



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>Secularización, hermenéutica y posmodernidad: el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo, el psicoanálisis y la deconstrucción</b>
Autor/es
<b>Luis Ángel Ruiz Ruiz</b>
Director/es
Miguel Angel Muro Munilla
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Filologías Hispánicas y Clásicas
Curso Académico
2013-2014



**Secularización, hermenéutica y posmodernidad: el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo, el psicoanálisis y la deconstrucción**, tesis doctoral de Luis Ángel Ruiz Ruiz, dirigida por Miguel Angel Muro Munilla (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor  
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014  
publicaciones.unirioja.es  
E-mail: publicaciones@unirioja.es



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA



## SECULARIZACIÓN, HERMENÉUTICA Y POSMODERNIDAD:

### EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL

### EXISTENCIALISMO, EL PSICOANÁLISIS

### Y LA DECONSTRUCCIÓN

Vol. I: Cuerpo de la tesis doctoral

*Departamento de Filologías Hispánicas y Clásicas*  
*Programa de Doctorado: Edición y anotación de Textos Hispánicos*  
*Línea de Investigación: Teoría de la literatura*

*Alumno: Doctorando Luis Ángel Ruiz Ruiz*  
*Director de la tesis: Doctor Miguel Ángel Muro Munilla*

LOGROÑO, SEPTIEMBRE 2013



El rey habló a Daniel y dijo: –Ciertamente el Dios vuestro es Dios de dioses, y Señor de los reyes, y el que revela los misterios, pues pudiste revelar este misterio”.

*Daniel 2: 47*

De fer esti trabajo ovi gran deseo,  
riendo gracias a Dios cuando fecho lo veo.

*Isabel Uría Maqua*

Dichoso el que tiene en ti su fortaleza;  
en medio de la aflicción renueva sus fuerzas.

*Danilo Montero*

A mi querida esposa Miryam y nuestro pequeño paraíso  
Naím, gracias a los que esta investigación ha salido adelante  
con el inestimable apoyo de nuestra familia extensa y amigos.



## AGRADECIMIENTOS Y DISCULPAS

Cuando era pequeño y mi madre no encontraba algo solía decir eso de: “Parece que en esta casa hay brujas”. Algo parecido me sucede a mí al comienzo-final de esta tesis intentando buscar las palabras apropiadas que hagan honor a todas las personas que la han hecho posible. Como los poetas románticos a los que me refiero páginas más adelante, en estos momentos las palabras se me escurren por el teclado, deslizándose esquivas y fugaces como el agua entre las manos. Quizás porque, después de tantas palabras, vertidos todos los esfuerzos y desvelos, sólo me quedan agradecimientos y disculpas cuales dos caras de una misma moneda.

Gracias, en primer lugar, a Miguel Ángel Muro, mi director de tesis, por su paciencia, apoyo incondicional y dedicación, así como por sus amables y oportunas indicaciones, tan inestimables y valiosas. Sus detallados comentarios, tan clarificadores, me han sido de gran ayuda para poner un poco de orden en el desorden de la posmodernidad y esclarecer e iluminar algunos de sus planteamientos hermenéuticos de forma que, la cantidad de árboles, con las peculiaridades de cada uno, no me impidiera ni ver el bosque en el que nos encontramos desde hace un tiempo ni perder de vista el universo cinematográfico que conforman las películas de Woody Allen.

Gracias, así mismo, a Bernardo Sánchez Salas y a José Díaz Cuesta por su paciencia con la voluminosa tesina que evaluaron contrarreloj y sus afectuosos comentarios a la misma. Es también gracias a sus inestimables aportaciones, con todos sus acertados y apreciados consejos e indicaciones, por lo que esta tesis ha visto la luz.

Gracias a Jorge Fonte por su apoyo, así como por su amable, solícita y desinteresada disposición, atención y entrega. Y, en especial, por hacerme llegar un ejemplar de la edición descatalogada de su obra de Cátedra.

Gracias a las bibliotecarias de la Segunda Planta de la Biblioteca de la Universidad de La Rioja por su paciencia al abrir y cerrar conmigo la Biblioteca en más de una ocasión, así como por sus algunos que otros viajes a depósito y, sobre todo, por su interés solícito en ayudarme a encontrar lo que necesitaba y ponerlo a mi disposición.

Gracias, en particular, a Eduardo, que me inspiró, animó y alentó a sacar todo esto adelante desde la tesina, y en general por la amistad compartida. Gracias, también, a Óscar que, de alguna forma, me ayudó a que fuera posible, y por los encuentros tanto literarios como cinematográficos compartidos, con una amistad que parte desde *La*

*Celestina* y su posterior testigo recogido de Audiovisuales. Gracias, también, a Chema por sus interesantes comentarios y apreciaciones tan útiles, así como por sus palabras de ánimo en todo momento. Y por los momentos clásicos compartidos desde la época grecorromana. Hay cosas que, como Woody Allen, no pasan de moda. Como diría David H. O., es la ventaja de ser un clásico o *vintage*, aunque sea posmoderno, y más si sigues vivo y en activo, como en su caso, que, aunque presente cierta edad, tiene la cualidad de no poderse catalogar como viejo, antiguo o caduco por más que pase el tiempo. Como un buen diccionario de latín o griego, diría Chema. Y es que, como el buen vino y las mejores amistades, el cine de Woody Allen conserva, o incluso mejora, su calidad con el tiempo, algo no precisamente fácil en los tiempos que corren.

En esta línea tan clásica, gracias a David H. O. y Adriana, por su amistad desde la época de Cirilo de Alejandría, o antes (quizás desde el fantástico mundo de Bruguelandia, tan cercano al tema del humor sobre el que versa la presente investigación). Gracias, especialmente también desde la distancia geográfica, a David Gil y a May, por su ánimo y apoyo incondicionales; a Tania, creadora ya hace unos años del plátano-haiku, por el ánimo, confianza y fortaleza que transmite su siempre amable, simpática y empática sonrisa verbalizada, cálida y cercana, humana y humanitaria (piensa en amarillo, diría ella, pues tu sonrisa es el plátano más dulce); y a Miguel Ángel Enfedaque, por la fordiana tranquilidad que siempre aporta y las conversaciones cinéfilas compartidas.

Gracias a mis padres por haberme dado la vida y parte de unos estudios que han determinado y posibilitado la presente tesis doctoral.

Y, yendo más allá, agradecimientos especiales a mi familia extensa por parte de mi esposa que, de una forma u otra ha apoyado activa e intensamente la labor de esta tesis. Como ellos bien saben, no sólo todo es proponérselo. Como la buena cocina y los buenos frutos del campo del campo utilizados en ella, todo tiene su tiempo. Todo lleva su tiempo. Todo necesita su tiempo. Y esta tesis no ha sido menos. De ahí mi agradecimiento hacia ellos en todo este arduo y trabajoso proceso, tan increíblemente rápido para lo que suelen ser estas cosas, además de bendecido, fructífero y provechoso. Quizás debido a que, en el fondo, la semilla hacía tiempo que estaba ya plantada. Pero especialmente, debido a que, aunque no siempre lo entendamos, todo tiene un propósito, hasta el increíble despropósito del instaurado contrarreloj, hasta el supuesto azar del que habla Allen, quien no deja nada al azar, precisamente.



Por último, a la cabeza de todos y de todo, mis más encarecidos agradecimientos especiales a mi querida esposa y compañera Miryam por su comprensión, apoyo y ánimo, así como por la confianza depositada en mí. Sólo ella sabe de sus inquietudes y desvelos dada la magnitud y envergadura de lo que tenía entre manos. Su amor, paciencia, compenetración y entrega, junto con las risas y el llanto compartidos, la han convertido en mucho más que mi compañera y particular Diane Keaton. Ella es mucho más que el mejor trabajo de investigación que se pueda realizar por toda la eternidad, el cual, no obstante, comenzó hace ocho años, cuando tuve la hermosa y mágica bendición de encontrarla, conocerla y descubrirla, uniendo nuestras vidas tres años después, hace cinco. En su nereida mirada sonriente de princesa hebrea redescubro cada mañana, cual increíble jardín marítimo, el refulgente amor compartido, del que ha surgido un precioso y encantador pequeño paraíso, alegría de nuestros días y despertar de nuestras noches. Es a ellos dos que esta tesis va dedicada de forma especial en agradecimiento por todo lo que son en mi vida. Es por eso que estos agradecimientos no pueden menos que ir acompañados de disculpas hacia ellos dos por el tiempo que esta tesis me ha ocupado y les ha quitado, cuyo fruto ahora comparto con ellos.

No puedo terminar sin dar las gracias también, aunque en otro nivel, al propio Allen, con quien he pasado algunos de mis mejores y más profundos y divertidos momentos. Como me dijo en cierta ocasión Bernardo Sánchez Salas al referirse a la ineludible cita nueva que cada año nos ofrece el director neoyorkino, —a Woody Allen lo veo más que a algunos de mis amigos—. Es por eso que esta tesis no pretende ser otra cosa que un humilde tributo y un sincero homenaje a la obra del genial director neoyorkino, que tantas satisfacciones me ha aportado a lo largo de la vida. Cual peculiar y divertida escuela, su obra te abre sentidos desde su humorística hermenéutica posmoderna de la vida, ayudándote, así mismo, a ser mejor persona. Como dice Carlos Boyero: —El cine de Woody Allen es bueno para la vista, el oído, el cerebro y el alma. Es algo más que un genio, es un hombre bueno—.

Estos agradecimientos y honores a la persona y obra de Allen no pueden menos, tampoco, que ir acompañados de las correspondientes disculpas por lo que él considerará, sin lugar a dudas, un irremediable despropósito, el de esta tesis. Y si no, que se lo digan a Job.

En este sentido, en mi caso, la elaboración de esta tesis se ha convertido en una particular y especial experiencia hermenéutica vital, existencial y personal; en un

singular encuentro –secularizado” con lo trascendente, altamente significativo y enriquecedor. Porque como argumenta Vattimo, y antes que él ya Kierkegaard, es imposible producir discursos hermenéuticos religioso-existenciales sin asumir el riesgo de un compromiso directo, ya sea en un sentido o en otro. Es más, añadiría yo, es imposible producirlos sin que aquello que buscas no termine anticipándose saliendo a tu encuentro, encontrándote antes a ti. Como dijo en cierta ocasión un profesor mío de la Universidad en clase en relación con la literatura, no son las personas las que buscan a los libros, sino los libros los que buscan a las personas. Lo mismo podría decirse del cine.

## ÍNDICE<sup>1</sup>

### Volumen I:

<b>AGRADECIMIENTOS Y DISCULPAS</b>	p. 4
<b>ÍNDICE</b>	p. 8

### INTRODUCCIÓN:

#### **WOODY ALLEN, LA VIDA COMO TEXTO Y LA SECULARIZACIÓN DE LA HERMENÉUTICA DEL SENTIDO**

<b>1. Objeto de estudio, justificación, motivos investigadores y metodología empleada</b>	p. 22
<b>2. Secularización, modernidad y posmodernidad</b>	p. 28
<b>3. La posmodernidad: De las dificultades de su definición a su caracterización frente a la modernidad</b>	p. 34
<b>4. La hermenéutica: Definición, origen y concepción actual. Ámbitos y alcance de su labor. (De la hermenéutica del libro a la hermenéutica del mundo)</b>	p. 39
<b>5. Hermenéutica y posmodernidad: Bibliografía utilizada y estado de la cuestión</b>	p. 45
<b>6. El autor elegido: Escritor, cineasta, cómico... hermeneuta posmoderno</b>	p. 60
<b>7. Woody Allen: Bibliografía utilizada y estado de la cuestión</b>	p. 126
<b>8. Distribución de los contenidos</b>	p. 136

---

<sup>1</sup> La presente tesis doctoral se articula en dos volúmenes: El primero corresponde a lo que sería, hablando en términos cinematográficos, su banda sonora, y el segundo se corresponde con lo que sería su banda icónico-visual. Ambas se complementan, una a la luz de la otra.

**SECCIÓN A:**  
**DE LA HERMENÉUTICA MODERNA A LA POSMODERNA:**  
**WOODY ALLEN Y LA SECULARIZACIÓN DE LA HERMENÉUTICA**

**I. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DE LA MODERNIDAD  
Y EL DESARROLLO DE LA HERMENÉUTICA**

- 1. De la herencia hermenéutica medieval a la secularización de la hermenéutica ilustrada** p. 146
  - a. La herencia hermenéutica medieval y la hermenéutica científica humanístico-renacentista p. 146
  - b. La hermenéutica bíblica humanístico-renacentista p. 152
  - c. La hermenéutica filosófica racionalista y empirista p. 155
  - d. La subjetivación ilustrada de la razón moderna y la hermenéutica kantiana p. 158
  - e. La secularización ilustrada de la razón moderna y la hermenéutica p. 162
    - i. La ilustración como proyecto hermenéutico p. 162
    - ii. Etimología y origen de la secularización:  
La secularización de lo religioso p. 162
    - iii. La secularización de la razón p. 162
    - iv. La secularización de la historia p. 165
    - v. Ámbitos de la secularización ilustrada:  
Perspectivas actuales p. 168
- 2. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica historicista** p. 173
  - a. Schleiermacher, padre de la hermenéutica moderna p. 173
  - b. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de Dilthey: Contradicción y vida, hermenéutica e interpretación histórica p. 175
- 3. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica positivista de Comte** p. 185
  - a. Definición, origen y características del positivismo. La sociedad industrial y el “espíritu positivista” p. 185
  - b. Corrientes positivistas p. 187

c. Reacción frente al positivismo	p. 187
<b>4. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica fenomenológica de Edmund Husserl</b>	p. 188
a. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen desde la parodia posmoderna de la hermenéutica fenomenológica: <i>Sombras y niebla</i>	p. 188
b. <i>Sombras y niebla</i> y la fenomenología como reacción al positivismo frente al naturalismo y el psicologismo	p. 192
<b>II. EL CAMINO A LA HERMENÉUTICA EXISTENCIAL DEL SENTIDO POSMODERNA Y EL CINE DE WOODY ALLEN</b>	
<b>1. El cine de Woody Allen a la luz de Kierkegaard y el pre-existencialismo</b>	p. 200
a. Kierkegaard, el pre-existencialismo y el cine de Woody Allen	p. 200
b. El cine de Woody Allen a la luz de Kierkegaard, el compromiso hermenéutico-existencial vital y el gran salto de la fe	p. 202
i. <i>Hannah y sus hermanas</i> (1986)	p. 201
<b>2. El cine de Woody Allen a la luz de Schopenhauer como preámbulo existencialista: <i>Annie Hall</i> (1977)</b>	p. 211
<b>3. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de Nietzsche y el nihilismo como antecedentes del existencialismo</b>	p. 214
a. Orígenes y antecedentes	p. 214
b. El término	p. 215
c. Nietzsche: hermenéutica y nihilismo	p. 215
i. Un lenguaje metafórico para una realidad plurívoca	p. 217
ii. Una filosofía hermenéutica: el perspectivismo	p. 218
iii. El sentido del nihilismo y el cine de Woody Allen	p. 219
<b>4. Lo dramático y la comedia: El humor absurdo y la desintegración del universo en expansión como motivo hermenéutico nihilista-existencial en el cine de Woody Allen</b>	p. 222
a. <i>Sueños de un seductor</i> (1972)	p. 222
b. <i>Annie Hall</i> (1977)	p. 223
c. <i>Recuerdos</i> (1980)	p. 225

d. <i>Septiembre</i> (1987)	p. 227
e. <i>Sombras y niebla</i> (1991)	p. 228
f. <i>Deconstructing Harry</i> (1997)	p. 228
g. <i>Todo lo demás</i> (2003)	p. 231
h. <i>Si la cosa funciona</i> (2009)	p. 232
i. <i>Conocerás al hombre de tus sueños</i> (2010)	p. 232
<b>5. Heidegger, la hermenéutica de la existencia y el cine de Woody Allen</b>	p. 234
<b>6. El cine de Woody Allen a la luz de Unamuno como precursor del existencialismo</b>	p. 240
a. <i>La última noche de Boris Grushenko</i> (1975)	p. 244
b. <i>Interiores</i> (1978)	p. 244
c. <i>Hannah y sus hermanas</i> (1986)	p. 245
d. <i>Sombras y niebla</i> (1991)	p. 247
e. <i>Poderosa Afrodita</i> (1995)	p. 247
f. <i>Todos dicen I Love You</i> (1996)	p. 249
g. <i>Deconstructing Harry</i> (1997)	p. 250
h. <i>Scoop</i> (2006)	p. 252
<b>III. LA DESTEXTUALIZACIÓN Y LINGÜISTICIDAD DE LA HERMENÉUTICA: EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DE LA HERMENÉUTICA DE GADAMER</b>	
<b>1. La vida como texto y la hermenéutica como experiencia vital</b>	p. 256
<b>2. Hermenéutica, tradición y lingüisticidad</b>	p. 256
<b>3. Los prejuicios como realidad histórica del ser</b>	p. 259
<b>4. Los prejuicios como medio cognoscitivo-interpretativo y la “conciencia de la historia efectual” en el cine de Woody Allen: <i>Desmontando a Harry</i> (1997)</b>	p. 262
<b>5. El significado hermenéutico de la fusión de horizontes gadameriana</b>	p. 270

#### **IV. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL NEOPOSITIVISMO, EL ATOMISMO LÓGICO, Y LA HERMENÉUTICA ANALÍTICA**

- 1. Neopositivismo y hermenéutica analítica** p. 275
- 2. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz del realismo, el pluralismo y el atomismo lógico de Bertrand Russell** p. 276
- 3. La crítica de la metafísica y el fisicalismo en el neopositivismo lógico del “Círculo de Viena”** p. 282

#### **V. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DE LA POSMODERNIDAD Y SU HERMENÉUTICA**

- 1. De la secularización al secularismo: El cine de Woody Allen a la luz de la posmodernidad y sus implicaciones hermenéuticas** p. 283
  - a. Orígenes y causas de la posmodernidad p. 283
  - b. La posmodernidad como autocrítica realizada por la modernidad en crisis y el cine de Woody Allen p. 288
  - c. Las características de la posmodernidad a la luz del cine de Woody Allen y su relación con la hermenéutica p. 290
  - d. Comparación de valores entre modernidad y posmodernidad p. 323
  - e. Las características diferenciales entre la fe moderna y la fe posmoderna p. 327
  - f. El *Antiguo Testamento* y los planteamientos posmodernos del cine de Woody Allen. Implicaciones hermenéuticas p. 332
  - g. Características del cine de Woody Allen como narrativa humorística posmoderna p. 335
- 2. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica posmoderna secularizada** p. 345
  - a. Hermenéutica, comedia y posmodernidad p. 345
  - b. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de la deslegitimación del saber posmoderna secularizada y su hermenéutica p. 345
    - i. La deslegitimación del saber posmoderna p. 345

- ii. La deslegitimación del saber y la hermenéutica existencialista secularizada (Sartre-Camús/Vattimo) p. 346
- iii. La deslegitimación del saber y la hermenéutica de la sospecha (psicoanálisis, hermenéutica simbólico-existencialista aforística y deconstrucción) p. 351
- iv. El cine de Wody Allen a la luz de la hermenéutica del sentido posmoderna y la vida como texto: *Zelig* p. 357

### **SECCIÓN B:**

## **EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO, EL PSICOANÁLISIS Y LA DECONSTRUCCIÓN**

### **VI. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO**

- 1. Jean-Paul Sartre: La irreductibilidad del individuo, la existencia como libertad y la fenomenología como método** p. 362
- 2. Albert Camus y el absurdo de la existencia** p. 365
- 3. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo de Jean-Paul Sartre y Camus** p. 368
  - a. *La última noche de Boris Grushenko* (1975) p. 368
  - b. *Broadway Danny Rose* (1984) p. 370
  - c. *Delitos y faltas* (1989) p. 370
  - d. *Match Point* (2005) p. 371
  - e. *El sueño de Casandra* (2007) p. 372
  - f. *Si la cosa funciona* (2009) p. 372
- 4. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica fenomenológico-existencial de Maurice Merleau-Ponty** p. 373



- 5. Visión y ceguera I: La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen desde la posmoderna ruptura existencialista de la cuarta pared y su apelación al espectador y a las criaturas. La tragedia griega clásica y *Job* en el humor judío alleniano** p. 381
- a. *La última noche de Boris Grushenko* (1975) y *Desmontando a Harry* (1997) p. 381
  - b. Visión y ceguera, *Job* y la hermenéutica posmoderna existencialista en *Delitos y faltas* (1989) p. 384
  - c. *Poderosa Afrodita* (1995) y *Dios* (1975): La parodia del teatro griego clásico y la ruptura judeo-existencialista de la cuarta pared en el cine de Woody Allen p. 389
    - i. *Dios* (1975) p. 390
    - ii. *Poderosa Afrodita* (1995) p. 400
  - d. El humor judío en la ruptura existencial de la cuarta pared y el monodílogo con el espectador p. 401
    - i. *Annie Hall* (1977) p. 403
    - ii. *Todo lo demás* (2003) p. 404
    - iii. *Si la cosa funciona* (2009) p. 405
    - iv. Humor judío, divinidad y diálogo existencial p. 409
- 6. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica existencialista cristiana de Gianni Vattimo** p. 414
- a. *Annie Hall* (1977) p. 414
  - b. *Manhattan* (1979) p. 415
  - c. *Recuerdos* (1980) p. 415
  - d. *Hannah y sus hermanas* (1986) p. 420

## VII. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL PSICOANÁLISIS

- 1. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica psicoanalítica de Freud** p. 424
- a. Instintos, subconsciente y psicoanálisis p. 425
    - i. *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo* (1972) p. 426
    - ii. *La última noche de Boris Grushenko* (1975) p. 427
    - iii. *Recuerdos* (1980) p. 428

iv.	<i>Delitos y faltas</i> (1989)	p. 430
v.	<i>Otra mujer</i> (1988) y <i>Todos dicen I Love You</i> (1996)	p. 430
vi.	<i>Acordes y desacuerdos</i> (1999)	p. 431
vii.	<i>Todo lo demás</i> (2003)	p. 434
viii.	<i>Si la cosa funciona</i> (2009)	p. 436
b.	El cine de Woody Allen a la luz del <i>ello</i> , el <i>yo</i> y el <i>superyó</i>	p. 440
i.	<i>Sueños de un seductor</i> (1972)	p. 440
ii.	<i>Poderosa Afrodita</i> (1995)	p. 441
iii.	<i>Desmontando a Harry</i> (1997)	p. 442
c.	El cine de Woody Allen a la luz del complejo de Edipo	p. 442
d.	Sociedad, cultura, arte y psicoanálisis	p. 443
<b>2.</b>	<b>La hermenéutica del sentido, la vida como texto y el humor en el cine de Woody Allen a la luz del psicoanálisis freudiano</b>	p. 444
<b>3.</b>	<b>Visión y ceguera II: La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen desde la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared en diálogo con las criaturas</b>	p. 449
a.	<i>Sueños de un seductor</i> (1972)	p. 450
b.	<i>La rosa púrpura de El Cairo</i> (1985)	p. 454
c.	<i>Otra mujer</i> (1988)	p. 460
d.	<i>Alice</i> (1990)	p. 461
e.	<i>Sombras y niebla</i> (1991)	p. 462
f.	<i>Poderosa Afrodita</i> (1995)	p. 462
g.	<i>Desmontando a Harry</i> (1997)	p. 468
i.	Estructura narrativa, montaje y psicoanálisis	p. 468
ii.	Escritura ficcional y psicoanálisis	p. 480
h.	<i>La maldición del escorpión de jade</i> (2001)	p. 488
i.	<i>Todo lo demás</i> (2003)	p. 490
j.	<i>Si la cosa funciona</i> (2009)	p. 491
k.	<i>Conocerás al hombre de tus sueños</i> (2010)	p. 493
l.	<i>Midnight in Paris</i> (2011)	p. 493
m.	<i>A Roma con amor</i> (2012)	p. 506
<b>4.</b>	<b>Visión y ceguera III: La hermenéutica del sentido y la vida como texto en <i>Un final made in Hollywood</i> (2002) a la luz del psicoanálisis</b>	p. 510

<b>5. El cine de Woody Allen a la luz del psicoanálisis de la hermenéutica simbólico-existencialista del sentido y la hermenéutica aforística</b>	p. 525
a. El cine de Woody Allen a la luz del psicoanálisis de Carl Jung, el Círculo de Eranos y la hermenéutica simbólico-existencialista del sentido	p. 525
b. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica simbólico-existencial aforística de Ortiz-Osés	p. 531

## VIII. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DE LA DECONSTRUCCIÓN

<b>1. Derrida, la deconstrucción y el cine de Woody Allen</b>	p. 538
<b>2. El término “deconstrucción” y sus implicaciones</b>	p. 540
a. La deconstrucción por vía negativa	p. 540
b. Definición y sentidos	p. 544
<b>3. El cine de Woody Allen desde las implicaciones conceptuales de la deconstrucción</b>	p. 545
a. El cine de Woody Allen a la luz del posestructuralismo y la hermenéutica posmoderna de la sospecha deconstructivista como crítica y superación del estructuralismo francés	p. 545
b. Estructuralismo y deconstrucción: El cine de Woody Allen a la luz de <i>La escritura y la diferencia</i> y la diseminación del sentido derrideana	p. 559
c. <i>What’s up, tiger Lily?</i> : Parodia y deconstrucción	p. 581
d. <i>Deconstructing Harry</i> y la parodia de la deconstrucción	p. 585
i. El cartel promocional de <i>Deconstructing Harry</i>	p. 590
ii. El título de <i>Deconstructing Harry</i>	p. 592
iii. <i>Deconstructing Harry</i> : montaje, hermenéutica del sentido y deconstrucción	p. 596
iv. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en <i>Deconstructing Harry</i> a la luz del deconstructivismo de <i>La farmacia de Platón</i>	p. 608

<b>4. Paul de Man y las repercusiones de Derrida en la deconstrucción norteamericana: La ceguera como metáfora y la paradójica alegoricidad del lenguaje. De <i>Deconstructing Harry</i> a <i>Un final made in Hollywood</i></b>	p. 645
<b>CONCLUSIONES</b>	p. 656
<b>1. Woody Allen: secularización, hermenéutica y posmodernidad</b>	p. 656
<b>2. El humor alleniano como mecanismo hermenéutico posmoderno</b>	p. 659
<b>3. Woody Allen como posmoderno Sócrates existencialista- psicoanalítico</b>	p. 660
a. Conclusiones existencialistas	p. 660
b. Conclusiones psicoanalíticas	p. 663
c. Conclusiones pragmáticas del cine de Woody Allen desde la hermenéutica del sentido existencial-psicoanalítica	p. 664
<b>4. Conclusiones deconstructivistas</b>	p. 664
<b>5. Coda</b>	p. 666
<b>FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN</b>	p. 667
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	p. 670
<b>1. Teoría de la literatura, hermenéutica y posmodernidad</b>	p. 670
<b>2. Historia del cine y de la literatura</b>	p. 680
<b>3. Woody Allen: Vida, obra y estudios críticos</b>	p. 681
a. Libros de Woody Allen	p. 681
i. Relatos	p. 681
ii. Obras de teatro no incluidas en otros libros	p. 681
iii. Guiones cinematográficos	p. 681
b. Libros de entrevistas y estudios críticos sobre Woody Allen y su obra	p. 682
c. Artículos especializados y críticas periodísticas	p. 684
d. Entrevistas en televisión, prensa y revistas especializadas	p. 685
e. Documentales	p. 685

**Volumen II:**

<b>ANEXO I: Diagramas y mapas conceptuales hermenéuticos</b>	p. 4
<b>ANEXO II: Textos</b>	p. 8
<b>ANEXO III: Imágenes de Woody Allen y su filmografía</b>	p. 18



**INTRODUCCIÓN:**

**WOODY ALLEN, LA VIDA COMO TEXTO Y  
LA SECULARIZACIÓN DE LA HERMENÉUTICA DEL SENTIDO**





**SECULARIZACIÓN, HERMENÉUTICA Y POSMODERNIDAD:  
EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO,  
EL PSICOANÁLISIS Y LA DECONSTRUCCIÓN**

**INTRODUCCIÓN: *WOODY ALLEN, LA VIDA COMO TEXTO Y LA  
SECULARIZACIÓN DE LA HERMENÉUTICA DEL SENTIDO***

**1. Objeto de estudio, justificación, motivos investigadores, y metodología  
empleada**

**a. Objeto de estudio**

La presente investigación doctoral pretende ser un estudio de conjunto, íntegro y riguroso del cine de Woody Allen desde la posmodernidad que lo alienta y en la que se gesta. Como elementos fundamentales al respecto, se estudian en esta investigación la noción y prácticas hermenéuticas llevadas a cabo en el cine del director neoyorkino desde la secularización hermenéutica de la posmodernidad. Esto conduce a estudiar el cine de Woody Allen desde su concepción de la vida como hermenéutico texto autobiográfico en el que se desarrolla, a través del humor, la secularizada hermenéutica del sentido posmoderna. Este planteamiento es presentado por él, en mayor o menor medida, a la luz de los conceptos básicos planteados por ciertas corrientes críticas postestructuralistas ligadas, desde la posmodernidad en la también que se gestan y desarrollan, a la hermenéutica del sentido, como es el caso del existencialismo y la hermenéutica de la sospecha (psicoanálisis y deconstrucción), escuelas o corrientes hermenéuticas posmodernas desde las que abordamos el estudio del cine de Woody Allen. A su vez, la secularizada confluencia de hermenéutica y posmodernidad hace que asumamos el estudio del cine del director neoyorkino desde la faceta de Allen como hermeneuta posmoderno<sup>2</sup>. Esto nos llevará a considerar cómo es que ello puede ser así en su obra y persona, y en qué sentido y medida, ya que Allen no es un teórico

---

<sup>2</sup> Expresión ésta, la de Woody Allen como hermeneuta, acuñada ya por Adrián Bertorello en su artículo: “Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad”, publicado en *Escritura e imagen*, vol. 6, 2010, pp. 7-18.

hermenéutico, ni pretende serlo, sino un cómico contador de historias, en algunos casos más serias que en otros. En relación con esta hermenéutica del sentido posmoderna, la presente investigación polemiza críticamente, asimismo, con el estructuralismo clásico y su noción de estructura inmanente a los textos.

### **b. Justificación del estudio y motivos investigadores**

Los motivos investigadores que me han llevado a estudiar el cine de Woody Allen desde la secularizada hermenéutica del sentido y la vida como texto, a la luz de las mencionadas corrientes posmodernas, parten de lo personal, alentando lo académico.

El cine fue algo que, como a Allen, me maravilló desde los primeros momentos de nuestra infancia consciente (en mi caso, frente al televisor; en el de Allen, frente a la pantalla de cine), ya fueran las películas en blanco y negro o en color: desde Tarzán a John Wayne, pasando por las comedias de Chaplin, los hermanos Marx, Cary Grant o las de los musicales como *Cantando bajo la lluvia*, disfrutadas y alabadas también por Allen en la persona de los cómicos que las protagonizaban, que se convirtieron en sus ídolos.

Dentro del género cómico, el cine del director neoyorkino judío Woody Allen fue ejerciendo sobre mí una atracción especial conforme fui creciendo. Además de que se le coge cariño, uno aprende de su mano sobre las cosas importantes de la vida, las cosas cotidianas: las relaciones humanas (desde las laborales hasta las familiares, afectivas y sentimentales); el éxito y el fracaso; las inquietudes vitales personales; los traumas, fobias y trastornos psicósomáticos; la religión... Ya en el doctorado, los motivos académicos, vinculados con corrientes hermenéuticas posmodernas como la deconstrucción, el existencialismo, el psicoanálisis o la semiótica, comenzaron a germinar y desarrollarse en relación con Woody Allen a propósito de su comedia *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, Woody Allen, EE. UU., 1997).<sup>3</sup>

Esta tesis constituye, por lo tanto, un afectuoso tributo al cine en general, y al de Woody Allen en particular. Pero también, como su cine, es además un tributo a la literatura, ya que la pasión por los libros y la lectura en general, así como por las obras literarias en particular, fue siempre algo que, como el cine, me entusiasmó desde nuestros años escolares. Esto se profundizó en el instituto, lo que me llevó a realizar

---

<sup>3</sup> El título adoptado en castellano (*Desmontando a Harry*) deja de lado las implicaciones del título original inglés (*Deconstructing Harry*) y su alusión directa a la deconstrucción. De ahí que, en esta tesis, utilicemos frecuentemente el título original en inglés de esta comedia.

unos estudios universitarios como los de Filología Hispánica, dentro de los cuales nos resultaron de especial interés tanto la teoría de la literatura y los métodos, escuelas o corrientes de interpretación de los textos, como las relaciones entre cine y literatura, el lenguaje cinematográfico y la historia del cine. Dentro de estas áreas, nuestras inquietudes por la hermenéutica, la comprensión lectora, la interpretación de los textos y la relación de la ficción con la vida real nos llevaron a adentrarnos en el estudio del cine de Woody Allen a la luz de la época y la hermenéutica posmodernas en las que se gesta.

La elección de un autor cómico como Woody Allen como objeto de estudio de la presente investigación se debe, por otra parte, a un aspecto fundamental relacionado con la gran importancia que tiene en la sociedad posmoderna lo humorístico, hasta el punto de llegar a caracterizar a esta sociedad, según Lipovetsky observa en el significativo capítulo quinto “La sociedad humorística”, de su obra *La era del vacío*:

Mientras que a partir de las sociedades estatales, el cómico se opone a las normas serias, a lo sagrado, al Estado, representando por ello otro mundo, un mundo carnavalesco popular en la Edad Media, mundo de la libertad satírica del espíritu subjetivo desde la edad clásica, en la actualidad esa dualidad tiende a difuminarse bajo el empuje invasor del fenómeno humorístico que incorpora todas las esferas de la vida social, mal que nos pese.<sup>4</sup>

Comenta él cómo, desde las décadas de los años 60-70 en las que surgió la posmodernidad, vivimos:

el desarrollo generalizado del código humorístico. [...] El arte, adelantándose a las demás producciones, ha integrado desde tiempo atrás el humor como una de sus dimensiones constitutivas [...] Pero el fenómeno no puede ya circunscribirse a la producción expresa de los signos humorísticos, aunque sea al nivel de una producción de masa; el fenómeno designa simultáneamente el devenir ineluctable de todos nuestros significados y valores, desde el sexo al prójimo, desde la cultura hasta lo político, queramos o no. La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística.

Nuestro tiempo no detenta en absoluto, el monopolio de lo cómico. [...] Pero si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Lipovetsky, Gilles, Capítulo V: “La sociedad humorística” de *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1996 (6ª edición; primera edición: 1986 –la original: 1983–), p. 137.

<sup>5</sup> Lipovetsky, Gilles, *op. cit.*, pp. 136-137.

A pesar de la inmensa y extendida popularidad de la comedia, tanto en el espacio como en el tiempo, de lo que da buena cuenta Lipovetsky en el capítulo citado, es un hecho manifiesto que ésta ha sido desatendida en gran medida por los estudios que se habían venido haciendo de teoría e historia del cine, la televisión y otros medios populares. Pareciera ser considerado todavía como un género menor. Por lo menos hasta que hace cosa de un par de décadas este género comenzó a ser valorado, tenido en cuenta y estudiado por autores como Steve Neale y Frank Krutnik a través de su obra *Popular Film and Television Comedy*, sobre la que volveremos más adelante.<sup>6</sup> Aún así, tampoco es que predominen y abunden desde entonces los trabajos de investigación y las tesis sobre todo ello. Y menos, aún, los dedicados a estudiar la comedia desde un área supuestamente seria como la hermenéutica. La presente tesis doctoral pretende compensar de algún modo esta situación.

El estudio del cine de Woody Allen en relación con la hermenéutica del sentido posmoderna secularizada y la vida como texto a la luz del existencialismo, las corrientes hermenéuticas de la sospecha como el psicoanálisis y la deconstrucción viene propiciado, principalmente, *por tres razones*, además de la ya citada por Lipovetsky: porque la trayectoria vital-profesional del director neoyorkino cubre precisamente las décadas de mayor auge tanto de la posmodernidad como de las corrientes mencionadas; porque, según veremos, su cine recoge los planteamientos posmodernos, entre los que se incluyen de forma especial los hermenéutico-existenciales (aunque desde su peculiar mirada cómica); y porque, debido a todo ello, el cine de Woody Allen constituye un extendido icono cultural de la posmodernidad. Lo que hizo que Stuart Hample realizara sus exitosas tiras cómicas periodísticas *Inside Woody Allen* entre 1976 y 1984. Éstas estaban basadas en el personaje de Allen y enfocadas en sus neurosis, angustias y frecuentes tratamientos psiquiátricos (como se puede ver en el Anexo III). Es decir, en su peculiar forma de ver y entender la realidad, de hermeneutizarla, a través del humor. De esta forma, la consideración de Woody Allen como hermeneuta del sentido y de la vida se debe a que:

Allen, como han señalado muchos críticos, se esfuerza en comprender los procesos mediante los que el cine asume y refrenda nuestra experiencia en el

---

<sup>6</sup> Neale, Steve y Krutnik, Frank, *Popular Film and Television Comedy*, Londres, Routledge, 1990.

mundo. Las películas, parece decirnos, a menudo proporcionan herramientas y categorías con las que afrontar y comprender la vida.<sup>7</sup>

Esta faceta de Woody Allen como hermeneuta va más allá de la vida y su sentido. El director neoyorkino se convierte, además, desde la posmodernidad en la que vive y trabaja, en el vocero y peculiar “hermeneuta” de ésta. Su cine establece referencias, tanto explícitas como implícitas, a las corrientes hermenéuticas posmodernas del sentido, tanto en relación con el psicoanálisis y el existencialismo, como con la deconstrucción, escuela o corriente que, sin ir más lejos, da título a una de las más emblemáticas y celebradas películas de Allen: *Deconstructing Harry*. Asimismo, dentro de la hermenéutica del sentido posmoderna, lo religioso-existencial, de lo que se hará eco el cine posmoderno de Woody Allen desde su particular sentido del humor, tendrá su especial peso y poso. De ahí que también lo tenga en la presente investigación. Como indica Felix Vodicka, “el juicio de las obras literarias desde la perspectiva de las ideas religiosas, sociales, éticas, etc., puede ser tan fuerte en la norma literaria, que la función estética de la obra sólo se percibe vivamente cuando es apoyada por una orientación ideológica concordante (recordemos el punto de vista religioso en la Edad Media)”<sup>8</sup>.

En vinculación con la secularizada hermenéutica posmoderna del sentido, lo religioso-existencial, lejos de ser algo caduco que hubiera ya pasado de moda o dejado de tener relevancia e importancia, manifiesta en la actualidad su relevancia en el contexto mundial globalizado de la posmodernidad. En este siglo XXI en el que vivimos, la religiosidad “retorna” con nuevas fuerzas, o quizás renovadas, acompañada de fenómenos complejos y polivalentes, como indica Diego Bermejo en la reciente obra que ha coordinado bajo el sugerente título: *¿Dios a la vista?*<sup>9</sup>

Contra todo pronóstico en la sociedad tardomoderna o posmoderna y global se observan por doquier signos de una actualidad insoslayable de lo religioso que ha conducido a la necesidad de una renovada reflexión teórica sobre Dios, la religión o la creencia religiosa, cuestiones que supuestamente debieran haber sido superadas en una sociedad moderna.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Girgus, Sam B., *El cine de Woody Allen, op. cit.*, p. 94. Es lo que nos sucede con el cine de Allen, que recibimos como escuela hermenéutica de nuestra vida cotidiana en la que, no sólo nos podemos ver reflejados e identificados, sino que además nos ayuda a reflexionar sobre nuestra situación o problemáticas personales.

<sup>8</sup> Vodicka, Félix, “La estética de la recepción de las obras literarias”, en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 58.

<sup>9</sup> Bermejo Pérez, Diego (coordinador), *¿Dios a la vista?*, Madrid, Dykinson, 2013, p. 15-19.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp. 15-16.

De esta problemática dará cuenta también, de una forma u otra, el cine posmoderno de Woody Allen, judío manifiestamente secularizado. De ahí la necesidad de no obviar en la presente investigación ni el proceso secularizador hermenéutico producido desde la modernidad (en la hermenéutica y a través de la hermenéutica), ni el posmoderno tratamiento secularizado de lo religioso-existencial que se produce en el cine de Woody Allen desde la hermenéutica del sentido, tamizado por su humor secularizante. La relevancia de estos aspectos secularizados hermenéutico-existenciales en la presente investigación se corresponde, por lo tanto, con su reiterada aparición en el cine de Woody Allen como asunto de su especial preocupación. Esto en su cine viene dado por una doble razón de ser: por la época posmoderna en la que su cine se ha ido gestando y desarrollando, y por la cultura judía que, para bien o para mal, ha llegado a marcar profundamente al director neoyorkino, según veremos. Todo ello sumado a sus lecturas de autores existencialistas, que van desde Kierkegaard hasta Sartre y Camus, pasando por los grandes novelistas rusos del siglo XIX. Autores todos ellos que también han marcado al director neoyorkino, dejando su impronta en él y en su cine.

La hermenéutica de la realidad se ha convertido en un elemento clave y constitutivo de la posmodernidad. De ahí que la presente investigación se convierta, así mismo, en una presentación de la posmodernidad y su hermenéutica según Woody Allen, lo que guarda una referencia directa con los efectos posmodernos de la misma posmodernidad. La posmodernidad nos muestra tantas caras e interpretaciones de ella misma como tantos pensadores han teorizado sobre ésta, entre los que se encuentra Woody Allen dentro de lo que se podría considerar un filósofo, o postfilósofo, secularizado.

