrik (1967) y en *Metrópolis* de Fritz Lang (1927). También el cine negro, especialmente *El Halcón Maltés*, está presente en *Balas sobre Broadway* o en *Granujas de mediopelo*. A estos referentes se une su experiencia de escritor, como autor de pastiches literarios sobre los

clásicos rusos o los autores existencialistas que en 1966 comenzó a publicar en la revista *New Yorker*.

La utilización de signos del pasado cinematográfico plantea una dicotomía y la vida real se opone al cine. Por ello la realidad en las películas de Woody Allen queda mejorada por la introducción de estos estereotipos de la ficción cinematográfica. El universo de la ficción siempre es positivo, algo mágico, como lo era la radio en *Días de radio*. En *Annie Hall*, el protagonista dice: «Y las mujeres Max son como las de Play Boy, sólo que además mueven los brazos y las piernas». En *La rosa púrpura de El Cairo*, Tom, el actor huido del film, y Cecilia, su amante y espectadora de la sala, tras salir sin pagar de un restaurante, se suben a un coche aparcado. Tom se sorprende de que no tenga llaves y no se pueda arrancar: «No lo entiendo. En la película la arranco sin llaves», dice. Y ella le responde «Oh Tom. Ésta es la vida real, no se ponen en marcha sin llaves». El mismo Tom indica que él no sangra ni se despeina nunca y que ello es “una de las ventajas de ser imaginario”. Por eso, cuando Cecilia lo rechaza, él se sorprende y le espeta: «Estás rechazando la perfección». La ficción, de este modo, es el mundo de la felicidad, de los sueños, el mundo que se opone a la realidad. Así, en *Delitos y faltas*, el personaje de Judah le contesta a Cliff: «Si lo que busca es un final feliz, vaya a ver una película de Hollywood». La apuesta por el mundo de la ficción se intensifica en el cine de Allen y así en *La maldición del escorpión de Jade*, todo el enamoramiento es consecuencia de la hipnosis, y, en *Desmontando a Harry*, el protagonista apuesta por la fantasía antes que por la realidad, aunque acaba viviendo sólo en una habitación de mala manera. Una realidad psicoanalizada a parece en *Otra mujer* mediante un traveling lateral, cuando al protagonista ve su vida sobre las tablas de un teatro. La realidad del cine siempre es más dulce y suele tener una patina de nostalgia propia de un discurso mitificador que también es reduccionista en cuanto a lo positivo y lo negativo. El cine de los años cuarenta y cincuenta es recordado con cierta nostalgia, pero sin trances lacrimógenos, como si aquel mundo fuera mejor.

El propio Allen ha reconocido este aspecto:

el cine
de los años
cuarenta y
cincuenta es
recordado con
cierta nostalgia,
pero sin trances
lacrimógenos,
como si aquel
mundo fuera
mejor

Siempre me estaba evadiendo con las películas. Dejabas atrás tu casa modesta y todos tus problemas con el colegio y la familia y todo eso y te ibas al cine, y allí la gente tenía áticos y teléfonos blancos y las mujeres eran encantadoras y a los hombres siempre se les ocurría una observación ingeniosa en el momento oportuno y pasaban cosas extrañas, pero siempre acababan por resolverse y los héroes eran auténticos héroes, y era simplemente estupendo (Björkman 1995: 48).

De hecho es frecuente en sus films que los personajes hagan cola en el cine como en *Annie Hall* o que salgan de él como en *Delitos y faltas*, que comenten la película, como en *Manhattan*, o que todo el film gire alrededor del cine o del teatro, como en *Balas sobre Broadway* o *La rosa púrpura de El Cairo*. Los personajes que no aprecian el cine siempre son negativos, como el marido de *La rosa púrpura de El Cairo*, así como los críticos intelectualistas y pedantes, como el de la cola de *Annie Hall*. Por ello el cine es la vida y por ello no puede dejar de formar parte del mismo cine, según Allen:

Para mí la educación no significa necesariamente currículum académico. Hay que aprender otras cosas. Y una de esas cosas es la educación cultural, la educación cinematográfica (Björman, 1995: 175)