La posmodernidad, y mucho menos su hermenéutica, no constituyen algo ~~delimitado~~ y ~~precisado~~ unívocamente, sino que se nos presenta todo ello como un ~~acontecimiento~~ del pensamiento y la experiencia tan ambiguo que resulta necesario establecer, como parte de nuestra investigación, qué se entiende por esta noción entre los propios pensadores posmodernos y cómo se ha llegado a este punto desde la modernidad. Es decir, cómo se ven la posmodernidad y su hermenéutica a sí mismas (lo que en el fondo es decir cómo se ven la modernidad y su hermenéutica a sí mismas desde lo que se ha venido a denominar también ~~modernidad tardía~~ o ~~tardomodernidad~~). Es por eso por lo que, tras exponer el recorrido que ha llevado a la hermenéutica de la posmodernidad a su surgimiento y desarrollo, se exponen cuáles son las implicaciones de esta ~~modernidad tardía~~ en el conjunto de la obra del director

neoyorkino, tanto desde sus características fundamentales como desde las corrientes hermenéuticas sobre las que la presente investigación centra el estudio de su cine. Esto nos llevará a estudiar en qué medida tiene cabida el humor en las ideas de algunos de los teóricos posmodernos más representativos, como en el caso de Lipovetsky, y en qué medida las ideas de teóricos posmodernos como él se presentan en el humor de Woody Allen, así como a considerar en qué medida el humor se convierte en su cine en un posmoderno y secular mecanismo hermenéutico desde la vida como texto. Humor convertido en elemento o mecanismo caracterizador de su secular hermenéutica del sentido, de la vida. Esto nos permitirá estudiar lo característico, específico y único del humor llevado a cabo por el director neoyorkino desde su peculiar hermenéutica del sentido, en relación con su forma de entender la vida.<sup>11</sup>

### **c. Metodología empleada**

La metodología empleada en la elaboración de la tesis doctoral ha sido la habitual en las humanidades: establecimiento del estado de la cuestión; lectura respetuosa, reposada y crítica de los autores teórico-críticos elegidos y de la bibliografía sobre las corrientes tratadas; visionado atento y reposado de la obra cinematográfica de Woody Allen, acompañado de un análisis comparativo riguroso de sus obras en relación con la posmodernidad, su hermenéutica y los conceptos fundamentales de las escuelas críticas presentadas, con el fin de obtener unos materiales precisos sobre los que asentar nuestras aserciones y sustentar nuestras hipótesis. La tesis doctoral que presentamos se sitúa, pues, en el ámbito en el que confluyen, desde la posmodernidad, la filosofía hermenéutica y del lenguaje por una parte, y la teoría y crítica literario-cinematográficas por otra, pasando por la literatura comparada.<sup>12</sup>

## **2. Secularización, modernidad y posmodernidad**

El hecho de que Woody Allen sea un judío secularizado es un elemento que caracterizará su humor. La secularización constituye un proceso que surge en la modernidad. El primer filósofo que desarrolló el concepto de modernidad para referirse

---

<sup>11</sup> Esto, evidentemente, no tiene por qué implicar que haya una única forma de humor posmoderno ni que el humor sea el único registro válido para la expresión de la mentalidad posmoderna. Ni mucho menos, que los posmodernos sea la única mentalidad digna de tener en cuenta en el mundo actual.

<sup>12</sup> Según veremos, el cine de Allen se encuentra vinculado a planteamientos filosófico-hermenéuticos posmodernos a partir de la paradójica ironía con la que plantea su visión de la realidad psicoanalítica, fenomenológico-existencialista y deconstructivista. Planteamientos teórico-temáticos de base tomados de los pensadores y cineastas europeos.

a una época fue Hegel. Las expresiones “época moderna”, “neue Zeit”, “modern times” o “temps modernes” sirvieron para designar un determinado momento histórico en las principales lenguas del considerado como mundo civilizado. Se trata de un período que se habría iniciado alrededor de 1500 en torno a tres acontecimientos de gran relevancia para la humanidad: el descubrimiento de América, el Renacimiento y la Reforma Protestante. Esta época como demarcación y frontera cronológica entre la Edad Media y la Edad Moderna será la que nos servirá de punto de partida en el primer capítulo de esta investigación doctoral a la hora de caracterizar los orígenes y evolución posterior de la hermenéutica, dando comienzo a una forma de ver y entender la vida de la que se desmarcaría ya en pleno siglo XX la posmodernidad. Intentando caracterizar y periodizar esta condición moderna, Iñaki Urduñibia indica que:

La *modernidad* surgirá con la idea de sujeto autónomo, con la fuerza de la razón, y con la idea del progreso histórico hacia un brillante final en la tierra. Dicho pensamiento se constituye en dos tiempos: el primero será el periodo que va desde el Renacimiento a la Ilustración. La tesis clave de dicho periodo será la tesis del sujeto: “todos los hombres son, por naturaleza, esencialmente idénticos entre sí”; de esta tesis se desprende una cierta idea de universalidad y de identidad; el segundo tiempo iría desde el romanticismo hasta la crisis del marxismo, “la tesis fundamental no es ya la del sujeto sino la de la historia”, y de ella se desprenderá una cierta óptica relativista. El sujeto pasará a ser pensado “desde categorías colectivas: la nación, la cultura, la clase social, la raza”.<sup>13</sup>

Dentro de esta modernidad, la secularización constituye su esencia, como señala Vattimo, e implica hacer del *saeculum*, del siglo o del mundo, algo que no lo era porque estaba vinculado estrechamente con lo religioso, según veremos en el primer capítulo. Esta visión implicaba hasta entonces una concepción positiva de lo religioso y negativa de lo demás (es decir, una visión negativa de lo del siglo, de lo del mundo, de lo secular). De todo ello estaba cuidadosamente desligado lo religioso. De este modo, con la secularización, apunta Vattimo, “se indica el proceso de ‘deriva’ que desliga la civilización laica moderna de sus orígenes sagrados”.<sup>14</sup> En este proceso secularizador, la modernidad hacía gala de su abandono y emancipación de lo religioso y divino.

Dios dejaba de ser una hipótesis necesaria para explicar el mundo físico, el mundo moral y el mundo político. Se inauguraba una *era secular*. La verdad de la razón, la verdad del progreso y la verdad de la ciencia nos harían libres. [...]

---

<sup>13</sup> Urduñibia, Iñaki, “Lo narrativo en la posmodernidad”, publicado en Vattimo, Gianni, y otros, *En torno a la posmodernidad*, 1996, p. 51.

<sup>14</sup> Vattimo, Gianni, *Crear que se cree*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 41.



Las utopías seculares del mundo ilustrado, del mundo libre y del mundo feliz exigían un mundo sin religión. [...]

Sin embargo, contra todo pronóstico, en un *mundo globalizado* e hipermoderno ~~lo~~ religioso” pervive e, incluso, se revitaliza. Una *nueva visibilidad* pública acompaña al *revival* religioso, para el que se acuñan expresiones como ~~el~~ retorno de Dios”, ~~politeísmo~~ religioso”, ~~religiosidad~~ salvaje”, religión a la carta”. ~~religión~~ light”, ~~el~~ Dios propio”... o ~~desprivatización~~ de la religión”, ~~desecularización~~”, ~~final~~ de la secularización”, ~~sociedad~~ postsecular”...<sup>15</sup>

Este replanteamiento del modelo europeo clásico de secularización había llevado ya a Vattimo a considerar la secularización en un sentido ~~positivo~~”:

es decir, la idea de que la modernidad laica se constituye también y sobre todo como continuación desacralizante del mensaje bíblico, [...] la idea de que la racionalización de la sociedad moderna es impensable fuera de la perspectiva del monoteísmo hebraico-cristiano. [De esta forma...] todos los rasgos de la civilización occidental, se estructuran en referencia a aquel texto base que fue, para esta civilización, la Escritura hebraico-cristiana. Que nuestra civilización ya no se profese explícitamente cristiana, e incluso que se considere generalmente una civilización laica, descristianizada, poscristiana, y que, sin embargo, esté, en sus raíces, profundamente forjada por esta herencia, es la razón para hablar de secularización ~~positiva~~” como rasgo característico de la modernidad.<sup>16</sup>

Las desmitificaciones modernas más radicales son vistas por Vattimo como un hecho secularizante, desacralizante en sentido positivo. Secularizar se podría entender, siguiendo esta línea como ~~humanizar~~”, como poner o ver en el nivel de lo humano lo trascendente, lo filosófico o lo sublime. Secularizar en este sentido sería como bajar de los altares para ponerse al nivel humano. Es en este sentido positivo que se podría decir que Jesucristo se secularizó al hacerse hombre siendo Dios. Vattimo ve así la encarnación de Cristo como la secularización positiva del principio divino y la ~~ontología débil~~” como la transcripción del mensaje cristiano; se trata del encuentro con lo trascendente a través de lo cotidiano. Es en este doble sentido ambivalente (positivo/negativo) como nosotros entendemos la secularización y la vemos manifestada en el cine de Woody Allen: como fenómeno amplio llevado cabo en la modernidad y perpetuado en la posmodernidad en los dos polos o sentidos expuestos. Además, la hermenéutica del sentido dará buena cuenta de esta secularización moderna. De ahí la importancia de la secularización en la hermenéutica qdel sentido posmoderna, desde la cual estudiamos en la presente investigación el cine de Woody Allen.

---

<sup>15</sup> Bermejo, *op. cit.*, p. 11.

<sup>16</sup> Vattimo, Gianni, *op. cit.*, p. 42-44.

En la actualidad, además de la prolongación de la secularización moderna, en donde –el lugar de la religión no era sino provisional: un error destinado a ser desmentido por la racionalidad científica o un momento que debía ser superado por el desarrollo de la razón hacia formas de autoconsciencia más plenas y ‘verdaderas’<sup>17</sup>, hoy día se produce también la secularización posmoderna de la modernidad. En este último sentido, ante el desencanto producido por el desgaste y la desilusión del proyecto moderno, se lleva a cabo la secularización de los grandes valores pontificados por la modernidad, de –las utopías seculares del mundo ilustrado” de las que habla Bermejo: la verdad de la razón, del progreso y de la ciencia que nos harían libres pierden su aureola y brillo venerables. Todos ellos son echados por tierra en *El dormilón*, de Woody Allen, según veremos. De este modo, el último paso en este proceso secularizador es la secularización de esta secularizada posmodernidad, o en palabras de Vattimo: –el radical desencanto respecto a la idea misma de desencanto; o en otras palabras, que la desmitificación se ha vuelto, finalmente, contra sí misma, reconociendo como mito también el ideal de la liquidación del mito”<sup>18</sup>. Esto ha traído aparejado consigo, como observa Vattimo, un debilitamiento del secularismo fuerte o negativo de la modernidad.

El hecho es que el –fin de la modernidad” o, en todo caso, su crisis ha traído consigo también la disolución de las principales teorías filosóficas que pensaban haber liquidado la religión: el cientifismo positivista, el historicismo hegeliano y, después, marxista. Hoy ya no hay razones filosóficas fuertes y plausibles para ser ateo o, en todo caso, para rechazar la religión.<sup>19</sup>

La hermenéutica del sentido posmoderna, según veremos, encuentra en la vida su principal objeto de hermeneutización. En este sentido, especialmente para el existencialismo, y antes que él para el raciovitalismo, la cuestión de la presencia-existencia o no de Dios juega un papel clave a través de su secularización o laicización. Como ya observó Ortega y Gasset en un texto que ha inspirado el título de la obra que Bermejo coordina (*¿Dios a la vista?*):

Hay épocas de *odium Dei*, de gran fuga lejos de lo divino, en que esta enorme montaña de Dios llega casi a desaparecer del horizonte. Pero al cabo vienen sazones en que súbitamente, con la gracia de una costa virgen, emerge a sotavento el acantilado de la divinidad. La hora de ahora es de este linaje, y procede gritar desde la cofa: ¡Dios a la vista!

---

<sup>17</sup> Vattimo, Gianni, *Crear que se cree, op. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 22.

No se trata de beatería ninguna; no se trata ni siquiera de religión. Sin que ello implique escatimar respeto alguno a las religiones, es oportuno rebelarse contra el acaparamiento de Dios que suelen ejercer. El hecho, por otra parte, no es extraño; al abandonar las demás actividades de la cultura el tema de lo divino, sólo la religión continúa tratándolo, y todos llegan a olvidar que Dios es también un asunto profano.

La religión consiste en un repertorio de actos específicos que el ser humano dirige a la realidad superior; fe, amor, plegaria, culto. Pero esa realidad divina tiene otra vertiente, en la cual se prenden otros actos mentales perfectamente ajenos a la religiosidad. En este sentido cabe decir que hay un Dios laico, y este Dios, o flanco de Dios, es lo que ahora está a la vista.<sup>20</sup>

Se trata de uno de los recurrentes temas fundamentales del cine de Woody Allen ya que, en la época posmoderna en la que nos encontramos, como observa Bermejo:

El retorno de Dios sigue dando que pensar. La pervivencia de lo religioso se presenta como un hecho incontestable que obliga a revisar la teoría de la secularización que pretendía ofrecer una explicación definitiva sobre el ocaso de la religión, la irrelevancia pública de lo religioso y su reclusión a la privacidad subjetiva: a más modernización, menos religión.

[...]

Resumiendo, a modo de balance provisional, el retorno de lo religioso deja una constelación compleja y polivalente de fenómenos, incluso contradictorios y siempre controvertidos: Des-institucionalización, flexibilidad dogmática e individuación de la creencia; integrismos, fundamentalismos y sectas; sincretismos: neomisticismo, neognosticismo y neoesoterismo; sacralización de lo secular y cultos profanos: culto corporal, culto deportivo, culto musical, culto estético, culto político, culto ecológico, culto consumista, culto mediático, culto turístico... Cuestiones todas que, en cualquier caso, dejan constancia más que suficiente de: 1º) la *relevancia* –y no precisamente de la irrelevancia– de lo religioso en el siglo XXI –la religión no sólo no retorna porque nunca se ha ido, sino que parece revitalizada, sobre todo, en un nuevo contexto mundial globalizado; 2º) la necesidad de una revisión de la tesis clásica de la secularización –más modernidad = menos religión–; 3º) la imprescindible inclusión de una perspectiva plural y diversificada en el análisis de la modernización y la secularización –modernidades múltiples, secularizaciones múltiples–; y 4º) la urgencia del replanteamiento de la legitimidad y justificación teórica y práctica de la religión en la sociedad postmoderna y postmetafísica, postcristiana y postsecular.<sup>21</sup>

Siguiendo a Casanova,<sup>22</sup> Bermejo<sup>23</sup> distingue entre (lo) secular, secularización (como acto o proceso) y (el) secularismo (como estado social): a) secular como categoría epistémica, definidora y constitutiva de la modernidad, que expresa la tesis de la

<sup>20</sup> Ortega y Gasset, José, *OC II*, pp. 605-607, citado por Bermejo en *op. cit.*, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 11 y 23-24.

<sup>22</sup> Casanova, J., <http://blogs.ssrc.org/tif/2007/10/25/secular-secularizations-secularisms/>.

<sup>23</sup> Bermejo, Diego, *¿Dios a la vista?*, *op. cit.*, p. 29.

legitimidad y autonomía de las realidades mundanas respecto de las concepciones, normas e instituciones religiosas y la transformaciones mundanas respecto de las concepciones, normas e instituciones religiosas y la transformaciones consecuentes en los diversos ámbitos (filosofía, teología, ciencia, sociología, política, moral, derecho, arte, etc.)”; b) *–secularización* como categoría histórica que expresa la tesis de la modernización entendida como proceso de racionalización y diferenciación de esferas y subsistemas dentro de las sociedades modernas que incluye la separación de las instituciones religiosas de las instituciones políticas, sociales y culturales del estado, y la tesis del ocaso y privatización de la religión”; y c) *–secularismo* como categoría ideológica que expresa una determinada visión del mundo o cosmovisión global y omnicompreensiva considerada como el modo natural, necesario e incuestionado de darse lo moderno”.

Casanova, según refiere Bermejo,<sup>24</sup> distingue, a su vez, tres sentidos diferentes y coimplicados en el concepto de secularización que ayudan a precisarlo: a) *–Decline of religious beliefs and practices. A consequence of modernization, but often postulated as the end result of a universal process of human development from primitive religion to modern secular reason. New, but most widespread use in contemporary debates”*. b) *–The Privatization of Religion. A general modern empirical trend and normative condition for modern democratic politics. My book, *Public Religions in the Modern World*, challenged both the empirical and the normative claims of the thesis of privatization. We are witnessing a global process of \_de-privatization of religion”*; c) *–Differentiation (i. e. –emancipation”) of the secular spheres: modern state, market economy, science, etc. from religious norms and institutions and the parallel emergence of secularization. The secular and de religious emerge first with modernity as reciprocally constituted and differentiated structures”*.

Según Bermejo, el plural de estos términos sería el más adecuado para contextualizarlos en su devenir histórico, social y cultural. De este modo, se producen diversas *–secularidades”*, diversas *–secularizaciones”* y diversos *–secularismos”*.

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 29.

### 3. La posmodernidad: De las dificultades de su definición a su caracterización frente a la modernidad

Como ya bien reconocía Iñaki Urdanibia, no ha resultado fácil en los últimos decenios definir la posmodernidad. Se trata de un periodo o movimiento cultural un tanto escurridizo que no se deja definir.

Deteniéndonos brevemente en el origen de las dificultades que comentamos, podemos ver cómo las causas principales serían: la *novedad* de tal palabra (o, mejor, de la condición que pretende expresar), el *equivoco* de la palabra pos acompañando a otra que inclina a hacer pensar en una periodización histórica, los muchos *sentidos* de tal palabra y las diferentes *disciplinas* en las que se ha utilizado [...].

Los mismos partidarios de la utilización y verosimilitud de dicho vocablo han hablado de lo *desafortunado* que resulta dicho *epíteto*. Así, se puede hablar de tal término más cómo un concepto operativo que como un concepto analítico: tal término vendría a ser como una advertencia de que las cosas ya no son como antes, de que estamos en un momento en el que se ha extendido una sensibilidad o un estado de alma de tal modo que sería más exacto hablar de *condición* más que de una época, ya que este último término conllevaría una carga periodizadora que, a pesar de lo engañoso del pos, está en las antípodas del pensar posmoderno. Así pues, aunque tal término se puede prestar a equívocos, su utilización ha solido mantenerse con el fin de alertar acerca de lo que ya no marcha en la modernidad, como un grito de alerta que no parte de algún iluminado, como podría pasar hace algunos años, sino que responde a una conciencia cada vez más extendida de que las cosas ya no funcionan del mismo modo que hace algún tiempo. Tal postura pretendería igualmente profundizar en la actualidad de los tiempos que corren, frente a las simplificaciones que hacen que se interpreten las cosas de una vez por todas, sin observar los más mínimos cambios o particularidades de los diferentes momentos.<sup>25</sup>

Son muchos y variados los nombres que se han venido dando a esta condición posmoderna, desde “modernidad tardía” o “ardomodernidad” (Lanceros)<sup>26</sup> hasta “modernidad reflexiva” (es decir, autoreflexiva), “hipermodernidad” (Lipovetsky, recientemente)<sup>27</sup>, “intramodernidad” (Ortiz-Osés)<sup>28</sup> o posmodernidad, todos ellos en función de la concepción que se tiene de ella en relación con la modernidad de la que

---

<sup>25</sup> Urdanibia, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>26</sup> Véase Lanceros, Patxi, *La modernidad cansada y otras fatigas*, prólogo de Eugenio Trias, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 22.

<sup>27</sup> Véase Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006, y *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.

<sup>28</sup> Ortiz-Osés / Vattimo, Gianni y otros, *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.

proviene y de la que se distancia o diferencia en mayor o menor medida según los casos.<sup>29</sup>

—Si la modernidad clásica se destacó por su semblante y dinamismo utópico, la modernidad tardía —a partir de esta relectura— se caracteriza en cambio, por sus aspectos distópicos. Los miedos se vuelven palpables y difícilmente alguien podría asegurar que nuestro mundo progresa”.<sup>30</sup> Los protagonistas del cine de Woody Allen encarnan estos miedos e inseguridades posmodernos de —la sociedad de la decepción”,<sup>31</sup> según veremos. Decepción forjada desde la propia modernidad, que ve venirse abajo sus propios ideales de progreso. Es en este sentido que, a la cultura moderna, caracterizada según Antonio Cruz, por las grandes dosis de fe en casi todas las empresas humanas de los que la forjaron, le sigue, según él, la pérdida de todo tipo de fe del pensamiento postmoderno, que provoca, según él, la muerte de los ideales, así como la profunda crisis en que ha entrado la ética, la razón y la idea de historia. Esta pérdida de todo tipo de fe deja un vacío que la posmodernidad intenta llenar de diferentes formas. De ahí —el ‘retorno de Dios’ en la condición posmoderna, posmetafísica y globalizada” del que habla Bermejo en el capítulo homónimo de *¿Dios a la vista?* No obstante, es de destacar, según Antonio Cruz, la pervivencia de la modernidad en la actualidad, en donde todavía en muchos casos, según él, se denomina bajo ese nombre a la cultura que todavía predomina y perdura en las sociedades actuales. Frente a estas posturas de manifiesta defensa de la modernidad, como la ya expuesta de Habermas, se encuentran —las de los que apostatan de la modernidad”, las de:

los nuevos filósofos franceses procedentes del marxismo y de —mayo del 68” en París. Son los pensadores posmodernos: Jean-François Lyotard, Gilles Lipovetsky, Michel Leiris, Bernard-Henri Levy y Jean Baudrillard entre otros. Aunque a esta lista habría que añadir también al italiano Gianni Vattimo. Todos ellos se caracterizan por su crítica de la cultura moderna. De una forma u otra manifiestan un desencanto intelectual común. Acusan a la modernidad de haber convertido a la cultura en simple utilitarismo. La Revolución científica moderna, forjada en un clima de respeto y admiración ante el gran libro divino de la naturaleza, se habría convertido en un temible aparato que amenazaría con destruir el planeta y al propio hombre. La vida urbana se contempla casi como una maldición generadora de conflictividad social. El capitalismo habría dado a luz el efímero imperio de la

---

<sup>29</sup> Véase Bermejo, *op. cit.*, p. 28.

<sup>30</sup> Retamal, Christian, —La globalización en el contexto de la modernidad tardía”, *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 3, 2006, en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/laglobalizacionenelcontexto.html#sdfootnote25anc>, consultado el 31-07-2013 a las 23‘00 horas.

<sup>31</sup> Expresión que da nombre a una reciente obra de Lipovetsky: *La sociedad de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 2008.

moda que provoca en los individuos frustración y vacío interior. Todos ellos coinciden en negar rotundamente las utopías y las ideologías. Se refieren siempre al fracaso de los ideales de la Ilustración, especialmente, en lo que respecta a la organización racional de la sociedad desde los puntos de vista político, científico y ético. Por lo tanto, en su opinión, los grandes temas clásicos de la filosofía habrían dejado de tener sentido. ¿De qué serviría reflexionar hoy acerca de la libertad, la justicia o la igualdad? Los postmodernos declaran que carecen de referencias para pensar lo “universal” y que prefieren pensar exclusivamente en lo “particular”, los acontecimientos momentáneos y cotidianos. Prefieren aceptar sólo los valores tangibles y relativos. Y, finalmente, niegan también las nociones modernas de progreso e historia.<sup>32</sup>

Esta(s) postura(s) posmoderna(s) son las que se exponen y defienden, desde el humor paródico en algunas de las películas de Woody Allen, especialmente en *El dormilón* (*The Sleeper*, Woody Allen, EE. UU., 1973) –como crítica y parodia de la modernidad y de su cientifismo e ideal de progreso histórico–, en *Celebrity* (Woody Allen, EE. UU., 1998) –como crítica y parodia del mundo de la fama y de la moda– y en *Si la cosa funciona* (*Whatever Works*, Woody Allen, EE. UU., 2009) –como crítica de la idea moderna del hombre bueno por naturaleza y de los idealismos propuestos al respecto desde la Ilustración y la Revolución Francesa–, según expondremos más abajo.

Como señala Vergara Henríquez en su artículo sobre la condición moderna y la concepción cansada de la modernidad de Patxi Lanceros:

Actualmente, la modernidad transita por una fase tardía, es decir, pendiente con su origen, alerta por su presente, atenta para su futuro, y debido a tal condición se presenta como una *plataforma* en la que reposa el *modo anoréxico* del proyecto socio-político-intelectual ilustrado. Esa delgadez ha sido causada por los procesos incubados *por y en* la misma modernidad, especialmente por la hegemonía del proceso de reificación global del actual modelo económico neoliberal en coherencia con una persuasiva secularización del existir moderno y de sus arquetipos simbólicos, regidos por las experiencias subjetivo/individuales y objetivo/sociales de bienestar y consumo, sucedáneas de satisfacción y consuelos de sentido.<sup>33</sup>

En este sentido:

Ya en el año 1994 Lyon se refería —escueta pero contundentemente— a la posmodernidad como el “agotamiento de la modernidad” (Lyon 1996:21), abriendo una perspectiva medial en el debate modernidad/posmodernidad cuando se

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pp. 18-19.

<sup>33</sup> Vergara Enríquez, Fernando J., *La condición moderna. Patxi Lanceros y la concepción cansada de modernidad*, Revista Lindaraja; nº 13, noviembre de 2007 (tomadas todas las citas de este artículo de su edición electrónica [http://www.filosofiayliteratura.org/lindaraja/vergara/condicion\\_moderna.htm#\\_ftn1](http://www.filosofiayliteratura.org/lindaraja/vergara/condicion_moderna.htm#_ftn1), consultada el 23-06-2013). El autor es profesor y doctor de la Universidad de Deusto en Bilbao.

anunciaba apocalípticamente su final, los preparativos de clausura y los trámites para su sucesión. En este contexto, surge un cierto consenso crítico que comparten autores como Lyotard con su posicionamiento de la ‘posmoderna’ condición de la cultura, Cioran y la ‘negación de la filosofía’, Baudrillard con una realidad como simulación y Vattimo y el pensamiento débil: expresiones de una razón discontinua, un conocimiento descentrado y un sujeto sin identidad referida a la totalidad.<sup>34</sup>

La racionalidad de la modernidad ve desgastada su operatividad:

La crítica dirigida a la modulación clásica de racionalidad —la Ilustración—, tiene que ver con un cierto agotamiento en la operatividad de este tipo de racionalidad que, a su vez, genera un radical agotamiento frente a su funcionamiento: mantenimiento del proyecto occidental de modernización apoyado en los logros de la sociedad capitalista industrial. El cuestionamiento ‘posmoderno’ se dirige en particular al concepto de una razón deductiva y el intento de elaborar un pensamiento sistemático; la posibilidad de un fundamento al conocimiento como asimismo el criterio de certeza para alcanzarlo; el optimismo fruto del uso positivo de la razón y de los éxitos del progreso; el despliegue de las ideas de una historia y sujetos únicos.<sup>35</sup>

Es en este sentido en el que:

el planteamiento teórico de Lanceros no se deja embaucar por las seducciones provenientes del debate —extenso, estéril, agotador— sobre los con-fines de la modernidad, los re-inicios de la ilustración y el ad-venimiento e instalación operativa de la posmodernidad. Y no lo hace por una sencilla razón: se mantiene en un difícil equilibrio argumentativo entablando un diálogo con el núcleo problemático de la modernidad —modo o estilo y cansancio— y con su expresión cultural o enmarque filosófico —revolución y globalización—, manteniendo una relación desde la sospecha sobre su pasado, pasando por la certeza de su problemática vigencia hasta llegar a su crepuscular horizonte.<sup>36</sup>

El desencanto es un valor, si es que se le puede denominar así, característico de la posmodernidad. Generalmente, observa Bermejo, se acepta que se ha producido un ‘desencantamiento del mundo’ a partir de la siguiente ecuación: modernización = racionalización = secularización. Así, mientras que para autores como José María Mardones la posmodernidad surge por la ‘pérdida de confianza en la razón’, para Patxi Lanceros lo hará por el desgaste que sufre la propia modernidad ante sus deshechos sueños, cansada ya de sí misma y de sus expectativas no cumplidas<sup>37</sup>. Para Antonio

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> Lanceros, Patxi, *La modernidad cansada y otras fatigas*, prólogo de Eugenio Trias, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.



Cruz, sin embargo, ~~la~~ postmodernidad surge a partir del momento en que la humanidad empieza a tener conciencia de que ya no resulta válido el proyecto moderno”<sup>38</sup>. Esta toma de conciencia surge, según él, durante el siglo XX, especialmente en sus postrimerías, período en el que:

se han venido produciendo importantes cambios sociales y culturales en el seno de los países desarrollados de Occidente. Desde puntos de vista bien distintos en este ámbito cultural ha surgido una nueva forma de pensar, y de entender el mundo, que difiere de lo que hasta ahora se la ha denominado ~~postmodernidad~~” debido a su abierta oposición a la época que la generó.<sup>39</sup>

Esta oposición manifiesta al proyecto moderno hace que la posmodernidad surja en los países desarrollados de Occidente, en los únicos en los que dicho proyecto alcanzó a desarrollarse. Es por eso por lo que que ~~los~~ creyentes del primer mundo no debemos olvidar que cuando hablamos de postmodernidad nos estamos refiriendo a personas con un determinado nivel económico que viven en países muy concretos de la llamada sociedad del bienestar”.<sup>40</sup> Esto es debido a que, como explicaba el expresidente de Uruguay Julio M. Sanguinetti:

en países como los nuestros, donde la ciencia, la razón y la fe en el progreso aparecen desmentidas todos los días por el atraso industrial o la pobreza, estamos por construir aún el edificio de la modernidad [...], mientras estamos luchando por superar viejos feudalismos para construir la modernidad, por otro lado se vive el cuestionamiento de ésta en nombre de esa individualidad exaltada que está de moda.<sup>41</sup>

En este sentido, observa Antonio Cruz, ~~es~~ injusto y paradójico que el mundo occidental hable de posrmodernidad y de decadencia de los valores modernos cuando los países del Tercer Mundo no han alcanzado todavía la modernidad”.<sup>42</sup>

Algunos autores cristianos se han referido al peligro que supone la actual increencia y la crisis de valores para el futuro del Evangelio. Incluso se llega a temer por la continuidad del mismo frente al desarrollo del materialismo y del individualismo postmodernos. Si bien es verdad que existe hoy una notable dificultad para que los principios bíblicos arraiguen en el corazón del ser humano, no debiéramos caer en el alarmismo, ni mucho menos, en una actitud derrotista. Son muchos los libros que se vienen publicando anualmente sobre este tema. La

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>41</sup> Sanguinetti, Julio M., ~~Las aventuras de la posmodernidad~~”, *El País*, 02-09-1992 (citado por Cruz, Antonio, *op. cit.*, pp. 11-12).

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 12.

mayoría de ellos reconoce que en el pasado la arrogancia del ser humano rechazó lo divino y colocó toda su confianza únicamente en los esfuerzos del hombre. Hoy, estamos asistiendo al desplazamiento de lo humano y da la sensación de que la humanidad se siente impotente para prever o controlar su futuro. Tal incertidumbre abre la caja de Pandora de las especulaciones pero, al mismo tiempo, inaugura una época de esperanza para el Evangelio. Muchos pensadores reconocen hoy que el cristianismo, después de todo, no es una solución tan mala. No hay por qué abrigar temores. La Palabra de Dios seguirá brillando en el mundo y llevando criaturas a los pies de Jesucristo. Esa es nuestra confianza.<sup>43</sup>

En esta línea señala también Juan Antonio Monroy desde una postura posmoderna cómo con la posmodernidad ~~no~~ estamos ante el final del mundo. No estamos ante el final de la religión. No estamos ante la muerte de Dios. Estamos ante una nueva época que nos descubre nuevas posibilidades. La postmodernidad plantea retos indudables a la fe cristiana”,<sup>44</sup> pero Antonio Cruz, frente a las posturas del cristianismo más escéptico, defiende que estos retos deben ser aceptados y pueden ser superados con ventajas para la fe.

#### **4. La hermenéutica: Definición, origen y concepción actual. Ámbitos y alcance de su labor. (De la hermenéutica del libro a la hermenéutica del mundo)**

Según Ferrater Mora<sup>45</sup>, la voz ἐρμηνεία proviene de Ἑρμῆς o (Hermés), el mensajero de los dioses y protector del comercio. De esta forma, Hermes, el dios mediador por antonomasia que, pese a sus oscuros orígenes, fue aceptado en el Olimpo, está, etimológica y simbólicamente, en el origen de la palabra griega *hermeneia*, que significa primaria e inicialmente ‘expresión’ (de un pensamiento) o ‘interpretación’; de ahí ‘explicación’ y sobre todo ‘interpretación’ del mismo:

Descrito por Homero como mensajero de los dioses, Hermes traslada-traduce la voluntad de los dioses a un lenguaje accesible a los hombres, estando por ello también presente en la palabra *hermeneuein* cuando se entiende, en particular, como el arte o técnica del *hermeneutés* o intérprete que se encarga de traducir a un lenguaje inteligible, al propio griego, lo dicho de un modo extraño, incomprensible,

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>45</sup> Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 1622.

–barbaro”, y cuando se entiende, de un modo más general, como la acción de explicar o de –significar algo hablando” (Aristóteles).<sup>46</sup>

En Platón encontramos dicha voz en la frase: “La razón [de lo dicho] era la explicación (ἐρμηνεία) de la diferencia” (*Theait.*, 209 A.). Περί ἐρμηνευτικῆς es el título del tratado de Aristóteles incluido en el *Organon*, que se ocupa de los juicios y de las proposiciones. Dicho tratado se ha traducido al latín con los nombres de *De interpretatione* y de *Hermeneutica*.

El sentido que tiene hoy el término “hermenéutica” se aproxima al etimológico. Este sentido procede en gran parte, aunque no exclusivamente, del uso de ἐρμηνεία para designar el arte o ciencia de la interpretación de las Sagradas Escrituras, que durante siglos fue el libro por excelencia. Este arte o ciencia puede ser: 1) interpretación *literal* o averiguación del sentido de las expresiones empleadas por medio de un análisis de las significaciones lingüísticas, o 2) interpretación *doctrinal*, en la cual lo importante no es la expresión verbal, sino el pensamiento. De ahí que:

Ligada simbólicamente a la figura de Hermes estaría también la tarea crítica de la filología, que pretende preservar y garantizar el acceso a los textos transmitidos por la tradición, fijándolos y reactualizando su sentido, y la tarea de la exégesis de la Escritura Sagrada, más dispuesta a descifrar un sentido oculto tras el sentido literal, las cuales constituyen las dos fuentes principales, que a lo largo de nuestra historia se han ido influyendo y enfrentando mutuamente, de la hermenéutica entendida como arte-ciencia de la interpretación de textos.<sup>47</sup>

La hermenéutica, por lo tanto, designa el arte y la ciencia de la interpretación de los textos. En su origen se presenta como un conjunto de técnicas de lectura, de comprensión y de desciframiento que permiten captar lo que se considera el sentido “auténtico” y descartar lo que se consideran las “falsas” o “erróneas” interpretaciones. En dichos orígenes la hermenéutica se presentó como parte de la exégesis de la Biblia. Pero luego, conforme la modernidad se fue secularizando, comenzó a caracterizar la naturaleza y el método propios del saber específico que se pone como objeto el ser humano y sus producciones (en particular, las producciones literarias). De este modo, en su primera fase o estadio, la hermenéutica es la ciencia de la interpretación de los textos (en un principio sagrados, y luego extrapolada al resto de textos) que estudia las reglas necesarias para que dicha interpretación se pueda llevar a cabo con éxito. Es necesario

---

<sup>46</sup> Garagalza, Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad*, Barcelona, Anthropos, Colección Autores, Textos y Temas. Hermeneusis (colección dirigida por Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros y Luis Garagalza), 2002, p. 5.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 6.

distinguir este saber respecto de las ciencias de la naturaleza, y esta distinción se ha expresado a menudo en la oposición entre “comprender” y “explicar”. Sin embargo, la característica del uso filosófico de la hermenéutica es la extensión que se hace de la misma a la realidad no humana y no producida por los seres humanos, como el mundo y la naturaleza. Esta extensión consiste en tratar el mundo como un libro. Desde esta postura se considera necesario leer e interpretar el libro del mundo. Algunos consideran que tiene un sentido profundo y auténtico (como defiende la interpretación religiosa de la naturaleza como expresión simbólica múltiple de un Dios único); otros, en cambio, consideran que es interpretable indefinidamente en distintos sentidos, ninguno de los cuales sería fundamental.

A veces se llama “hermenéutica” a la interpretación de lo que está expresado en símbolos. Aunque esta última significación parece al principio tener poco que ver con la anterior, está estrechamente relacionada con ella en tanto que las expresiones que hay que interpretar son consideradas como expresiones simbólicas de una realidad que es necesario “penetrar” por medio de la exégesis, postura mantenida más recientemente por hermeneutas posmodernos como Andrés Ortiz-Osés, según veremos. Desde una concepción más textual-material, dada por una perspectiva semiótica clásica, Paul Ricoeur considera la hermenéutica, en parte, como interpretación de símbolos: “No hay autocomprensión que no esté mediatizada por signos, símbolos y textos; la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores”.<sup>48</sup> Dado que la interpretación de símbolos supone siempre para él la referencia a textos (el símbolo, por un lado, se inscribe en un poema, relato, etc. y, por otro, supone un conflicto interpretativo que se da también a nivel del texto), Ricoeur restringe su concepto de hermenéutica a la interpretación de textos escritos.<sup>49</sup>

La idea es que la obra misma crea sus condiciones semánticas propias de producción. Por ello, el doble trabajo de la hermenéutica de Ricoeur radica en conciliar un doble movimiento: por un lado, la obra posee una estructura inmanente y, por otro, posee un dinamismo trascendente que proyecta a la obra fuera de sí. El texto posee una estructura de sentido que tiene que ser explicada; al mismo tiempo proyecta un mundo que tiene que ser comprendido (Ricoeur 2001, p. 34). En esta doble tarea de la hermenéutica pareciera que la subjetividad no cumple ningún rol. El doble dinamismo que instaura el sentido y la referencia es un proceso, por decirlo así, sin sujeto. Así entonces, el proyecto hermenéutico de Ricoeur se puede resumir en los siguientes puntos: a) la hermenéutica se restringe a la interpretación

---

<sup>48</sup> Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2001, p. 31.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pp. 32-33.

del texto escrito, y b) en la producción del sentido el texto es autosuficiente. Por ello, la subjetividad no interviene en este proceso.<sup>50</sup>

A partir de 1960, la hermenéutica da un considerable giro con la obra de Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 1900-Heidelberg, 2002), filósofo alemán discípulo de Heidegger y fundador de la Escuela Hermenéutica, especialmente conocido por su obra *Verdad y método* y por su renovación de la hermenéutica.

El problema de la interpretación era un tema clásico de la hermenéutica, pero ahora [con Gadamer] es sacado de su reclusión en la particularidad de una disciplina y de un problema filológico o exegético y propuesto como un problema universal, es decir, filosófico y ontológico, que afecta en general a toda relación entre el hombre y lo real”.<sup>51</sup>

Gadamer va más allá de la concepción tradicional de hermenéutica al considerarla como el examen de condiciones en que tiene lugar la comprensión, entendida ésta última como un acontecer. Esto lleva a Gadamer a plantear la hermenéutica desde su perspectiva ontológica y existencialista, con lo que se produce una destextualización de la hermenéutica para llegar a abarcar, según veremos, la experiencia vital. Se trata de una actividad hermenéutica en donde los prejuicios del escritor-emisor y del lector-receptor juegan un papel activo de capital importancia. De esta forma, la hermenéutica para él tiene un campo de acción que va más allá de los textos religiosos, e incluso más allá de cualquier otro tipo de texto, como los jurídicos, para llegar a abarcar la vida experiencial de cada uno:

El fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido no es sólo un problema específico de la metodología de las ciencias del espíritu. Existen desde antiguo también una hermenéutica teológica y una hermenéutica jurídica, aunque su carácter concernirá menos a la teoría de la ciencia que al comportamiento práctico del juez o sacerdote formados en una ciencia que se ponía a su servicio. De este modo ya desde su origen histórico el problema de la hermenéutica va más allá de las fronteras impuestas por el concepto de método de la ciencia moderna. Comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también

---

<sup>50</sup> Bertorello, Adrián, “Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico”, *op. cit.*, p. 45.

<sup>51</sup> Garagalza, Luis, *op. cit.*, p. 10.

de verdad. Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad?

Teniendo en cuenta la primacía que detenta la ciencia moderna dentro de la aclaración y justificación filosófica de los conceptos de conocimiento y verdad, esta pregunta no parece realmente legítima. Y sin embargo ni siquiera dentro de las ciencias es posible eludirla del todo. El fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico.<sup>52</sup>

Al concebir la vida como texto, Gadamer lleva a la hermenéutica más allá de los textos escritos. Es lo que se ha dado en denominar la hermeneutización de la ontología, según veremos, o lo que hemos denominado, si se nos permite la expresión, la *destextualización* de la hermenéutica, que pasa de ser una ciencia metódica específica centrada en la interpretación y comprensión de los textos escritos a abarcar también, y sobre todo, “la experiencia humana del mundo”, la comprensión de nosotros mismos y de lo que nos rodea, de cada uno de nuestros actos y de los de los demás. La hermenéutica se convierte así en una experiencia vital que va más allá de la pura teorización científico-filosófica. Es en este sentido que el autor elegido, Woody Allen, la entiende y lleva a cabo, según veremos. Esta comprensión vital de la realidad, mediatizada por la tradición histórico-cultural que se estudia y desde la que se estudia, hace que se adquieran perspectivas que condicionan dicha comprensión, lo que se ha venido a denominar como “el círculo hermenéutico”. De ahí la importancia de la historia en todo este proceso, al constituir un elemento condicionador ineludible de primer orden. El momento y la situación histórico-cultural desde los que conozco algo condicionan cómo lo conozco desde diversas perspectivas. De ahí, también, la relativización ética, gnoseológica y hermenéutica característica de la posmodernidad. La concepción de la hermenéutica de Gadamer se contrapone, así, a la de Ricoeur, y especialmente a la hermenéutica tradicional, defendida por Emilio Betti, historiador de la hermenéutica y autor de una hermenéutica metodológica.<sup>53</sup> Betti consideraba que Gadamer traicionaba la verdadera misión de la hermenéutica, heredada de la modernidad, desde la cual los intérpretes deben intentar reconstruir las intenciones del autor. De ahí, para Betti, la importancia de defender, frente a Gadamer, la gran tradición

---

<sup>52</sup> Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1988, pp. 23-24.

<sup>53</sup> Betti, Emilio, *Teoria generale della interpretazione*, Milán, Giuffrè, 1990 (ed. corregida y ampliada), y *Diritto metodo ermeneutica: scritti scelti*, Milán, Giuffrè, 1991.

de la hermenéutica como metodología para la fijación ortodoxa del significado correcto y canónico de los textos jurídicos, religiosos, literarios, históricos, filosóficos y educativos en general. Como señala Esther Díaz al referirse a las experiencias deconstructivas en el discurso (lingüístico o artístico en general), «vivimos interpretando a los otros y a nosotros mismos, a los medios masivos, a la naturaleza, a las obras de arte. Nada existe fuera del texto. Tampoco fuera de la interpretación».<sup>54</sup> Según Garagalza, «la interpretación no será vista, pues, como un procedimiento especial al que se recurre cuando no se puede comprender algo, pues que comprender es ya siempre interpretar».<sup>55</sup>

Por otra parte, nos encontramos con posturas como la de Paul Ricoeur (1913-2005), filósofo y antropólogo francés conocido por su intento de combinar la descripción fenomenológica con la interpretación hermenéutica. De este modo, frente a la concepción del texto característica de posturas hermenéuticas como la de Ricoeur, que sostiene que la escritura es el criterio de la textualidad,<sup>56</sup> la presente tesis desarrolla una concepción del texto que establece como criterio mínimo de textualidad la coherencia semántica. Dicha posición es la que domina en la filosofía del lenguaje de M. Bajtin<sup>57</sup>, la fenomenología de la comprensión textual de M. Scherner<sup>58</sup> o la semiótica textual de J. Petöfi.<sup>59</sup> Es por ello por lo que hemos elegido un macrotexto narrativo cuyo soporte material no es la escritura, sino la filmografía de un icono de la posmodernidad como es

---

<sup>54</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 41

<sup>55</sup> Garagalza, Luis, *op. cit.*, p. 11.

<sup>56</sup> Véase Bertorello, Adrián, «Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIV Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Teatinos, 2009, pp. 43-63. Edición digital descargable en: <http://www.uma.es/revistas/contrastes/pdfs/014/ContrastesXIV-03.pdf>.

<sup>57</sup> Bajtin, Mijail, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1997; *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994; y *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995. Véase, así mismo, Bertorello, Adrián, «Bajtin: Acontecimiento y lenguaje», UNED. *Revista Signa* 18 (2009), pp. 131-157.

<sup>58</sup> Véase Bertorello, Adrián, «La fenomenología de la comprensión textual de M. Scherner. El problema de la relación entre el texto y la realidad», *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, ISSN 0188-896X, Vol. 20, Nº 2, 2006, pp. 69-90.

<sup>59</sup> Véase Bertorello, Adrián, «Texto y textualidad en la teoría semiótica de Janos Petöfi: la constitución modal del intérprete como criterio último de la textualidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* ISSN 1133-3634, Nº 16, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, 2007, pp.223-234. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-y-textualidad-en-la-teora-semiotica-de-janos-petfi-la-constitucion-modal-del-intprete-como-criterio-ultimo-de-la-textualidad-0/>.

Woody Allen, en quien la hermenéutica del sentido adquiere una relevancia y preocupación singular a lo largo de toda su obra, especialmente a través de su concepción de la vida como autobiográfico texto hermenéutico. Además, como narrativo macrotexto cinematográfico, esta filmografía reflexiona, en mayor o menor medida, sobre su condición textual desde la hermenéutica del humor llevada a cabo por su autor.

## **5. Hermenéutica y posmodernidad: Bibliografía utilizada y estado de la cuestión**

En la época actual nos encontramos con una “hermenéutica polimórfica” según Oñate y Zubía, que señala cómo “está claro que no hay la hermenéutica sino las hermenéuticas, y que la teoría crítica, la propia hermenéutica, la deconstrucción, la posmodernidad constituyen una constelación de la racionalidad discursiva de la filosofía en disenso, en consenso, trazando los mapas del pensamiento contemporáneo”.<sup>60</sup>

La hermenéutica es considerada en la posmodernidad como filosofía de la interpretación. La interpretación no se circunscribe ya sólo a los textos escritos, sino que se extiende al mundo y la realidad en toda su amplitud. En este sentido, juega un papel fundamental la interpretación de la vida como texto, línea hermenéutica prefiguradora de la posmodernidad de la que Gadamer es su iniciador. Para Gadamer, no hay hechos sin interpretaciones. Como veremos, los prejuicios juegan para él un papel fundamental al respecto. Derrida retomará el asunto señalando que hay que considerar los prejuicios para deconstruirlos.

Como estudio general sobre la trayectoria de la hermenéutica a lo largo de la historia resulta de especial interés la obra *Historia de la hermenéutica* de Maurizio Ferraris<sup>61</sup> (Turín, 1956), catedrático de Estética de la Universidad de Turín. Entre sus publicaciones destacan: *Differenze* (1981), *Tracce* (1983), *La svolta testuale* (1984), *La filosofia e lo spirito vivente* (1991) y *La Estetica razionale* (1997). Que la hermenéutica se ocupe de la Historia no tiene nada de extraordinario. De hecho, y como alguna vez se ha señalado, según veremos, la hermenéutica tiene en la Historia, precisamente, uno de sus campos privilegiados de aplicación. Sin embargo, las historias de la hermenéutica no abundan tanto como debieran; menos aún historias tan precisas y completas como ésta. Presentar de forma exhaustiva los avatares de la hermenéutica no es tarea fácil.

---

<sup>60</sup> Véase [https://www.youtube.com/watch?v=4eE2gAR\\_fpg](https://www.youtube.com/watch?v=4eE2gAR_fpg). Consultado el 12-07-2013, a las 8:00 horas.

<sup>61</sup> Ferraris, Maurizio, *Historia de la Hermenéutica*, Madrid, Akal, 2000 (edición original: *Storia dell'Ermeneutica*, Milán, Bompiani, 1988).



Antigua como el habla, la hermenéutica, según se recoge en esta obra, nació en Grecia al calor de distintas necesidades interpretativas. De allí pasó a la órbita del cristianismo y de su filosofía, prosiguiendo una andadura que a través del Humanismo y la Reforma habría de conducirla hasta los problemas y campos propios de la filosofía moderna y contemporánea. En este trayecto, tan largo como el propio pensamiento, la hermenéutica fue pasando de “ciencia auxiliar” a poseedora, para algunas corrientes, del secreto de las ciencias humanas en general, y de nuestro acercamiento comprensivo al mundo. Colocada en el corazón del debate teórico, su explosión en el mundo contemporáneo ha supuesto tanto como su entrada en diálogo constante –y todavía inacabado– con otras posiciones de la actual escena filosófica, desde la filosofía analítica de la ciencia a la crítica habermasiana de la ideología. Esta compleja vida y su complejo entramado de debates, que se recogen en esta obra de Ferraris, amplía su panorámica hasta el estudio de las relaciones entre hermenéutica y ciertas aportaciones de última generación (como el deconstruccionismo y la posmodernidad), dada su relevancia para la actual teoría literaria.

El hilo conductor que guía a Ferraris a la hora de organizar los materiales y temas de su historia de la hermenéutica está tomado de la idea contemporánea de hermenéutica, y en particular, de la monumental reconstrucción de Hans Georg Gadamer en *Verdad y método*. Es esta concepción de la hermenéutica la que compartimos y seguimos en la presente investigación. Respecto a ese modelo, Ferraris aporta dos variantes principales: la extensión del ámbito de exposición historiográfica (que en Gadamer se ocupa esencialmente sólo de la hermenéutica romántica); y, desde el punto de vista teórico, la atenuación de la antítesis entre hermenéutica y epistemología, que Gadamer hereda de Heidegger. Además de ello, dedica particular atención al aparato bio-bibliográfico, con la esperanza de favorecer la consulta y de proporcionar una base para ulteriores investigaciones.

En relación con el estado de los estudios sobre hermenéutica y posmodernidad, señalamos al final de la presente investigación, en el apartado bibliográfico sobre hermenéutica y posmodernidad, por una parte, las obras más importantes de los propios filósofos. Incluimos allí las obras más significativas de los principales autores de la modernidad cuyos textos se han citado en la presente tesis, desde Descartes, hasta Kant, pasando por Hume y Locke, así como autores más explícitamente centrados en la hermenéutica, como Dilthey y Schleiermacher. En esta línea, incluimos, así mismo, las

principales obras de los filósofos y corrientes de pensamiento del siglo XIX, XX y comienzos del siglo XXI relacionados directamente con la hermenéutica de una forma u otra, cuyos textos se han citado también en la presente tesis: desde Nietzsche, el positivismo de Comte y la fenomenología de Husserl, hasta Kierkegaard, el nihilismo y los antecedentes del existencialismo de Heidegger y Gadamer, el existencialismo de Sarte y Camus por una parte, y de Vattimo por otra, el psicoanálisis y su influencia dentro de la hermenéutica simbólica en Ortiz-Osés, y el deconstructivismo de Jacques Derrida y Paul de Man.

Sobre posmodernidad, además de las obras de autores de cabecera como Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard o Gilles Lipovetsky, cabe citar también a Esther Díaz, a Antonio Cruz. En cuanto a la interrelación producida entre hermenéutica y posmodernidad, cabe reseñar, de forma especial, a Gianni Vattimo y el grupo actual de hermeneutas existencialistas italo-españoles, así como la reciente obra en colaboración dirigida por Diego Bermejo *¿Dios a la vista?*

Gilles Lipovetsky es autor de obras tan significativas como *La era del vacío*, *El imperio de lo efímero*, *El crepúsculo del deber*, *La sociedad de la decepción* y *Los tiempos hipermodernos*, por citar algunas de las más representativas y de las que más repercusión han tenido. Con la primera obra, se afirmó que estamos en la era posmoderna. Estallido de lo social, disolución de lo político: el individuo es el rey y maneja su existencia a la carta. “La era del vacío” ausculta esta mutación esencial, investigando los rasgos significativos de los tiempos actuales, tan alejados de la rebelión y el disentimiento característicos de los años de expansión. Este análisis, tan agudo como alejado de los clisés, se desarrolla a lo largo de seis estudios: “Seducción non stop”, “La indiferencia pura”, “Narciso o la estrategia del vacío”, “Modernismo y posmodernismo”, “La sociedad humorística” y “Violencias salvajes, violencias modernas”. Nuevas actitudes se mostraban: apatía, indiferencia, deserción, el principio de seducción sustituyendo al principio de convicción, generalización de la actitud humorística. También se evidenciaba una nueva organización de la personalidad: narcisismo, nuevas modalidades de la relación social, marcadas en particular por la reducción de la violencia y la transformación última de sus manifestaciones. Por último, nuevo estado de la cultura, caracterizado por el agotamiento y derrumbe de lo que ha significado la vanguardia durante el último siglo. Gilles Lipovetsky atribuye el conjunto de estos fenómenos a un mismo factor: el individualismo es el nuevo estado histórico

propio de las sociedades democráticas avanzadas, que definiría precisamente la era posmoderna.

Si fueron sus primeras obras las que le llevaron a afirmar que estábamos en la era posmoderna, en la actualidad defiende que estamos pasando por la “segunda revolución moderna”: lo “posmoderno”, para bien o para mal, ha llegado su fin, según él. Hemos pasado a lo que él denomina la era “hipermoderna”. Esta época se caracteriza por el hiperconsumo y el individuo hipermoderno. El hiperconsumo es un consumo que absorbe e integra cada vez más esferas de la vida social y lleva al individuo a consumir, más que para ascender en la escala social, para su satisfacción personal. La sociedad hipermoderna se caracteriza, según Lipovetsky, por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, y se distancia más que nunca de los grandes principios estructurales de la modernidad. El individuo hipermoderno, aunque orientado hacia el placer y el edonismo, siente esa especie de tensión e inquietud que surge de vivir en un mundo que se ha disociado de la tradición y afronta un futuro incierto. Los individuos están corroídos por la angustia, el miedo se superpuesto a sus placeres y la ansiedad a su liberación. Todo les preocupa y les alarma, y ya no disponen de sistemas de creencias en los que encontrar seguridad.

La obra de Antonio Cruz presenta un interesante y valioso estudio sociológico de la filosofía posmoderna en relación con la proclamación del Evangelio en los tiempos actuales. No en vano, su citado estudio se titula: *Postmodernidad –El Evangelio ante el desafío del bienestar–*. Doctor en ciencias Biológicas por la Universidad de Barcelona, y autor de libros como *Sociología* y *El cristianismo en la aldea global*, ha dedicado su vida a la investigación zoológica así como al ministerio pastoral. Su interés como biólogo se expande a la sociología aplicada. De esta forma, la obra publicada sobre la posmodernidad es un estudio de la sociedad desde los parámetros postmodernos, frente a los parámetros de la modernidad, mantenidos por varios siglos.

Esto es sociología pura. Sociología aplicada al estudio de los fenómenos culturales que han surgido de la interacción entre los individuos. No en el sentido académico que Comte dio al término, sino como era concebido el hecho ya en Aristóteles. La profundización en el campo de las especulaciones humanas. La actitud mental en el ámbito de la cultura. Y aquí Antonio Cruz agrega al tema una dimensión religiosa y otra espiritual.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Monroy, Juan Antonio, en Cruz, *op. cit.*, p. 8.

Este estudio sociológico de la posmodernidad surge en Antonio Cruz de su vocación pastoral.

El mandamiento divino de llevar el Evangelio a todo el mundo requiere un diálogo entre la fe cristiana y la cultura de cada época. Para poder comunicar hoy adecuadamente el mensaje de Jesucristo es necesario comprender las evoluciones periódicas que experimenta nuestra sociedad y reflexionar sobre sus últimas manifestaciones. Hay que saber cómo piensan los hombres y mujeres a los que se dirige la Buena Nueva. Este es el sentido del presente trabajo. Un intento de plantear el complejo asunto de la postmodernidad desde la perspectiva evangélica.<sup>63</sup>

Los autores utilizados por Antonio Cruz, aunque pasan del centenar, son utilizados con exactitud y rigurosidad, buscando solamente las razones más oportunas. La obra se abre con tres breves capítulos en torno a la llamada cultura posmoderna. El primer capítulo introduce brevemente el tema definiendo las posturas enfrentadas e indicando sus principales defensores y detractores en cada caso, ya que, como según veremos, no todos los pensadores han apostatado del ideal o proyecto moderno; no todos asumen el fin de la modernidad ni el reconocimiento de la posmodernidad como tal. Tras la presentación en el primer capítulo de la modernidad y la posmodernidad frente a frente, como “dos maneras de ver el mundo”, se continúa con una comparación entre los diferentes valores de cada manera de ver el mundo.

Tras la clarificadora comparación de valores entre modernidad y posmodernidad que Antonio Cruz realiza en el capítulo cuarto, el capítulo quinto constata cómo el sentimiento religioso, contra todo lo que pudiera pensarse, no está ausente del mundo posmoderno. Se pasan revista en este capítulo quinto a las formas religiosas más significativas de la actualidad, incluyendo la religiosidad oriental, lo esotérico, la seducción de lo extraterrestre y las diferentes formas de religión secularizada, entre las que Cruz distingue como religiones profanas (la música joven, la religión del deporte, la religión del cuerpo –el culto al cuerpo– y la diosa Tierra), y religiones civiles (entre las que se incluyen la sacralización de la democracia, la religiosidad nacionalista y –el paraíso de Mamón o la economía de mercado”). Además, se analizan los comportamientos que se detectan dentro del cristianismo posmoderno en lo que él denomina “cristianismo a la carta”, con una fe cómoda, emocional y desconfiada hacia las instituciones y los líderes religiosos. Por último, tras presentar en el capítulo quinto una comparación entre la religiosidad moderna y la posmoderna, en el capítulo sexto se

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 11.

pasa revisión a los principales rasgos diferenciales que se dan entre la fe moderna y la posmoderna. Teles matices de la creencia se refieren a la religiosidad cristiana en general, tanto católica como protestante. Por último, se concluye en el capítulo sexto aportando sugerencias que pudieran favorecer la presentación del Evangelio en esta cultura posmoderna actual en la que vivimos, considerada por Antonio Cruz como posmoderna y postcristiana. Estos dos calificativos, junto con las características de la posmodernidad, son algo que, lejos de ser presentado desde una perspectiva derrotista, se ofrece desde el optimismo posmoderno más absoluto, frente al alarmismo de algunos sectores del cristianismo que Antonio Cruz rechaza al no encontrarle fundamento.

La reciente obra editada y coordinada por el profesor Diego Bermejo bajo el título ilustrativo de *¿Dios a la vista?* aborda desde diversos puntos de vista la hermenéutica existencial posmoderna desde el retorno y la ausencia de Dios en el contexto actual, y el valor del secularismo en todo este proceso y hermenéutica desde el desencanto producido en y por la modernidad. Se trata de una obra en la que toman alguna posición al respecto en relación con el tema de Dios más de una veintena de autores, creyentes y no creyentes, con aportaciones valiosas en cuanto a densidad de contenido y cualificadas en cuanto a la calidad de los pensadores, que presentan un amplio espectro de posturas mostrando un pluralismo enriquecedor. La obra, prologada por su editor Diego Bemejo, nos da, así, una muestra del espectro de miradas, actitudes y posturas actuales en relación con la divinidad y el hecho religioso: “El ‘retorno de dios’ en la condición posmoderna, posmetafísica y globalizada”, Diego Bermejo; “Hablar de Dios”, Juan A. Estrada; “La crisis de Dios”, Ll. Duch; “Más acá de Pascal: Apología del ‘dios de los filósofos’”, Andrés Torres Queiruga; “Dios: ¿problema o misterio?”, Manuel Fraijó; “La religión y lo razonable”, Victoria Camps; “Es razonable creer en Dios”, Carlos Díaz; “Dios no existe y él lo sabe”, Gonzalo Puente Ojea; “La santísima trinidad”, Jesús Mosterín; “Ética sin teodicea”, Javier Muguerza; “Ética, razón y Dios”, José María Aguirre Oraa; “Teodramática, o el drama racio-emotivo de la existencia ante lo religioso”, Javier Monserrat; “El mundo y Dios: una trascendencia problemática”, Andrés Ortiz-Osés; “Adiós al nihilismo. Reflexiones sobre la ontología hermenéutica y la teología política en la post-modernidad”, Teresa Oñate y Zubía; “Religión vital y religión personal”, Jesús Conill-Sancho; “Intelectuales y cuestión religiosa en la España actual. (Pistas para un análisis socio-político)”, Antonio García Santesmases; “¿Es tolerable la tolerancia religiosa?”, Fernando Savater; “El futuro de la religión. ¿Vuelve

dios? Su impacto político”, Javier Sádaba; –El futuro del cristianismo en una sociedad plural”, Adela Cortina; –El futuro de Dios: más allá del mercado y del patriarcado. Entre la mística y la liberación”, Juan José Tamayo; –Diálogo platónico entre Sócrates y Hawking”, José Ignacio González Faus; –Probablemente”, Alfredo Fierro.

El conjunto de textos aquí reunidos trata de responder a cuestiones libremente formuladas en torno a la cuestión de Dios y la religión sobre el telón de fondo de la actualidad inesperada del tema y el desafío cognitivo que sigue planteando a la razón teórica y práctica la pervivencia de lo religioso. Desde sensibilidades diferentes, pero con idéntico rigor intelectual, ateos, agnósticos y creyentes coinciden en este volumen en convertir la enfática exclamación orteguiana en cuestión a debate: ¿Dios a la vista?<sup>64</sup>

Bermejo presenta la condición posmoderna como una superación de la ilustración. Como reacción a esta obra, Olegario González de Cardedal ha publicado un interesante artículo en la línea existencialista de Kierkegaard, que reproducimos como texto nº 2 en el Anexo II.

La citada obra de Esther Díaz va ya por su 3ª edición revisada y corregida. Volveremos sobre ella en el segundo capítulo de esta investigación. Baste por ahora señalar que se realiza en ella un lúcido análisis de la época posmoderna desde el fin de las utopías y de lo que ella denomina como la posestética (con el arte como acontecimiento simbólico y la deconstrucción), la posciencia y la posética. Así mismo, se analiza la posmodernidad en relación con la vida cotidiana (atendiendo a las nuevas tecnologías y la fragmentación del sujeto, las nuevas formas de cotidianidad y la desaparición del sujeto), la postfilosofía y los límites de la representación, la posmodernidad y el desarraigo de Eros, y, por último, lo que ella denomina la postsexualidad, en donde se hace revisión de la sexualidad posmoderna en todas sus variantes.

En relación con la hermenéutica posmoderna más reciente, cabe reseñar en esta introducción, por su importancia actual, a la hermenéutica existencialista del grupo de Gianni Vattimo, con su discípulo Santiago Zabala, y Andrés Ortiz-Osés, con sus discípulos Patxi Lanceros y Luis Garagalza. Constituyen todos ellos el grupo hermenéutico que mejor marca el estado actual de la cuestión hermenéutica, autores de una serie de obras más o menos recientes sobre hermenéutica que han marcado ya un hito. Los trabajos realizados como en puesta en común, entre los que se encuentran los

---

<sup>64</sup> Bermejo, Diego, *op. cit.*, p. 13.

escritos y encuentros publicados por Luis Garagalza bajo el título *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo* (Bilbao, Universidad de Deusto, 2007), constituyen una reflexión filosófica sobre la posmodernidad divisada en sus luces y sombras, en su positividad y negatividad, en nuestro contexto cultural, desde lo que ellos consideran una libre reflexión sobre la hermenéutica contemporánea y la cuestión del sentido de la existencia. Todo ello desde la línea heideggeriana en la que se inscriben, la cual replantea el sentido del ser y el ser del sentido desde posiciones críticas y relativizadoras.

Gianni Vattimo, piamontés de Turín (1936), discípulo de Georg Gadamer y heredero de Heidegger, se considera un filósofo existencialista católico, creyente y practicante, aunque crítico y de izquierdas. Irónico y de talante abierto y simpático, es un hermeneuta intuitivo y de amplios horizontes históricos. Forma con su discípulo Santiago Zabala, Andrés Ortiz-Osés y los discípulos de éste último, Patxi Lanceros y Luis Garagalza, el grupo de filósofos existencialistas creyentes herederos de Heidegger y Gadamer. Ha sido eurodiputado en el Parlamento Europeo, donde ha defendido los derechos de los grupos minoritarios como los homosexuales. Considerado uno de los mayores filósofos de nuestro tiempo, es el fundador de la posmodernidad filosófica y el maestro del “pensamiento débil”, que según Ortiz-Osés debería mejor llamarse “debilitante o debilitador de fundamentalismos, integrismos, absolutismos, fanatismos y oscurantismos, en una palabra, de macabrisms en general”, ya que “macabro”, que viene del árabe, “significa ‘cementerio’, así que cosifica lo ‘thanático’ en su sentido negativo, así pues lo mortífero o mortificante”<sup>65</sup>. Pensamiento débil frente al pensamiento dogmático, violento o fundamentalista. Vattimo, no en vano, es considerado el último gran hermeneuta, fallecido su maestro Hans-Georg Gadamer, y antes ya Heidegger y Paul Ricoeur. Entre sus obras, caben destacar, por su repercusión e importancia, las reseñadas en la bibliografía final: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneutica en la cultura posmoderna* (1986), *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger* (1986), *Introducción a Heidegger* (1986) *Más allá del sujeto* (1989), *Filosofía al presente* (1990), *En torno a la posmodernidad* (1990, en colaboración), *La sociedad transparente* (1990), *Ética de la interpretación* (1991), *La secularización de la filosofía: hermenéutica y posmodernidad* (1992), *Más allá de la*

---

<sup>65</sup> Ortiz-Osés en Vattimo, Gianni, Ortiz-Osés, Andrés, Zabala, Santiago y otros, *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, op. cit., p. 32.

*interpretación* (1995), *Introducción a Nietzsche* (1996), *Después de la cristiandad: Por un cristianismo no religioso* (2003), *Nihilismo y emancipación. Ética, Política, Derecho* (2004), *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo* (2007, en colaboración), *Adiós a la verdad* (2010), *Vocación y responsabilidad del filósofo* (2012).

Vattimo es el que ha puesto de manifiesto el vínculo profundo entre posmodernidad y hermenéutica mostrando, por una parte, que la hermenéutica no ha de circunscribirse sólo a Gadamer, el padre de la hermenéutica contemporánea, sino que ha de remontarse a Heidegger y a Nietzsche, algo que ya había hecho antes Jacques Derrida, según veremos. Además, Vattimo ha caracterizado la posmodernidad como postmetafísica y poshistoria que retoma toda la problemática abierta por la hermenéutica y la ontología hermenéutica a partir de Nietzsche. Así mismo, la actual relación actual entre la hermenéutica y la posmodernidad es algo que Vattimo vincula estrechamente con el proceso de la secularización moderno.

Gadamer, por su parte, ha destacado la concepción de la hermenéutica como espacio de las diferencias, donde la pluralidad de las interpretaciones posibilita una alteración recíproca. El hecho de que el otro tenga razón, y no yo, constituye para Gadamer, de este modo, el alma de la hermenéutica. Con estos planteamientos, la posmodernidad ha querido hacer de la hermenéutica su fuente especial y algo caracterizador de su tiempo, especialmente desde la hermenéutica del sentido. En relación con esto, el ocaso posmoderno de los grandes sistemas metafísicos, con sus pretensiones de centralidad y absoluto, ha abierto para Vattimo y los filósofos posmodernos un proceso de secularización de la filosofía y la hermenéutica que les lleva a repensar la función y el destino de estas disciplinas. El fin de la filosofía, del que tanto se habla en algunos medios, ¿implica acaso que la única actividad de orden filosófico aún practicable es la investigación historiográfica del pensamiento del pasado? Y si, por el contrario, es aún posible hacer teoría y filosofía militante, ¿qué tipo de relación deberá haber entre ellas y la historia de la filosofía? ¿Puede buscarse en la filosofía una guía, un hilo conductor o un “destino” para el pensamiento? En los últimos años, una filosofía alternativa a la metafísica tradicional, muy alejada de cualquier certeza última y apodíctica, ha propuesto en términos nuevos el tema de la verdad. ¿Acaso la verdad no es posible desde el pensamiento posmoderno y la filosofía se encuentra condenada al relativismo? ¿Es posible proponer una idea de verdad distinta de la de la tradición metafísica, pero capaz de seguir garantizando, sin embargo, que la argumentación



racional tiene sentido? Sobre estos temas fundamentales de la hermenéutica actual reflexionan Aldo Gagani, Richard Rorty, Gianni Vattimo, Hans Georg Gadamer, Stanley Rosen, François Wahl, Giacomo Marramao, Fernando Gil, Rüdiger Bubner, Fernando Savater, Jean-François Lyotard y Eugenio Trias en *La secularización de la Filosofía. Hermenéutica y posmodernidad* (Vattimo –compilador–, Barcelona, Gedisa, 1992). Desde esta incardinación posmoderna, la hermenéutica del sentido, se pregunta, debe preguntarse, por el sentido de la hermenéutica. De ahí que la deconstrucción de Derrida, como postestructuralismo posmoderno francés, así como el existencialismo y el desarrollo del psicoanálisis, al gravitar sobre la hermenéutica del sentido, se remonten a la década de los sesenta, cuando se publica la obra capital de Gadamer *Verdad y método*, sobre la que nos centraremos más adelante.

Santiago Zabala, centro-europeo de origen vasco-argentino, es el discípulo más significativo de Gianni Vattimo. Ha escrito una obra sobre Ernst Tugendhat (*Tugendhat: the hermeneutic Nature of Analytical Philosophy*), de quien ha organizado la edición de sus obras completas para Meltemi editor. Su obra más representativa es *The Remains of Being (El remanente del sentido)*. Recientemente, el propio Santiago Zabala ha coordinado como compilador *El futuro de la religión: solidaridad, caridad, ironía*, de Richard Rorty y Giovanni Vattimo (Barcelona, Paidós Ibérica, 2006). Asimismo ha coordinado el gran homenaje que los amigos, colegas y discípulos han ofrecido a Gianni Vattimo en su 70 aniversario, editado con el título de *Weakening philosophy: essays in honour of Gianni Vattimo*, con aportaciones de Richard Rorty, Jacques Derrida, Umberto Eco, M. Frank, J. L. Nancy, Fernando Savater y otros –con traducción al castellano de Francisco Javier Martínez Contreras: *Debilitando la filosofía: ensayos en honor a Gianni Vattimo*, Rubí (Barcelona), Anthropos-México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, 2009.

Andrés Ortiz-Osés y Luis Garagalza lideran la hermenéutica simbólico-existencial como seguidores del psicoanálisis de Carl Jung y la Escuela de Eranos, además de considerarse herederos existencialista de Heidegger y de la hermenéutica de Gadamer.

Andrés Ortiz-Osés (1943) es Doctor en Filosofía por la Universidad de Innsbruck (Austria), Catedrático de Filosofía en la Universidad de Deusto (Bilbao) y representante hispano de la filosofía cultural basada en una hermenéutica simbólica. Ha editado al famoso Círculo de Eranos, ha dirigido y editado con Patxi Lanceros el internacional *Diccionario de Hermenéutica*, publicado en Bilbao por la Universidad de Deusto (2004,

6ª y última edición) como una obra interdisciplinar para las ciencias humanas, además de la obra *Claves de hermenéutica: Para la filosofía, la cultura y la sociedad*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005, y el colectivo *Diccionario de la Existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*, Barcelona, Anthropos, 2006 (1ª ed.). Ortiz-Osés ha llevado a cabo también la interpretación de la filosofía vasca, el desarrollo de la hermenéutica existencialista simbólica y la publicación de aforismos. Es Miembro de Honor de la Sociedad Española de Psicología Analítica. Se considera un filósofo existencialista nihilista creyente. Al definir el hilo conductor de su quehacer intelectual, señala cómo:

Toda existencia contiene una esencia cuasi secreta, y se trataría de secretarla o expresarla: ésta es la labor de una hermenéutica profunda. Por eso me interesa lo oscuro más que lo claro, lo profundo más que lo superficial, lo implícito o implicado bajo lo explícito o explicado. Lo intrigante de un texto o contexto es lo no dicho, la captación del sentido latente, para lo que se precisa un acercamiento simbólico y no cósmico; de aquí mi actitud casi surrealista, ya que trato de captar la realidad transversal, así pues, lo surreal y sobreseído. Esto sobreseído es lo oculto u ocultado por la presuntuosa verdad racional desveladora (*aletheia*), la cual ignora que al levantar el velo nos topamos precisamente con el enigma o misterio, con lo interior o íntimo, con el corazón o alma invisible, con lo opaco y lo indecible en un lenguaje directo; de donde la necesidad de un lenguaje sugerente y mitopoético, metafórico y simbólico, pero también surreal para acceder a lo inconsciente y a la inconsciencia, así como a lo reprimido u oprimido (lo que podemos calificar de demonio, tabuizado o prohibido).<sup>66</sup>

Su temprana inquietud filosófica, con la hermenéutica como motor central, tiene su origen motivacional en la necesidad de la búsqueda de sentido, de entender lo ininteligible, simbolizado en su caso desde la más tierna infancia en la muerte prematura de su padre asesinado por un maqui. Aquí comienza lo que él denomina su ~~pro~~ proceso vital de hermeneutización sin fin hasta la fecha, intentado auscultar lo inédito”.<sup>67</sup> Conoció primero la, según él, ~~as~~ “asfixiante” Escolástica filosófico-teológica cultivada por el nacionalcatolicismo en el franquismo que califica de ~~me~~ “medievalizante”, así como también otras escolásticas no menos dogmáticas como el propio comunismo real, el neopositivismo reductor o el existencialismo del absurdo, hasta que ~~es~~ “escapó” casi literalmente de lo que él denomina el extremo ámbito ~~su~~ “sudista” a Centroeuropa ~~en~~ busca de salidas más centradas y menos extremas, ideológicas o sesgadas, más abiertas

---

<sup>66</sup> Ortiz-Osés, Andrés, *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2003, p. 7.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 8.

y comprensoras, en definitiva más (re)mediadoras”.<sup>68</sup> Así fue como encontró, tras buscarla intuitivamente, la hermenéutica contemporánea, especialmente a H. G. Gadamer y su obra magna *Verdad y método* (que el propio Ortiz-Osés introdujo en la Editorial Sígueme de Salamanca). En la hermenéutica pudo entrever él el intento de diálogo cultural entre posturas diferentes en pro de una nueva síntesis humanista o rehumanizadora que tuviera en cuenta lo clásico y lo moderno, la tradición cultural y la contracultural convivida por él *in situ* en los años sesenta en Austria. De todas formas, aunque la hermenéutica le interesó filosóficamente, no logró recubrir su orfandad existencial, según él “debido sin duda al racionalismo formalista propio de la filosofía europea”.<sup>69</sup> Por eso se acercó con “vehemencia juvenil” a C. G. Jung y al que considera como “fascinante” Círculo de Eranos, que operaba en la vecina Suiza, con el que colaboró en sus sesiones famosas a orillas del Lago Mayor. Comenta al respecto tragicómicamente que su acercamiento a la psicología profunda procedía de su propia situación anímica, en la que se planteaba qué hacer simbólicamente con la figura de un problemático padre muerto... El psicoanálisis freudomarcusiano preconizaba el “matar” al padre, cosa que en su caso no tenía sentido. Es por ello por lo que se acercó al psicoanálisis heterodoxo de Jung y su escuela, en el que se trataba de “matar” al padre pero simbólicamente, tratando de asumirlo de manera crítica. Aquí encontró, en efecto, el engarce entre una hermenéutica de la comprensión dialógica del otro y una psicología de la asunción crítica de lo propio, lo que más tarde desembocará en su propia versión del “implicacionismo simbólico” como método de asimilación crítica de lo real a través de su transustanciación o metabolización.<sup>70</sup>

Ortiz-Osés publicó en el año 2003 *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, (Rubí, Barcelona, Anthropos, Colección Autores, Textos y Temas. Hermeneusis – colección dirigida por Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros y Luis Garagalza–). Por aportaciones como las de esta obra su autor está considerado como el hermeneuta o representante hispano de la hermenéutica contemporánea, a la que ha propiciado un significativo giro simbólico. En esta obra se ofrece esta hermenéutica simbólica configurada en torno a las categorías mediales de amor y sentido, y en donde el corazón se presenta como co-razón de nuestra propia razón. Se trata de una hermenéutica latina inspirada por lo que el autor denomina la razón afectiva, contrapunto de la hermenéutica

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 9.

germana de Hans Georg Gadamer. La obra, que se abre con una lúcida entrevista, replantea hermenéuticamente el conflicto de nuestra cultura en torno a la verdad-sentido. Plantear una hermenéutica simbólica es replantear críticamente tanto la filosofía clásica como el tradicional concepto de Dios, a través de una revisión del cristianismo convencional, hasta llegar a una divinidad cómplice o implicada. Ello desemboca en lo que Luis Garagalza ha calificado como (Anarco)Humanismo, una posición que sitúa al Hombre no ya en el medio sino en la mediación de los contrarios (lo que el propio autor denomina *coimplicacionismo simbólico*).

En *Experiencia / existencia* (Barcelona, March Editor, Biblioteca Íntima, nº 18, 2005), Ortiz-Osés pasa de la hermenéutica teórica o abstracta a la hermenéutica práctica y concreta, inscribiendo las cuestiones vivas del hombre contemporáneo en reflexiones, interpretaciones y aforismos de la existencia cotidiana. En ellos se apalabra el devenir del sentido y los avatares del sinsentido en un lenguaje filosófico-literario cuyo hilo conductor es la razón afectiva. El prologuista Celso Sánchez Capdequí sitúa la filosofía de Ortiz-Osés entre el amor y la muerte, tratando de coimplicar tanto el sentido de la vida representado por el amor como su sinsentido representado por la muerte. Pero entre la exaltación del entusiasmo y la depresión melancólica hay un amplio abanico de situaciones intermedias en las que nos encontramos buscando equilibrios, mediaciones y compromisos anímicos. Es por eso por lo que el autor opta por un lenguaje interior y sugerente, capaz de apalabrar las vivencias del hombre y su experiencia compartida. La obra apuesta por una sabiduría del alma, y al final elige el aforismo como subterfugio metafórico del hombre, quedando enmarcado por el autor en el contexto de una filosofía del sentido. La intención de la escritura es revelar el enigma del ser en el mundo, para lo que se buscan salidas simbólicas en el arte y la religión, la filosofía y la erótica cultural. Con ello proyecta Ortiz-Osés una hermenéutica sugestiva, cuyo hilo conductor está representado por un “~~H~~umanismo estrambótico”, el cual se basa en la visión intramoderna del hombre como estrambote crítico del universo.

Dentro de esta hermenéutica existencialista del grupo de Ortiz-Osés cabe destacar a Luis Garagalza (Bilbao, 1959), doctor en Filosofía por la Universidad de Deusto y profesor titular del Departamento de Filosofía en la Facultad de Filología de la Universidad del País Vasco (Vitoria). Su trabajo de investigación versa sobre las conexiones entre la hermenéutica filosófica, el lenguaje, el simbolismo y la cultura, en un intento de explicitar las bases de una hermenéutica del lenguaje simbólico. Ha

realizado traducciones relevantes, como las de del Círculo Eranos, y ha publicado diversos artículos y trabajos hermenéuticos. Entre sus obras destaca *La interpretación de los símbolos* (1990), así como su colaboración en el *Diccionario de Hermenéutica*, dirigido por Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (2004). Actualmente es codirector de la serie Hermeneusis de esta editorial. Tiene especial interés dentro de la producción de Garagalza la obra *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad*, publicada en el año 2002 en Barcelona por Anthropos dentro de su colección –Autores, Textos y Temas. Hermeneusis”. En esta obra su autor recorre de forma rigurosa los espacios del símbolo y los caminos de la hermenéutica. La obra ofrece una iniciación a la hermenéutica contemporánea, y para ello distingue tres apartados: la hermenéutica del lenguaje con su apertura al lenguaje simbólico; el tema del simbolismo; y la hermenéutica del lenguaje en relación con la cultura. De este modo, no sólo se tiene en cuenta las posiciones hermenéuticas clásicas de Heidegger y Gadamer, sino también el planteamiento simbólico de Jung, Cassirer o Durand, así como el tratamiento (pos)cultural de G. Vattimo o M. Frank, entre otros. Concluye la obra con una referencia a la hermenéutica y su relación con la posmodernidad, y al diálogo que se establece en vivo sobre la hermenéutica española mediante una entrevista realizada a Andrés Ortiz-Osés, el cual luego lo entrevista a él. El conjunto de textos que componen esta obra encuentran su punto de partida en la hermenéutica como disciplina filosófica, pero asimismo se proyecta en la realidad cultural y psicosocial de nuestro tiempo.

Según Ortiz-Osés y el resto de editores de *Claves de hermenéutica: Para la filosofía, la cultura y la sociedad*, la larga deriva de la última modernidad se enuncia como crisis: crisis en las ciencias y en las artes, en la cultura y en la sociedad. Los viejos y acostumbrados criterios de verdad y de valor, de belleza o de justicia no han sobrevivido sin daño en un mundo unificado y diferenciado por la globalización, en un mundo que se enfrenta a nuevos retos y a nuevos riesgos. *Claves de Hermenéutica: Para la filosofía, la cultura y la sociedad*, es una obra colectiva en la que un conjunto de especialistas de relevancia nacional e internacional en las distintas áreas del conocimiento articula respuestas diversas a esos nuevos retos y a esos nuevos riesgos, replanteando las cuestiones candentes en torno al sentido en la postmodernidad. En la senda del *Diccionario de Hermenéutica* reseñado, estas *Claves de hermenéutica* pretenden ofrecer pautas de interpretación y comprensión dentro de la línea posmoderna

en la que esta obra y sus autores se encuentran, presentándose como propuesta múltiple y abierta; como respuesta plural a los diferentes temas y problemas que se plantean en un mundo a la vez unificado y conflictivo.

El *Diccionario de la Existencia* “tiene por objeto y sujeto de su indagación la *existencia*, término que viene a significar la vida humana y sus avatares en el mundo”.<sup>71</sup> Retrotrae Ortiz-Osés la cuestión a Heidegger quien, bajo la nomenclatura de *Dasein*, constituyera el tema de la existencia

como tema radical de nuestro tiempo, recogido por una filosofía que replantea el sentido de la vida en su inmanencia abierta. La hermenéutica contemporánea ha sido la encargada de transmitir esta problemática del sentido de la existencia a la actual (post)modernidad. He aquí que en la hermenéutica postmoderna lo esencial es lo existencial, lo existencial es lo relacional, lo relacional es lo abierto a la otredad. Por eso lo existencial no es lo dado ni lo puesto sino lo expuesto.

Con esta obra colectiva proyectamos una filosofía de la existencia (filosofía existencial), abriendo los problemas académicos a la experiencia y a la vivencia del hombre contemporáneo. [...] Y es que la existencia es la urdimbre que entreteje las cosas mundanas reconvertidas en asuntos humanos, en cuya red relacional se entrelazan actos y actitudes, ideas y creencias, acciones y pasiones.<sup>72</sup>

Este *Diccionario* intenta articular en torno al tema de la existencia, aspectos relevantes y asuntos fundamentales de la vida humana. Se trata, así, de replantear los caracteres de la vida en el mundo desde una perspectiva *filosófico-existencial*. De ahí el amplio elenco de autores y cuestiones que tienen que ver con los avatares de nuestra existencia, así como sus accidentes, circunstancias y situaciones: la vida en correlación con la muerte, el amor y el odio, la felicidad y el sufrimiento, lo divino y lo demoníaco, lo espiritual y lo material, lo sublime y lo abyecto, la sabiduría, la caducidad, la persona, el hombre, la mujer o la soledad. Como señala uno de los autores del citado *Diccionario de la Existencia*, “la relación entre la vida y el pensamiento supone una dificultad constante para la teoría. [...] La vida se despliega al margen del pensamiento [...] Se trata de observar la vida sin prejuicios, sin premoniciones, en suma, sin nada que la clausure a priori”.<sup>73</sup>

Dentro de las corrientes hermenéuticas de la sospecha, en relación con la bibliografía y estado de la cuestión de la deconstrucción, merecen especial atención la provechosa obra de conjunto editada por Nicolas Royle: *Deconstructions. A user's guide* (Wales,

---

<sup>71</sup> Ortiz-Osés, Andrés, *Diccionario de la Existencia*, Barcelona, Anthropos, 2006 (1ª ed.), p. 9.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, Maffesoli, M., contraportada del *Diccionario de la Existencia*, *op. cit.*

Palgrave, 2000), así como las obras publicadas bajo la autoría o dirección de Jonathan Culler, desde la escrita por él *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo* (Madrid, Cátedra, 1984), hasta la gran obra de conjunto de cuatro volúmenes *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Londres, Reino Unido, Routledge, 2003), que constituye una auténtica enciclopedia de la deconstrucción, con textos tanto de los propios padres del movimiento como otros sacados de diversos autores y publicaciones, entre los que figura la mencionada obra de Nicholas Royle. Se articulan los 79 capítulos de esta monumental obra en nueve partes según los aspectos, ciencias o campos de estudio que se abordan: Volume I, Part 1- What is deconstruction?, Part 2- Philosophy; Volume II, Part 3- Literary theory and criticism, Part 4- Feminism and queer theory; Volume III, Part 5- Psychoanalysis, Part 6- Religion/Theology, Part 7- Architecture; Volume IV, Part 8- Politics, Part 9- Ethics. Concluye esta magnífica obra con un exhaustivo índice analítico que incluye tanto a autores y obras como conceptos.