El arte y la ficción actúan en el cine de Allen como generadores de realidad, de hibridación con la realidad, y, por tanto, más que motivos de creación de la realidad, se constituyen en indicios que perfeccionan y acompañan la realidad de lo cotidiano. Es más son elementos que funcionan como un bálsamo vital (Fonte, 2007: 124) como sucede en *Hannah y sus hermanas*. Son elementos del discurso del uso, frente a un discurso de consumo de lo fácil que desecha los elementos de factura ajena. Woody Allen los reutiliza, lo cual es signo de mayor inteligencia en el mundo contemporáneo. En *La última noche de Boris Gtrushenko*, Larry exclama: «No puedo escuchar tanto a Wagner». Y luego añade: «Porque me dan ganas de invadir Polonia». Esa cultura del uso viene refrendada por la autoridad del propio discurso cinematográfico, por el prestigio del cine de calidad del que gusta Allen. Todos sus protagonistas suelen ser amantes del cine o del teatro, guionistas, novelistas, dramaturgos, trasuntos inducidos del propio Allen. Pero la inserción de los signos del cine va más allá: en *Sueños de un seductor*, el protagonista vive obsesionado por las películas de Humphrey Bogart e intenta parecerse a él, visiona *Casablanca* e imagina la presencia de su protagonista como consejero personal en las desastrosas escenas de seducción. El resultado es la parodia del héroe al final de la película en donde se parodia la escena del aeropuerto de Marrakech entre la Bergman y Bogart y en la respuesta final que Allan le da a Bogart: «El secreto está en no ser tú, sino yo mismo. En realidad, tú no eres muy alto, y un poco feúcho. ¡Qué demonios, yo soy lo suficiente bajito y feo como para tener éxito por mí cuenta!».

La hibridación entre realidad y ficción también se produce mediante la utilización de imágenes y elementos de la realidad no ficcional pero ya formas del discurso histórico. De este modo se cuestiona el género más periodístico del cine y se produce una parodia de la verdad oficial, de la historia. Por ello Allen introduce a personajes de la vida social y cultural como los novelistas Susan Sontag y Saul Bellow en *Zelig*, como el pope de la comunicación Marsall McLuhan en *Annie Hall*, como el psicoanalista Bruno Bettelheim en *Zelig*, como el presentador de televisión Dick Cavett en *Annie Hall*, la modelo Elle McPherson en *Alice*, el músico cubano Tito Puente en *Días de radio* o la pianista Diana Krall en *Todo lo demás*. Y muchas veces estos personajes sirven para luchar contra el falso intelectualismo o de «llevar una vida decente entre toda la bazofia de la cultura contemporánea», como dijo Allen al definir su *Manhattan* (Brode, 1993: 184). Por ello, el protagonista de *Toma el dinero y corre* señala que ser atracador de bancos es un buen trabajo, «porque

no tienes jefe, sin horarios, viajas mucho, conoces gente...». Y el Alvy de *Annie Hall* asegura que “será fantástico, porque todos esos doctores de filosofía se quedarán ahí abajo hablando de la alienación, y nosotros estaremos aquí, jodiendo tranquilamente.” Y por ello, Woody se identifica con Groucho Marx. Allen lucha contra todos esos falsos intelectuales, a los que apuntaba Bordieu (1997: 46 y ss), que se presentan en los medios de comunicación ocupando el espacio del verdadero intelectual y que se presentan como divulgadores, falseando el conocimiento y manipulando a los espectadores y lectores (Luque, 2005: 97):

“Hoy día, la gente cree ser artista llevando una vida sin agobios y medio ociosa. Piensan que basta tomar queso con vino tinto y discutir hasta la saciedad sobre las obras de Shakespeare. Sin embargo, pueden estudiar arte y literatura, pueden convertirse en profesionales de la cultura, hasta puede que posean talento, pero, en lo más profundo, siguen siendo miembros de la clase media. Su trabajo no puede sobrepasar un determinado nivel que se encuentra demasiado alejado de la realidad y de sus verdaderas encrucijadas. En cambio, un artista puede muy bien ser un tipo detestable. Puede ser no importa quién, ya se trate de un asesino o de alguien que escarba en los cubos de basura. Pero hay algo, un no sé qué, que no se aprende en una escuela de arte.” (Frodon, 2002: 56).