De la relación de la hermenéutica con la religión y viceversa trata la obra de colaboración editada por Jacques Derrida y Gianni Vattimo: *La religión* (Madrid, PPC, 1996). Corresponde esta obra a las ponencias presentadas en un encuentro en Capri. Derrida escribe sobre “Fe y saber. Las dos huellas de la ‘religión’ en los límites de la mera razón”; Gianni Vattimo escribe sobre “La huella de la huella” (el retorno de la religión concebida como “la reactualización de una huella semiborrada”<sup>74</sup>); Eugenio Trías participa con “Pensar la religión. El símbolo y lo sagrado”; Aldo Giorgio Gargani con “La experiencia religiosa como acontecimiento e interpretación”; Vincenzo Vitiello escribe sobre “Desierto, *ethos*, abandono: Contribución a una topología de lo religioso”; Maurizio Ferraris escribe sobre “El sentido del ser como huella óptica determinada”; y Hans-Georg Gadamer concluye con sus “Conversaciones de Capri” sobre la relación entre hermenéutica y religión.

## **6. El autor elegido: Escritor, cineasta, cómico... hermeneuta**

### **a. Woody Allen: Genio y figura**

Woody Allen<sup>75</sup> (Brooklyn, Nueva York, 1 de diciembre de 1935), judío de origen alemán y ruso, es uno de los directores más respetados, influyentes y prolíficos de la

---

<sup>74</sup> Vattimo, Gianni, *La religión*, Madrid, PPC, 1996, p. 109.

<sup>75</sup> Nombre artístico y personal por el que Woody Allen cambió el propio de Allan Stewart Königsberg para firmar como seudónimo los primeros chistes que le publicaron en diversos periódicos con tan sólo

historia del cine. En su adolescencia y juventud temprana descubrió su talento para el humor en la escritura de chistes, que publicaba en los periódicos más importantes de Nueva York. El pequeño Allan Stewart disponía de un extraordinario sentido del humor y continuamente se le estaban ocurriendo cosas divertidas que escribir, algo para lo que, ya desde entonces, tenía mucha facilidad. El humor era algo natural en él, le salía de forma espontánea. Posteriormente, esa inventiva creación humorística en formato de chistes, tan prolífica, la fue agrupando en monólogos que él mismo iría representando en vivo y en directo, además de los comentarios que realizaba como invitado especial en diversos programas televisivos de gran éxito, como el popular programa de Johnny Carson *The Tonight Show*. El humor se convirtió, así, en una forma de ver, entender y afrontar la vida.

Desde niño he disfrutado con la comedia y hacer reír a la gente. Siempre me identificaba con el comediante. Era una forma muy indolora de ir por la vida. Desde luego, los humoristas del cine siempre se hallan en situaciones prefabricadas y tienen un guión escrito, pero si te encuentras en situaciones de la vida real que resultan dolorosas y nunca te falta un comentario jocoso, eso es estupendo. Yo lo hacía muy bien. Todavía lo hago bien. Supongo que por eso puedo ser escritor humorístico, porque es lo que los escritores humorísticos hacen constantemente. Yo lo he hecho muchas veces en televisión, de invitado en el programa de Johnny Carson y cosas así. Se me daban muy bien esas salidas ocurrentes de una sola frase, al estilo de Bob Hope. Yo también era capaz de hacerlo. Era un gran mérito mío.<sup>76</sup>

Este éxito suyo, debido a su gran sentido del humor, es considerado irónicamente por él mediante una autoparodia desde una gran humildad, como algo circunstancial, como en el caso de Sandy Bates, el director de cine que Allen protagoniza en *Recuerdos* (*Stardust Memories*, Woody Allen, EE. UU., 1980) inspirado en sí mismo:

JERRY: Eh, Sandy. Soy Jerry Abraham, ¿me recuerdas?

SANDY: Claro que... Claro que me acuerdo de ti. ¿Por qué iba a olvidarme?

JERRY: Bueno, ya sabes, la gente se hace mayor, progresa en la vida y pierde la memoria.

SANDY: Jugábamos al béisbol juntos, ¿verdad?

JERRY: Sí. Y también íbamos a la escuela judía.

SANDY: ¿Y qué...? Sí... ¿Y qué es lo que haces ahora? ¿A qué te dedicas?

JERRY: ¿Sabes a qué me dedico? Soy taxista.

SANDY: Tú, bueno, tienes buen aspecto, no es un mal oficio.

---

dieciséis años. Allen convirtió su nombre de pila en su apellido cambiando la *a* por la *e* y buscó un nombre que, como él mismo ha dicho, al pronunciarlo todo junto ~~tuviera~~ tuviera una resonancia ligeramente cómica sin resultar completamente descabellado” (Lax, Eric, *Woody Allen. La biografía*, Barcelona, Ediciones B, colección Primer Plano, 1991, p. 17).

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 78.



JERRY: Sí. Pero compárame contigo. Quiero decir, toda esa colección de tías guapas, ya me entiendes. Anda, sabes que eres un gran tipo.

SANDY: ¿Qué quieres que te diga? Yo-yo era el chico más gracioso del barrio, ¿no?

JERRY: Sí.

SANDY: Y nosotros, ¿sabes?, nosotros vivimos en una sociedad que concede un gran valor a los chistes, ¿sabes? Míralo desde este punto de vista. De haber sido un indio apache, como esa gente no necesita cómicos, ahora estaría en el paro. Mira, es la suerte. Y yo tuve suerte. Soy el primero en admitirlo. Soy un gandul con suerte. Si llego a nacer en Polonia, o en Berlín, en vez de Brooklyn, no sería más que la pantalla de una lámpara, ¿te das cuenta?

Se aprecia en el último comentario de Allen una cómica referencia terrible al holocausto. Este don cómico que le llevó a Allen de los chistes a los monólogos desembocó en la escritura de guiones cinematográficos. Desde que dirige películas, es decir, desde finales de los años 60, con *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, Woody Allen, EE. UU., 1969), ha venido estrenando, casi sin interrupción alguna, una película nueva cada año, con 45 títulos en su haber.<sup>77</sup> Como señala Jorge Fonte:

Desde entonces Woody Allen goza de una posición privilegiada dentro de la industria del cine norteamericano: es uno de los pocos directores que tienen un control absoluto sobre su trabajo. Posee completa libertad para escribir y dirigir al menos una película al año, además de controlar todas las fases de producción de las mismas: elige a los actores y al equipo técnico, la monta, e incluso tiene decisión sobre la campaña publicitaria que rodea toda la película. Los magníficos contratos que ha ido firmando con las distintas productoras con las que ha trabajado a lo largo de tres décadas (United Artists, Orion, TriStar, DreamWorks films y últimamente con la BBC Films) le han garantizado un control ilimitado sobre el producto mientras no se excediera de un presupuesto determinado. De hecho, sólo en tres ocasiones ha superado la media de éste: *Zelig* (1983), *Sombras y niebla* (1991) y *Balas sobre Broadway* (1994).<sup>78</sup>

Los actores de renombre y las estrellas del cine no suelen rechazar una oferta de Woody Allen para trabajar con él, aunque sus sueldos no sean ni de lejos los habituales

---

<sup>77</sup> Desde 1969, Woody Allen ha dirigido una película cada año, excepto en 1970, 1974, 1976 y 1981. Sin embargo, en 1972 escribió, produjo e interpretó *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo* (\*y nunca se atrevió a preguntar) (*Everything You Always Wanted to Know About Sex\* (\*But Were Afraid to Ask)*, Woody Allen, 1972), y fue guionista, productor y protagonista de *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, EE. UU., 1972). En 1987, rodará *Días de radio* (*Radio Days*, Woody Allen, EE. UU.) y *Septiembre* (*September*, Woody Allen, EE. UU.); en 1988, además de rodar y estrenar *Otra mujer* (*Another Woman*, Woody Allen, EE. UU.), rodará *Edipo reprimido* (*Oedipus Wrecks*), uno de los episodios de la película *Historias de Nueva York*, y realizará el programa para la televisión *Woody Allen*" 88.

<sup>78</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen/Cineastas), 2010 (5ª ed. actualizada), p. 16.

para ellos en estos casos. Así, «muchos grandes actores de Hollywood, acostumbrados a cobrar sueldos multimillonarios, no dudan en reducir considerablemente su *caché* si se trata de una película de Woody Allen, [...] ya que supone un importante prestigio profesional participar en alguno de sus filmes».<sup>79</sup>

El cine de Woody Allen se caracteriza también, de forma especial, porque él mismo ha protagonizado gran parte de sus películas, a lo que el público se ha habituado identificándolo con los protagonistas de las mismas. Se tiende, así, a vincular en todos los sentidos al guionista-director-actor con los personajes principales de sus películas. Sin embargo:

La realidad, qué duda cabe, es más compleja. El personaje al que Woody Allen interpreta jamás hubiese tenido la menor oportunidad de construir y consolidar, en el seno del cine mundial, el sorprendente principado independiente del cual el cineasta es el fundador, el animador, el único recurso, el primer beneficiario y el dueño. Un éxito que requiere, además de talento, una determinación, una capacidad de trabajo y una exigencia ante sí mismo y los demás poco comunes. Más si cabe al abarcar un período tan largo y en pleno imperio del *show business* americano. En una palabra, el verdadero Woody Allen y el que vemos en la pantalla tienen sin duda algunas cosas en común, pero es un parecido parcial y, en cierto modo, engañoso.<sup>80</sup>

En este sentido, Jorge Fonte, en su monografía sobre el director neoyorkino, presenta todas sus facetas como cineasta, además de todas sus películas, desde la perspectiva de Woody Allen como personaje cinematográfico. Se concibe con ello su obra como una autobiografía cinematográfica, lo que en ocasiones resulta un tanto forzado. Aún y con todo, no deja de ser un hecho que, en cada nueva película que Allen estrena, el público, habituado a ver actuar en sus películas al propio guionista-director, espera verlo de protagonista, o al menos con algún papel secundario importante.

A lo largo de su cinematografía, Allen ha creado un personaje que, encarnado por él mismo, se encuentra caracterizado por unos elementos peculiares que han venido a convertirlo en un personaje claramente identificable por el espectador.

Herederero de tantos otros grandes «autores-actores-cómicos», ha creado un personaje caracterizado por un comportamiento inquieto, locuaz y torpe, y por un vestuario compuesto únicamente de jerséis anchos, pantalones de pana y gafas con una gruesa montura negra. Sin embargo, a diferencia de Charles Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati o Jerry Lewis, su apariencia en cuanto al modo de vestir y a la forma de comportarse pasa por ser también la suya propia en la vida cotidiana.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

Algo que, por otra parte, es así en lo que se refiere a lo más superficial: el atuendo. De ahí la impresión tan extendida de que el tipo extravagante, hipocondríaco y amedrentado por las mujeres y, más en general, por la existencia, el protagonista de *Sueños de seductor*, de *Annie Hall* y *Delitos y faltas*, se le parece cual hermano gemelo.<sup>81</sup>

Sin dejar de lado sus influencias cinematográficas, que van desde las comedias del cine mudo a autores como Ingmar Bergman o Federico Fellini, Woody Allen ha protagonizado el personaje que representa en la pantalla aportando una serie de características distintivas:

Allen creó un popular arquetipo de intelectual judío, neurótico, tímido, inseguro, vulnerable, producto típico de la vida urbana neoyorkina, obsesionado por el sexo, con dificultades para establecer relaciones con las mujeres, hipocondríaco, obsesionado también con la muerte, adicto a la cultura del asfalto y amante del *jazz*.<sup>82</sup>

Se trata de un personaje creado por el mismo Allen que, tomando de referencia su propia persona, se ha configurado con unas características peculiares que le han llevado a conformar toda una serie de espectadores modelo, por utilizar los términos semióticos de Umberto Eco. Espectadores que han llegado a confundir al actor con el personaje. Como confiesa el propio Allen, «la gente siempre confunde la imagen que presento en las películas con quien soy en la realidad. He creado un personaje para la pantalla al que interpreto, suele basarse en quien soy yo, pero es exagerado».<sup>83</sup> Se trata de un personaje que personifica y refleja como ningún otro los valores, neurosis e inquietudes de la sociedad posmoderna en la que le ha tocado vivir y que ha contribuido a conformar. De esta forma, su condición cinematográfica de «ícono» de la posmodernidad lo hace muy apropiado para ser interpretado desde las escuelas posmodernas que vamos a tratar. Como señala Höslle:

Difícilmente puede ser casual que el universo cómico de Allen florezca en el último tercio del siglo XX en Nueva York, la Atenas de la posmodernidad. Presupone tanto la crisis del monoteísmo en las masas occidentales como la revolución sexual, y al mismo tiempo cierta nostalgia del viejo mundo. Estados Unidos se modernizó más rápida y profundamente que Europa; por otra, las tradiciones religiosas conservan allí una vitalidad desconocida en Europa. [...] Su muy europeo exceso de reflexión le paraliza el plano vital; pero insiste con encanto

---

<sup>81</sup> Frodon, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 12.

<sup>82</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, Colección «Palabras en el Tiempo», nº 179, 1989, p. 459.

<sup>83</sup> Woody Allen en la entrevista con José Luis Balbín, en *La Senda* de Antena 3 TV, enero de 1994, citado por Jorge Fonte en *Woody Allen*, *op. cit.*, p. 75.

y energía en la agudeza antibergsoniana de que esto dice más en contra de la vida que de la reflexión.<sup>84</sup>

El agudo y locuaz sentido de la reflexión de Woody Allen va casi siempre revestido de un brillante e inteligente sentido del humor, desde el que sus inquietudes posmodernas se presentan a partir de una temática y unos sucesos tomados de la cultura judía y el cine clásico, que en cada nueva película trata de actualizar y acercar al espectador posmoderno. Allen tiene que hacer entendible para su público tanto el lenguaje como el mensaje utilizados. De ahí que la lectura-visionado de la obra, como observa Umberto Eco:

se desarrolla con una *oscilación continua*, que va del descubrimiento de los códigos originales que sugiere, a un intento de lectura fiel, y de aquí a un retorno a los códigos y léxicos de hoy para experimentarlos en el mensaje; se procede a una continua confrontación y a una integración de todas las claves de lectura, disfrutando de la obra incluso por esta misma ambigüedad, que nace, no solamente por el uso informativo de los significantes respecto al código original, sino también por el uso informativo de los significantes puestos en relación con nuestros códigos de llegada.<sup>85</sup>

#### **b. Trayectoria y evolución cinematográfica**

En sus primeras películas, la trama y las reflexiones allenianas (esporádicas al principio, más abundantes después) estaban supeditadas a la pretensión de conseguir la carcajada del público: desde su primer guión y actuación cinematográficos con *¿Qué tal, Pussycat? (What's New, Pussycat?)*, Clive Donner, EE. UU., 1965) hasta *La última noche de Boris Grushenko (Love and Death)*, Woody Allen, EE. UU., 1975), como parodia de la literatura rusa decimonónica, el siglo XIX y su modernidad, y el existencialismo, según veremos, pasando por *Lily la tigresa (What's Up, Tiger Lily?)*, Senkichi Taniguchi-Woody Allen, Japón-EE.UU., 1966), *Casino Royale* (Val Guest, EE. UU., 1967), *Toma el dinero y corre (Take the Money and Run)*, Woody Allen, EE. UU., 1969), *Bananas* (Woody Allen, EE. UU., 1971), *Sueños de un seductor (Play It Again, Sam)*, Herbert Ross, EE. UU., 1972), *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo (Everything You Always Wanted to Know About Sex)*, Woody Allen, EE. UU., 1972), como parodia del libro homónimo, y *El dormilón (The Sleeper)*, Woody Allen, EE. UU., 1973), como parodia ésta última, según también veremos, del positivismo y la

---

<sup>84</sup> Hösle, *op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>85</sup> Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986 (1968, 1ª edición italiana; 1974, 1ª edición española), pp. 207-208.

modernidad. Son películas que, en la mayor parte de los casos, el propio Allen guioniza, protagoniza y dirige él mismo, excepto *¿Qué tal, Pussycat?*, *Lily la tigresa*, *Casino Royale* y *Sueños de un seductor*, que no dirige él pero sí protagoniza (excepto *Lily la tigresa*, cuyo guión se encarga de dirigir).

La comedia es el género para el que Woody Allen se reconoce especialmente dotado:

Para mí no hay nada más fácil que la comedia. Lo que me cuesta es ponerme serio. Si intentase escribir como Eugene O'Neill, lo pasaría francamente mal. La comedia surge prácticamente de un modo espontáneo.<sup>86</sup>

Esta clara visión de su arte y de lo que quería conseguir con ello lo llevó en los inicios de su carrera profesional como guionista de televisión, con un sueldo de dos mil dólares a la semana, a dejarlo todo para trabajar como cómico en *night-clubs* por ciento cincuenta dólares a la semana en el mejor de los casos<sup>87</sup>. Esta faceta de comediante monologuista itinerante aparece recogida también en *Annie Hall*. En *Si la cosa funciona* el protagonista realiza también una crítica al medio del cual Allen proviene cuando asevera que «se ha demostrado que la televisión devora el cerebro». Según confiesa Allen:

Jamás me he sentido como si me prostituyera, salvo cuando fui guionista de televisión. Pero siempre hay un momento en tu vida en que no puedes elegir demasiado. [...] Cuando descubrí que la gente se reía de mí, me pareció que ser comediógrafo o cómico sería la manera menos dolorosa de pasar por la vida.<sup>88</sup>

Consciente del don o talento para hacer reír del que dispone, es esta faceta cómica la que explotará en sus primeras películas, identificable con su persona y apariencia. Aunque el uso del humor no será siempre bien entendido o recibido, como en el caso del amenazador pecho gigante de uno de los episodios de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo* (\*y nunca se atrevió a preguntar).

Tras su exitoso paso como escritor de chistes para los periódicos, guionista de televisión y monologuista por los *night-clubs* de Estados Unidos, la risa del público se convierte más en un medio que en un fin en sí mismo. Esto se muestra ya en sus comienzos cinematográficos, con su debut como guionista y actor de la comedia *¿Qué tal, Pussycat?*, titulada en Hispanoamérica *¿Qué hay de nuevo, Pussycat?*, protagonizada por Peter O'Toole y Peter Sellers. Debido a las pretensiones que Allen

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>87</sup> Fonte, *op. cit.*, p. 143.

<sup>88</sup> Woody Allen en la entrevista con Alan Dewison en *Man*, n° 88, febrero de 1995.

tenía ya respecto a la comedia, su guion no fue bien asimilado y sufrió diversas alteraciones. Tanto los productores como los actores querían modificar constantemente los diálogos originales de Allen. Esto hizo que, a mitad de la película, éste se desvinculara del guion, cansado de seguir reescribiendo escenas. De esta forma, la película que se estrenó en los cines se parecía muy poco, según él, a lo que había escrito originalmente. «Los productores nunca comprendieron el guion, ni una sola palabra – comenta Allen–. Y claro, yo no tenía ni voz ni voto. Sólo con alzar la voz me harían callar o me echarían. Así pues, no me gustó la experiencia y no me gustó la película». A pesar de lo que el director neoyorkino señala, la película tiene tan indiscutiblemente el sello «Woody Allen» que nadie creería que no pudo tomarse total libertad con su guion.

Con *¿Qué tal, Pussycat?* se ven los inicios de la delirante genialidad de Woody Allen como semilla de las alocadas comedias que vendrían después. Muy recomendable para comprender las primeras películas de Allen como director mientras nos reímos durante un buen rato. Además de una comedia que satiriza el espíritu *swinger*<sup>89</sup> de mediados de los sesenta, *¿Qué tal, Pussycat?* tiene toda una serie de momentos hilarantes que ya denotan el estilo irónico e incluso, en ocasiones, sarcástico, de Allen que, a pesar del numeroso elenco, destaca con su ingenioso guion y su actuación. La película empieza cuando Michael James (Peter O'Toole) acude a la consulta del famoso psicoanalista Dr. Fritz Fassbender (Peter Sellers), porque tiene un serio problema: le gustan mucho las mujeres y su actual novia, Carol (Romy Schneider), le ha pedido que se casen, pero Michael tiene miedo a comprometerse con ella. A partir de ahí, la película es una hilarante comedia de enredo, llena de gags perfectamente hilados que van de lo sarcástico a lo surrealista, con las primeras muestras de los ingeniosos diálogos de Allen, con persecuciones, malentendidos, esposas, maridos, amantes, amor, celos, suegros... y un sinfín de peculiares personajes e inverosímiles situaciones, muy del estilo de Chaplin, los hermanos Marx, o de coetáneos como Benny Hill. Situaciones muy propicias para el disparatado y alocado humor físico-visual de las antiguas

---

<sup>89</sup> Con cantantes de la talla y celebridad de Tom Jones, Manfred Mann o Dione Warwick, la música de la película fue especialmente compuesta por Burt Bacharach, cuyas canciones eran omnipresentes en estas películas *swingers*, de las que constituye una parodia. La música *swing*, también conocida como *swing jazz* o simplemente *swing*, es un estilo de *jazz* que se originó en Estados Unidos hacia finales de los años veinte, convirtiéndose en uno de los géneros musicales más populares y exitosos del país durante los treinta. Véase sobre este género musical: Berendt, Joachim E., *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

comedias *slapstick*<sup>90</sup> de Buster Keaton o Charlie Chaplin. Este género de humor, reflejado ya en los carteles promocionales en inglés, marcará de forma especial sus siguientes películas y popularizará a Allen, no sólo en los Estados Unidos, sino por todo el mundo: Desde *Lily la tigresa* (*What's up, tiger Lily?*, Senkichi Taniguchi-Woody Allen, Japón-EE.UU., 1964-1966), sobre la que volveremos más adelante, hasta *Casino Royale* (*Casino Royale*, John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish y Joseph McGrath, EE. UU., 1967).

Tras estas tres experiencias tan negativas, Allen decide que, si emprende un nuevo proyecto cinematográfico, será teniendo el control y dominio de toda la película. Sin embargo, desde el punto de vista de su posterior éxito entre el público, no resultó una experiencia tan negativa. Así, cuando dos años después Allen presenta su primera película íntegramente suya: *Toma el dinero y corre*, el público se había habituado al estilo cómico del autor, al que iban a ver para poder pasar un buen rato sumamente

---

<sup>90</sup> Las comedias de este tipo en las que predominan los *gags* visuales, como las de la primera etapa de Woody Allen, se denominan *slapstick*. El estilo se deriva de la *Commedia dell'arte* italiana que empleaba gran cantidad de abusos físicos y caídas. El nombre deriva de *battacio*, un objeto parecido a un leño formado por dos listones de madera que al golpear producían un ruido como de una fuerte azotaina, aunque en realidad al golpeado le llegaba poca fuerza del objeto en cuestión (llamado en inglés *slap stick*: palo con el que se abofetea<sup>4</sup>, de donde se deriva el nombre), lo cual permitía a los actores golpearse el uno al otro continuamente provocando un gran efecto pero muy poco daño real. Esto puede ser considerado como una forma rudimentaria de efectos especiales.

El *Slapstick* (bufonada o payasada<sup>4</sup>) es un tipo de comedia que implica exageración de la violencia física (por ejemplo, un personaje golpeado en la cara con una sartén o que se estampa a toda velocidad contra una pared). Este estilo es muy común en los tipos de entretenimiento en los cuales se da por hecho que el público entiende (y cabe decir que espera) la naturaleza hiperbólica de tal violencia, y su simplicidad y rudimentariedad, en la que se exceden los límites del sentido común, permitiendo así una risa no cruel. Sus mayores representaciones se encuentran actualmente en los dibujos animados, “*cartoons*”, y en las películas cómicas de argumentos simples, normalmente dirigidas a un público joven.

Aunque a veces se utiliza el término peyorativamente, la interpretación de la comedia *slapstick*, basada en una medición del ritmo exquisita, una ejecución calculada al milímetro, la reacción del personaje y la risa del público, está considerada como una de las tareas más difíciles que un actor puede realizar. Algunas convenciones de este género son: aparición de dolor por golpes o caídas sin consecuencias reales; situaciones imposibles; aplicación del zoom para confundir a la audiencia; uso de sonidos fuera de la pantalla para las acrobacias imposibles y generar la tensión para el público. El *gag* o *gag* visual utilizado es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras. Hay varios ejemplos utilizados en la historia del cine por directores que han basado la mayor parte de su humor en *gags* visuales, incluso al punto de no usar diálogo. Uno de los ejemplos más recientes e importantes lo podríamos encontrar en la serie televisiva *Mr. Bean*, de Rowan Atkinson, siguiendo quizá el esquema de *gag* visual exponentado por Charles Chaplin junto con otras importantes figuras del cine mudo como los actores Harold Lloyd, Buster Keaton o Harpo y Groucho Marx. El primer uso conocido del *gag* tuvo lugar, como podría por otra parte parecer evidente, en la primera película de humor de la historia del cine, *L'Arroseur Arrosé* (*El regador regado*), rodada en un minuto de metraje por los Hermanos Lumière en 1895 y en la que un jardinero que riega sus plantas acaba por convertirse en el objeto de la travesura de un niño.

divertido que los evadiera de la realidad complicada y difícil. Es esta línea la que Allen sigue en sus primeras comedias como guionista-director-actor (*Toma el dinero y corre*, *Bananas*, *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*, *El dormilón* y *La última noche de Boris Grushenko*). En aquellas primeras obras, Allen tenía muy presente a su público, desde la realización del guion hasta su rodaje y montaje, pasando por su propia actuación. Están realizadas pensando en cómo las va a recibir su público en conjunto. No están pensadas para un visionado individual. Como le reconoce en el verano de 1973 a su biógrafo Eric Lax:

La clase de películas que hago, a excepción de *Sueños de un seductor*, y las que hacían Chaplin y los hermanos Marx, no son apropiadas para televisión o para una sesión de cine en casa. Para verlas es mejor estar en una sala llena de gente, creo yo, donde la expectación de uno se suma a la de los demás y se vive una experiencia colectiva. Cuando uno las ve en casa pierden interés. [...] Cuando estoy en casa viendo la tele necesito una historia.<sup>91</sup>

Dentro de estas comedias iniciales, *Toma el dinero y corre* constituye la primera película de Woody Allen como guionista<sup>92</sup>, director y protagonista, con la que cosechó un gran éxito de taquilla y se dio a conocer el talento para la comedia del cineasta neoyorquino. Aunque se dan ya en esta obra algunos de los ingeniosos diálogos tan característicos de Woody Allen, son los hilarantes gags los que predominan, segmentando la película en forma de divertidos *sketches* al modo de las antiguas comedias *slapstick*: al estilo del tierno Charles Chaplin, el impasible Buster Keaton o los alocados hermanos Marx (con gestos y movimientos escénicos al estilo de Harpo, y brillantes e ingeniosos diálogos al estilo de Groucho, con su peculiar mirada).

Presentada en un estilo pseudo documental que volvería a utilizar en *Zelig* o *Acuerdos y desacuerdos* (*Sweet and Lowdown*), nos encontramos en *Toma el dinero y corre* con una delirante historia diseccionada por una serie de entrevistas a quienes le conocieron. La calamitosa personalidad del protagonista es presentada y analizada por sus padres (disfrazados, debido a la vergüenza que les provoca hablar de su hijo en público), vecinos y algún delirante psiquiatra y psicoanalista. La película nos introduce así en la vida del inútil e incompetente atracador Virgil Starkwell (Woody Allen), que desde el comienzo estuvo abocado a la delincuencia. Después de pasar una infancia a merced de los chicos más fuertes que él, por los que se vio sometido y humillado, y tras

---

<sup>91</sup> Lax, *op. cit.*, p. 247.

<sup>92</sup> Co-guionista con Mickey Rose, como en *Bananas*.



descubrir que su carrera musical no irá a ninguna parte, Virgil comienza a robar, pero su escaso talento como ladrón pronto le conduce a la cárcel. Ampliamente descrito por sus defraudados padres, profesores y otros como un inútil incapaz de hacer nada bien, Virgil Starkwell empieza así una carrera delictiva como ladrón con constantes visitas a la prisión. Por un momento su vida parece cambiar cuando se casa con una mujer dulce, guapa e inocente llamada Louise (Janet Margolin), con quien tiene un hijo y a la que mantiene en precarias condiciones con la promesa de que algún día mejorarán gracias al gran robo de un banco. La comedia se basa, por lo tanto, en la ineptitud del protagonista, que marca lo que se podría denominar una antipélicula hollywoodiense, como prácticamente todas las de Woody Allen de una forma u otra. Aunque se utilicen las convenciones de la comedia *slapstick*, desde el punto de vista del cine clásico nos encontramos con un cine poco convencional. Los personajes son antihéroes sin valores. La historia y la forma de contarla no es muy convencional a pesar de los gags, y los valores presentados constituyen más bien antivalores o ausencia de éstos. *Toma el dinero y corre*, constituye también una parodia de películas como *Bonnie and Clyde*.

La historia nada convencional de este *loser* o perdedor nato, que caracterizará de aquí en adelante el cine de Woody Allen, es presentada, a través las diversas entrevistas con las personas que conocieron al protagonista. La sucesión de gags en los que el protagonista se ve inmerso nos lo presentan en relación con su entorno. La desarticulación o rebelión de los elementos físicos con los que interactúa: mobiliario, maquinaria e instrumentos diversos<sup>93</sup>, nos muestran la difícil inserción del protagonista en la vida y sociedad que le ha tocado vivir. Esta rebelión del entorno y sus elementos cobra especial relevancia en esta primera etapa cinematográfica, con películas como *Bananas* o *El dormilón*, caracterizadas, también, por el género *slapstick*.

En su siguiente película, la comedia *Bananas*, Fielding Mellish, el protagonista que encarna Allen, es probador de máquinas electrónicas, con las que no tiene buenas relaciones. Como él mismo le confiesa a un compañero de trabajo, «las máquinas me odian. Tendría que trabajar en algo para lo que tuviera aptitudes». Cuando va a ver a la secretaria, se queda con la manilla rota en la mano. Las verduras congeladas que saca para cocinar se le escapan de las manos cual pez escurridizo. Cuando baja del coche, cae en el alcantarillado abierto. Cuando se lleva a la chica que ha conocido al

---

<sup>93</sup> Entre los elementos físicos se encuentran algunos como los mandos del agua en el baño (lavabo, ducha, cisterna) que no coinciden; la pistola que hace de jabón y betún, que se desfigura y deshace bajo la lluvia; la máquina automática de la prisión para doblar camisas...

apartamento e intenta abrir la ventana del dormitorio debido a que ella tiene calor, la ventana también se le resiste y rebela. En la República de San Marcos ya, con los revolucionarios, se le rompe el arma que está aprendiendo a utilizar, la cual tampoco consigue montar y desmontar en otra de las instrucciones militares y tampoco consigue dominar la bomba de mano ni el machete.

*Bananas* es el tercer filme que dirigió Woody Allen, y que además co-guionizó y protagonizó<sup>94</sup>. El nombre de la película responde a un chiste de doble sentido que mezcla a los países bananeros con la frase *to go bananas* (‘volverse loco’). La película se desarrolla a modo de sátira política siguiendo una historia que hace bastante alusión a la Revolución Cubana (o alguna otra sucedida en América Latina). El filme está estructurado mediante varias escenas que, por un lado responden a los hechos de la historia linealmente, y por el otro, introducen distintos *sketches* cómicos que marcan el humor de la época yendo desde la influencia de los hermanos Marx al futuro aporte de comedias como *Airplane!* (1980).

La película empieza con una parodia de una cobertura periodística norteamericana para televisión con motivo del ascenso del nuevo dictador de la república de San Marcos, un pequeño país ficticio de Sudamérica. Fielding Mellish (Woody Allen) es un ciudadano estafalario de Manhattan que se dedica a probar nuevas máquinas en una clara analogía a *Tiempos Modernos*. Es un hombre bajito, enclenque, inseguro, obsesivo y sin éxito con las mujeres. En uno de sus viajes en metro de regreso a casa de vuelta del trabajo, se desarrolla una escena homenaje al cine cómico mudo, que incluye al entonces muy joven Sylvester Stallone como matón en el metro. Ya en casa, por una casualidad conoce a Nancy, una joven activista que se encuentra recogiendo firmas para que Estados Unidos apoye la democracia en San Marcos y no al régimen dictatorial. Los dos comienzan una relación sentimental, muy a pesar de Nancy, que al poco tiempo lo deja porque, según ella, le falta algo. Ella quiere a alguien más fuerte y seguro. En definitiva, a un líder. Después de una surrealista situación al estilo de los hermanos Marx en el quirófano de sus padres, a quienes va a ver para contarles sus planes, Fielding se va a la república bananera de San Marcos para ver de cerca lo que está sucediendo en el país e impresionar a su ex-novia. El general Vargas (nuevo dictador

---

<sup>94</sup> Con la participación de su segunda esposa (Louise Lasser), esta loca y extravagante película fue censurada en varios países por su contenido político (prácticamente todo el mundo se siente aludido y atacado). Los levantamientos hispanoamericanos y la guerra del Vietnam parece ser que fueron los que le motivaron a hacer esta película.

del país) lo recibe con honores. Pero sólo para planear asesinarlo y hacer parecer que fue obra de Expósito y sus rebeldes. Según ellos, con eso se ganarían el total apoyo de Estados Unidos. De cualquier manera, Fielding escapa y va a parar con los rebeldes. Como queda en deuda, Fielding se une a la guerrilla y sólo podrá volver a Manhattan una vez que la revolución haya triunfado. Es allí cuando aprende torpemente a ser un guerrillero. Son varias las escenas cómicas de esta parte de la película: el aprendizaje de la lucha, de la supervivencia, su romance con la guerrillera de la banda y el extremadamente absurdo saqueo a un almacén del pueblo. La batalla estalla y, con una parodia incluida de la escena de las escaleras de Odesa de *El Acorazado Potemkin*, la Revolución triunfa. Vargas se exilia en avión en una posible analogía respecto del derrocado Fulgencio Batista en Cuba. En el caso que Allen presenta, el autoproclamado presidente Expósito, si bien es físicamente parecido al “Che” Guevara, se vuelve loco dando órdenes contradictorias y disparatadas al pueblo en lo que parecería una alusión a Fidel Castro, de forma que tiraniza a sus ciudadanos con absurdas leyes que les obligan a hablar en sueco (convertido en lengua oficial) y a cambiarse de ropa interior cada hora y media, obligándoles también a llevarla por fuera para comprobarlo.<sup>95</sup> Ante esta situación, Fielding, que gana popularidad entre los guerrilleros, es elegido el nuevo presidente de San Marcos y viaja a Estados Unidos para pedir dinero con un disfraz de Castro. Cuando se encuentra con su antigua novia, ésta le confiesa, sin reconocerlo, que siente una profunda admiración por su persona. Terminan juntos y Allen se descubre ante ella. Su identidad termina también públicamente al descubierto, por lo que se lo somete a juicio. Todos están en contra de él, incluso el primer director del FBI, John Edgar Hoover, que está disfrazado de mujer negra. Él se defiende solo (posiblemente como Fidel en su alegato de defensa conocido como “La Historia me absolverá”). Esta autocomparencia en su propio juicio se nos presenta con un Fielding actuando al más puro estilo Groucho Marx. Finalmente es condenado, pero perdonado con la condición de que no viva en el barrio del juez. La película termina con el mismo reportaje extraño y absurdo del noticiero estadounidense, pero esta vez comparando la consumación del matrimonio en el dormitorio con una pelea de boxeo. Se produce así, al igual que al principio de la película, una crítica al periodismo más descarnado, deshumanizado y humillante.

---

<sup>95</sup> Se nos muestra, así, otro ingenioso ejemplo de humor a partir del absurdo. Allen plantea, de este modo, “el necesario fracaso de una política revolucionaria que no está en armonía con las tradiciones locales, como en tantos países en desarrollo” (Hösle, *op. cit.*, p. 71).

*El dormilón* es otra de las películas que el propio Allen co-guioniza, dirige y protagoniza en sus comienzos<sup>96</sup>, en donde la relación del protagonista con el entorno hostil cobra de nuevo especial protagonismo. Se nos presenta en esta película futurista de ciencia-ficción que parodia desde la posmodernidad los valores de la modernidad. Los sistemas y horizontes de expectativas que tenía el espectador cinematográfico de los años setenta sobre su realidad histórica presente y futura son puestos, a través del humor más hilarante, en tela de juicio incisiva y constantemente por Miles-Allen, desde lo relacionado con la alimentación y los estilos de vida saludables hasta la tecnología, pasando por las relaciones sexuales. Desde este punto de vista, el futuro ideal y avanzado que proponían las películas futuristas de aquellos años setenta es cuestionado por la comedia alocada e irreverente de Allen desde sus sistemas y horizontes de expectativas irreales. Construida como un homenaje al cine cómico mudo a través de una sátira de las películas y los ideales futuristas, el cineasta neoyorquino evoca ambientes metálicos y situaciones absurdas, haciendo otra comedia *slapstick*, con una banda sonora jazzística compuesta por el propio Allen y su grupo de *jazz* de la época *The New Orleans Funeral Ragtime Orchestra*. Siguiendo la línea de las míticas películas mudas cómicas y rindiendo un profundo homenaje a sus protagonistas (Buster Keaton, Charles Chaplin, Laurel y Hardy y Harold Lloyd), *El dormilón* es la primera película de Allen en la que demuestra ya su gran habilidad para mezclar de forma magistral su elocuencia verbal con su gran capacidad para la comedia visual<sup>97</sup>. Coprotagonizada por Diane Keaton (que es dirigida por primera vez por Allen en esta película) y con una inolvidable banda sonora de *jazz*, *El dormilón* constituye una extraña mezcla de neurosis neoyorkina, bromas totalmente alocadas y lunáticas, el mundo ilógico de *Alicia en el país de las maravillas* y el particular sentido satírico de Allen.

El humor de Woody Allen, especialmente visual en *El dormilón*, se muestra en todo su esplendor en esta comedia futurista, dejando atrás la estructura de *sketch* de sus

---

<sup>96</sup> Inicialmente la película estaba planeada para tener una duración de 4 horas, en dos mitades. La primera sería la vida de Miles Monroe en el presente (1973) y la otra mitad en el futuro (año 2173). Las dos partes se presentarían en una misma función con un intermedio, pero sólo se produjo la segunda mitad, con una duración de 86 minutos.

<sup>97</sup> *El dormilón* es una comedia clásica de Woody Allen, en la que igual homenajea al Volkswagen Sedán, parodia *Un tranvía llamado deseo* (la más conocida obra de teatro de Tennessee Williams) y las películas de ciencia ficción, y de paso hace un comentario político, todo con los recursos cómicos de sus grandes ídolos: Buster Keaton y Charles Chaplin. También existe una referencia implícita a la historia *La Nariz* de Nikolái Gógol.

anteriores comedias, si bien recurre a su humor en varias ocasiones en *Sueños de un seductor*. Esta estructura basada en los *sketches* llega a cobrar tal protagonismo que en *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*\* (\*y nunca se atrevió a preguntar), su film anterior a *El dormilón*, los *sketches* ya se habían individualizado. Mientras que en *Toma el dinero y corre*, *Bananas* y *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo* constituyen una sucesión de gags unidos por un mismo hilo conductor, y la última se compone de una serie de *sketches* cortos, *El dormilón* es puramente narrativo, aunque incluye numerosos chistes verbales y visuales, donde el personaje de Woody se revela por primera vez como un héroe más que como un fracasado adorable. Las sátiras en *El dormilón* son desternillantes para el gran público, como el hecho de que el gobernador totalitario sufra un atentado y sólo logre sobrevivir su nariz: la nariz sigue gobernando, mientras los científicos tratan de extraer células de su tejido y clonar al mandatario (operación que intenta el protagonista al más cómico estilo de Groucho Marx). El “jefazo” se nos presenta así descompuesto y desarticulado de la forma más absoluta. En otra escena, Miles descubre que todas las mujeres son frías y que para tener relaciones sexuales se necesita que la pareja entre en un aparato llamado “orgasmatrón”. Solo así se puede sentir placer: a través de las máquinas, de lo artificial.<sup>98</sup> Las relaciones sentimentales son así deshumanizadas. También lo será la persona como ciudadano y ser humano (a Miles lo reprograman por rebelde). Los personajes son, así, despiezados y deshumanizados, como el robot “Domesticon” en la cadena de montaje.

En esta primera época del cineasta neoyorkino, el fenómeno lúdico-subversivo se desarrolla de la mano de cómicas escenas surrealistas, que constituyen otra de las marcas de identidad en el cine de Woody Allen. Por citar tan sólo algunos ejemplos, recordemos los efectos del experimento que realiza Virgil Starkwell en la cárcel, que hacen que durante algunas horas se convierta en rabino; la caja de difunto que alguien abre en *Bananas* y aparece Allen escuchando música con unos grandes auriculares; o la música de arpa en la habitación del hotel de la república de San Marcos en *Bananas*, que se escucha en *off* al abrir el armario del que provenía el sonido y descubrir a un arpista tocando dicho instrumento. La realización cinematográfica es tomada en estos inicios del cineasta neoyorkino como un juego, como un elemento complejo lleno de resortes

---

<sup>98</sup> Philip K. Dick comienza irónicamente la novela futurista *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (que inspiró la película *Blade Runner*) con un aparato programable que regula los estados de ánimo de los personajes.

que interactúan entre ellos y con el protagonista con el fin de causar la risa del gran público que acude a las salas de cine. Se trata de un mecanismo delicado que posteriormente, después de haber explorado formas narrativas más complejas, retomará en comedias como *Granujas de medio pelo*. Este tipo de comedia, más clásica:

Implica disciplina y simplicidad. En el ámbito de la *big laugh comedy*, no se puede hacer nada que ponga trabas a su objetivo. Hay que dejar de lado buena parte de cuanto proporciona estilo a la puesta en escena para que nada obstaculice lo que importa de la película: que haga reír.

[... Rodar así] es más simple, pero menos divertido. En una película así, todo lo que sea gracioso debe hallarse en el interior del cuadro. Durante el rodaje tengo que controlarme, estar tranquilo y concentrarme en el hecho de que todo sea muy legible, con espacio y luz suficientes para que todo el mundo pueda ver bien. Por otra parte, no se actúa así obedeciendo reglas escritas sino por instinto, tan sólo mirando por el visor: al menor exceso, a la menor imprecisión o concesión superflua, el *gag* se resiente. Si te entran ganas de introducir un “plano maravilloso”, te tienes que dominar y abstenerte de hacerlo; de lo contrario, el *gag* sale mal.<sup>99</sup>

Tras estas magníficas y disparatadas comedias primeras de gran hilaridad, Allen escribió, protagonizó y dirigió la comedia romántica de desamor *Annie Hall* (Woody Allen, EE. UU., 1977). Esta película consagró a Woody Allen como el cineasta y autor de referencia más allá de la imagen como humorista que se había labrado. Catalogada por muchos críticos como la obra maestra del director neoyorkino, *Annie Hall* confirma que Allen “completó su trayecto de cómico a humorista, de escritor de comedia a ingenioso escritor y de cineasta inventivo a artista creativo”.<sup>100</sup> Esta película marcó un antes y un después en su género por el novedoso planteamiento narrativo con el que afronta la historia que cuenta.<sup>101</sup> En ella, se aprecian ya las grandes influencias cinematográficas de Allen, que oscilan entre directores europeos como Ingmar Bergman

---

<sup>99</sup> Frodon, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen*, op. cit., pp. 62-63.

<sup>100</sup> *Saturday Review*, citado en la carátula de la edición de coleccionista en Blu-ray y DVD.

<sup>101</sup> Considerada por muchos como una de las mejores comedias de la historia del cine, de las cinco nominaciones a los Premios Oscar que recibió *Annie Hall*, consiguió cuatro: Oscar a la mejor película en 1977 (United Artists), a la mejor actriz (Diane Keaton), al mejor director (Woody Allen), y al mejor guion original (Woody Allen y Marshall Brickman), con la nominación de Allen al mejor actor. Las películas de Woody Allen han conseguido más de cincuenta nominaciones a los Oscar, en muchas ocasiones por sus guiones y por las interpretaciones de sus actores. Ceremonia a la que él nunca quiso acudir con el pretexto de que siempre era el mismo día que el tocaba con su banda de jazz. Pero cuando la cambiaron del lunes al domingo, tampoco asistió. Sólo hizo acto de presencia en el año 2002, aunque aquel año, precisamente, su película *Un final made in Hollywood* no había recibido ninguna nominación. Según él mismo ha confesado: “Los Oscar me parecen una solemne tontería. Si los aceptas cuando te los dan, también estás aceptando que no te los den la próxima vez” (AA.VV., *El universo de Woody Allen*, Madrid, Notorius Ediciones, 2008, p. 226).

y Federico Fellini, hasta comediantes como Charles Chaplin, Groucho Marx o Bob Hope, cuyo estilo homenajea y desarrolla en toda su plenitud y alcance en sus primeras películas, según veremos más abajo. Con *Annie Hall*, por lo tanto, “Woody Allen abandona definitivamente la parodia caricaturesca para hacer un cine mucho más serio, profundo, comprometido y, sin lugar a dudas, europeo. Tremendamente europeo”.<sup>102</sup> Esta película llamó especialmente la atención respecto a sus anteriores comedias por este giro a favor de un humor más refinado, reposado e intelectual, al que Allen no tenía acostumbrado al público ni a la crítica.

Cuando empecé a hacer películas, me interesaba el tipo de cine que me había hecho disfrutar en la adolescencia: las comedias. Comedias divertidas y sin complicaciones, comedias románticas y comedias sofisticadas. Luego, conforme mi juicio fue madurando, aquella parte de mí que respondía a las películas extranjeras comenzó a predominar.<sup>103</sup>

En este sentido, ya en el verano de 1972, Allen le declara a su biógrafo Eric Lax: “tengo que verme a mí mismo como un sujeto en constante aprendizaje. No puedo pensar que soy un director de comedias surrealistas y que eso es lo único que voy a hacer. Creo que en los próximos dos años debería experimentar con distintos estilos de comedia”.<sup>104</sup> Así, a partir de *Sueños de un seductor*, y más especialmente a partir de *Annie Hall*, su cinematografía, sin abandonar todavía el género de la comedia, es también indicada para la televisión, porque no depende tanto de los momentos cómicos visuales que buscan la carcajada fácil del público. Pero el público de Allen se vio decepcionado ante el cambio de registro de Allen en sus comedias y no entendió su paso a estas películas más serias, que generaron cierta aversión, especialmente *Interiores* (*Interiors*, Woody Allen, EE. UU., 1978) o *Recuerdos*, acostumbrados a sus primeras comedias basadas en el humor *slapstick*.<sup>105</sup>

Mucha gente decía: ¿para qué quieres hacer una película como *Interiores* cuando puedes hacer esta clase de películas? También me ocurrió con *Septiembre y Otra mujer*. Decían: si puedes hacer una película como *Hannah y sus hermanas*, ¿por qué vas a hacer una película como *Septiembre*? Pero no se puede responder a esa pregunta.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 159.

<sup>103</sup> Lax, Eric, *Woody Allen. La biografía, op. cit.*, p. 261.

<sup>104</sup> Lax, *op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>105</sup> Véase Lax, *op. cit.*, p. 248.

<sup>106</sup> Björkman, *op. cit.*, p. 238.

Pero no sólo el cambio de estilo en el humor es lo que caracteriza a *Annie Hall* frente a sus anteriores películas.

Además, en este film, por primera vez, Allen habla sinceramente de sí mismo, y su personaje y la historia que cuenta la película tienen un carácter claramente autobiográfico. Basta con que nos aproximemos un poco a [su protagonista] Alvy Singer [encarnado por Allen]: un cómico de mediana edad que empezó su carrera escribiéndoles chistes a humoristas de televisión y que, un buen día, decide utilizar su propio material para actuar como cómico en *nighth-clubs*. De ahí que, cuando al principio cuenta el chiste de Groucho y se dirige al espectador, lo hace el personaje de Alvy Singer, sí, pero también el Woody Allen actor, guionista y director de la historia que va a empezar a contarnos. Y es que, verdaderamente, *Annie Hall* es una película que puede entenderse como la primera declaración de principios sobre su vida. De hecho, es difícil encontrar una entrevista en la que no se le pregunte sobre la similitud entre sus personajes y él mismo. Es más, a partir de este film, la mayoría de la gente se creó una idea preconcebida de que sus películas eran más autobiográficas que las de cualquier otro cineasta norteamericano. Y, sin embargo, él siempre ha negado este hecho.<sup>107</sup>

Woody Allen se basa a partir de entonces en elementos de su vida pública y privada para escribir sus guiones, aunque el resultado sea una historia ficcional mucho más que autobiográfica, si bien estamos con *Annie Hall* ante historia ficcional con grandes dosis de autobiografismo, especialmente en los planteamientos, gustos y obsesiones. Este planteamiento de la vida como texto autobiográfico será exagerado al parodiarlo a través de algunos de sus protagonistas, cuyo ejemplo más claro y directo lo encontramos en *Desmontando a Harry*.

Como él mismo confiesa en el monólogo inicial con el que abre *Annie Hall*, la realidad y la ficción se mezclan en su vida. De ahí que, durante una escena de sus años escolares siendo un niño de ocho años, se incluya de forma completamente normal en la clase, ya en su edad adulta, para hablar con su maestra y compañeros. Así, por primera vez en la cinematografía de Woody Allen, realidad y ficción se entremezclan en la diégesis. Ya no hay límites diferenciadores.

De hecho, a partir de ahora, una de las características más importantes de su cine va a ser su particular forma de retratar la realidad. Aunque se asemeje, aunque se hable de personajes reales, el cine sumerge la realidad en una irrealidad ficticia creíble que transcurre paralela a la verdadera. Allen intenta –y consigue– saltarse

---

<sup>107</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), pp. 159-160. Respecto a la negación de Allen de que *Annie Hall* sea una autobiografía, véase la entrevista anónima publicada por *El País Semanal* en abril de 1978, p. 14.



esta frontera y trata a sus personajes con tanta credibilidad, con tanta naturalidad, que son tan reales como las personas vivas.<sup>108</sup>

Esta espontaneidad, naturalidad, credibilidad, sinceridad y cercanía que hacen a sus protagonistas de ficción tan reales viene reforzada por la ruptura de la cuarta pared, sobre la que nos centraremos más adelante en la presente investigación.<sup>109</sup> Así:

En algunos momentos de *Annie Hall* –como también hizo ya en *La última noche de Boris Grushenko* y volverían a hacer muchos años después otros personajes en *Todo lo demás* (2003) y en *Si la cosa funciona* (2009)–, Alvy para la acción de la película y se dirige directamente al espectador, haciéndole partícipe de la historia. Rompiendo la distancia que convencionalmente existe entre la pantalla y el espectador, entre el protagonista y el observador.<sup>110</sup>

Como declara Allen:

Sentía instintivamente que una película en la que me dirigiera directamente al público y hablara personalmente de mis problemas les interesaría, porque tenía la sensación de que muchas de las personas del público tenían los mismos sentimientos y los mismos problemas. Quería hablar directamente con ellos y ponerme frente a ellos.<sup>111</sup>

Se trata de una estrategia comunicativa del cine de Woody Allen que busca acrecentar la empatía del espectador hacia el personaje y hacer a éste más real al identificarse el público con él. Así, esta difuminación de las barreras ficcionales y de las fronteras que separan la realidad de la ficción viene dada por alguien capaz de hablar desde la pantalla con el espectador como un igual, de tú a tú, sincerándose al contarle sus confidencias, tan similares y cercanas a las del espectador.

Otro elemento de *Annie Hall* que marca un antes y un después en la cinematografía de Woody Allen es la caracterización de su protagonista.

En líneas generales, se podría entender que *Annie Hall* es la historia de un neoyorkino de cuarenta años que pasa revista a su vida y a sus relaciones con las mujeres. Lejos ya de aquel personaje miedica y atontado, el nuevo Allen es un hombre culto e inteligente, muy seguro de sí mismo y con un fantástico sentido del

---

<sup>108</sup> Fonte, *ibíd.*, p. 161.

<sup>109</sup> La posmodernidad le ha sacado mucho juego a este hecho de hacer desaparecer la invisible pared que separaba la acción de la escena del público. Algo que se produce desde el mismo momento en que los actores-personajes se dirigen al público desde la escena monologando con él, o incluso al bajar del escenario para realizar parte de la obra entre el patio de butacas u otras dependencias públicas del teatro, ya sea para interactuar entre el público como personajes de la trama o para involucrar directa o indirectamente a los espectadores, haciéndolos, así, partícipes de la historia.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, pp. 161-162.

<sup>111</sup> Björkman, *op. cit.*, p. 71.

humor. Pero ya no es un payaso que basa su humor en los gags visuales, sino que ahora nos hace reír con inteligencia. Y es que Alvy Singer retoma el personaje de Allen en *Sueños de un seductor* y lo convierte, probablemente, en su caracterización más judía: un hombre obsesionado por la paranoia, la culpabilidad, los traumas sexuales y las fantasías de su infancia. Alvy es muy gracioso e ingenioso, es divertido e irónico, y eso pese a que uno de los temas que más le obsesionan sea la muerte. De ahí que, en lo que se va a convertir en otra de sus constantes “*marcas de la casa*”, las referencias literarias, cada vez van a ir apareciendo con mayor frecuencia y naturalidad dentro del diálogo de un hombre con un bagaje cultural bastante amplio. Por eso no es de extrañar que, en tan sólo hora y media de película, Alvy cite a Paul Goodman, Honoré de Balzac, Henry James, Sylvia Plath, Jacques Choron y Ernest Becker.

Esta transformación hacia un hombre mucho más culto se verá reflejada también, lógicamente, en un nuevo tipo de humor inteligente con respuestas rápidas e ingeniosas que surgen de forma natural en una conversación normal entre dos personas.<sup>112</sup>

Un último aspecto que diferencia a *Annie Hall* de sus anteriores películas y la vincula con la posmodernidad es el apartado técnico.

Desde el punto de vista técnico, la película tiene una gran complejidad de estilos, donde se permite recurrir a cualquier técnica cinematográfica si la trama lo requiere, logrando un auténtico *collage* estructural de formas. Aunque en principio la historia se desarrolle en la actualidad y de una forma claramente realista, Allen no duda en permitir a sus personajes realizar un mágico viaje al pasado, donde pueden ser testigos directos de escenas de su propia infancia; introduce subtítulos en la imagen para diferenciar lo que dice el personaje de lo que realmente está pensando (efecto que se pierde en la versión española); compone dos escenas diferentes en un mismo plano, con la pantalla dividida por la mitad; el espíritu de Annie se sale literalmente de su cuerpo mientras hace el amor con Alvy y, finalmente, este se convierte en un personaje de dibujos animados dentro de una versión hampleniana del largometraje de Disney *Blancanieves y los siete enanitos* (1937). Está claro que Allen quería experimentar y romper más de una norma.

Además, fue en esta película cuando empezó a usar sus conocidos largos planos secuencia, que tanto le gustan en los que los personajes caminan de un lado a otro sin parar de hablar, actuando con total naturalidad, como en la vida real. Los actores ya no tienen que estar necesariamente dentro del plano, y su presencia, en muchas ocasiones, ya no es meramente visual, sino que simplemente se les oye hablar. Y eso es así porque para el director lo importante es lo que dicen, no lo que hacen.

Por otra parte, siendo esta la película que marcará el cambio hacia el cine más personal y autobiográfico, es lógico que el cine en sí mismo como espectáculo de masas entrara en el argumento como un elemento más del reflejo social que Allen pretende mostrarnos.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), pp. 160-161.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 163-164. Véase sobre lo citado el Anexo III, figs. 2 (pp. 13-14) y fig. 103 (p. 113).

La hermenéutica del sentido existencial que caracteriza al protagonista de *Annie Hall* distingue a esta película de las anteriores. Como señala José de Segovia:

El cómico Woody Allen empezó su carrera en la tradición judía norteamericana, basada en un humor de autoflagelación. Su obra adquiere un tono cada vez más agrídulce en la época que inicia con *Annie Hall*. Parece que propone dejar de ser un bufón, para convertirse en un nuevo Dostoievski. La carga moral de sus últimas historias nos resulta particularmente incómoda. Aunque Allen nos parece pesimista, él prefiere considerarse “un optimista bien informado”.

[...]

Para Allen, el mundo en que vivimos es totalmente injusto y absurdo, pero nos aferramos desesperadamente a él, a pesar de que la muerte burla todos nuestros intentos de dar significado a la vida.<sup>114</sup>

Será ésta una de las ramas fundamentales de la hermenéutica posmoderna: la que tratará de buscar tanto el significado como el sentido de la vida y la existencia, según veremos más adelante. Preocupación que recorrerá el cine de Allen desde entonces hasta la actualidad desde su peculiar sentido del humor.

En definitiva, podemos concluir afirmando que *Annie Hall* fue la película que marcó un cambio de orientación en su carrera tanto en el aspecto técnico como en el argumental y de estilo. Existe, claramente, un antes y un después de este film, lo cual lo convierte, por tanto, en una pieza clave de su carrera. Tal vez no sea su mejor film pero, sin duda, es el más importante de todos.<sup>115</sup>

A partir de *Annie Hall* los elementos dramáticos y reflexivos tendrán una parte importante en su cine. En *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), Allen presenta los mecanismos psicológicos de la comedia y el drama en una misma película. Así, a través del pedante y odioso Lester, su cuñado en la película, parodia burlescamente al profesional de la ficción cómica que, supeditado a los criterios del gran público, se somete a éstos, frente a la despiadada postura inmisericorde que mantiene con sus empleados:

LESTER: Muy bien, mirad, esta historia de la gente sin casa es demasiado larga. Quiero que se le corten cinco páginas. Asegúrate de que las cortan de verdad. Ese tío hace escribir a la secretaria a un solo espacio. Y no suprime nada. Es idiota. Y quiero que echen a ese Joe Hansen de la serie. No tiene gracia. Lo que escribe no es divertido. Si padece cáncer lo lamento, ya le enviaré flores. Quiero que se vaya. ¿Es que ya nadie sabe escribir cosas que tengan gracia? ¿Es que tengo que hacerlo todo yo? ¿Escribirlo yo? ¿Dirigirlo yo? ¿Producirlo yo? ¡Mirad a la gente ahí

---

<sup>114</sup> De Segovia, José, *El asombro del perdón*, Barcelona, Publicaciones Andamio, 2010, pp. 31 y 33.

<sup>115</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 166.

fuera! ¡Miradles! ¡Quieren algo que les alegre la vida! ¡Y no les damos nada que tenga gracia! ¡Sus vidas son aburridas! ¡Y están esperando algo divertido!

Es el mismo Lester el que da la definición de comedia igual a tragedia más tiempo, además de contraponerlas: *–si se dobla es comedia, si se parte, tragedia*”. En *Delitos y faltas* ambos géneros se combinan con maestría. Esta mezcla ambivalente entre comedia y drama-tragedia personificados en Lester y el personaje de Allen es algo que, en mayor o menor medida caracteriza el cine de Allen. Como elemento argumental, esta diferenciación explícita de géneros volverá a aparecer en (*Melinda and Melinda*, Woody Allen, EE. UU., 2004), constituyendo su eje argumental en relación con la hermenéutica del sentido y la vida como texto. Mientras en la calle llueve torrencialmente, cuatro amigos están cenando en un café de Manhattan. Sus reflexiones constituyen el marco de la película y toda una auténtica declaración de intenciones:

SY: La esencia de la vida no es cómica, es trágica, en fin, no hay nada intrínsecamente divertido en los hechos terribles de la existencia humana.

AL (*Risita. Carraspea.*)

MAX: No, no estoy de acuerdo, bueno, no sé, los filósofos lo consideran absurdo porque al final solo puedes reírte, las aspiraciones son tan ridículas e irracionales...

SY: ¡Bueno...!

MAX: En fin, si la realidad subyacente de nuestro ser fuera trágica mis obras darían más dinero que las tuyas en taquilla porque mis historias resonarían con más profundidad en el alma humana.

SY: Sí, eh, bueno, precisamente porque la tragedia golpea la esencia realmente dolorosa de la vida es por lo que la gente corre a ver mis comedias...

AL: Eh, pe-pero...

SY: ...para evadirse.

MAX: No, no, no...

LOUISE: Oye, no, espera.

SY: Sí, porque la tragedia enfrenta y la comedia evade.

LOUISE: Bueno, a ver, ¿qué estáis, qué estamos discutiendo? ¿Si hay... una mayor realidad en la comedia o en la tragedia? ¿Quién puede juzgar una cosa así?

AL: Oye, de-dejadme contaros una historia y ya me diréis si es material para una comedia o un drama. Les ocurrió a unos que conozco... Es una pequeña cena. Los anfitriones tratan de impresionar a un invitado... De repente, suena el timbre. Y, de no se sabe dónde, aparece una persona inesperada.

SY: ¿Hombre o mujer?

AL: Mujer. Os daré todos los detalles y me decís si es comedia o drama. Así que entra la recién llegada y todos se sorprenden, sobre todo la anfitriona. Resulta que tiene un problema concreto....

(*Transcurre un tiempo. Al ha terminado por completo su relato.*)

SY: ¡Dios mío, todo eso es muy divertido!

AL (*Risitas.*)

SY: Se presenta sin que le esperen, mientras están cenando....

AL (*Risitas.*)

LOUISE (*Risitas.*)

SY: De lo que has contado, podría salir una buena comedia romántica.

AL: ¡Ah! (*Carraspea.*)

LOUISE: Porque tú ves el mundo cómicamente.

MAX: [...] Tú te pierdes las consecuencias trágicas y los enredos que sugieren. No, yo veo toda esa historia...de un modo distinto. Veo una figura solitaria. Una mujer que quizá acaba de bajar de un autobús...

*Melinda y Melinda* deslinda, así, en una misma película los dos géneros, componiendo dos historias distintas sobre la protagonista por parte de dos escritores teatrales de éxito: uno cómico y el otro trágico, con sus repercusiones psicológicas y existencialistas.

LOUISIE: ¿Lo veis? Todo es según el cristal con que se mira. Nos cuentan una historia, unas cuantas anécdotas, ¿no? (*Dirigiéndose a Max al final de la película.*) Tú las coges y las conviertes en una historia dramática: la debilidad de una mujer ante el amor es su perdición. Y así es como tú ves la vida. (*Dirigiéndose a Sy.*) Mientras que tú tomas esas, esas anécdotas y las conviertes en una comedia romántica. Genial. Así ves tú la vida. Pero está visto que no hay una esencia específica que pueda definirse.

SY: Bueno, los momentos de humor existen. Yo los aprovecho. Pero desde luego existen en un entorno general trágico. [...] Nos reímos porque así ocultamos nuestro verdadero terror... a la mortalidad. [...] Pero, ¿cómo puede ser un mundo divertido y romántico si no puedes fiarte de tu electrocardiograma? [...] Cómica o trágica, lo que hay que hacer es disfrutar la vida mientras se pueda. [...] Porque sólo se vive una vez. [...] Y cuando se acaba, se acaba. Y, con electrocardiograma perfecto o no, cuando menos lo esperas, puede acabarse (*chasqueando los dedos*) así. (*La pantalla se queda en negro y aparecen los títulos de crédito finales.*)

Comenta Allen al respecto de sí mismo en relación con la comedia: –Siempre he pensado que el hecho de ser gracioso me sirve para poder escapar de cualquier situación. Los enfoques de carácter político o social, si surgen, surgen sin querer”.<sup>116</sup> Los dos géneros se presentan, por lo tanto, en vinculación con las posturas existenciales que se toman frente a la vida. Pero, aunque la tragedia enfrenta y la comedia evade, según se nos dice en *Melinda y Melinda*, la comedia también tiene un elemento crítico y desestabilizador, hace ver el mundo desde otra óptica, muestra sus grietas. Este planteamiento ambivalente es el que caracteriza el cine de Woody Allen. De esta forma, –al mismo tiempo, por ejemplo, en *Todos dicen I Love You*, temas como la muerte, la enfermedad, los dramas amorosos... hacen acto de presencia, a pesar de que la película

---

<sup>116</sup> Lax, *op. cit.*, p. 23.

mantiene siempre un tono ligero y divertido”.<sup>117</sup> —Yo soy así —confiesa Allen—. Si se quiere, es mi otra cara. No imagino que se pueda contar la historia de una familia a lo largo de un año sin que se produzcan defunciones, enfermedades, accidentes y también dramas sentimentales”.<sup>118</sup> De ahí que la comedia no le interesa en sí misma más que cualquier otro género. Está supeditada a lo que quiere transmitir, y siempre es un vehículo con el que hacer reflexionar desde el humor.

El hecho de que mis películas se inscriban en mayor o menor medida en el registro de la comedia es casual. De repente, tengo una idea para un guion: si es francamente cómica, perfecto; si es más sombría, también me va bien. [...] Me entusiasma que la gente se ría. Intento conseguirlo, pero sin conformarme con ello, proponiendo también una reflexión.<sup>119</sup>

Estas pretensiones, que van más allá de la comedia como mero mecanismo para conseguir hacer reír al público, hicieron que Allen evolucionara en su multiforme carrera. En 1978, tras ganar el Oscar con la citada *Annie Hall* (una comedia urbana y realista poco convencional en su género, pero comedia al fin y al cabo), con siete películas de la más pura comedia disparatada tras de sí, Allen sorprende, sin previo aviso, con el drama intimista de *Interiores*. La crítica y el público se quedaron absolutamente desconcertados ante una película como ésta. Nunca entendieron ni le perdonaron ese repentino interés de un cómico consagrado como él por un tipo de cine tan ajeno al suyo.

Sí, la gente estaba tan conmocionada y tan desilusionada conmigo, de que hubiera roto mi contrato con ellos. Y en especial ese tipo de drama. No es un tipo de drama que les guste demasiado a los americanos, de todas formas. Ya sabe, por lo menos lo que se acepta como drama en Estados Unidos. Lo que se acepta como drama en América es algo más al estilo de la televisión, culebrones y ese tipo de cosas. Así que la gente no sólo estaba enfadada conmigo —su adorable figura cómica— por tener la pretensión de intentar algo así, sino también por ofrecerles esta clase de drama. Y además, no hay que olvidar que era la primera vez que yo hacía un drama, así que mi falta de habilidad y experiencia no me ayudaron. Fue mi primer drama. Pero no fueron caritativos. Hubo críticos que me acusaron de obrar de mala fe.<sup>120</sup>

Este cambio de interés en la estética, los temas y el género del director neoyorkino, así como su recepción por el público, se ven reflejados directamente en *Recuerdos*, en

---

<sup>117</sup> Frodon, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen, op. cit.*, p. 106.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>120</sup> Björkman, *op. cit.*, p. 83.

donde Allen hace un alto en sus historias y se plantea los problemas e inquietudes que asaltan a un artista en el momento de ponerse a concebir y realizar una obra. No sólo vuelve la cámara hacia su mundo personal, sino también hacia el medio natural del rodaje, la industria cinematográfica y todos los que la pueblan: productores, distribuidores, periodistas, críticos, admiradores y detractores. Cobra especial protagonismo en esta película la reflexión sobre la recepción, que será el marco sobre el que se desarrollen las historias sentimentales en *Stardust Memories*. El cuestionamiento del director Sandy-Allen sobre el cine que ha venido haciendo, e incluso nuestras propias críticas o alabanzas como espectadores, se convierten en materia de guion, con el sello inconfundible de Allen:

ADMINISTRADOR: Sandy, tenemos que hablar de la nueva película.

SANDY: ¿Qué... qué queréis que os diga? No quiero más películas que hagan reír. No pueden obligarme. Yo... en fin, no tengo ganas de reír. Miro el mundo que me rodea, y sólo veo a gente que sufre.

ADMINISTRADOR: La gente que sufre no hace vender entradas en Kansas City.

AGENTE DE PRENSA: En Kansas City quieren divertirse. Para eso se tiran el día trabajando en los campos de trigo.

¿Debe un autor que ha logrado la fama haciendo reír ponerse de pronto a rodar una película seria? ¿Por qué ha de exigírsele siempre a un artista que repita lo que ya ha hecho? La respuesta dada a los interrogantes de Sandy hace ver que el drama o la tragedia enfrentan, y la comedia evade. Eso condiciona, o debiera condicionar, toda su realización de películas, según intentan hacerle ver su administrador y su agente de prensa. Pero Sandy Bates (Allen) es un cineasta cansado de hacer películas cómicas que lleva mal el peso de la celebridad. Pretende desesperadamente convertirse en artista. En un mal momento de su vida, los ejecutivos de su estudio quieren cortar el final desesperado de su próxima película para hacerlo más comercial. Al mismo tiempo, es invitado en el hotel *Stardust* a un festival de sus películas en retrospectiva, donde es asediado por fanáticos. Ahí conoce a Daisy (Jessica Harper), una joven violinista que le recuerda a una ex novia problemática, Dorrie (Charlotte Rampling), pero su novia francesa Isobel (Marie-Christine Barrault) lo visita con sus dos hijos. Incapaz de decidirse a quién amar, qué nuevo final poner para su película y cómo lidiar con sus demonios del pasado (revividos mediante las preguntas de los fans y por la proyección de sus películas), fantasea acerca de su propia muerte y promete a Isobel reescribir no sólo el final de su película, sino su vida.

En una de las secuencias de *Recuerdos* se nos presenta a Sandy sentado en el auditorium del hotel *Stardust*. Es de día. Las filas de butacas se encuentran vacías. Como le confiesa a Daisy, que acaba de entrar:

SANDY: Bueno, pienso en si debo cambiar mi estilo de hacer películas. Si debo cambiar mi vida. ¿Sabes? Todo... cosas muy serias... ya me entiendes.

La película cierra con los protagonistas saliendo de la sala de proyección del festival, comentando la película misma, y Allen sólo en la sala de cine con sus mágicas luces de ensueño. Así mismo, la filmación en blanco y negro contribuye en *Recuerdos* a dotarla de un ambiente onírico que confunde la realidad con la ficción, y viceversa.

La película mezcla la descripción realista de la cotidianeidad de Sandy (la retrospectiva de su obra en el *Stardust Hotel*, con su cohorte de fans y de críticos pretenciosos) y las visiones que le habitan. *Recuerdos* es esencial en la obra de Allen. De entrada porque revela una libertad y una fluidez en la narración; y porque el cineasta se descubre en ella como no lo había hecho nunca antes. Sandy es su doble gesticulante y amargado, un hombre que no sabe amar ni ser amado, y que tiene que refugiarse en la prestidigitación para escapar del dolor de sentirse vivo. Este autorretrato del artista como misántropo no seduce nada al público, que sigue reclamándole, más que nunca, “películas divertidas”. A partir de *Recuerdos* el público europeo –al que ya ganó desde el éxito de *Manhattan*– es el que apoyará obstinadamente a Allen.<sup>121</sup>

Este reconocimiento del cine europeo frente al patrio constituirá la base del argumento de *Un final made in Hollywood*. Esta comedia constituye, según veremos, una sátira del cine, la comedia y la crítica cinematográfica estadounidenses, y un guiño al cine y la crítica europeos, con especial mención de París. Allen nos presenta, así, un agudo e incisivo análisis de sociología del arte y de estética de la recepción de su propia obra cinematográfica hasta el momento. Pero *Un final made in Hollywood* llega a tener incluso un toque autobiográfico interno sobre sí misma, ya que “la película obtiene duros reproches en los Estados Unidos pero es aclamada en Francia”.<sup>122</sup>

No puedo negar que hay algunas películas mías que han recaudado más dinero en París que en todo Estados Unidos. Siempre me he preguntado por qué. Al principio creía que dependí del doblaje de las películas. Después probé a dar mil explicaciones: soy neoyorkino y Nueva York es una ciudad muy europea. En cierto sentido soy europeo, mis abuelos era rusos y alemanes, me eduqué en la escuela de los directores italianos, franceses, suecos, quizá tenga una sensibilidad europea. Y

---

<sup>121</sup> Colombani, Florence, *Woody Allen*, Paris, Cahiers du cinema Sarl, Colección maestros del cine, 2010 (edición española), p. 50.

<sup>122</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 63.



quizá Europa tiene una mayor sofisticación cultural, más seriedad cinematográfica.<sup>123</sup>

Así, en el discurso pronunciado cuando se le otorgó el “Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2002”, Allen reconoce su admiración desde joven por la Edad de Oro del cine europeo (el que surge tras la Segunda Guerra Mundial) el cual le ha aportado grandes valores artísticos y humanos. En este sentido declara que actualmente Estados Unidos no tiene nada que aportar cinematográficamente, ya que ha glorificado la técnica de los efectos especiales convirtiéndose en un fin en sí misma y no en un medio. Las historias carecen, así, por completo, según Allen, de entidad y de humanidad alguna.<sup>124</sup> “Europa me ha salvado la vida en los últimos quince años. Si no fuera por Europa, probablemente no estaría haciendo películas”<sup>125</sup>, confiesa Allen. No es de extrañar que una película como *Alice*, por ejemplo, sólo en París haya dado más dinero que en todo Estados Unidos,<sup>126</sup> que el festival de Venecia le concediera un León de Oro honorífico al conjunto de su carrera en 1995, o en España se le otorgara el “Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2002”. Como dice, Joe Berlin, el personaje que Allen encarna en *Todos dicen I Love You*, “verás, en los Estados Unidos me consideran polémico, pero en París... bueno entienden mucho de literatura. En fin, allí reconocieron en seguida el genio de Poe, y Polder... y el mío”. De esta forma, aunque gran parte de sus películas son un nostálgico retrato de Nueva York, así como una crónica del mundo artístico y cinematográfico norteamericano:

Con el tiempo, película a película, Woody Allen se ha convertido en el más europeo de los directores norteamericanos, no sólo por sus temas, sino también por su estilo, su estética y su ritmo fílmico. Fenómeno por lo menos curioso, si tenemos en cuenta que Hollywood siempre ha estado plagado de directores europeos, que acaban haciendo cine norteamericano. [...] Mientras Europa mira a Hollywood, Woody Allen mira a Europa: Bergman, Fellini, Dostoievsky, Chejov, Kierkegaard, Sartre... Allen bebe de todos ellos, dándonos a entender que la cultura norteamericana carece de valores tan importantes como la europea. Toma como propios sus temas y preocupaciones y nutre sus películas con ellos. Lo que,

---

<sup>123</sup> Woody Allen en la entrevista con Arturo Zampaglione titulada “Woody Allen”, en el suplemento cultural de *El País*, *Babelia*, 24 de febrero de 1996, p. 4.

<sup>124</sup> Véase el discurso de entrega del “Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2002” aparecido en <http://www.fpa.es/multimedia-es/videos/woody-allen-premio-principe-de-asturias-de-las-artes-200221.html> (consultado a las 24:30 h. del sábado 16 de septiembre del 2012). El discurso de Allen es de gran interés. Lo incluimos en el Anexo II.

<sup>125</sup> Björkman, *op. cit.*, p. 74.

<sup>126</sup> Fonte, *Woody Allen, op. cit.* (2010), p. 202.

con el tiempo, lo ha convertido en un cineasta de autor norteamericano, al más puro estilo europeo.<sup>127</sup>

Hasta tal punto asumirá Allen que sus películas no triunfen en Estados Unidos que recelará y no dejará de preocuparse cuando una película suya adquiriera allí éxito, como le sucedió en 1986 con *Hannah y sus hermanas*, su mayor éxito comercial hasta entonces desde *Annie Hall*, en 1977. –Si haces una película de éxito, empiezas a preguntarte, ¿dónde me he equivocado? Debo haber hecho algo que, o bien resulta cómodo, o reafirma los prejuicios de la clase media, o es demasiado simplista y sensiblera”<sup>128</sup>. En este sentido, *Recuerdos* resultó ser una de las más infravaloradas películas de Woody Allen por el público, una comedia crítica y muy autorreferente, con un guion cargado de sufrimiento. No se puede valorar *Stardust Memories* sin entenderla como una reacción al rechazo que provocó el estreno de *Interiores* ante la crítica. *Stardust Memories* es un repaso de toda su carrera como cineasta y sus obsesiones. A partir de *Recuerdos* la opinión del público carecerá de interés para Allen. Como le confiesa a su biógrafo Eric Lax en mayo del 2005, frente a lo que él mismo denomina su “pesimismo genético”, al terminar alguna de sus películas se muestra realmente satisfecho del trabajo realizado, reconociéndose a sí mismo entonces que:

–al final ha salido una buena película”. Y lo digo sin saber siquiera la reacción del público, ya que hace tiempo que dejé de preocuparme por ello. Si les gusta, genial. Si no, no me importa, y no lo digo porque sea distante o arrogante sino porque desgraciadamente he aprendido que la aprobación del público no afecta a mi mortalidad. Si hago algo de lo que no me siento satisfecho y el público lo acepta, aunque sea a lo loco, eso no me sirve para mitigar la sensación de fracaso personal. Por eso considero que la clave consiste en trabajar, en disfrutar del proceso, en no leer nada sobre uno mismo, en desviar la conversación hacia el deporte, la política o el sexo cuando la gente saque a colación el tema del cine y en no dejar de golpear el yunque. Aparte del dinero –nos pagan demasiado por lo que hacemos– los premios que se conceden en esta profesión no sirven más que para alimentar la vanidad de uno y robarle tiempo de su labor creativa. Además, pueden llevarle a uno a tener delirios de grandeza o equivocados complejos de inferioridad.<sup>129</sup>

En febrero del 2006, añade:

Todas las películas que realizo las hago por motivos personales, aunque espero que a la gente le gusten y siempre me produce una gran satisfacción saber que es

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>128</sup> Brode, Douglas, *Las películas de Woody Allen*, Barcelona, Odín, 1993, p. 242.

<sup>129</sup> Lax, *op. cit.*, pp. 142-143.

así. Pero si no, no puedo hacer nada al respecto, pues no las hago para obtener su aprobación..., me gusta contar con la aprobación del público, pero no hago películas para obtenerla.<sup>130</sup>

En marzo de 1988 reconoce ante su biógrafo Eric Lax que hay un gran número de papeles que él no podría representar pues, si actuara en una película dramática, la gente se echaría a reír, ya que no va con su registro y persona. Según él, esto es algo vinculado con el espectador implícito con el que trabaja:

Puedo encarnar versiones variadas de lo que soy, es decir, un personaje típicamente neoyorkino. Y eso no me deja mucho margen de maniobra. El público aceptará que represente ciertos momentos serios dentro de una comedia, pero no una película seria. Quizá tenga cierto margen de variedad dentro de mi reducido registro. [...] Pero no deja de ser un registro reducido a un entorno urbano. Nunca podría interpretar, ni tampoco querría, a un personaje realmente serio. Quedaría ridículo. Si saliera en *Interiores* o fuera uno de los maridos de *Delitos y faltas*, todo el mundo se desternillaría de risa y no me tomarían en serio. Pero si es, a todas luces, una comedia, en la que hago reír al espectador y, de repente, los acontecimientos dan un giro triste o dramático, entonces sí que puedo resultar convincente en mi actuación. Ahora bien, partir de un planteamiento dramático..., eso no es lo que el público espera de mí. El público espera que diga algo más gracioso. Y con razón, porque así es como me he representado a mí mismo a lo largo de los años.<sup>131</sup>

El público no quiere otra cosa de Woody Allen cuando actúa que verlo en el papel que lo ha hecho famoso. Para meterse en su papel no se prepara de ningún modo especial, según él. En muchos casos, aparece vestido incluso como cuando salió de casa. Para él esta “modesta” labor interpretativa es de lo más natural y la desempeña sin esfuerzo alguno. “Eso es lo bueno de no tener talento –añade–, que nunca me salgo de mi pequeño registro. Por eso no necesito actuar”.<sup>132</sup> Esto se debe a que Allen escribe los papeles que representa; los ha escrito pensando en sí mismo, en sus inquietudes, registros y persona. Lo que explica en parte la razón por la que la gente lo identifica con el personaje que interpreta. “La gente cree que el personaje ficticio que he creado soy yo, pero no lo es. Sólo habla como yo y viste como yo, eso es todo, ni más ni menos”.<sup>133</sup> No obstante, para buena parte de sus espectadores y críticos, la filmografía de Allen guarda una estrecha relación con su vida privada. Hacia 1992, acusado de pederastia por la que fue su pareja, musa y madre de sus hijos por más de diez años, Mía Farrow, se

---

<sup>130</sup> Lax, *op. cit.*, p. 167.

<sup>131</sup> Lax, *op. cit.*, p. 195.

<sup>132</sup> Lax, *op. cit.*, p. 196.

<sup>133</sup> Lax, *op. cit.*, p. 196.

produce la escandalosa ruptura entre ésta y Woody Allen. En 1994, Allen rueda *Poderosa Afrodita*, estrenada en 1995, y Lax comenta al respecto:

Para las mentes malpensantes, ésta fue la película que todos estaban esperando impacientemente, desde la tortuosa ruptura de la pareja Farrow-Allen: la venganza del cineasta. De una forma indirecta, pero clara, Allen hace una obvia alusión a la enfermiza obsesión de Mia Farrow por adoptar niños. La cruel venganza de Allen está en poner a una prostituta como la madre de su hijo adoptivo. Además, en un momento en el que se estaba juzgando, judicial y socialmente, la conducta de Allen con los niños, el director se nos muestra como padre paternal y cariñoso, totalmente entregado a su hijo.<sup>134</sup>

Tanto la crítica como los espectadores vieron también dos años después en *Deconstructing Harry* (1997) referencias autobiográficas basadas en su ruptura con Mia Farrow. La reciente situación personal les hizo pensar esto debido a la fidelidad con que Allen los tenía acostumbrados respecto a su cinematográfico “pacto” de realización de películas semiautobiográficas. Así, tras casi cinco años de luchas judiciales por la custodia de sus hijos, y después de una dura campaña de desacreditación dirigida por la propia Mia, Allen con una imagen pública como la del peor hombre del mundo por todo lo que se supone que hizo, rueda *Desmontando a Harry*, según Fonte “la película que más directamente habla de las consecuencias de su ruptura con Mia Farrow. Tanto los diálogos como las situaciones así lo atestiguan”,<sup>135</sup> los diálogos violentos ya analizados, el montaje fragmentado, entrecortado, discontinuo, agitado y nervioso, las situaciones generadas, especialmente con la madre de su hijo, Joan, que no le permite verlo fuera de sus estrictos turnos, lo que genera fuertes discusiones públicas... Como señala Fonte, el personaje que Allen protagoniza en esta película “es un autorretrato atroz y corrosivo, una autocrítica extremadamente dura de un personaje que, sin ser él, se aproxima peligrosamente a la imagen que Mia se empeñó que todos tuviéramos sobre su ex compañero”.<sup>136</sup> Como confiesa el propio Allen, “el film está lleno de ansiedad, en él interpreto a una persona muy despreciable, superficial, vacía y obsesiva. Voy a expresar las fobias, las ansiedades y todas las patologías que uno pueda imaginar y de las cuales no he hablado antes.”<sup>137</sup> De hecho, en un principio se iba a llamar *El peor hombre del*

---

<sup>134</sup> Ibid., pp. 381-382.