También la hibridación entre cine y realidad conduce a un cuestionamiento de la verdad fílmica, de lo real. En este cuestionamiento de la realidad ocupa una función importante el género documental. Allen se apropia de imágenes pertenecientes aparentemente a documentales que no son tales, es decir, falsos documentales, y, por otra parte, introduce personajes conocidos que frecuentan la televisión o el cine. También utiliza el recurso de la monocámara móvil con el mismo ángulo de inclinación y el zoom de aproximación, muy frecuentes en el documental, especialmente en el *cinema vérité* de Jean Rouch.. El documental es un género de notable trascendencia en el cine de Woody Allen en tanto que es un género de montaje, un discurso hecho a manera de los noticiarios que utiliza con frecuencia imágenes de archivo, imágenes de otro que se recodifican nuevamente (Weinrichter, 2005), al igual que los elementos culturalistas que son constante del cine de Woody Allen. A ello se puede añadir un dato poco conocido en la carrera de Allen, que es el hecho de que Allen comenzó en el cine como documentalista con un trabajo sobre Kissinger para la PBS en 1971 (Frodon, 2002: 57) y repetidamente ha señalado su gusto por el documental (Lax, 2008: 103; Schickel, 2010: 88). El documental está presente en muchos de sus films: en *Toma el dinero* y *corre* la película está estructurada con entrevistas y acaba con Virgil encerrado en una celda como si fuese el protagonista de un documental. Y el inicio de *Bananas* es también una entrevista, formato que ha introucido en muchos de sus films. Con *Delitos y faltas* quería en un principio realizar un documental, pero el proyecto se cambió (Schickel, 2010: 134). Ese género le proporciona a Allen la posibilidad de retratar mejor la realidad y qué mejor modo que el uso del llamado cine de lo real. Jorge Fonte señala que su cine es “un documental sobre la relación de una pareja” (2007: 95). Aunque no deja de ser cierta esa afirmación, Woody Allen realmente se sitúa en una débil frontera entre la realidad y la ficción que le proporciona una mirada más veraz y verosímil sobre la propia realidad, ya que su cine jamás aspira a proporcionar una verdad absoluta, aunque se enclave dentro del realismo, en un intento de huir de esa misma realidad que no satisface a nadie:

Se ha dicho que si hay un gran tema central en mis películas, tiene que ver con la diferencia entre la realidad y la fantasía.(...) Y creo que, en realidad, al nivel más elemental, esto se reduce a que odio la realidad. Y, ya se sabe, por desgracia la realidad es el único lugar en el que podemos conseguir un buen filete para cenar (Björkman, 1995: 48)

Esa ambigüedad sobre la percepción de la realidad, que se manifiesta notablemente en *Zelig* mediante un personaje que es capaz de presentarse en todos los grandes acontecimientos de la historia, a través del tiempo y con los personajes más dispares conduce también a un cuestionamiento de la identidad, del ser, tema muy presente en casi todas las películas de Allen (Hösle, 2002: 18). *Zelig*, como los personajes de Pirandello, es el hombre que teme ser él mismo, como el protagonista de *Sueños de un seductor*, el de *Manhattan* o la joven esposa protagonizada por Mia Farrow en *La rosa púrpura*. Esa identidad es tan débil que el hombre puede acabar siendo una parodia borrosa de sí mismo como en *Desmontando a Harry*.