<sup>135</sup> Ibid., p. 169.

<sup>136</sup> Ibid., p. 168.

<sup>137</sup> Woody Allen en la entrevista de Butchinson, Marck, “Woody Allen”, *Man*, núm. 112, febrero de 1997, p. 56.

*mundo*<sup>138</sup>, que era su título original, ya que Harry Block, el personaje que Allen interpreta, es un alguien “ruin, superficial y obsesionado por el sexo”, según confiesa el director neoyorkino; “un escritor que novela su vida y trabajo, con lo que se gana a pulso la enemistad de quienes un día lo amaron”.<sup>139</sup>

HARRY (*agobiado y nervioso al desenfocarse*): Soy la peor persona del mundo.

COOKIE: Los he visto peores que tú.

HARRY: ¿Quién, quién hay peor que yo?

COOKIE: ¡Hitler!

HARRY: Sí, de acuerdo, de acuerdo, puede que Hitler. Puede que Hitler, Göering y Goebbels, pero yo voy el cuarto justo después de ellos.

—El personaje de Harry es una visión conscientemente exagerada por el propio Allen para lograr en el espectador precisamente una reacción contraria, ridiculizando tanto al personaje que lo hace cómico”, observa Fonte.<sup>140</sup> Es como si, tras la publicación de los dos libros de memorias de Mia Farrow, en donde ella hablaba de toda la vida privada del director neoyorkino, el propio Allen, reaccionando con la parsimonia que le caracteriza, tomara la palabra en tono paródico como réplica a Mia y a todos los que se preguntaban cómo era en realidad. Es como si dijera desafiante: —Sí, lo que vosotros digáis. Soy horrible, un monstruo, el peor hombre del mundo, la peor persona que podáis conocer, ¿pasa algo?”, dando a entender, así, con exageración irónica, o incluso sarcástica, todo lo contrario de lo que se está afirmando. Esta forma afirmativa de responder, desdramatizándolo todo a partir de la exageración irónica premeditada, constituye un medio mucho más productivo y eficaz de defenderse que si hubiera empleado la simple forma negativa, con lo que habría conseguido el efecto contrario. Si hubiera intentado demostrar la falsedad de lo contado por Mia mostrándose a sí mismo como un ángel, como una perfecta alma cándida, benefactor de la humanidad, incapaz de romper un plato ni de hacer daño a nadie, en el tipo de personajes que Allen encarna, habría quedado patéticamente risible por resultar ridículo y poco verosímil, quitándole todo crédito a lo mostrado. Pero Allen no tenía intención de entrar en el juego cayendo tan bajo como para humillarse y denigrarse a sí mismo de esta forma. No habría sido propio de él, alguien con mucho más arte, ingenio y estilo que todo eso. De todas formas, ya dos años antes, su personaje de Lenny Weinrib en *Poderosa Afrodita* se había presentado como amante y cariñoso padre de familia (véase Anexo III). En el caso

---

<sup>138</sup> Fonte, *op. cit.*, p. 392; Lax, *Conversaciones con Woody Allen*, p. 204.

<sup>139</sup> Lax, *op. cit.*, p. 204.

<sup>140</sup> Fonte, *op. cit.*, p. 168.

de Harry Block, su personaje es todo lo opuesto al de Lenny Weinrib. Como decía Jesús en los evangelios cuando respondía a preguntas comprometedoras con textos de las Sagradas Escrituras, el estilo de Allen en *Deconstructing Harry*, irónico, o incluso sarcástico, repleto de irónicas paradojas, parece decir también: “El que lee, entienda”.

*Deconstructing Harry* constituye una reflexión sobre la recepción de la obra literaria que toma la memoria y experiencias personales propias del escritor como materia prima para desarrollar sus novelas. En todas ellas Harry Block explota sus pasado hasta límites insospechados. Se nos muestra la recepción que tiene la obra de Harry Block entre sus amigos, familiares y ex mujeres y cómo la valoran. Conocemos a Harry a través de la recepción y valoración que ha tenido su obra entre las personas más cercanas a él. Así, lo conocemos a través de las lecturas e interpretaciones que otros hacen de él y de sus textos. Y conocemos a los demás a partir de las interpretaciones que Harry hace de ellos, en sus novelas y en la vida real. Todos cobran sentido por él y él cobra sentido por todos. Así, conocemos a Harry a través de su obra, por cómo se proyecta en los demás que le rodean y en sí mismo. Se nos presenta cómo le ve su familia, su antigua universidad, sus ex mujeres, sus personajes. Se nos presentan las relaciones con sus ex mujeres y cómo las ve a ellas, incluso cómo ve a su amigo, concebido como el mismo Demonio, pues se va a casar con su última ex novia.

Desde *Annie Hall*, Woody Allen realiza toda una serie de películas memorables rodadas en su mayoría en su querida Nueva York, entre las que cabe citar, además de las ya mencionadas, *Manhattan* (Woody Allen, EE. UU., 1979), *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, Woody Allen, EE. UU., 1993), *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, Woody Allen, EE. UU., 1991), *Balas sobre Broadway* (*Bullets Over Broadway*, Woody Allen, EE. UU., 1994), o *Acordes y desacuerdos* (*Sweet and Lowdown*, Woody Allen, EE.UU., 1999), entre otras muchas recogidas al final de la presente investigación. Será a mediados de la primera década de este siglo XXI cuando, por motivos económicos, se irá a rodar a Europa. El ciclo europeo contará con la trilogía inglesa –*Match Point* (Woody Allen, Reino Unido, 2005), *Scoop* (Woody Allen, Reino Unido, 2006), *El sueño de Casandra* (*Cassandras's Dream*, Woody Allen, Reino Unido, 2007), a la que se le sumará, posteriormente, *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, Woody Allen, Reino Unido, 2010)–, y otras rodadas en Barcelona, París y Roma –*Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, España, 2008), *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, Woody Allen, España-EE.

UU., 2011) y *A Roma con Amor (To Rome with Love*, Woody Allen, EE. UU.-Italia-España, 2012)–. De por medio, volverá a rodar en su querida Nueva York con *Si la cosa funciona (Whatever Works*, Woody Allen, EE. UU., 2009).<sup>141</sup> Su última película hasta la fecha, *Blue Jasmine* (Woody Allen, EE. UU., 2013), es un drama urbano rodado en San Francisco.

### c. Comedia, hermenéutica y posmodernidad. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen

La vinculación de la comedia con la hermenéutica parte de lo que Steve Neale y Frank Krutnik denominan “*popular fiction*”. Las razones que se dan para estudiar este género cómico cinematográfico y televisivo son similares a las que nos llevan a nosotros a estudiar el cine de Woody Allen en relación con la hermenéutica. Según estos autores:

There are many good reasons for studying popular fiction. The best, though, is that it matters. In the many and varied forms in which they are produced and circulated –by the cinema, broadcasting institutions, and the publishing industry– popular fictions saturate the rhythms of everyday life. In doing so, they help to define our sense of ourselves, shaping our desires, fantasies, imagined pasts, and projected futures. An understanding of such fictions –of how they are produced and circulated, organized and received– is thus central to an understanding of ourselves; of how those selves have been shaped and of how they might be changed.<sup>142</sup>

Si la hermenéutica trata de dotar de sentido a lo que aborda, la obra artística de Woody Allen se caracteriza por su hermenéutica posmoderna del sentido y de la vida a través del humor, en donde la parodiada ontología se convierte en cómica ontopraxis desde de su habilidad y gusto por la escritura de historias cómicas. De ahí la importancia en su obra de la hermenéutica del humor, que ha venido desarrollando desde que, tras sus citadas experiencias iniciales en televisión y en los *night-clubs*, el talento natural cómico de Allen se decantara por el cine, que se había convertido para él en un importante y significativo ritual. El cine había dotado de un maravilloso sentido su existencia, iluminando su vida desde la oscura sala en la que se proyectaban las películas. Es por eso por lo que:

---

<sup>141</sup> Cabe destacar que, si bien en las películas rodadas en Barcelona, París y Roma los protagonistas son turistas, en las rodadas en Londres, así como sucedía y sucede en las rodadas en Estados Unidos, estamos ante personajes autóctonos o afincados allí, como si Londres se convirtiera en una prolongación de su amada Nueva York.

<sup>142</sup> Neale, Steve y Krutnik, Frank, *op. cit.*, p. vii.

Allen, que podría haberse ganado la vida desplumando a otros con el póker, eligió el cine. Se veía todos los programas dobles de las salas de su barrio en una época en que la pantalla estaba llena de teléfonos blancos, aventureros y coristas. La salida hacia “el sol cegador y los bocinazos” de la calle era tan terrible, el contraste entre cine y realidad tan traumático, que Allen decidió no salir de la sala oscura, porque allí todo era indiscutiblemente mejor. Allen revivió sus propias sensaciones en Cecilia, la protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo*, la película que más le gusta de las suyas.<sup>143</sup>

Con el cine vivimos nuestra vida en otras vidas, desde otras vidas que hacemos nuestras, de las que nos apropiamos desde la oscuridad de la sala de cine. Nos identificamos, en mayor o menor medida, con lo que allí aparece como espejo de nuestra vida. Espejo deformado y deformante en el caso del cine cómico de Woody Allen, que exagera la realidad con fines humorísticos. Realidad en la que nos vemos reflejados en mayor o menor medida, ya sea por identificación o por contraste y rechazo, como le sucede ambivalentemente a Harry Block con los personajes de sus novelas, con los que conversa y discute en *Desmontando a Harry*.

Comprendernos en la mirada del otro es, sin lugar a dudas, un ejercicio de análisis de primera calidad. La mayoría, apenas, se ven personas. Algunos [...] observan e investigan personas. Pocos, al indagar en los demás, devienen en más persona. Se precisa un alto grado de madurez intelectual para descubrir en el otro la desnudez propia. [...] La acción del observador altera el sistema observado y, a su vez, debiera alterar al observador [... a través de] miradas que impelen y alteran.<sup>144</sup>

De esta forma, si el cine se convierte en un espejo, se trata de un peculiar espejo de doble fondo: informativo y formativo, formador y deformador, reflector y ventana abierta hacia un mundo en el que nos vemos inmersos y que nos afecta de una forma u otra.

Cuando vi que Woody Allen me apuntaba con un revolver me entró pánico: delante de mí tenía a un atracador nervioso y ostensiblemente inexperto, de esos que disparan cuando no quieren y que aciertan en el blanco porque alguien, y siempre hay alguien alrededor, les da un empujón. Pero, oportunamente, empezó a llover y la pistola, que era de jabón, se le deshizo. En ese momento uno decidió que no quería ser como ese hombre bajito, miope y con tan mal pelo, al que la

---

<sup>143</sup> Marín, Juan, “Vida ejemplar del urbanita divertido. Biografía de Woody Allen, el hombre casi perfecto”, *El País*, Babelia, 02/11/1991, p.13.

<sup>144</sup> Armenteros Cruz, Víctor, ponencia inaugural de la XIII Reunión Nacional y II Encuentro Internacional de la Asociación Argentina de Ciencias del Comportamiento. Universidad Adventista del Plata, 24-26 de Agosto de 2011. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=toDc8GnB7ww>, consultado el 21-07-2013, a las 18:00 horas.



naturaleza –que tiene por costumbre ser generosa y tierna con los norteamericanos– le dejaba en ridículo.

No obstante, yo que me había prometido no perderme ninguna película de Arnold Schwarzenegger, me he sentido siempre fascinado por el cine de Allen. La explicación a semejante contradicción habrá que buscarla en las magnéticas leyes de la comedia. En la tragedia el héroe siempre es superior al hombre, es decir, no tiene que afeitarse ni usar métodos anticonceptivos, por ejemplo. En la comedia, el héroe siempre es igual o peor que el hombre. Woody Allen nos da una lección de la visión cómica del ser humano al echarse un trago de agua de lavanda antes de dar el primer beso a su chica en *Annie Hall*. En la tragedia, el hombre trasciende y en la comedia, el hombre se entiende, se descubre a través de sus defectos. Quizá en esto radique el que la comedia se vea como un género menor y al comediante como un artista de segunda fila: nos recuerdan demasiado lo que somos.<sup>145</sup>

Esta idealizada visión del cine y de la literatura como historias trágicas con héroes perfectos superiores a nosotros se halla desmitificada por Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, EE. UU., 1985), parodia cariñosa y nostálgica de la época dorada del cine de Hollywood, según veremos más abajo. Con la comedia, aunque no queramos ser como sus personajes, paradójicamente nos vemos identificados con ellos al descubrirnos cercanos a éstos en sus defectos, o gracias a ellos. Es así que, en la posmodernidad en la que vivimos:

asistimos a la alegría sacrílega de no explicar más lo bajo por lo alto, lo cambiante por lo inmóvil, lo fugaz por lo eterno. También en ciencia se acabaron las ideologías. Nos dimos cuenta de que la producción científica no responde a verdades ahistóricas, sino a prácticas y discursos humanos, demasiado humanos.<sup>146</sup>

De ahí que la ontología y la ontociencia son convertidas por Allen en ontopraxis, a través de la cual desarrolla, por medio del humor, su hermenéutica del sentido de la ficción, de la vida y de la existencia. Esta hermeneutización de lo cotidiano se vuelve para el posmoderno Allen en algo capital. El hombre posmoderno, necesita encontrar su lugar en la sociedad, en el mundo y en la historia, aunque dude de su posibilidad de conseguirlo ante la sospecha (en algunos seguridad, como en el nihilismo y existencialismo) de no encontrar un sentido tranquilizante y estabilizador que lo pueda guiar en tal empresa. Además, “~~le~~ aterra la hiperrealidad” mostrada por algunos medios<sup>147</sup>. Entonces, “¿cómo reaccionar ante esas miradas si en ocasiones nos sentimos perdidos? Tomar conciencia de las mieles y miserias de la posmodernidad es, cuanto

---

<sup>145</sup> Marín, Juan, *op. cit.*, p. 13.

<sup>146</sup> Díaz, Esther, *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2005, 3ª edición corregida, p. 55.

<sup>147</sup> Armenteros, *op. cit.*

menos, pertinente, porque vivimos una crisis de inteligibilidad. Ya lo auguraba Jorge Luis Borges [...] cuando, en el relato de *Funes el memorioso*, nos advertía sobre el exceso de datos y la incapacidad de producir generalizaciones”<sup>148</sup>, algo denunciado también por el deconstructivismo posmoderno de Derrida. De ahí que los metarrelatos sean dejados de lado en la posmodernidad frente a la fragmentación de las historias, como veremos más adelante. Pero, “¿cómo reaccionar ante esas miradas si nos incumben tanto a nosotros mismos?”<sup>149</sup> Woody Allen propone la comedia, por medio de la cual lleva a cabo una hermeneutización de la vida, la realidad y la ficción en clave de humor, a golpe de humor. A través de este género él vierte, personalizándola, todas su formación religiosa, filosófica y literaria, reflexionando en tono humorístico sobre las cosas trascendentales, sobre la vida, la realidad y la ficción y desde la propia ficción, hermeneutizando la vida a través del humor, creando para el espectador pequeños, pero magníficos, paraísos de humor en los que descansar de nuestra realidad cotidiana refugiándonos en ella, acogidos, paradójicamente, por su magnífica, y en el fondo incómoda, hilaridad. “Querámoslo o no, precisamos de nuestro *beatus ille*. En paráfrasis de Horacio: Dichoso aquél que, lejos del mercado, como los antiguos maestros de los hombres, dedica su tiempo a trabajar las ideas heredadas, con profundidad, libre de toda deuda”.<sup>150</sup> Es de esta forma como Allen siempre pone el dedo en la llaga. Pero, “aunque se meta con el judaísmo, el sexo, el matrimonio o el psicoanálisis, siempre lo hace con mucho tacto y buen gusto. No insulta a nadie, nadie se puede ver ofendido por sus chistes”.<sup>151</sup> De ahí que volvamos felizmente a encontrarnos con él en cada nueva película pues, en el mundo posmoderno en el que nos encontramos, la hiperrealidad a la que aludía Armenteros nos aterra. De ahí el uso predominante de la comedia en el cine de Woody Allen, que, paradójicamente, nos acerca a la realidad de este mundo mostrándonos sus logros y miserias. De este modo, lejos de conseguir evadirnos de la realidad, el cine de Woody Allen nos hace encontrarnos con ella a través de la comedia y el humor (en *Interiores* lo intentó también desde el drama y la tragedia en un tono que resultó demasiado oscuro, pesado y agobiante para el espectador, que no estaba acostumbrado a este cambio de giro tan radical en el cine de Allen tras sus primeras comedias tan disparatadamente hilarantes). La comedia se convierte para Allen, de este

---

<sup>148</sup> Armenteros, *ibíd.*

<sup>149</sup> Armenteros, *ibíd.*

<sup>150</sup> Armenteros, *ibíd.*

<sup>151</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 27.

modo, en un mecanismo posmoderno de primer orden. Teniendo en cuenta, como veremos más adelante, que el hombre posmoderno huye de los dogmatismos e imposiciones, la relajada identificación del espectador con lo que se presenta en la comedia hace a ésta un medio posmoderno muy significativo y apropiado para presentar la vida como texto dentro de la hermenéutica del sentido. De ahí el continuo uso por parte del director neoyorkino de la ironía y la parodia.

Dentro de su hermeneutización de la ficción, la vida y la existencia, la parodia y la ironía constituyen un mecanismo esencial en el cine del director neoyorkino, tan dado al sentido del humor en sus películas y obra literaria en función de su personal talento cómico. Con éstas, se expone y critica en su cine todo aquello que se considera denunciabile (como en *El dormilón*). Por otra parte, también se parodia aquello que se ama y se quiere homenajear, ironizando en muchos casos también sobre ello. La parodia alieniana causa la risa del espectador por similitud con su vida cotidiana propia, por reconocimiento con lo que se nos muestra en pantalla al vernos retratados en nuestras limitaciones e imperfecciones. Esto hace que nos identifiquemos con el protagonista y sus exageradas pero cercanas imperfecciones. De ahí que sus protagonistas se hayan convertido en nuestros héroes. Heroicos antihéroes de esta sociedad posmoderna. De este modo, el espectador, identificado con las luchas del protagonista, “adora a un hombrecillo torpe, que pelea con sus complejos a base de ingenio y que nunca puede llevar a buen término una historia de amor”.<sup>152</sup> En muchos casos, la encarnación de estos protagonistas ha llevado a Woody Allen a ver confundida su persona con su personaje.

El espectador medio de Woody Allen cree que en sus películas ha asistido a una constante visualización de su biografía. Esto se debe a que no hay signos diferenciadores entre el personaje que sale en la pantalla y ese otro con cara de búho, que dirige películas y que toca el clarinete en un club de Manhattan la noche de entrega de los oscars. Allen lleva la misma ropa, las mismas gafas y la misma piel (nunca se maquilla) delante y detrás de la cámara. Se inventó un personaje cómodo, que no tiene que perder tiempo en el camerino antes de actuar, pero ello creó un malentendido en el espectador.<sup>153</sup>

Otro elemento que tiende a confundir entre el público al creador con sus criaturas es su lenguaje y forma de hablar, con el uso de sus característicos chistes y aforismos tanto entre sus protagonistas como en sus entrevistas públicas. Pequeñas reflexiones

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 13.

allienas, cristalizadas en una breve frase, tras las que vamos en su búsqueda cual buscador de pepitas de oro o perlas preciosas de gran valor. Como señala Jorge Fonte:

Buena parte del tremendo éxito de Woody Allen radica, sin duda, en que solamente utiliza material propio. Como hemos visto, desde el principio escribió sus propios chistes, por lo que – pese a todas las influencias que pudiera tener – siempre ha sido un humorista absolutamente original. Y es que, en esencia, el secreto de su humor está en el propio Woody Allen, en la imagen que transmite como un pequeño hombre pelirrojo y tímido. Se trata de un ser totalmente urbano y sumamente nervioso, que nos cae bien nada más verlo. Habla de forma rápida y entrecortada, pero siempre inteligentemente. No repite frases, no hay redundancia en sus palabras. Nos gana con sus anécdotas de la vida cotidiana narradas con mucha gracia y elegancia. Sabemos que no nos va a sorprender con nada ordinario ni inapropiado, nada soez o de mal gusto. En este sentido, su humor es rápido e inteligente, extraordinariamente original y ocurrente, con constantes referencias a artistas y escritores de muy alto nivel intelectual. De hecho, usa un lenguaje culto y sus chistes son, de algún modo, algo elitistas, ya que en muchas ocasiones toma como referencia aspectos o anécdotas que no son del dominio público y que solamente si dominas mucho el arte, la música o la literatura puedes entenderlos.<sup>154</sup>

Tanto la apariencia física como la expresión verbal han hecho, por lo tanto, que el espectador suela identificar al director neoyorkino con los protagonistas que encarna, los cuales, como su cinematografía, han ido evolucionando en matices a lo largo del tiempo, sin perder su esencia, aquello que los caracteriza y que nos resulta tan atractivo y significativo. Frente a ellos, cabe constatar que:

Como persona, Allen casi todo lo hace bien: muy buen lanzador en béisbol, hábil prestidigitador, notable clarinetista y temible tahúr. Por si esto fuera poco, no le cuesta nada llevarse a la mejor chica de la fiesta.<sup>155</sup>

De ahí la insistente desvinculación pública de Allen respecto a sus criaturas. Una cosa es que utilice elementos de la realidad en sus ficciones, y otra muy distinta que sus ficciones representen fiel y completamente la realidad de su vida como si de un documental o reportaje se tratara.

Frente a estos protagonistas de los que Allen en multitud de ocasiones ha intentado desmarcarse en sus comparencias públicas, se encuentran los personajes pedantemente perfectos, que todo lo saben y de todo saben, que son los mejores en todo y en nada se equivocan, parodiados magistralmente por Allen. Animadversión compartida por Allen y los protagonistas de sus películas que consigue contagiar al

---

<sup>154</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 27.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 13.

espectador a través de la parodia. Estos pseudointelectuales capaces de pontificar sobre todo y sobre todos, en su exagerada pedantería intelectual, que nos resulta tan cómica y cercana, nos causan un profundo rechazo por lo ridículos que resultan al bajarlos la parodia de su pedestal. Así, la parodia alleniana, en cualquier de sus vertientes o destinatarios, utiliza la realidad exagerándola para reducir, paradójicamente, las distancias que podrían separar a sus personajes e historias del espectador y su realidad cotidiana. El acercamiento se produce al bajarnos las barreras, tanto de distancia y éxito social que nos separan de ciertos escalafones y posiciones sociales añorados (ridiculizados, puestos en solfa o desmentidos por Allen), como las barreras que erigimos de oposición, prevención y sospecha personal ante lo desconocido. Ante todo ello nos vemos reconocidos. Sus películas se convierten, así, en un divertido viaje aparentemente cotidiano en el que, al igual que sus protagonistas, nos encontramos a nosotros mismos. Viaje del que no salimos igual. De ahí el interés del público de Woody Allen de ir a su encuentro en la cita anual que nos tiene reservada. Nos sienta bien, nos gusta vernos reconocidos en los personajes y problemáticas de sus protagonistas, desorientados en la vida, con necesidad de encontrar el éxito definitivo y su lugar en el mundo en medio del vacío existencial que encarnan. Para guiarnos en ese vacío y desorientación posmodernos en los que nos encontramos, nos agazapamos, si se nos permite la expresión, en nuestra butaca de cine o en el sofá de nuestra casa a la caza de las ingeniosas y divertidas salidas de Allen, que esperamos, felizmente, tanto en las frases de sus protagonistas como en las situaciones en las que se ven envueltos.

En la literatura de Allen, el humor se sitúa siempre en la línea de remate. Es como un duende escondido entre las sábanas, sabemos que tomará impulso y que aparecerá de un momento a otro. Se le espera y, sin embargo, no deja de sorprender nunca. Ello se debe a que el contexto también funciona como elemento cómico. Tanto si se trata del origen de las expresiones populares como de la resolución de un enigma detectivesco, pero para disfrutar del elemento cómico se necesita que el lector actúe en connivencia con el autor o que posea un conocimiento parejo del género parodiado.<sup>156</sup>

Este tipo de humor ágil en el que Allen convirtió el talento de sus ingeniosos chistes fue gestado, perfilado y pulido gracias a Danny Simon, hermano del famoso dramaturgo Neil Simon. En el año que estuvieron trabajando juntos, Danny Simon le enseñó a

---

<sup>156</sup> Dulce, José Andrés, «Esperanza y decepción: un comentario a *La bombilla que flota*», *Nickel Odeon*, nº 28, otoño 2002, p. 119.

construir y dar forma a un buen *sketch* para que resultara más cómico que un chiste suelto.<sup>157</sup> Como señala Allen:

Danny me inculcó de la manera más dura –aunque era muy amable– lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer cuando se escribe. Me enseñó que lo bueno de un buen chiste es la frase directa. La frase directa es lo que hace que el chiste de un autor sea mejor que el de otro autor, porque una frase directa no forzada rinde mejores resultados. Una frase directa forzada solo provoca un poco al público. No se hace una frase directa porque sea divertida, sino porque es la frase correcta en ese momento, y solo entonces se hace un chiste con ella; entonces el chiste es bueno.<sup>158</sup>

Lo característico de este humor lapidario e incisivo de Allen tan cercano a los clásicos epigramas se encuentra, además de en su forma, en su contenido trascendental, existencial y filosófico. Según el existencialista posmoderno Vattimo, la aplicación de la filosofía hoy es de gran necesidad en este mundo secularizado posmoderno en el que vivimos. Frente a una sociedad posmoderna altamente materializada en su invasión por los objetos, fruto de la modernidad, necesitamos, según Vattimo, instituciones que sirvan a la sociedad a través del uso de la palabra.<sup>159</sup> Es ahí donde el cine de Woody Allen cumple con un papel importante en medio de la posmodernidad de la que surge, en la que se encuentra y a la que se dirige. Los protagonistas de Allen reflejan esa necesidad del hombre y mujer posmodernos de hablar y ser escuchados, con sus seguridades, inseguridades, dudas, inquietudes, temores, angustias, traumas y paranoias personales. Su cine se convierte en una especie de consejería filosófica en donde Allen

---

<sup>157</sup> Danny Simon, que trabajaba en los estudios de la NBC en Hollywood produciendo un famoso programa de televisión llamado *The Colgate Variety Hour*, quiso contar con la participación de Allen para comienzos del año 1956, quien ya a mediados del año anterior, con tan sólo diecinueve años, había participado con esa cadena en un curso de adiestramiento de nuevos guionistas, lo que le había llevado a escribir monólogos para *showmans* tan conocidos como Sid Caesar, Garry Moore o Ed Sullivan. Ya antes de ello, allá por el año 1956, había trabajado como guionista de televisión en un programa muy popular de Los Ángeles que reunía a varios de los grandes cómicos de entonces, como el legendario Bob Hope, ídolo de Allen desde pequeño. Meses después se suspendió la emisión y regresó con su joven esposa a Manhattan. De la mano de Danny Simon, que apostó por su talento, pronto encontró trabajo como guionista en distintas emisiones, entre las que cabe destacar la comedia de situación *Stanley*, que disfrutó de larga vida. Allen pronto destacó entre el resto de los jóvenes guionistas de la NBC, como constata Fonte en su obra *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 24, lo que llevó a Danny Simon a pulir su técnica y estilo. Según comenta el propio Danny Simon, “cuando leía sus chistes vi algo en ellos que me hizo pensar que me hallaba ante un humorista completamente original. Woody estaba por encima de los demás escritores con los que trabajaba, aunque le fallaba bastante la construcción. Pero estaba dispuesto a aprender” (Lax, Eric, *Woody Allen: La biografía, op. cit.*, p. 103). Danny Simon se convirtió, así en el primer maestro de Allen y en una figura fundamental como humorista.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>159</sup> Véase a este respecto, Vattimo, Gianni, *Vocación y responsabilidad del filósofo* (introducción de Franca D'Agostini y traducción de Antoni Martínez Riu), Barcelona, Herder, 2012.

alecciona sobre el amor, las relaciones personales, sentimentales y familiares, la amistad, la vida, la muerte y el éxito. Asuntos todos ellos sobre los que, como buen postfilósofo, reflexiona con el espectador, o más bien lo hace reflexionar, rompiendo en algunos momentos la cuarta pared que lo separa de éste, según veremos. Woody Allen se convierte, de este modo, para al espectador, en un Sócrates posmoderno con el uso de su peculiar e incisiva ironía mayéutica, a la vez paródica y paradójica.

El método de la ironía mayéutica, en el que en parte coincide el cine de Woody Allen, parte de un pasaje del *Teetetes* (149 A-151 E) de Platón, en donde Sócrates dice que practica el mismo arte que su madre Fenaretes, la cual fue comadrona (μαῖα). Este arte es “el arte mayéutica” (καθηγηθή ήέρλε), o “la mayéutica” (ε καθηγηθή), que consiste en ayudar a engendrar los pensamientos en el alma del interlocutor. Como indica el propio Sócrates:

Mi arte mayéutica tiene las mismas características generales que el arte [de las comadronas]. Pero difiere de él en que hace parir a los hombres y no a las mujeres, y en que vigila las almas, y no los cuerpos, en su trabajo de parto. Lo mejor del arte que practico es, sin embargo, que permite saber si lo que engendra la reflexión del joven es una apariencia engañosa o un fruto verdadero (ibíd., 150 B-C).<sup>160</sup>

Es en este sentido que los protagonistas del cine de Woody Allen arremeten contra las apariencias engañosas, poniéndolas de manifiesto en la incisiva, y en ocasiones sarcástica, conversación. La falsa seguridad de algunas de las intervenciones de los personajes de Allen se contraponen a la falsa inseguridad de Sócrates. Éste insiste en que no puede él mismo engendrar “lo que quiere decir que no puede (o no quiere) dar su opinión propia sobre los asuntos que trata”, e irónicamente manifiesta que quienes le acusan por ello de esterilidad están en lo cierto. Pero la causa de su impotencia personal, así como de su “potencia interpersonal”, es que los dioses le han impuesto esta labor, que consiste, no en procrear, sino en ayudar a procrear. Por eso Sócrates, aunque no es sabio, hace engendrar la sabiduría. Algo que también pretenden llevar a cabo algunos de los protagonistas de Allen, desde Boris Yellnikoff (Larry David), el protagonista alleniano de *Si la cosa funciona*, hasta David Dobel (Allen), el mentor de Jerry Falk (Jason Biggs) en *Todo lo demás*. Es precisamente Falk quien afirma al final de la película que “Dobel tenía un gran sentido de la ironía”.

---

<sup>160</sup> Citado por Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001 (nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Josep-María Terricabras a partir de la supervisión realizada por la profesora Priscilla Cohn Ferrater Mora en 1994), pp. 2338-2339.

Boris Yellnikoff (Larry David), cual peculiar y descarado Sócrates posmoderno, se muestra, paródicamente, por encima de todos los demás, como David Dobel, el mentor de Jerry Falk en *Todo lo demás*. La diferencia es que Boris Yellnikoff se nos presenta insolente, grosero, desvergonzado, atrevido, fresco y cínico, con una gran desfachatez, sin importarle nada ni nadie al sentirse por encima de todos los demás, mientras que el introvertido David Dobel se ve dominado por un nerviosismo y timidez que hacen gala de una gran ironía (lo que no impedirá que, en momentos puntuales, descargue físicamente, y de manera desproporcional, su agresividad contenida, generando una gran comicidad, como cuando destroza el coche de unas personas que le quitaron el sitio para aparcar). De este modo, aunque ambos se muestran por encima de los demás resultando cómicos en su arte mayéutica, uno se contrapone frontalmente al otro. Mientras que Boris Yellnikoff, como antihéroe, se nos presenta como parodia de un héroe, David Dobel, como antihéroe, se nos presenta como parodia del antihéroe que parodia al héroe, lo cual resulta más ridículo. Ambos, como Sócrates, pretenden engendrar sabiduría práctica para vivir. El método para conseguirlo, el método del arte mayéutica (el método socrático) consiste en llevar al interlocutor al descubrimiento de la verdad mediante una serie de preguntas, junto con la exposición de las perplejidades a que van dando lugar las respuestas. El interlocutor llega, al final, a engendrar la verdad, descubriéndola por sí mismo y en sí mismo. La primera parte del método de la mayéutica es la ironía socrática, que trata de hacer ver la ignorancia de una persona a través de preguntas, mecanismo predilecto entre los protagonistas de Allen, como en los mencionados casos de David Dobel con Jerry Falk o de Boris Yellnikoff con el resto del género humano con el que se encuentra. Lo cómico de este último personaje, como parodia sarcástica de la actitud socrática, es que, no sólo se deleita en mostrar al interlocutor tal ignorancia y hacérsela ver, sino que no tiene ningún reparo en acusarlo descarada y directamente de ignorancia, llamándolo incluso ignorante, algo que hace con sus amigos, a los que trata exageradamente de imbéciles e idiotas, iracundo al comienzo mismo de la película porque, según él, no le entienden, así como hace también con su joven novia Melody. Este atrevimiento de Boris, exageradamente desproporcionado para generar comicidad, alcanza, incluso, a los alumnos a los que les da clase de ajedrez:

MADRE (*enfadada*): ¿Ha cogido un tablero de ajedrez lleno de fichas y se lo ha tirado a mi hijo en la clase de hoy?



BORIS (*descaradamente sosegado*): ¿Ese idiota era su hijo? Hágame un favor y no vuelva a mandarme a ese cretino, no puedo enseñarle ajedrez a un zombi inútil.

Al espectador tampoco es que lo trate mucho mejor cuando se dirige a él al comienzo de la película:

*(Boris Yellnikoff se levanta y va camino de la cámara, que se desplaza hacia atrás, y comienza a hablar con el espectador.)*

BORIS: ¿Por qué queríais oír mi historia? ¿Nos conocemos? ¿Nos caemos bien? Os adelantaré una cosa, ¿vale? No soy un tío agradable. El encanto nunca ha sido una prioridad para mí. Y qué queréis que os diga: ésta no es la película caramelo del año. Si eres uno de esos que necesita sentirse bien, ve a que te hagan un masaje en los pies.

NIÑO (*señalando a Boris desde la otra acera*): ¡Mamá! ¡Ese hombre está hablando sólo!

MADRE: ¡Vámonos, Justin!

El peculiar discurso mayeutico de Allen nos despierta de nuestra cómoda asepsia posmoderna conmoviendo y desestabilizando nuestras convicciones y conciencias. La mayéutica socrática, así como la hermenéutica del sentido y de la vida, se convierten en manos de Allen en peculiar catalizador hermeneuticómico<sup>161</sup> del sentido. Esta labor mayeuticohermenéutica, a la vez que hermeneuticómica, que Boris-Allen ejercita desde la posmodernidad, en un discurso comprometido y comprometedor, va ligada al compromiso de las miradas que transforman. Boris Yellnikoff, a través de su peculiar mayeuticoironía hermenéutica, comenzará a contar su historia, haciéndonos preguntas al espectador que nos harán reflexionar como experto mayeuticohermeneuta del sentido. Tras nuestro encuentro con él, no saldremos del cine igual que entramos.

La segunda parte del método socrático es lo que se conoce como la mayéutica propiamente dicha, en donde la verdad está dentro de uno mismo y él le ayuda a sacarla a la luz. Los protagonistas de Allen, en cambio, se muestran cómicamente seguros de aquello que quieren transmitir, lo cual deslegitima su seguridad. Allen emprende esta tarea mayéutica a través del humor, la parodia y la ironía en todas sus facetas, consciente del don para la comedia inteligente y reflexiva con el que ha sido dotado.

Por otra parte, en la idea de la mayéutica socrática se halla involucrada la idea de la reminiscencia, la cual se manifiesta en el reconocimiento de la verdad cuando es presentada al alma. Pero aunque Sócrates asevera, como en muchos casos lo hace Allen,

---

<sup>161</sup> Hermeneuticómico: Cuando lo hermenéutico deviene en cómico o hace uso de ello. Se trata de un término propuesto por nosotros para denominar con más precisión e inteligibilidad la singular labor de Allen.

no poseer él mismo la verdad que se trata de hacer engendrar en el alma del interlocutor, el interlocutor no podría descubrirla si no le fuera de algún modo presentada por Sócrates, como le sucede al espectador de Woody Allen. El arte mayéutica es, por lo tanto, en gran medida, el arte de hacer asentar la verdad, es decir, las evidencias, a través del diálogo con el comadrón de ideas. Estas evidencias son normalmente los “principios” o las “verdades eternas”, cuestionadas por el cine de Woody Allen. En todo este proceso, la ironía socrática mencionada juega un papel fundamental de apertura, hacia la que tenderán los personajes de Allen, especialmente sus parodiados protagonistas.

Ante la necesidad de los personajes allenianos de encontrarse consigo mismos, éstos remarcarán su lugar al otro lado de la pantalla frente al espectador, al que se dirigirán de forma directa interpelándole cual Sócrates posmoderno. De esta forma, la ironía socrática es la que llevará a los protagonistas de Allen en muchos casos al monodiálogo con el espectador, como veremos en la parte dedicada al psicoanálisis y el existencialismo. Éstos, en su afán por tratarlo de manera inteligente, se dedicarán a perturbarlo para hacerlo reaccionar, no sin antes haberlo inmunizado contra las represalias por medio del humor. Cara a cara con su público, las criaturas de Allen se dispondrán, cuales burlescos antihéroes, a guiar al espectador por el sinsentido de la vida a partir de su propia existencia ontológico-ficcional. El espectador se verá, así, interpelado por Allen en la persona de estos protagonistas, divertidos comadrones-hermeneutas del sentido de la existencia que harán reflexionar al espectador despertándolo de su tranquilidad y pasividad posmoderna a golpe de humor. Espectador que se ve intranquilizado al darse cuenta del objeto de sus risas. Para ello Allen se vale de su vida como biográfico texto inspirador de unos protagonistas que, a su vez, utilizan su existencia propia como personajes de ficción como biográfico libro de texto praxihermenéutico.

A esta ironía socrática hay que añadir en Allen la ironía judía, estrechamente relacionada también con la conversación. Este aspecto judío de la ironía alleniana es constatado por Judith Stora-Sandor en su excelente y clarificadora obra *De Job a Woody Allen: El humor judío en la literatura*.<sup>162</sup> La autora pasa revisión en esta obra al humor judío en la literatura, desde el *Antiguo Testamento* hasta precisamente Woody Allen.

---

<sup>162</sup> Stora-Sandor, Judith, *De Job a Woody Allen: El humor judío en la literatura*, Editoriales Biblos-Almagesto, Buenos Aires, 2000.

Presenta en esta obra Stora-Sandor las características comunes del humor judío. Como señala la autora, frente al humor ídish (o yídish), que puede caracterizarse con el nombre de autoironía, pero teñida de indulgencia y afecto (que refleja el apego sentimental de esos escritores por la comunidad), nos encontramos también con un humor judío moderno, como el de Woody Allen, también autoirónico, pero amargo y conflictivo (desvelando una relación difícil con la propia judeidad, así como con el universo de los no judíos). De ahí que, a pesar de todo, no se pueda hablar en el caso de Woody Allen de rechazo de su tradición y cultura judía, según veremos. Por lo menos no en el sentido con el que comúnmente se entiende este término. Más que de rechazo habría que hablar de discusión con dicha tradición. Incluso el propio Job se atreve a discutir largamente con Dios en su búsqueda de sentido de la vida ante las calamidades e incomprendiones que padece. Discusión que la divinidad escucha en silencio hasta el final, en la que le replica a Job.

Como en el caso de la literatura judía a lo largo de los tiempos, también los protagonistas de Allen tratan de buscarle un sentido a todo en su vida, sentido que será desvelado, o al menos cuestionado, a través de la conversación y del insistente uso de la palabra. Y es que los protagonistas del cine de Woody Allen le buscan a todo una interpretación y un sentido, pregunta tras pregunta, argumento tras argumento. El cine de Allen se ve, así, especialmente influido también por la característica mentalidad interpretativa judía (bíblica, y en especial, talmúdica), pero con la distancia que genera la judía ironía alleniana que, como burla fina y disimulada, da a entender lo contrario de lo que se dice. Y es que el Talmud, creado por el pueblo hebreo como necesario comentario vital de los textos bíblicos, llegó a modelarlo a dicho pueblo.

Numerosas generaciones de judíos, introducidos a partir de los cuatro años en los meandros de las discusiones talmúdicas, terminaron por adquirir un hábito mental que consiste en examinar las cosas desde todos los ángulos, extraer conclusiones abstractas a partir de hechos concretos, razonar a *fortiori*, interpretar, especular y encontrar la respuesta más sutil a las preguntas más complejas. Tendremos ocasión de volver a encontrar esos rasgos discursivos en prácticamente todos los autores judíos, que sabrán utilizarlos para efectos cómicos.<sup>163</sup>

En Woody Allen, siguiendo la línea del humor judío, también ~~la~~ parodia del razonamiento talmúdico combinada con observaciones triviales culmina en una incoherencia de propósitos. El razonamiento abstracto conduce siempre a una

---

<sup>163</sup> Ibid., p. 46.

conclusión en forma de pregunta”<sup>164</sup>, directamente vinculada a la ironía. Se trata también en el caso de Allen de interpretar la confusa y dolorosa realidad con el fin de comprenderla, siguiendo el espíritu que ha guiado al pueblo judío desde la creación del Talmud. La labor de interpretación de la realidad, realizada durante siglos por los Doctores judíos de la Ley, que se dedicaron a interpretar cada palabra de la Torá<sup>165</sup>, es clave en el humor judío, del que el cine y la obra de Allen dan buena cuenta.

El mensaje es claro: la Torá fue dada por Dios y estudiarla es aproximarse a Él. Dios está en la Torá y Él se convierte de esa manera en el compañero eterno de los hijos de Israel. Omnipresente e inevitable, Él siempre está presente en el espíritu del judío, incluso cuando ha perdido la fe. Es un momento difícil de explicar pero que traduce muy bien el dicho popular contemporáneo: “Dios no existe, pero nosotros somos su pueblo elegido...”.<sup>166</sup>

El diálogo cotidiano y existencial con Dios en el judío está vinculado con la hermenéutica. El judío descubre, así, el sentido del mundo en diálogo y confrontación con Dios. En este sentido, en *Si la cosa funciona* y en *Todo lo demás* el sentido del texto y de la vida se va realizando/confeccionando en diálogo con el espectador. La interpretación que hace el protagonista de su vida y de lo que le pasa, así como del sentido del mundo, es vista con ironía. Como buen judío, el protagonista de *Todo lo demás* también se basa en la cotidianeidad para realizar su humor. Así, se nos dice de Jerry Falk que “quiere verismos, no sólo chistes”. Realidad vista a través de la ironía, como en el caso de Dobel en el comentario que realiza de sus alumnos para elogiar, irónicamente, “sus ideas creativas para colar armas por el detector de metales”.

Junto a la ironía judía alleniana, la ironía socrática dispone también de otra vertiente explotada por Allen. Como señala Ferrater Mora,<sup>167</sup> el verbo griego ἐξωλέυκω significa ‘disimular’ y, especialmente, ‘disimular que se ignora algo’. De esta forma, el que practica la ironía (ἐξωλεία), como Woody Allen, dice menos de lo que “piensa”, generalmente con el fin de provocar la participación del antagonista en la conversación. “La ironía no es, pues, mera ficción; más bien sucede que la ficción es *utilizada* por el irónico con una intención determinada”, precisa Ferrater Mora.<sup>168</sup> Esta ironía socrática es usada paródicamente por el protagonista de *Medianoche en París*, Gil Pender, frente

---

<sup>164</sup> Ibid., p. 46.

<sup>165</sup> La Torá, formada por los cinco primeros libros del *Antiguo Testamento*, los de Moisés, fue la parte fundamental que dio sentido al judío como pueblo y que configuró su religión, historia y sentido.

<sup>166</sup> Stora-Sandor, *op. cit.*, p. 52.

<sup>167</sup> *Op. cit.*, p. 1903.

<sup>168</sup> Ibid.

a su pedante antagonista sabelotodo Paul, con el fin de ridiculizarlo en su paseo por Versalles. Así, con el fin de dejar en evidencia al insoportable pedante de Paul, Gil utiliza la ficción que crea sobre Rodin para, irónicamente, hacerle ver a Paul, así como a los otros personajes femeninos, que él no sabe nada:

GUÍA: Esta es, desde luego, la estatua más famosa de Rodin.

PAUL: ¡Por supuesto que lo es!

GUÍA (*señalando a la estaua del pensador*): Pusieron una copia de esta obra junto a su tumba. Rodin quería que le sirviera de lápida y también de epitafio.

HELEN: ¿¡Eso es verdad!?

INEZ: ¡Yo no lo sabía!

PAUL: Murió de gripe, si ahora mismo no me equivoco, ennn 1917.

GUÍA: ¡Muy bien, señor!

INEZ (*dirigiéndose a Gil y quitándose las gafas de sol sin despegar la mirada de Paul*): Está muy informado, ¿eh?

GIL (*irónico*): Sí...

PAUL: Muchas obras de Rodin fueron inspiradas por su mujer, Camil.

GUÍA: Sí, ella le inspiró, pero Camil no era la esposa, sino su amante.

PAUL: ¿Camil? No, no...

GUÍA: Sí.

GUÍA: Sí, Rose era la esposa.

PAUL: No, él nunca se casó con Rose.

GUÍA: Sí, se casó con Rose. Se casó el último año de su vida.

PAUL: Me parece que se equivoca...

INEZ (*sorprendida en off*): ¿¡Le llevas la contraria a la guía!?

GIL: ¿De verdad?

PAUL: Sí, eso hago.

GUÍA: Sí, estoy muy segura de eso, *monsieur*, completamente.

GIL (*dándose las de más listo, culto e intelectual*): Sí, la verdad es que ella tiene razón. Hace poco leí una biografía en dos volúmenes de Rodin y Rose fue su mujer y Camil su amante.

PAUL (*mirándolo excéptico y con cara de pocos amigos*): Tú no lo has leído. ¿Dónde has leído eso?

GIL: Sí, a-a-acabo de leerlo. Me sorprendió porque, equivocadamente, creía como tú, que era al revés, es fácil confundirse. (*Paul se va con el orgullo herido tras la guía.*)

INEZ (*señalando a Helen y tras ella, a Paul*): Y esta noche os ha invitado papá a una degustación de vino.

HELEN (*dirigiéndose a Gil desafiante, en tono de venganza, y luego a Inez*): ¡Ahhh! ¡Será muy divertido! ¡Paul... es un experto en vino francés! Desde luego...

GIL: ¡Bromeas!

HELEN (*dejándolos para ir tras Paul*): Preparaos.

GIL (*hablando para sí en tono irónico*): Vale, un experto...

INEZ (*mirando a Gil con las gafas de sol puestas y los brazos cruzados*): ¿Cuándo has leído una biografía de Rodin?

GIL: ¿Yo?

INEZ: Sí.

Filosóficamente se suele distinguir entre dos concepciones de la ironía: la “clásica” y la “romántica”. La ironía clásica es representada fundamentalmente por Sócrates: “He aquí la bien conocida ironía de Sócrates; bien lo sabía, y predije que cuando llegara el momento de contestarte, rehusaría hacerlo y disimularía [ironizaría] y haría cualquier cosa antes que contestar a cualquier pregunta que cualquiera pudiera hacer” (Platón, *Reo.*, 1, 337 A).<sup>169</sup> Como comenta Ferrater Mora:

Sócrates empleaba el “método” –o más bien el “recurso”– de fingir que no sabía lo bastante acerca de cualquier asunto; el contrincante tenía entonces que manifestar su opinión, que Sócrates procedía entonces a triturar [a desmontar]. Con esta ficción de ignorancia, Sócrates conseguía que su contrincante se diera cuenta de su propia ignorancia. Así, el que pretendía no saber, sabía, y el que pretendía saber, no sabía.<sup>170</sup>

De ahí que Aristóteles definiera la ironía como “simulación” más bien que como disimulo. La ironía se contrapone, así, a la jactancia, y ambas son extremos de un justo medio que es la veracidad. La ironía no es, por lo tanto, modestia, sino más bien falsa modestia.<sup>171</sup> Como tal, la ironía puede ser una manera “disimulada” de jactarse, como en el caso del alleniano Gil Pender cuando quiere dejar en evidencia al pedante de Paul y hace sus comentarios al respecto haciéndose el inocente ignorante. Es en este sentido que Santo Tomás siguió a Aristóteles, en gran parte al indicar que la ironía es una vanidad sutil –contrapuesta a la vanidad “abierta” del jactancioso–. Así mismo, la ironía es, para Santo Tomás, un modo de eludir la propia responsabilidad con una especie de falso menosprecio, que en el caso de Gil Pender se vuelve en menosprecio verdadero, fruto de la parodia de Allen. Así pues, la ironía, para Santo Tomás, no es lo mismo que el acto de “velar prudentemente la verdad”, que Santo Tomás admite como justificado (*Summa Theologica*, II<sup>a</sup>-II, q. XC, a 3, ad. 4).

La ironía romántica, por su arte, aparece en varios escritores alemanes, entre los que cabe distinguir a Friedrich Schlegel y K. F. Solger.

---

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> *Eth. Nic.*, II, 7, 1008, 20-3.

El elemento común del concepto romántico de ironía es presentar a ésta como expresión de la unión de dos elementos antagónicos tales como la Naturaleza y el Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo, etc. Por la ironía no se reduce uno de los elementos al opuesto, pero tampoco se funden los dos completamente, la ironía deja traslucir la ~~tensión~~ constante entre ellos. Ahora bien, dentro de esta idea común, los autores citados presentaron distintas concepciones de la ironía. [...] La diferencia al respecto entre Schlegel y Solger parece ser que mientras para el primero la ironía consiste en no tomar nada en serio, para el segundo consiste en tomarlo todo en serio. Últimamente, sin embargo, las dos ideas coinciden, pues en ambos casos la ironía se caracteriza (como indicó una vez Hegel) por ~~dominar cualquier contenido~~.<sup>172</sup>

Kierkegaard trató también del concepto de ironía en Sócrates, así como del concepto romántico, intentando superar a ambos como planteamientos insuficientes. Kierkegaard situó a la ironía en el ámbito estético, considerándola como duda y aceptación de la duda, a diferencia del ~~humor~~, que es ya aceptación de una certeza. Esta perspectiva es la que caracteriza el humor y la ironía del cine de Woody Allen, para quien Kierkegaard es uno de sus autores predilectos.

Según Ferrater Mora, en una postura que se acerca a los planteamientos de Woody Allen:

La ironía puede ser descrita como una actitud de tipo semejante en su forma, aunque distinta en su contenido, a otras actitudes tales como la cínica, la fanática, etc. Característica general de la ironía es la función que tiene de llenar algún yacío en la vida humana, por lo cual la ironía sobreviene especialmente cuando se produce una crisis (sea individual, sea colectiva). [...]

Dos de las formas de ironía son, a nuestro entender, fundamentales.

Por un lado, la ironía puede ser una actitud para la cual el mundo es algo esencialmente innoble, que merece a lo sumo difamación y menosprecio. La ironía se emplea entonces como modo de no participar efectivamente en un mundo desdeñado; en vez de intentar comprender tal mundo se procede a comentarlo ligeramente (o, según los casos, corrosivamente) y, en general, a tomarlo como mero juego.<sup>173</sup>

Esta es la postura y actitud de Kleinman en *Sombras y niebla*, así como de David Dobel en *Todo lo demás*. Con Kleinman, Allen rescata a aquel típico personaje suyo de sus primeras comedias, inmensamente cobarde, nervioso y tímido (como el protagonizado en *Sueños de un seductor*, *El dormilón* o *La última noche de Boris Grushenko*), y vuelve a interpretar a un pequeño hombrecillo (de ahí su nombre) al más puro estilo Bob Hope. Kleinman, debido al gran temor que lo embarga, aunque se ve

---

<sup>172</sup> Ibid., p. 1904.

<sup>173</sup> Ibid., p. 1904-1905.

reclutado, muy a su pesar, en la búsqueda, caza y captura de un terrible criminal que acecha la ciudad por las noches, decide no participar efectivamente en un mundo desolador que no entiende y que lo amenaza, dedicándose, por lo tanto, más que a entenderlo, a comentarlo irónicamente desde su tímida y cobarde posición, al igual que comenta su actitud y postura al respecto en lo que resulta una irónica parodia.

VIGILANTE: Hay alguien acechando en ese callejón.

KLEINMAN: Vaya, ¿qué quiere?, ¿qué me eche a llorar o prefiere que me eche a correr?

VIGILANTE: Es la oportunidad para atrapar a quien sea.

KLEINMAN: No, no. Yo no quiero atrapar a nadie. Pediremos refuerzos. Nosotros somos sólo tres.

VIGILANTE: Lo que dicen de usted no es cierto, ¿verdad? No es usted un cobarde, ni un gusano, ni tampoco un gallina.

KLEINMAN: No, pero siga, ya se está aproximando.

David Dobel, por su parte, frente a esta actitud hostil del mundo, ejerce su ironía hostil contra éste. Esta hostilidad contra el mundo le lleva, además, a obsesionarse por armarse frente a cualquier posible intromisión y ataque. Esto es algo que enseña a su discípulo Jerry Falk, a quien le compra algunas armas que darán ocasión a una divertida escena familiar en casa de éste último.

La ironía hermeneútica utilizada por Allen pretende ser, no sólo un medio hostil que combata y desbarate la realidad, sino también, además, un medio para comprender el mundo y la vida en todo su sentido. Se trata de lo que Ferrater Mora considera una “ironía reveladora”. Así, frente al primer tipo de ironía, también:

Por otro lado, la ironía puede ser una actitud para la cual el mundo no merece la seriedad que algunos ponen en él, pero no por desprecio el mundo, sino por estimar que tal seriedad es siempre de algún modo unilateral y dogmática. Esta ironía renuncia a entregarse completamente a nada, pero sólo porque estima que ninguna cosa es en sí misma completa. Mientras el primer tipo de ironía –que llamamos “ironía deformadora”– descoyunta la realidad el segundo tipo de ironía –que llamamos “ironía reveladora”– aspira a comprenderla mejor. Es obvio que este tipo de ironía se acerca más que ninguna otra a la socrática.<sup>174</sup>

Este segundo tipo de ironía es la que asume Woody Allen como guionista y director de cine frente a la ironía deformadora de sus criaturas. Allen trata así de comprender mejor la realidad a través de esta visión y concepción irónica de la misma. Se trata de un uso hermeneútico de la ironía socrática, así como de la filosofía en general, que permita

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 1905.



a sus personajes desenvolverse y resolver con éxito los problemas vitales a los que se enfrentan, en muchos casos relacionados con la creación artística en vinculación con sus relaciones familiares y sentimentales. Esto le ayuda al espectador a descubrir las diferentes posibilidades que se le plantean una vez deslegitimado el saber hegemónico, como señala Vattimo. Es en este sentido, según él, que:

La filosofía [...] puede ayudar a la gente a relativizar sus propios absolutos, mostrando que la existencia se ha concebido de muchos modos diferentes. [...] [Lejos de ser una moral aleccionadora, la filosofía] es otra cosa distinta, es como una movilización de las ideas en el espíritu de los individuos que permite dar profundidad y riqueza a la experiencia y permite también liberarse por ejemplo de ídolos, que es una gran función de la filosofía. A mí me parece esto esencial. ¿Qué hacen los filósofos en la sociedad? Empiezan a hacer lo que se llama *consejería filosófica*. Esto naturalmente es muy complicado [...]. En la consejería el problema es, primero, que no tenemos teorías positivas que enseñar, si no se convertiría en una consejería teológico-ética, segundo, que la gente que va buscando una consejería filosófica tal vez busca sobre todo la posibilidad de hablar, cosa que los psicoanalistas han comprendido muy bien, porque se sientan detrás del paciente, como se dice que hacía Lacan, que al parecer escribía sus propias cartas privadas, y el paciente hablaba..., al menos esta es la imagen que un poco irónicamente daba Ricoeur de Lacan. Quizás no es exactamente así, pero es importante esta función mayéutica que estaba ya presente en Sócrates. Todo esto es una experiencia nueva en nuestra sociedad que puede ser un signo de secularización y, sobre todo, el hermeneuta siempre es, y yo soy cada vez más, como un cura, efectivamente. No me da vergüenza. Cuando traduzco intérprete al italiano (*interprete*), *inter* significa que estoy en medio, pero la otra parte es *prete*, es decir, cura: soy como un cura en el medio.

Todo esto me parece que está muy relacionado con la aplicación de la filosofía hoy, es decir, que hago yo por mi comunidad para ser pagado por el Estado. Resulta curioso para el futuro de nuestra sociedad que, cuanto menos necesitamos producir objetos, porque ya estamos invadidos por los objetos, tanto más se necesitan servicios de palabra, como pueden ser una escuela de teatro, el psicoanálisis, una consejería filosófica o un curso de ontología hermenéutica, etc., que ayuden a la gente a sobrevivir no simplemente en términos materiales, o incluso ayude a la gente a tomar la decisión de hacer la revolución (pero esto quizás sí, quizás no) y sobre todo ayuden a dar sentido, como un saber/sabor, a la existencia. Sabiduría es saborear (*sapere*). -*Da nobis in eodem Spiritu recta sapere, et de eius Semper consolatione gaudere*": es una vieja plegaria del Espíritu Santo<sup>175</sup>

El cine de Woody Allen, cumpliendo esta función posmoderna del hermeneuta y filósofo, nos ayuda a dar sentido a la existencia como saber que, a través del humor, nos aporta sabor a la vida, a la vez que un serio, en cuanto profundo, cuestionamiento de la vida misma y de todo lo establecido e institucionalizado. Frente a los avatares de la

---

<sup>175</sup> Vattimo, Gianni, *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, op. cit., pp. 41-42.

vida, el cine de Woody Allen atiende a esa necesidad constante de realización social, personal, laboral y familiar que le otorgue sentido a nuestra existencia. Apela a las inquietudes más profundas del ser humano, desdramatizando sus problemas, sus angustias personales y existenciales, a través del humor y la parodia. Este peculiar mecanismo de generación de humor a través del retrato exagerado y la hermeneutización de la vida en su realidad del día a día nos causa placer al ver purgadas nuestras posibles ansiedades y preocupaciones cotidianas.

Allen asume esta socrática faceta posmoderna del hermeneuta y del filósofo expuesta por Vattimo cuando, deseoso del contacto directo con el público, decide dejar el muy bien pagado mundo de la televisión y sus exitosos trabajos como guionista de comedias de situación para dedicarse al humor en directo de los *night-clubs*. Es entonces cuando conoce a los agentes Jack Rollins y Charles H. Joffe, a quienes les confesó su deseo de dedicarse al *stand-up* (los espectáculos en los que el cómico le habla directamente al público).<sup>176</sup> En estos espectáculos, la comunicación con el público era cualquier cosa menos diferida, como él mismo bien pudo comprobar cuando sus agentes Rollins y Joffe lo enviaron al *Blue Angel*, un elegante club de la calle 55 Este, donde los clientes tomaban una copa mientras veían desfilar a una sucesión de artistas. En esta primera ocasión:

El público se muestra más bien frío, sin duda porque Woody, que no está curtido por la práctica, se limita a soltar sus textos con voz monocorde. La lección que de ello extrae es esencial: inventar réplicas divertidas sobre el papel no basta, hay que interpretarlas. Allen demostrará entonces que no se desanima fácilmente y que progresa rápido. Sus mentores, Rollin y Joffe, le mandan al *Duplex*, un club discreto de *Grove Street*, en el *Greenwich Village*. En más de una ocasión, reconcomido por la angustia, Allen piensa en abandonar. Pero aguanta y en el espacio de dos años se convierte en uno de los cómicos más populares de los escenarios de Nueva York. Ha comprendido que, para hacer reír a la gente, debe utilizar su presencia física en escena: sugerir un vínculo innombrable entre sus textos –donde las desgracias se abaten sobre un judío neoyorkino carcomido por la neurosis– y su aspecto frágil, sus grandes gafas y sus pecas. Los espectadores estallan en ruidosas carcajadas más a menudo; y se crea una corriente de afecto palpable entre ese hombrecito endeble que maneja el sarcasmo como nadie y el público. En aquellos años, una de las cabezas de turco recurrentes en sus *sketchs* es su mujer, la “primera señora Allen”, presentada como una frígida y un incordio. El humor de Allen no sólo recurre a la autobiografía. Maneja brillantemente el pastiche y la parodia, y no le hace ascos a las incursiones en lo absurdo, herencia

---

<sup>176</sup> Véase Colombani, *Woody Allen, op. cit.*, pp. 15-16.

de su amor eterno por los Hermanos Marx. Naturalmente hallaremos también ese eclecticismo en su cine.<sup>177</sup>

Trata Allen en esta etapa de monologista de dirigirse directamente al público cual posmoderno Sócrates, hablándole personalmente y, siguiendo lo aprendido en las *sitcoms* (telecomedias de situación) en las que se formó profesionalmente, buscando la similitud con la vida real, en este caso a través de su vida como texto biográfico, pero con un toque de exageración para que resulte cómico, sin llegar a conceptos muy elevados, según él. En uno de sus primeros monólogos, confiesa:

Estaba enamorado pero no pude casarme con mi primer amor porque por entonces corrían tremendos conflictos religiosos: Ella era atea y yo agnóstico, de modo que no nos pusimos de acuerdo en qué religión *no* íbamos a educar a nuestros hijos.<sup>178</sup>

Woody Allen se muestra en sus comienzos pendiente del público sin dejar de lado totalmente la faceta surrealista que le caracteriza en relación con su humor absurdo. Así, si el surrealismo de comienzos del siglo XX era un movimiento literario y artístico surgido después de la Primera Guerra Mundial relacionado con las teorías psicoanalíticas, de forma que sus obras pretendían ser una manifestación del subconsciente, el cine de Woody Allen parte de las pulsiones ocultas, no manifiestas o insatisfechas que se debaten en el hombre, según el psicoanálisis, para extrapolarlas a su personajes y a los motivos internos que los mueven a la acción. Es en este sentido en el que se presenta su humor absurdo, ligado a lo aparentemente contrario a la lógica y a la razón, a lo que no tiene sentido, además de a lo extravagante, chocante y contradictorio, al dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado (aunque sus diálogos y conversaciones no dejen de ser, paradójicamente, altamente racionales, contruidos con una meticulosa lógica). De ahí que sus personajes se debatan entre la razón y la emoción, prevaleciendo esta última en sus elecciones. Como con lo que Allen denomina “*mujeres kamikaze*” en su película *Maridos y mujeres*, que son mujeres autodestructivas que vuelven locos a los protagonistas de Allen en los dos sentidos de la locura: locos de amor y de desquiciamiento.

GABE (*frente al entrevistador, que se encuentra en off*): ...Harriet Harmon. Me avergüenza confesarlo, pero Harriet Harmon sigue siendo, fue... el gran amor de mi vida. Tuvimos una relación muy apasionada. Yo la quería con todas mis...

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>178</sup> Monólogo de *Woody Allen: The Night club Years, 1964-1968*, citado por Fonte, Jorge, en *Woody Allen, op. cit.* (2012), pp. 27-28.

fuerzas y, bueno, hacíamos el amor en todas partes. Era sexualmente devoradora. Hacíamos el amor en los ascensores, entre los arbustos y... en casa de otra gente. En las fiestas nos escondíamos en el cuarto de baño y, me avergüenza confesarlo, cuando estábamos en el asiento de atrás de un coche ella, ella... nos tapaba con el abrigo y entonces, me cogía la mano de pronto y se la metía entre las piernas. Era realmente...tremenda. Y bueno, era... extremadamente, extremadamente... libidinosa. ¿Entiende lo que quiero decir? Era, era... quería hacer el amor con otras mujeres, y durante una temporada empezó a drogarse. Tomaba, rompía esa cosa que... se esnifaba en el momento de tener un... orgasmo. En fin, para mí fue... toda una educación. Yo estaba fascinado, ¿sabe?, estaba completamente loco por ella. Y bueno, al final (*risitas*) acabó en un Psiquiátrico. No tiene nada de gracioso, claro. Fue muy triste. Era... bueno... estupenda, pero... pero estaba como una cabra. Mire, Yo siempre he tenido... debilidad por... lo que yo llamo "mujeres kamikaze"... porque, ah, son... las llamo kamikaze porque, bueno se estrellan con el avión. Son autodestructivas. Pero se estrellan contigo y tú te mueres con ellas. Pero mientras haya un reto, mientras haya muy pocas posibilidades de que la cosa resulte, o ninguna, algo se estimula en mi imaginación. Tal vez porque soy escritor. Algún elemento dramático o estético entra en juego y me siento atraído hacia esa persona. Y si hay una cierta atmósfera dramática, entonces casi al momento me enamoro de la persona, me enamoro de la situación en cierto modo. Y, la verdad, no me han ido muy bien las cosas. Nada bien que digamos y...

La parodia se convierte, en el cine de Woody Allen, en un elemento dotador de sentido. Se presentan personajes y situaciones con los que nos identificamos por la cercanía con que los desmitifica el humor alleniano. Los personajes y situaciones son rebajados de lo sublime a lo cotidiano a través de la parodia. La parodia pone a nuestra altura a los personajes, con sus personales problemáticas, tan cercanas y similares a las nuestras. Está comparación rebajada de la parodia dota de sentido a la vida como texto. La parodia se convierte, de este modo, en el elemento clave en la hermenéutica del sentido alleniano. Por medio de ella, nos adentramos en el conocimiento e interpretación de nuestra vida y del mundo que nos rodea. La parodia le sirve, tanto al propio Allen como al espectador, como medio para entenderse (mejor) a sí mismo, entender (mejor) su propia vida, la vida en general y el mundo en el que se encuentra. De este modo, la hermenéutica del sentido en el cine de Woody Allen va de la mano del humor, como en el resto de su obra literaria. "¿Sabes? Hay mucha sabiduría en los chistes", le confiesa David Dobel (Allen) a su discípulo Jerry Falk (Jason Biggs), el protagonista de *Todo lo demás* (*Anything Else*, Woody Allen, EE. UU., 2003).

DAVID DOBEL: En serio. Hay, hay un viejo chiste sobre un boxeador en el ring, y lo están machacando, le sacan los sesos por la nariz, y su madre está entre el público, y ve cómo le están zumbando en el ring, y hay un cura sentado a su lado, y ella le dice: "Padre, padre, rece por él, rece por él". Y el cura contesta: "Rezará por

él pero, en fin, si él supiera pegar ayudaría mucho”. Hay más lucidez en ese chiste sobre lo que yo llamo “el supremo y a mí qué” que la mayoría de libros de filosofía. Alguien dijo una vez: Las mujeres son lo único que conoceremos del paraíso en la tierra. Ahora bien, en tu caso, Falk, hay un chiste fundamental que Heninman contaba en sus shows, y me parece genial, en fin; lo sintetiza bastante bien respecto a lo que a ti respecta. Un tío va a la consulta del médico. Dice: —¡Doctor, doctor! Al hacer esto (*agita la mano derecha*) me duele. Y el doctor dice: —Pues no lo haga”. ¡Piénsalo un poco...!

Esta concepción alleniana de la filosofía desde el humor, desde una postura a la vez seria y cómica, caracteriza la obra literaria de Allen, la cual:

podemos dividir claramente en tres grandes grupos: los cuentos cortos, las obras de teatro y los guiones cinematográficos. Lo primero que tenemos que apuntar es que, básicamente, su estilo literario —tanto el que se refiere a sus relatos cortos como a sus obras de teatro— no dista demasiado del empleado en sus guiones cinematográficos, de hecho siguen siendo sencillas historias contadas con mucho humor y buenas dosis de ironía. Sus chistes mantienen la misma estructura básica y juegan con las mismas armas. Hasta tal punto que realmente no hay, no encontramos, excesiva diferencia entre un guión, una obra de teatro o un relato corto. Toda su obra destila un humor culto y al mismo tiempo destornillante. En sus relatos predomina el absurdo, la parodia y el sarcasmo, todo ello abordado desde el ingenio chispeante y la precisión en los gags, que tanto le debe a sus humoristas preferidos, empezando por el gran Groucho Marx.<sup>179</sup>

No en vano, confiesa Allen como:

En quinto curso sabía de forma natural cómo escribir cosas graciosas, de tal manera que me refería a Freud y al sexo sin saber de qué se trataba exactamente, pero sabiendo confusamente cómo utilizarlos correctamente a uno y a otro. Los profesores leían mis textos y me señalaban con el dedo.<sup>180</sup>

La seriedad filosófica se viste de comicidad tanto en el cine de Woody Allen como en el resto de su literatura. Como es bien sabido, Allen, que comenzó a trabajar escribiendo chistes incluso antes de acabar el Instituto, no tiene estudios universitarios. Aunque se matriculó en la Universidad de Nueva York para estudiar cine e inglés, no aguantó allí más que el primer trimestre, algo autoparodiado en *Desmontando a Harry*. Pese a su apariencia de intelectual, con gafas incluidas, no tuvo interés por la cultura y los libros hasta que se hizo adulto. Según él mismo confiesa, no mostró interés por leer un libro hasta que descubrió que era un buen tema de conversación con las mujeres:

---

<sup>179</sup> Fonte, *Woody Allen. Escritor y cineasta*, Santa Cruz de Tenerife, La Página (Colección Escrituras), 2012, p. 31.

<sup>180</sup> Cèbe, Gilles, *Woody Allen*, Madrid, Júcar, 1986, p. 20.

Cuando acabé el bachillerato comencé a salir con mujeres que me tenían por analfabeto. A mí aquellas chicas me parecían preciosas, sin maquillar, con sus joyas de plata y sus bolsos de piel. Cuando quedaba con una de ellas me decía: “¿Lo que de verdad me gustaría hacer esta noche es ir a escuchara a Andrés Segovia?”. “¿A quién?”, decía yo. “A Andrés Segovia”, me repetía. Y yo no sabía de quién hablaba. O me preguntaban “¿Has leído tal novela de Faulkner?”. Y yo contestaba: “Yo leo cómics. No he leído un solo libro en mi vida. No sé qué es eso”.<sup>181</sup>

Su matrimonio con su primera esposa, Harlene Rosen, con la que se casó en marzo de 1956 (cuando tenía 21 años y ella sólo 19), hizo que adquiriera hábitos lectores. Como Harlene estudiaba Filosofía en el *Hunter College* de Manhattan, para mantenerse a su altura él mismo se automotivó para leer los mismos libros que tenía que leer ella. Incluso le pidieron a un profesor de la Universidad de Columbia que les asesorara en una especie de curso de lectura a distancia. Así, durante meses, ambos leyeron todo lo que él les aconsejaba, desde los clásicos griegos (Platón, Aristóteles, Edipo, Esquilo, Sófocles, Eurípides...) hasta los autores más modernos, como James Joyce.

Comencé a leer a los dieciocho años; mi primer libro fue *Los asesinos* de Hemingway, el segundo *El oso* de Faulkner. Después leí todo lo que me encontré: obras de teatro, novelas, reportajes, lo que escribían humoristas como S. Perelman, Robert Benchley, Max Schulman. Aún leo con avidez. Es necesario leer para seguir vivo. Leo a los filósofos existenciales porque me muestran mi propia ansiedad.<sup>182</sup>

Los que más me entusiasman puede que sean los filósofos alemanes, aunque leer a Platón por primera vez también fue muy emocionante. Resulta divertido desde un punto de vista artístico. Lo mismo ocurre con Nietzsche, que es divertido. A Hegel lo encuentro aburrido y difícil de leer. Pero al final lo que a uno le mata es lo más profundo; los que tienen más sentido resultan ser los filósofos racionalistas y pragmáticos, que son en esencia los más aburridos pero también con los que más cuesta discutir. Al final el pensamiento de Bertrand Russell tiene en su mayor parte mucho más sentido y me llega mucho más adentro, pero no me resulta ni por asombro tan divertido ni emocionante como, digamos, Camus, Jean-Paul Sartre o Nietzsche, los más dramáticos y preocupados por la vida y la muerte, temas de los que hablan en términos sumamente escabrosos.<sup>183</sup>

De esta forma, Woody Allen llegó a leer autores de lo más variados, desde Dostoievski a Camus, pasando por Kierlegard y Berdyaev, autores todos admirados por el director neoyorkino que, desde entonces, no ha dejado de leer libros con un gran interés. De ahí que sus lecturas y formación autodidacta han resultado tan determinantes

---

<sup>181</sup> Lax, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Lumen, 2008, p. 119.

<sup>182</sup> Woody Allen en Cèbe, Gilles, *op. cit.*, p. 23.

<sup>183</sup> Lax, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, *op. cit.*, p. 117.

en sus planteamientos hermenéuticos, con unas inquietudes muy próximas, a su vez, a las de la hermenéutica posmoderna que desde mediados del siglo XX se ha venido gestando.

Una de las ventajas o inconvenientes, aunque es más un inconveniente que otra cosa, de ser autodidacta es que eres ecléctico en tus lecturas para intentar tener una educación lo más equilibrada posible. Los autodidactas parecen pecar de lagunas sorprendentes en los temas más convencionales. Así que puede que haya leído un par de libros sobre semántica y lingüística, pero es algo muy veleidoso. Si hablas conmigo un rato y tocamos seis de los temas sobre los que he leído, me tomarás por un tipo muy culto. Pero si en mitad de la conversación de repente sale algo que sabe hasta un colegial, puede que yo no lo sepa, porque al ser autodidacta tengo lagunas en mi aprendizaje. Aunque sea algo muy básico. Por ejemplo, tengo una gramática pésima. En serio. Cada vez que envío algo a *The New Yorker* me lo devuelven teñido de rojo.<sup>184</sup>

Es gracias a esta amplia formación autodidacta que Woody Allen adquiere su amplia formación filosófica sobre hermenéutica del sentido de la existencia. Estas inquietudes hermenéutico-existenciales las desarrollará en gran medida en su cinematografía a través de la vida como texto autobiográfico, debido a la vinculación o deuda que presenta su ficción con su autobiografía. Ambos aspectos, el filosófico y el vital, confluyen en su cine como aspectos medulares de la hermenéutica posmoderna. No en vano, este eclecticismo autodidacta constituye una de las características de la posmodernidad. La formación así adquirida se convierte en un macrotexto de fondo en confluencia con la vida en un autor como Woody Allen. De este modo, la hermenéutica, según veremos, ha pasado de estudiar durante la modernidad el sentido fijado de los textos a preguntarse en la posmodernidad, además o especialmente, por el sentido de la vida o existencia concebidas, junto con el mundo, como macrotextos. Macrotextos entendidos, así, más que como el contexto lejano de una obra literaria o de un texto, como grandes unidades textuales dotadas de sentido que pueden ir más allá de los textos escritos, algo puesto de manifiesto por Gadamer.<sup>185</sup> Estamos en palabras de Richard Schickel ante un gran artista cómico muy serio, que dice la verdad o, en todo caso, algunas verdades significativas sobre su tiempo y el lugar que habita. Y sí, también,

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>185</sup> Véase Bertorello, Adrián, "El estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica", *Primeras Jornadas Internacionales de Ética "No matarás"*, Facultad de Filosofía, Historia y Letras - Universidad del Salvador, Buenos Aires, 17, 18 y 19 de mayo del 2000, publicado en: <http://www.salvador.edu.ar/vrid/publicaciones/revista/bertorello.htm>.

sobre algunos aspectos ineluctables (y que se me perdone la pomposidad) de la condición humana’.”<sup>186</sup>

La aparente seriedad que presentan los protagonistas del cine de Woody Allen es precisamente, según veremos, la causante de un tipo de humor característico en relación con la forma de ver y entender la realidad como texto vital. En el planteamiento y presentación que realiza el director neoyorkino de cualquier cuestión, por elevada que ésta sea, le interesan sus aspectos pragmáticos, lo que la dota de comicidad al rebajar el nivel del asunto aludido al compararlo con lo cotidiano. Cualquier tema o situación, por serios o elevados que sean, constituyen, de este modo, materia de comicidad para Allen. Este pragmatismo es uno de los elementos más característicos de la cultura y sociedad posmodernas. Valores pragmáticos considerados postfilosóficos por Rorty dentro de la mentalidad y filosofía posmodernas. Como señala Franca D’ Agostini:

La sociedad actual puede ser caracterizada como postfilosófica porque ha descubierto que no tiene necesidad de una teoría (universal), de la verdad, ni de esquemas conceptuales, exactamente de la misma manera en que la sociedad del siglo XVIII descubría que no tenía necesidad de la religión. Contra Habermas, que relanza el programa filosófico hegeliano y “moderno” como única garantía de cohesión social, Rorty sostiene que la cohesión social actualmente no se cruza con líneas teórico-filosóficas, sino que se encuentra entregada a los valores pragmáticos, postfilosóficos, de la solidaridad, al sentido de la realidad comunitaria, a la persecución de la felicidad.<sup>187</sup>

La infructuosa búsqueda de la felicidad y el interés por la realidad en cada uno de sus detalles caracterizan las tramas y reflexiones del cine de Woody Allen como valores pragmáticos postfilosóficos. De ahí que, desde esta visión de la praxis filosófica defendida por Rorty:

Ante todo, la filosofía no es considerada como una empresa plurisecular de adquisición (más o menos progresiva) de verdades (científicas o éticas), sino como una “gran conversación” entre espíritus libres que inventan hipótesis (éticas, cognoscitivas) y lingüísticas (categorías, sistemas) con tendencias estético-convivenciales, que discuten entre ellos. En segundo lugar, el filósofo más apropiado para la contemporaneidad es un “escritor”, aunque de un género particular: un escritor (narrador-poeta) que se mide con la tradición denominada filosófica y crea libremente, “hace que proliferen”, el lenguaje que trata del ser, del

---

<sup>186</sup> Schickel, Richard, *Woody Allen por sí mismo*, Barcelona, Manontroppo, ed. Robinbook, 2005 (edición original: *Woody Allen: a life in film*, 2003), p. 158.

<sup>187</sup> D’ Agostini, Franca, *Analíticos y continentales: guía de la filosofía de los últimos treinta años* (prefacio de Gianni Vattimo; traducción de Mario Pérez Gutiérrez), Madrid, Cátedra, Colección Teorema, Serie Mayor, 2009 (2ª ed.), p. 76.



hombre, del lenguaje mismo. O bien, otro ejemplar posible de filósofo o postfilósofo sería el *ironista* (figura, típica, según Rorty, de la tradición que incluye a Hegel, Nietzsche, Heidegger y al propio Derrida): aquel que conoce la revocabilidad y la historicidad de las propias tesis y las sostiene siempre implicando, admitiendo, tematizando su contingencia. El filósofo es, por tanto, un tipo especial de “teórico” cuya teoría se refuta a sí misma continuamente.<sup>188</sup>

Son precisamente estos tres “oficios” o apelativos de *conversador*, *escritor artístico-literario (narrador-poeta)* e *ironista*, con las indicaciones señaladas, los que convergen en la persona de Woody Allen caracterizando su labor artística como hermeneuta y postfilósofo al servicio del humor, según desarrollaremos en la presente tesis. La vida se presenta, de esta forma, como texto a través de la palabra viva dialogada, conversada, discutida, fuente de equívocos, malos entendidos, absurdos y situaciones surrealistas y, sobre todo, fuente de humor. En *A Roma con amor*:

Como es inevitable en cualquier película de Allen, los diálogos y las situaciones buscan y encuentran la conexión explosiva con el sentido del humor del espectador (te partes, literalmente, de risa), y disimula entre algunos personajes (Alec Baldwin, Roberto Benigni, Penélope Cruz o el propio Allen) lo más cáustico y deprimente de su mirada. Cualquier película de Allen, incluso la más trivial, que no es el caso, contiene kilos de una gracia y una inteligencia que bien nos vendrían a los que hablamos de ella.<sup>189</sup>

Este humor dialogado requiere de una gran dosis de arte y construcción en donde todo lo que se dice está pensado y pesado meticulosamente por Allen como guionista, algo aprendido de los chistes iniciales que publicaba de adolescente en los diversos periódicos neoyorkinos, así como de sus posteriores actuaciones como monologuista.

Creo que si yo hubiera tenido una educación mejor habría podido escribir poesía, porque un escritor de humor utiliza parte de los mismos recursos. Has de tratar con matices, con la métrica y el sonido, y una sílaba mal puesta en un escrito en prosa le hace perder toda la gracia.<sup>190</sup>

Humor el del cine de Woody Allen, a su vez, al servicio de sus personales inquietudes y angustias posmodernas (fundamentalmente existenciales y psicoanalíticas). No en vano, aunque ha realizado desde pseudo-documentales como *Toma el dinero y Corre*, *Zelig* (Woody Allen, EE. UU., 1983) y *Acodes y desacuerdos* (*Sweet and Lowdown*, Woody Allen, EE. UU., 1999), hasta películas de época como *La*

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>189</sup> Rodríguez Marchante, Oti, “*A Roma con amor*”, crítica publicada en el periódico *ABC* el 21 de septiembre de 2012.

<sup>190</sup> Woody Allen en la obra de Eric Lax: *Woody Allen. La biografía*, *op. cit.*, p. 233.

*última noche de Boris Grushenko, La comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy, Woody Allen, EE. UU., 1982) y Balas sobre Broadway*, pasando por la comedia de situación, que es donde más claramente ha destacado, estamos ante un cómico que adora el drama.<sup>191</sup> De esta forma, sus planteamientos serios, profundos y trascendentales, son llevados a cabo, de mano del humor, en medio de la posmodernidad que lo caracteriza. Un humor posmoderno que

no podría reducirse al del dibujo humorístico. Sin duda se trata de un humor aprendido sobre el escenario, pero Woody lo extrapola a otros procedimientos que traicionan su personalidad y su cultura. Entonces podrían distinguirse en él dos formas de humor que tienen pocas conexiones entre sí: una que podría con precisión calificarse como intelectual, que utiliza el pastiche y la cita, se apoya en una cultura altamente sofisticada subvirtiéndola completamente; la otra más instintiva, de algún modo congénita, que juega con el verbo y la sintaxis e ilustra lo que es una forma típica de humor judío.<sup>192</sup>

Como señala Jorge Fonte:

Técnicamente, su prosa más parece una conversación que un relato de hechos. A fin de cuentas él es un contador de chistes, un monologuista cómico, un guionista de cine, por lo que sus escritos parece que están contados, no narrados. En este sentido, no nos vamos a encontrar con descripciones detalladas del paisaje, ni con una profunda inmersión en las emociones humanas de los personajes. No. Él siempre va derecho al grano. Tanto en los relatos cortos, como en las obras de teatro o en los guiones para el cine, sus descripciones de los personajes se realizan a través del propio diálogo, de una conversación entre ellos. Rara vez con una descripción narrada. De ahí que digamos que parezca hablada (si es que esto se puede decir así) ya que tiene un ritmo y una estructura muy similar a la de las personas cuando hablan.<sup>193</sup>

La palabra dialogada se convierte, así, en el cine de Woody Allen en palabra cargada de comicidad, generadora de conversaciones y situaciones que serán las que, por sí mismas, contribuyan en el avance de la acción, según veremos. Conversaciones guionizadas muy literarias, ya que:

Allen es un cineasta de inspiración altamente literaria. La literatura siempre ha cobrado una importancia grande en su cine, no únicamente como trasfondo de conversaciones entre Woody y su alternante interlocutor, y por repetición del resto

---

<sup>191</sup> –Me encanta la comedia, y si estoy haciendo *zapping* en la tele y veo que en un canal están poniendo, por ejemplo, una película de los hermanos Marx o de Bob Hope, siempre la dejo y la veo, y me río y la disfruto. Pero lo que más me gusta ver son películas serias, como *Un tranvía llamado deseo* o *El repartidor de hielo*” (Lax, *Conversaciones con Woody Allen, op. cit.*, p. 66.

<sup>192</sup> Cèbe, Gilles, *Woody Allen, op. cit.*, p. 37.