Desde las últimas décadas del siglo XX la ficción de carácter histórico se ha caracterizado por la utilización del pasado como marco de la historia narrada, sin atenerse a una rigidez histórica total. Al mismo tiempo, se ha producido un crecimiento espectacular de las hibridaciones genéricas y de la fusión entre tradición y modernidad (García Canclini, 2001: 15 y 27). La historia era un molde que servía de marco, pero también de ornato. Ahora el arte es un laboratorio que mira al pasado porque, como dijo Baudrillard, el futuro ya está aquí (Wellmer 1988: 104). La crisis de los grandes relatos, apadrinada por Lyotard y los teóricos de la postmodernidad, abalaban la vigencia y autoridad de la ficción frente a los discursos de sobriedad. Con el desarrollo de las nuevas tecnologías, de los sistemas de almacenamiento de imágenes y una descreencia generalizada en el discurso académico, se ha multiplicado en gran manera la circulación de imágenes de archivo en los portales de la Red, de modo que ha permitido la accesibilidad del documento histórico y ha suscitado la curiosidad por la copia y el pastiche, por la fusión de historia y ficción en un híbrido de carácter paródico en donde se cuestiona el discurso oficial, un intento de reinventar la memoria e ironizar sobre la historia. En el caso de algunos discursos narrativos como el cine o la novela, ese pasado se ha convertido en tema fundamental de la ficción: desde las novelas de Roberto Bolaño, de Ricardo Piglia, de Javier Cercas o de Jorge Volpi. Y no es distinto el cine de Woody Allen que se presenta como un adelantado en este proceso. La obra de Woody Allen resulta paradigmática en este sentido a partir de su utilización de la ficción, del uso del cine clásico o del documental histórico como componente del relato cinematográfico. Cabe preguntarse por las razones de esta reinsertión de lo histórico y lo cinematográfico, por el uso de la metaficción y de la metahistoria ficcional como componente fundamental del desarrollo del film. La hibridación de estos géneros sirve para poner en cuestión los valores culturales de la sociedad moderna (Luque, 2005: 12-14), incluso le sirve para unir lo vulgar y lo sublime a modo de deflación (Luque, 2005: 180). Pero también se puede decir que se debe a cierta sensación de agotamiento de la modernidad (Lyon, 1996) y de los preceptos creativos de Occidente, y no por crear realismo mágico como señalan algunos (Schickel 2010: 12). Parece que todo esté dicho y lo cierto es que la ficción y el discurso metafictional forman un híbrido incentivado por las series de televisión

(Sánchez-Biosca, 1995: 29 y ss) y por la existencia de cierta sensación de agotamiento en el arte de contar historias que intenta luchar contra ese síntoma. La metaficción y el pastiche están presentes en la actualidad porque las historias narradas poseen interés en tanto que son nuevas o su formulación resulta novedosa. Walter Benjamin señalaba que «La información cobra su recompensa en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante y debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse» (Benjamin, 1998: 117) Y ejemplos no faltan: *La Odisea* era un poema dentro de otro poema, Cervantes jugó con la metaficción en *El Quijote*, Unamuno imaginó la historia de un hombre que salía de las novelas y Shrek en sus tres entregas introduce a Blancanieves, los Tres Cerditos, Peter Pan y a todos los personajes del cine y la literatura de Hans Christian Andersen y los Hermanos Grim pasados por la batidora de la factoría Disney y Pixar. La historia de Cenicienta contada de nuevo es aburrida, ha perdido performatividad, su historia reinsertada en otro relato es una interesante parodia. El cine hace frente a aquello que señalaba Baudelaire: el primer poeta que habló de la rosa como símbolo del amor era un genio, el segundo un imbécil. Hablar de Hitler en el cine es una repetición de centenares de películas que difícilmente pueden proporcionar originalidad. Repetir una historia de amor puede parecer obvio, pero introducir esos elementos

el cine de Allen
se pasea por/
se traviste en
otros géneros
desde la
comicidad,
alejado de
nostalgias y
lecciones
magistrales

metahistóricos en el discurso proporciona a la película cierta profundidad, cierta metafísica que rehúye de la liviandad contemporánea y que le dota a la comedia de Woody Allen de cierto peso creativo. El mismo Allen ha reconocido su deseo de que *Zelig* «tuviera una patina de peso y seriedad intelectual» (Björman, 1995: 113). De ese modo, la recuperación de la historia, la del cine o la historia del hombre, aleja a los films de Allen de la frivolidad y del mal gusto, y ello le permite bromear con el nazismo, la mafia o las guerras sin ser estúpido. Ése es el moralismo de sus películas, alejado de nostalgias y de lecciones magistrales. Y al mismo tiempo ese paseo por otros géneros es un motivo cómico, una especie de travestismo que traslada al cine la historia, los documentales, los estereotipos cinematográficos, los géneros televisivos o el pastiche literario. Vittorio Hösle ha señalado al respecto:

Los subgéneros de la comedia, parodia y travestismo son muy antiguos y se basan en la inflación: los héroes cómicos imitan, voluntariamente o no, a héroes trágicos y su lenguaje. Y aunque el efecto principal es volver ridículos a estos últimos, a veces el héroe cómico participa del brillo de lo trágico. Allen, cuyo conocimiento de la historia del cine impone respeto, es un maestro de la parodia y el travestismo (Hösle, 2002: 54)

Y esa mezcla genérica, que no deja de trastocar el canon de la comedia seria, se convierte en una constante de toda la década de los noventa, como el sexo y la violencia (Guarner, 1993: 16). El juego de la metaficción, del cine dentro del cine,

del montaje de falsos documentales, de textos teatrales o televisivos, contribuye a jugar con esa ambivalencia entre la realidad y la ficción que recorre todo su cine y que es el reflejo de la inestable identidad de todos nosotros al cuestionar la existencia de la realidad y la de los personajes. Gerard Imbert señala que este aspecto es propio del imaginario televisivo y se basa en la confusión entre la realidad y la ficción, entre historia y relato (2008: 39). Un síntoma de fortaleza o del ocaso de algo. Ya lo señaló ese representante del pensamiento de entreguerras que fue Walter Benjamin antes de meterse un tiro en los Pirineos: «El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, la sabiduría, se está extinguiendo» (Benjamin, 1998:115).

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Woody (1996): *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Barcelona, Tusquets.
- BAUDRILLARD (1978): Jean, *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos.
- BENJAMIN, Walter (1988): "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- BJÖRKMANN, Stig (1995): *Woody por Allen*. Barcelona, Plot.
- BORDIEU, Pierre (1997): *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama.
- BRODE, Douglas (1994): *Las películas de Woody Allen*. Barcelona, Paidós.
- CALABRESE, Omar (1998), *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- CAMARERO, Jesús (2004): *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona, Anthropos.
- CANO, Pedro Luis (1999): *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa.
- COLOMBANI, Florence (2010): *Woody Allen*. París, Cahiers du Cinema.
- DELEYTO, Celestino (2009): *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- DOMÍNGUEZ, Mignon (1996): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, El Corregidor.
- DOTRAS, Ana María (1994): *La novela española de metaficción*. Gijón, Júcar.
- ECO, Umberto (1972): *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto (1989): "Apostillas al nombre de la Rosa". En *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, pp. 633-664.
- ECO, Umberto (1997): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- FRODOM, Jean Michel (2002): *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2005): "Variaciones sobre el relato y la ficción". En *Antropos. Número monográfico dedicado a Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas.*, nº208, pp. 9-28.
- GIRGUS, Sam B. (2005): *El cine de Woody Allen*. Madrid, Akal.
- GUARNER, José Luis (1993): *Muerte y transfiguración. Historia del cine norteamericano/3 (1961-1992)*. Barcelona, Laertes.
- HÖSLE, Vittorio (2002): *Woody Allen: filosofía del humor*. Barcelona, Tusquets.

- HUTCHEON, Linda (1995): *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres & Nueva York, Routledge.
- IMBERT, Gérard (2008): *El transfromismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra.
- JAMESON, Frederic (1991): *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- KOHUT, Karl (1997): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*. Madrid, Frankfurt, Vervuert.
- LAUSBERG, Heinrich (1965): *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- LAX, Eric (2009): *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona, Debolsillo.
- LUQUE, Ramón (2005): *En busca de Woody Allen: sexo, muerte y cultura en su cine*. Barcelona, Ocho y Medio.
- LYON, David (1996): *Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- LYOTARD, François (1986): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍN BARBERO, J. y REY, Germán (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa.
- OREJAS, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, Arco.
- PICÓ, Josep, (Coomp) (1988): *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995): *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Filmoteca Valenciana.
- SANTOS, Elena (2003): *Manhatan. Woody Allen: estudio crítico*, Barcelona, Paidós.
- SCHICKEL, Richard (2010): *Woody Allen por sí mismo*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (2005): *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.
- VERES, Luis (2008): "La novela histórica y el cuestionamiento de la historia". En *República de las Letras Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Madrid, nº105, enero-febrero, pp. 54-59.
- VERES, Luis (2009): "Metaliteratura y narración en la cultura hispánica". En *Con-Textos. Revista de Semiótica Literaria*, Universidad de Medellín, nº43, julio-diciembre, pp. 61-70.
- VERES, Luis (2010): "Entre la metaliteratura, la globalización y los medios: Roberto Bolaño". En *Con-Textos. Revista de Semiótica Literaria*, Universidad de Medellín, nº44, julio-diciembre, pp. 27-36.
- WEINRICHTER, Antonio (2005): "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo, *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, pp.43-64.
- WELLMER, Albrecht (1988): "La dialéctica de modernidad y postmodernidad". En PICÓ, J. (Comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, pp. 103-140.