<sup>193</sup> Fonte, *Woody Allen. Escritor y cineasta, op. cit.*, p. 37.

de personajes, sino porque sus guiones son literatura basada, evidentemente, en el diálogo. Muchas porciones de sus películas son eminentemente habladas en las que lo que *pasa* es lo que se *dice*".<sup>194</sup>

La vida es entendida y presentada, así, en el cine de Woody Allen como texto dialogado del escritor; como monodílogo del escritor consigo mismo, con sus criaturas y, a la postre, con la divinidad; la vida como dialogada lucha existencial en la que al protagonista le va la vida en la palabra y en la conversación (se juega la vida con ello, o más bien con ella); la vida entendida como diálogo-conversación existencial consigo mismo, con la vida y con la divinidad, algo aprendido por Allen de su cultura, tradición y religión judías, y en especial del mencionado libro de *Job*, según veremos. Parafraseando a Descartes, muy bien podría decir Woody Allen: "hablo, luego existo". Es decir, "escribo, luego existo"; y, en última instancia, "filmo, luego existo". Todo se reduce, en cualquier caso, al uso de la palabra, que es la que hace avanzar la acción en sus películas. Y no, precisamente, en detrimento de lo visual, que junto con lo verbal, adquiere categoría de auténtico séptimo arte, según veremos.

Este uso existencial de la palabra tomado del judaísmo alcanza lo religioso-existencial en el cine del director neoyorkino. Aunque Allen no termine de abandonar el agnosticismo en sus películas, la deidad se convierte, paradójicamente, en algo recurrente en su cine. Según hace notar Stora-Sandor, desde el punto de vista judío, la divinidad acepta la conversación de alguien con ella, aunque sea desde el agnosticismo, o desde la incompreensión (como en el caso del desventurado Job). Otra cosa es que el judío sienta que la deidad le responda, o que lo haga como uno esperaría o desearía, en los términos en los que uno quisiera. Es en este sentido paradójico que Allen tiene en cuenta a la deidad desde su agnosticismo, dirigiéndose indirectamente a ella y buscándola angustiosamente, aunque le dé la sensación de que no le responde, como en el caso de algunos de sus parodiados psiquiatras, lo que le deja con la sensación de que, probablemente, no haya nadie escuchándole.

El uso y disfrute de la palabra es también lo que hace avanzar la acción de su vida, confundida con su profesión. Como él mismo ha confesado en más de una ocasión, este oficio suyo de contador de historias es el que le da sentido a su vida cotidiana y el que lo mantiene con vida frente al sinsentido de la existencia como algo absurdo que no tiene explicación. De esta forma, la desesperación y angustia existenciales se ven

---

<sup>194</sup> López Calvo, José, "Woody Allen o la tercera vía", *Nickel Odeon*, nº 28, otoño 2002, p. 63.

encauzadas adecuadamente a través del ejercicio del don cómico de la palabra como creadora de vida ficcional, en donde todo tiene un lugar y sentido precisos para él como demiurgo.

Esta concepción de la vida como texto autobiográfico que cobra sentido en relación con el don cómico de la palabra se presenta como algo vital y ontológico en la persona y el cine de Woody Allen. Este vital ejercicio de lo cómico como actividad sumamente necesaria, y de capital importancia, en la que nos va la vida, así como el ejercicio de lo cómico en relación directa con lo vital-existencial, en relación directa con la vida cotidiana, constituyen una característica marca de la casa en el cine de Woody Allen. Esta “vitalcomización”, si se nos permite la expresión, en cuanto procedimiento por medio del cual se presenta, desde un punto de vista cómico, lo trascendental de la existencia, concebida ésta desde su comicidad implícita y vinculada a la vida peculiar y particular de cada uno, es desarrollada ya en su juventud temprana como escritor de chistes, y en su juventud madura como escritor de monólogos para diversos periódicos y programas televisivos, en los que articulaba los chistes que su ingenio iba creando como vivo texto autobiográfico en donde la vida personal se presentaba como monodialogado “testimonio”<sup>195</sup> real-ficcional, si se nos permite también tal expresión.

A esta concepción existencial del diálogo como actitud vital-trascendental asumida en el cine de Woody Allen hay que sumarle la que también recibe de la literatura y filosofía griegas, desde el teatro hasta los diálogos platónicos.

Sólo en un pueblo tan enamorado de la palabra como lo era el griego, fue posible que el coloquio personal adquiriese categoría de obra de arte y se perpetuase en la forma del diálogo escrito. La *δραμι εθηθη ηφλε* como expresión del afán por conferir al ocio una noble belleza es una manifestación de la aspiración helénica a la plasticidad, y el diálogo bien construido es concebido entre ellos como una realidad superior; el propio Platón considera el pensamiento interno como una forma del *δραμι εγεζζαση* el procedimiento que él mismo ha adoptado en sus obras es el mejor testimonio de su predilección por la forma dialogada como instrumento para lograr un doble fin: la investigación filosófica y la relevancia narrativa.<sup>196</sup>

Este doble papel que el diálogo presenta en la vida y literatura griegas es el que Allen asume también en su cine, en donde la razón y los sentimientos se narrativizan al

---

<sup>195</sup> Incluimos la palabra “testimonio”, de creación propia, para recoger en un solo término la concepción alleniana de la vida como texto a la vez que como testimonio.

<sup>196</sup> Álvarez de Miranda, Ángel, *Mito, religión y cultura*, Barcelona, Anthropos, 2008 (ed. de Andrés Ortiz-Osés), p. 73.

servicio de las realidades cotidianas y trascendentales sobre las que se dialoga y discute desde el humor, la parodia y la tragicomedia. Se podría decir así, si se nos permite la expresión, que en el cine del director neoyorkino se textualiza la vida narrativizándola a golpe de diálogos. El cine de Allen se convierte así en un monodílogo consigo mismo y con el espectador. Esta textualización de la vida que realiza Allen le lleva a la posmoderna pérdida de distinción entre géneros textuales, que confluyen en su persona mezclándose entre sí ambivalentemente a la luz de su tragicómico sentido de la existencia.<sup>197</sup> La presente tesis doctoral pretende estudiar en qué medida y de qué modo Woody Allen lleva a cabo esta textualización de la vida en su cine. Como veremos en la hermenéutica de la deconstrucción con Jacques Derrida y Paul de Man:

En las distintas corrientes del “textualismo americano” la idea del texto como entidad autónoma, dotada de una cierta primacía libre respecto al trabajo crítico interpretativo, tiene como punto de llegada una variedad de posiciones caracterizadas por una idea “postfilosófica” de la interpretación. Si cada texto posee una naturaleza arbitraria, se consigue que también el trabajo interpretativo y también la lectura crítica sean siempre parciales y que se justifiquen sólo como literatura. Por esta razón se justifica la pérdida de la distinción entre “géneros” textuales como filosofía, poesía, etc., y la totalización del hecho literario.<sup>198</sup>

Es desde esta postura postfilosófica, con Woody Allen como judío cómico-hermeneuta mayéutico de la vida y del sentido, desde donde consideramos su cine. Se trata de un método judeo-socrático peculiar que alcanza lo religioso-existencialista, además de lo psicoanalítico. Es por eso que su planteamiento de la vida como texto al servicio del humor es estudiado en su cine a la luz de la hermenéutica posmoderna desde el existencialismo y las corrientes de la sospecha (psicoanálisis y deconstrucción). Con Woody Allen se produce, si se nos permite la expresión, la secularización del

---

<sup>197</sup> Esta concepción textualista de la vida coincide en buena parte con las posturas del *textualismo* americano, desarrollado en las décadas de los setenta y de los ochenta y situado entre la hermenéutica, la crítica literaria y la teoría de la cultura. El término, acuñado por Rorty, reúne una variedad de posiciones internas de la crítica literaria estadounidense unidas sobre todo por la reacción al *new criticism* y al estructuralismo. El aspecto más relevante del textualismo es la apertura de la reflexión sobre la crítica y sobre el hecho literario a temáticas y procederes de tipo “filosófico”: en esto se manifiesta ese filosofarse de las humanidades que en aquellos años actuaba como correlato de la “cientificación” de la filosofía americana pretendida por la tradición analítico-neopositivista. Contra el anti-subjetivismo y el anti-historicismo del *new criticism* y de la crítica estructuralista, el textualismo se presenta, según D’ Agostini, “como una oleada reactiva análoga a la del postestructuralismo y la de los movimientos neonietzscheanos europeos: sus referentes principales son Nietzsche, Heidegger, Michel Foucault y, sobre todo, Jacques Derrida, de tal forma que la historia del textualismo puede hacerse coincidir con la historia de la penetración de la deconstrucción en América a partir de 1966, año de la conferencia derridiana en la Johns Hopkins University” (ibid., pp. 370-371).

<sup>198</sup> D’ Agostini, *op. cit.*, pp. 70-71.

sentido y de la hermenéutica (la secularización de estos dos a través del humor). Es desde estas corrientes desde donde la realidad como texto y el texto como realidad son presentados de forma complementaria en el cine de Woody Allen a través del humor. De este modo, el cine es considerado y presentado en tres sentidos: como escuela hermenéutica de la vida, como válvula de escape válida para todos los males y como contrapunto de la realidad, según constata Fonte.<sup>199</sup> En estos tres sentidos es como el cine es considerado en sus alusiones y representaciones directas, por ejemplo, en *Hannah y sus hermanas*, *Recuerdos*, *La rosa púrpura de El Cairo* o *Un final made in Hollywood*, según veremos, con las peculiaridades que comporta cada uno de los casos.

Este uso tripartito del cine por Allen caracteriza su cinematografía, en donde sus historias se convierten en complejos laberintos personales de los que sus protagonistas tratan de encontrar la salida. Esto es debido, fundamentalmente, a la complejidad que le suponen las relaciones interpersonales a éstos, en especial las familiares, y, entre éstas, las sentimentales. De ahí que sus protagonistas tengan que recurrir frecuentemente a la ficción para poder sobrevivir y defenderse, como en el prototípico caso de Harry Block, incapaz de desenvolverse con éxito en la realidad. Es a través de la ficción como tanto el director como sus protagonistas controlan y organizan la existencia, frente al caos con el que conciben su vida y en el que se convierte su vida, especialmente la de sus protagonistas. Sin embargo, este recurso a lo ficcional no puede desentenderse del todo de la realidad, o se correría el peligroso riesgo esquizoide de vivir la ficción en la realidad, como le sucede al protagonista de *Juegos de la edad tardía* de Landero. De ahí que los protagonistas de Allen necesiten encontrar medios para salir de la ficción y volver a la realidad, como puertas o ventanas que le den acceso a ella como válvula de escape. Además, sin la confrontación con la realidad, la ficción dejaría de surgir y de tener sentido para Harry Block. De ahí el agotamiento creativo con el que comienza la película, que le lleva a la ruptura de la cuarta pared con sus protagonistas de ficción. Esta recurrente ruptura de la cuarta pared de Allen es llevada a cabo por él en su cine de diversas formas y modos, ya sea entre el protagonista y las criaturas ficcionales creadas por él (como en el citado caso de *Desmontando a Harry*) o entre el protagonista y su público real (como en el caso de *Annie Hall* o *Si la cosa funciona*), como medio para resolver sus conflictos internos y personales. Cinematográficas inquietudes psicológicas sobre sus protagonistas, cercanas al cine de su adorado Bergman, que puede explorar y

---

<sup>199</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2010), pp. 119-132.

mostrar mediante la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared. Recurso que le resulta muy apropiado y útil debido a su interés por el mundo interior de los personajes.

Para mí lo interesante es lo que ocurre en el interior de las personas, lo que ocurre fuera es algo del pasado en términos de interés general. Así pues, la psicología, el freudismo, la psiquiatría han sido muy significativos para mí. De hecho lo veo como algo significativo en las películas de Bergman. Ha desarrollado cinematográficamente un vocabulario muy significativo y personal para tratar de los estados de ánimo interior de la gente, y esto es algo que siempre me ha interesado. [...] Todo lo que le interesa a Bergman me interesa a mí.<sup>200</sup>

La ruptura de la cuarta pared surge de la necesidad de implicación con el espectador, al que Allen le atribuye el papel de psicoanalista al que le cuenta sus historias, como hace Harry Block con el suyo. Como los psicoanalistas de sus películas, que se caracterizan por sus escasas intervenciones y por su irónico-paródica disposición a escuchar, a hacer algunas preguntas que hagan hablar al paciente o le confirmen a él como profesional que está entendiendo lo que éste le está contando, el espectador de Allen se limita, desde el otro lado de la pantalla, a hacerle preguntas o a confirmarle si ha entendido bien lo que se le está contando, del tipo “vale, cuénteme qué pasó”, “así que lo que me ha dicho es...”, “lo que me quiere decir, lo que me está queriendo decir con todo eso es...” Se trata de una autointrospectiva conversación del espectador consigo mismo. Allen intenta contactar y vincularse con su público anticipándose a esos pensamientos del espectador. Esto le lleva a echar mano de lo que había ido descubriendo en sus inicios artístico-profesionales. A través de su experiencia televisiva, tanto en sus colaboraciones para los guiones de las *sitcoms* como con sus intervenciones en los diversos programas de variedades, así como con su posterior trabajo como monaguista de *night-club*, Allen había descubierto la necesidad de vincularse completamente con lo que está tratando de contar. Necesita implicarse y dotar a la narración de vida propia, a la vez real y realista, haciéndola verosímil al confundirla con su vida y persona. De ahí que en el cine de Woody Allen se presente la realidad como texto ya desde sus mismos comienzos, vinculando su vida y persona con los personajes de sus monólogos. Éste será un método que retomará el protagonista de *Desmontando a Harry* al inspirarse en su vida personal para la creación de sus relatos y novelas. Como señala Jorge Fonte en este sentido:

---

<sup>200</sup> Woody Allen en la entrevista con José Luis Balbín, en *La Senda* de Antena 3 TV, enero de 1994, citado por Jorge Fonte en *Woody Allen, op. cit.* (2012), pp. 171-172.

Una de las características más importantes del cine de Allen es su particular forma de retratar la realidad. Aunque se asemeje, aunque se hable de personajes reales, el cine sumerge la realidad en una irrealidad ficticia creíble que transcurre paralela a la realidad verdadera. Woody Allen intenta –y consigue– saltarse esta frontera y trata a sus personajes con tanta credibilidad, con tanta naturalidad, que son tan reales como las personas vivas. En este sentido, cabe decir –a grandes rasgos– que su cine es como un documental sobre la relación de una pareja en la ciudad de Nueva York.<sup>201</sup>

En este sentido, fue con el guion de *Annie Hall* en donde Woody Allen dio con su cine el paso definitivo hacia la realidad como texto frente a sus primeras hilarantes y surrealistas comedias. Y la primera vez, también, donde se dispuso a romper la cuarta pared para, hablando y mirando directamente a la cámara, dirigirse al espectador en persona, convirtiéndose así en narrador homodiegético explícito de la realidad como texto cinematográfico.

En el cine de Woody Allen se presenta la realidad como texto con una consciente apelación al espectador, que en muchos casos, como venimos señalando, se realiza de forma directa, a través de la posmoderna ruptura de la cuarta pared y el monodílogo con el espectador. Esta ruptura en el cine de Woody Allen se convierte en una cómica búsqueda de sentido, como medio que ayude a algunos de sus protagonistas a dotar de sentido a su vida. Se trata de un recurso tomado por Allen de los medios en los que se formó, desde la *sitcom* americana en la que se formó profesionalmente, hasta el humor y literatura judíos que conformaron desde su infancia su formación cultural social y personalmente. En relación con esta formación cultural se encuentra, como podremos apreciar más adelante, el veterotestamentario libro de *Job*, citado por Allen en varias ocasiones. Es en este sentido que la textualización de la vida en el cine de Woody Allen va especialmente de la mano de sus inquietudes existenciales, que le llevan a conversar y dialogar secularizadamente con la divinidad. Se trata de algo que se convierte en una especial necesidad en el director neoyorkino que, tomando como paradigma el citado libro de *Job*, procede a la ruptura de la cuarta pared como secularizado diálogo-discusión psicoanalítico-existencial del hombre con Dios su creador, considerado así el psicoanalista supremo que tampoco interviene en la historia de su vida y que se limita sólo a escucharlo. Esto, a la postre, llega a decepcionarlo como divinidad, de quien

---

<sup>201</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2010), pp. 65-66. *Maridos y mujeres* fue rodada, precisamente, en el estilo documental, con entrevistas incluidas a las parejas protagonistas.



esperaría una mayor implicación y respuesta, pero no por ello deja de monodialogar secularmente con ella, rompiendo la cuarta pared que los separa a través de su cine.

La ruptura de la cuarta pared llevada a cabo por el diálogo o monodialogo del personaje correspondiente va ligada en el cine de Woody Allen, según veremos, tanto al existencialismo como al psicoanálisis. Si del existencialismo toma, en algunos casos, las inquietudes personales que vierte en sus protagonistas, como en el caso de Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*, del psicoanálisis toma, además de los vacíos y carencias psicoanalíticos del protagonista, las maneras y formas de realizarlo. Esto se aprecia en la existencialista *Interiores*, en la que se produce una ruptura indirecta de la cuarta pared al recurrir a esta terapia y a sus profesionales. Así:

La cinta incorpora además algunas novedades que, con el tiempo, película a película, se irán convirtiendo en una constante a lo largo de toda su obra, como el hecho de que el personaje de Renata nos sea presentado hablando a un psiquiatra, al que –como es costumbre en Allen– casi nunca vemos. El psicoanálisis, aparte de una práctica muy habitual entre todos los intelectuales neoyorquinos, es utilizado aquí como una forma de confesión ante uno mismo, ante el propio analista, y –por supuesto– ante el espectador cinematográfico. En estas escenas, Diane Keaton mira a cámara buscando la comprensión del público, explicándoles cuáles son sus sentimientos y temores. Un público que a veces hace de psicoanalista (*Interiores*, *Edipo reprimido*, *Desmontando a Harry*), otras de entrevistador (*Toma el dinero y corre*, *Zelig*, *Maridos y mujeres*) y otras simplemente de espectador (*Annie Hall*, *Manhattan*, *Días de radio*).<sup>202</sup>

Es en este triple sentido último el que estudiamos la ruptura de la cuarta pared que se produce en el cine de Woody Allen, es decir, de una forma mucho más abierta, directa y evidente, según veremos.

## 7. Woody Allen: Bibliografía utilizada y estado de la cuestión

Para situarnos y entender mejor los orígenes y fundamentos del humor y cine allenianos como comediante y escritor de comedias norteamericano, nos ha resultado de gran ayuda la ya citada obra de Steve Neale and Frank Krutnik *Popular Film and Television Comedy* que estudia el humor cinematográfico y televisivo norteamericano a través de la comedia y lo que denominan “*popular fiction*”. Esta obra se propone contribuir a la comprensión de tal género aportando un contexto en el cual las diferentes tradiciones y direcciones en el estudio de la ficción popular podrían ser puestas en contacto para iluminarse una a la otra. Los autores toman como punto de partida la

---

<sup>202</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 173.

notable diversidad de formas y modos de la comedia (largometrajes y cortometrajes, monólogos y *sketches*, comedias de situación y de variedades, comedias *slapsticks*, y románticas). Vinculando esta diversidad a la variedad de las convenciones básicas de la comedia, que abarcan desde los preceptivos finales felices hasta la presencia de gags y el enredo del humor y de la risa, Neale y Krutnik pretenden explicar la naturaleza de estas formas y convenciones y vincularlas a sus contextos institucionales. Proponen estos autores que todas las formas y modos de lo cómico implican desviaciones de las convenciones y normas estéticas y culturales, y, para demostrarlo, comentan una amplia gama de programas y películas que van desde *Blackadder (La víbora negra)* a *Bringing Up Baby (La fiera de mi niña)*, de *City Lights* a *Blind Date*, de los dibujos animados de *Roadrunner* a *Bless This House* y *The Two Ronnies*. Las comedias analizadas desde una perspectiva detallada incluyen las clásicas comedias *slapstick* de Buster Keaton, Harold Lloyd y Charles Chaplin; las disaradas comedias de Hollywood de los años 30 y 40; los *Monty Python*, *Hancock* y *Steptoe and Son*. Todo esto sin olvidar la comedia radiofónica, que también es estudiada por estos autores. Esta amplia gama de contenido en el tratamiento del género propuesto convierte a la obra de Neale y Krutnik de particular interés para todos los estudios vinculados con la cultura popular audiovisual, desde los estudios de cine y televisión hasta los vinculados con los *mass media* en general. Son de especial interés los capítulos dedicados a las definiciones, géneros y formas de la comedia, la relación de la comedia con lo narrativo, y la verosimilitud seguida en las obras cómicas.

Adentrándonos ya más específicamente en la bibliografía y el estado de la cuestión correspondientes a Woody Allen y su cine, citaremos a continuación una serie de excelentes monografías, biografías y entrevistas diversas sobre el gran director neoyorkino y su cinematografía, de las que nos hemos servido en la presente investigación.

La editorial barcelonesa Tusquets ha publicado, en español, para quien se encuentre interesado en conocer de primera mano los textos de Allen, dos obras de teatro, doce guiones y una compilación de todos sus cuentos en sus colecciones Cuadernos Ínfimos, Fábula y Andanzas.

En octubre del 2002, también la editorial Tusquets en su colección Ensayo, editó el libro *Woody Allen: Filosofía del humor*, del alemán Vittorio Hösle. Se examina en él la obra de Allen desde las posturas sobre el humor y la comedia de pensadores como

Bergson, Schopenhauer o Freud. Hösle realiza unos planteamientos desde la filosofía en ocasiones más cercanos a la deconstrucción que a la estética de la recepción, según veremos más abajo. Para él, «la estética de la obra de arte debe tener su prioridad frente a la estética de la producción o de la recepción –aunque las tres sean importantes–, porque la obra de arte es el criterio de si una producción o una recepción son o no adecuadas, y no al revés».<sup>203</sup>

En relación con el humor en el cine de Woody Allen desde su vinculación con la literatura y humor judíos de los que procede, está la ya mencionada obra de Stora-Sandor *De Job a Woody Allen: El humor judío en la literatura*, sobre la que volveremos más adelante en la presente investigación.

Para conocer de primera mano la vida y obra de Woody Allen, resulta de gran utilidad un reciente documental que ya se encuentra disponible en DVD: *Woody Allen: A Documentary (Woody Allen: El documental)*, Robert Weide, EE. UU., 2011. *Todo lo que useta siempre quiso saber sobre Woody Allen (pero nunca se atrevió a preguntar)*. El icónico escritor, director, actor, comediante y músico Woody Allen accede por primera vez a que una cámara documente el proceso creativo que guía cada una de sus películas. Con este acceso ilimitado durante un año y medio, el director Robert Weide, ganador de un Emmy y nominado a un Oscar, capta el día a día de una de las leyendas vivas del séptimo arte con el objetivo de ofrecernos la biografía definitiva sobre Woody Allen. El documental recorre toda la carrera de Woddy Allen, película a película, a través de pequeños vídeos y numerosas entrevistas a actores, escritores, fotógrafos, directores, productores y a él mismo, acompañándolo en su rutina diaria, en su estudio, por las calles de Brooklyn, en su antigua casa y en el colegio de su infancia. De este modo, desde su infancia y adolescencia a sus primeros trabajos profesionales, *Woody Allen: El Documental* repasa la larga trayectoria de Allen desde su labor como guionista y monologuista en programas de Tv durante los años 50 y 60, a sus primeros proyectos como director con *Toma el dinero y corre (Take the Money and Run, 1969)*, *Bananas (1971)*, *El dormilón (Sleeper, 1973)* y *La última noche de Boris Grushenko (Love and Death, 1975)*, pasando por sus películas más admiradas y premiadas como *Annie Hall (1977)*, *Manhattan (1979)*, *Zelig (1983)*, *Broadway Danny Rose (1984)*, *La rosa púrpura de El Cairo (Purple Rose of Cairo, 1985)*, *Delitos y faltas, Maridos y mujeres (Husbands & Wives, 1992)*, *Balas sobre Broadway (Bullets Over Broadway, 1994)* y

---

<sup>203</sup> Hösle, *op. cit.*, p. 22.

*Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite, 1995)*, hasta su más reciente periplo europeo con *Match Point (2005)*, *Vicky Cristina Barcelona (2008)* o *Medianoche en París (Midnight in Paris, 2011)*.

El documental cuenta con información de primera mano del propio Woody Allen y de actores como Antonio Banderas, Josh Brolin, Penélope Cruz, John Cusack, Larry David, Seth Green, Mariel Hemingway, Scarlett Johansson, Julie Kavner, Diane Keaton, Martin Landau, Louise Lasser, Sean Penn, Tony Roberts, Chris Rock, Mira Sorvino, Naomi Watts, Dianne Wiest, y Owen Wilson; de sus colaboradores Marshall Brickman, Mickey Rose y Doug McGrath; de los directores de fotografía Gordon Willis y Vilmos Zsigmond; de su hermana y productora, Letty Aronson; de los productores Robert Greenhut y Stephen Tenenbaum; de sus representantes Jack Rollins y Charles H. Joffe; de su directora de casting Juliet Taylor; de su biógrafo Eric Lax; de su amigo Dick Cavett; y de Martin Scorsese, entre muchos otros.

La biografía más completa publicada sobre el director neoyorkino fue elaborada por Eric Lax: *Woody Allen: La biografía* (Barcelona, Ediciones B, colección Primer plano, 1991). Constituye una fuente de primer orden para conocer a fondo la vida y obra del director neoyorquino hasta comienzos de los años noventa. Se trata, por lo tanto, de una magnífica obra de referencia obligada en cualquier estudio que se haya hecho o se haga al respecto. En ella, su autor pretende deshacer meticulosamente el malentendido que se ha producido entre el público al confundir a Allen con los protagonistas que en muchos casos ha encarnado.

Eric Lax estructura su biografía en cinco capítulos, siguiendo en orden cronológico la vida de Allen. En primer lugar, habla de su infancia y adolescencia, entrelazándolas sensiblemente con su obra cinematográfica. En los capítulos segundo y tercero, estudia la gestación del genio cómico recogiendo los chistes y *sketches* perdidos que Allen escribió frenéticamente a principios de los sesenta. Nos encontramos, así, ante el Allen bohemio que vive el esplendor del *villaje* neoyorkino. Los dos últimos capítulos se ocupan de lo cómico y lo serio, del éxito, de la elección de actores, de las bandas sonoras, del dinero, de Mia Farrow, de sus películas dramáticas, de la maduración del hombre, y de la frustración permanente del genio, siempre insatisfecho, incluso ante obras consideradas maestras como *Otra mujer* o *Delitos y faltas*. Como señala Juan Marín en su citada reseña:

El libro de Eric Lax gustará a los admiradores del judío bajito porque está escrito por uno que le admira sin reparos; no menos disfrutarán los interesados en el proceso de desarrollo y afirmación de un creador en el mundo del espectáculo; y para aquellos que aman la risa también hay algunas buenas páginas. Y Woody subirá a los cielos.<sup>204</sup>

En relación con las entrevistas realizadas a Woody Allen, se han publicado varias obras realmente interesantes. La obra del biógrafo de Allen Eric Lax *Conversaciones con Woody Allen* (Barcelona, Lumen, 2008), al tratarse de una serie de entrevistas que el biógrafo de Allen ha ido realizándole a éste a lo largo de su carrera, constituye una valiosísima publicación, ya que nos permite conocer de primera mano la postura e intenciones de Allen respecto a su obra cinematográfica y su labor como guionista, director y actor. Los capítulos están agrupados en relación con las diferentes fases de realización de una película, desde la gestación de la idea original, hasta su exhibición en los cines y recepción por parte de los espectadores. Así, dentro de cada capítulo, las entrevistas van separadas por las fechas en las que fueron realizándose, lo que nos permite apreciar la evolución del cineasta y sus temas y posturas recurrentes. Lax tuvo la oportunidad de estar en algunos de los rodajes, lo que confiere a su obra un material de primera mano.

Eric Lax, en el citado libro *Conversaciones con Woody Allen*, realiza un estudio de la obra de Allen en su origen. Durante más de tres décadas, ha mantenido largas y distendidas conversaciones con el gran cineasta neoyorkino, además de haber tenido acceso privilegiado a rodajes y al proceso de elaboración de sus películas. Esto hace que Eric Lax sea el que mejor conozca la obra de Allen. La obra mencionada constituye, por lo tanto, una verdadera autobiografía artística en directo. Con la espontaneidad propia del género, el cineasta neoyorkino aborda todas las facetas de su trabajo y nos abre las puertas de su intimidad creativa, algo que ya hizo desde dentro en *Desmontando a Harry*. Su labor como director, actor, guionista o compositor se analiza se comenta detalladamente con lucidez y rigor, pero también a través de anécdotas e historias inolvidables, sin dejar nunca de lado su genuino e inconfundible sentido del humor. Allen habla de sus actores favoritos o de sus actrices predilectas y, al mismo tiempo que disecciona sus obras, comenta también –con agudos e iluminadores juicios– la obra de los directores que admira.

---

<sup>204</sup> Marín, *op. cit.*, p. 13.

Eric Lax se halla ante un creador total. Teniendo esto en cuenta, Lax no ordena las entrevistas cronológicamente, sino por temas o apartados relacionados con la creación de las películas: la idea; el guion; la selección del reparto, los actores e interpretación; el rodaje, los platós, y las localizaciones; la dirección; el montaje; la elección de la música; la profesión de cineasta. El libro se presenta, así, dividido en varias partes que pueden leerse de forma independiente, aunque son complementarias entre sí. Cada una transcribe las conversaciones mantenidas en diversos momentos de la carrera de Woody Allen, empezando siempre por los años 70, cuando comenzó a forjar su carrera como director de cine. Según *The New York Times Book Review*, constituye esta obra de Eric Lax “un fascinante retrato de la mente de un artista”.<sup>205</sup>

El cineasta y periodista sueco Stig Björkman publicó también un completo libro de entrevistas titulado en castellano *Woody por Allen* (Barcelona, Plot, S. A., 1995; 1993, ed. en inglés) que pasa revista a su obra cinematográfica hasta *Balas sobre Broadway* (1994). Las entrevistas fueron realizadas durante el verano del 92 y el invierno 92-93 en Nueva York. El libro además se completa con entrevistas a sus colaboradores Carlo di Palma (director de fotografía) y Jack Rollins (productor), además de con una última entrevista realizada en París con ocasión del estreno de *Balas sobre Broadway*. El propio Woody Allen repasa, de esta forma, sus comienzos en el cine, sus influencias (de Groucho Marx a Bob Hope y Chaplin, y de Ingmar Bergman a Billy Wilder o Fritz Lang), su método de trabajo como guionista y director, y hasta su visión del mundo.

Otra inestimable obra en la que se recogen toda otra serie de entrevistas realizadas al director neoyorkino es la del autor judío Richard Schickel: *Woody Allen por sí mismo. Todo lo que desearía saber sobre el genial cineasta y sus películas de su propia voz*, Barcelona, Manontroppo, Robinbook, 2005 (ed. en inglés, 2003). El autor, un conocido historiador, crítico de cine y productor de películas para televisión, aprovecha una exhaustiva entrevista televisiva que realizó a Woody Allen. Pese a que sólo se emitió una parte de cuanto en ella se dijo durante cuatro horas, el resultado de dicha conversación recibió una excelente acogida por parte de críticos y aficionados, según se nos informa en la obra de Schickel, la cual reproduce la totalidad de dicha charla e incluye un completo análisis de la carrera profesional del cineasta hasta *Match Point* (Woody Allen, Reino Unido, 2005), que estaba por estrenarse ese año en que se publicó el libro en castellano –dado que esta obra se publicó originalmente en el 2003, de esta

---

<sup>205</sup> Citado en la contraportada de dicha obra.

película sólo se mencionará su estreno en octubre y de la anterior, *Todo lo demás* (2003), su ficha técnica—. Allen explica en esta obra sus motivaciones, de dónde le viene su pasión por el séptimo arte, así como sus propias apreciaciones sobre la obra cinematográfica realizada hasta entonces. Schickel le plantea cuestiones diversas a Allen a partir de escenas concretas de sus películas y destaca la importancia que en ellas tiene el guion, los actores y los medios técnicos. El autor también incluye la valoración que Woody Allen hace de sí mismo como actor y esboza los métodos de trabajo del cineasta, tanto en su faceta de escritor como en la de director de cine. Señala Schickel al respecto:

Para plantear mi entrevista correctamente, visioné todas y cada una de las películas de Woody Allen en un corto periodo de tiempo, inferior a un mes. Es muy infrecuente que un crítico lleve a cabo semejante inmersión en la obra de un solo artista. Normalmente uno conoce el trabajo de un director a medida que se proyecta en las salas y debe fiarse de su siempre falible memoria a fin de detectar las congruencias e incongruencias que plantea una pieza en relación las precedentes. Además, por lo general no se tiene la posibilidad de hablar con el artista justo después de haber realizado semejante inmersión. A decir verdad, en el decurso de nuestra charla Woody musitó una o dos veces que yo gozaba de una cierta ventaja sobre él, puesto que no había visto recientemente ninguno de sus films anteriores y yo era obvio que sí.<sup>206</sup>

Jean-Michel Frodon publicó la citada obra de *Conversaciones con Woody Allen* (Barcelona, Paidós, 2002). Resulta de gran valor por los comentarios e información directa del propio director que aporta.

La citada obra de Jorge Fonte en sus dos versiones –*Woody Allen*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen / Cineastas, en su versión de la 5ª ed. actualizada 2010, así como en la actualizada y renovada 6ª ed. (2012)– constituye un excelente estudio de conjunto, muy bien documentado, sobre la cinematografía de Woody Allen hasta la aclamada *Medianoche en París* y *A Roma con amor*. En las cinco primeras ediciones se incluyen unos capítulos previos a los de los análisis de las películas, en donde se presenta la vida y persona de Allen en relación con su obra artística. Se trata de una monografía que analiza de manera exhaustiva la carrera de este director, cuyo cine, según Fonte, es un compendio de otros muchos creadores y de su posición personal como cineasta. Nos presenta Fonte desde el equipo técnico-artístico del que se rodea Allen, hasta sus actores y musas. Cobran especial relevancia en la exposición y análisis

---

<sup>206</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 13.

de Fonte, las influencias cinematográficas norteamericanas y extranjeras que marcaron al cineasta neoyorkino, la influencia de Woody Allen en otros cineastas, sus propias influencias musicales, la influencia de su amada ciudad de Nueva York en su cine y la cinefilia o el rito de ir al cine que adquirió en su infancia. La realidad es considerada por Fonte como un tema principal en su cine –en algunos casos, según veremos, opuesta a la ficción, como en *La rosa púrpura de El Cairo* o en *Desmontando a Harry*. Todo ello, como ya apuntábamos más arriba, presentado desde la perspectiva de Woody Allen como un personaje cinematográfico, con su cine considerado como una autobiografía cinematográfica. Tesis ésta que Fonte intenta justificar en todo momento, lo que en ocasiones resulta excesivo. Y más teniendo en cuenta las múltiples indicaciones del propio Allen de no considerar su cine como una autobiografía, aunque en muchas ocasiones tome elementos de su vida para configurar sus ficciones cinematográficas – algo sobre lo que versará la trama y los principales problemas que se generarán en *Desmontando a Harry*, como analizaremos más abajo.

Coincidiendo con la 6ª edición de su libro sobre Woody Allen con la Editorial Cátedra, Jorge Fonte ha publicado en el año 2012 una nueva aproximación al cineasta neoyorquino: *Woody Allen. Escritor y cineasta* (Santa Cruz de Tenerife, La Página, Colección Escrituras). El propósito de esta obra no es tanto indagar en las influencias literarias que encontramos en los textos y en las películas de Allen sino más bien la presencia, las referencias directas a autores, poemas, novelas o dramas teatrales que hay en sus obras (ya sea para la gran pantalla como para un escenario de Broadway). Para ello el autor ha dividido el estudio en tres partes: una primera parte biográfica introductoria titulada “El artista”, donde analiza su formación como escritor y sus gustos literarios; una segunda parte titulada “El escritor”, en la que se adentra ya en su obra propiamente dicha, primero en sus relatos cortos, y después en sus obras de teatro; y, por último, una tercera parte titulada “El cineasta”, dedicada a contar con detalle, una por una, todas las citas literarias que aparecen en sus películas, así como a analizar su contexto y reproducir, en la medida de lo posible, la obra original y una pequeña biografía del autor citado.

La monografía de Florence Colombani: *Woody Allen*, Paris, Cahiers du cinema Sarl, Colección maestros del cine, 2010 (ed. española), resulta un trabajo de conjunto que llega hasta la película *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010), incluyendo, así, la ya mencionada *Match Point*, *Scoop* (2006), *El sueño de Casandra* (2007), *Vicky Cristina*



*Barcelona y Si la cosa funciona* (2009). Así, Colombani presenta la trayectoria profesional de Allen desde sus trabajos iniciales hasta sus éxitos más recientes, junto a la filmografía completa y fotos de la película.

*El universo de Woody Allen*, publicada por Notorius Ediciones (Madrid, 2008), constituye una obra en colaboración de gran valor, si bien desigual en sus diversas aportaciones. Según señala en su prólogo Hilario J. Rodríguez, «para no caer en posturas intransigentes ni dar prioridad a una película sobre las demás»<sup>207</sup>, se presenta en forma de diccionario toda la filmografía de Woody Allen, de la A a la Z, las películas que él mismo dirigió y aquellas en las que aceptó trabajar como actor a las órdenes de otros, o para los que escribió sus guiones. También se incluyen entre las entradas alfabéticas los temas que se repiten en su obra (como el amor, la muerte, el sexo o el matrimonio), los actores más emblemáticos que han colaborado con él (como Meryl Streep, Mia Farrow, Diane Keaton, Sean Penn, Ewan McGregor, Alan Alda, Diane Wiest), sus esposas, sus amigos, sus valedores ante la industria, sus filias y fobias, sus obras teatrales, sus cuentos, sus experiencias musicales y sus premios, como el *Príncipe de Asturias* (2002) y los Oscars que ha recibido a lo largo de su carrera (y que no solía ir a recoger en persona). Se incluyen fotografías de rodajes, fotos de las películas y los carteles promocionales de las mismas.

La bibliografía de Woody Allen en inglés es amplia. Abarca desde los estudios generales de su filmografía hasta los que se centran en su uso del humor, el papel y repercusión de sus dramas o incluso la relación de la filosofía con sus películas. Reseñamos a continuación, por orden cronológico, los estudios más significativos en inglés, que dan una muestra del estado de la cuestión y del volumen y carácter de las investigaciones publicadas.

Lax, Eric, *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*, Nueva York, Charterhouse, 1975; Adler, Bill y Feinman, Jerry, *Woody Allen: Clown Prince of American Humor*, Nueva York, Pinnacle Books, 1976; Guthrie, Lee, *Woody Allen, a biography*, Nueva York-Londres, Drake Publishers, 1978; Palmer, Myles, *Woody Allen, an illustrated biography*, Londres, Proteus, 1980; Benayoun, Robert, *The films of Woody Allen*, Nueva York, Harmony Books, 1986; Pogel, Nancy, *Woody Allen*, Boston, Twayne Publishers (a Division of G. K. Hall & Co.), 1987; Navacelle, Thierry de, *Woody Allen on location*, Nueva York, Morrow, 1987; Wild, David, *The Movies of Woody Allen: a Short*,

---

<sup>207</sup> AA. VV., *El universo de Woody Allen*, Madrid, Notorius Ediciones, 2008, pp. 9-10.

*Neurotic Quiz Book*, Nueva York, Perigee Books, 1987; Bendazzi, Giannalberto, *The Films of Woody Allen*, Londres, Ravette, 1987; Yacowar, Maurice, *Loser Take All: The Comic Art of Woody Allen*, Nueva York, Continuum, 1991 (nueva edición ampliada); Wernblad, Annette, *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1992; Brode, Douglas, *Las películas de Woody Allen*, Barcelona, Odín, 1993; Spignesi, Stephen J., *The Woody Allen Companion*, Londres, Plexus, 1994; Blake Richard Aloysius, *Woody Allen: Profane and Sacred*, Nueva York, Scarecrow Press, 1995; Curry, Renée R., *Perspectives on Woody Allen*, Nueva York, G. K. Hall & Co., 1996; Fox, Julian, *Woody: Movies from Manhattan*, London, B.T. Batsford, 1996; Byrnes, Christina, *Woody Allen's Trilogy of Terror: a study of "Interiors", "September", and "Another Woman"*, Nottingham, Paupers' Press, 1997; Baxter, John, *Woody Allen: A Biography*, Nueva York, Da Capo Press, 2000; Nichols, Mary P., *Reconstructing Woody: Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000; Schwartz, Richard Alan, *Woody, from Antz to Zelig: a reference guide to Woody Allen's creative work, 1964-1998*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 2000; Meade, Marion, *The Unruly Life of Woody Allen: A Biography*, Nueva York, Cooper Square Publishing, LLC, 2001; Aixalà, Pep, *Todo Sobre Woody Allen*, Barcelona, Océano, 2001; Hirsch, Foster, *Love, Sex, Death, And The Meaning Of Life: The Films Of Woody Allen*, Nueva York, Da Capo Press, 2001; Lee, Sander H., *Eighteen Woody Allen Films Analyzed. Anguish, God and Existentialism*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 2002; Rentero, Juan Carlos, *Woody Allen*, Madrid, Ediciones JC Clementine, 2002 (5ª ed.)<sup>208</sup>; González Vargas, Carla, *Woody Allen. Su vida y sus películas*, México, Editorial Planeta Mexicana Sa De cv, 2003; Silet, Charles L. P. (editor), *The films of Woody Allen. Critical Essays*, Oxford, Scarecrow Press, 2006; Kapsis, Robert E. y Coblenz, Kathie, *Woody Allen: Interviews*, Univ. Press of Mississippi, 2006; Source Wikipedia, Books, LLC, *Films Directed by Woody Allen (Film Guide)*, General Books LLC, 2010; Source Wikipedia, Books, LLC, *Jewish Comedy and Humor: Victor Borge, Krusty the Clown, Woody Allen, Seinfeld, Marx Brothers, the Three Stooges, Howard Stern, Larry David*, General Books LLC, 2011; Lee, Sander H., *Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 2013 (ed. de 1997). El

---

<sup>208</sup> Se trata de un meritorio estudio que se adentra en el cine de Woody Allen desde su agudo sentido del humor y la sutileza de su ironía que el cineasta neoyorkino utiliza, según el autor, para mostrarnos con exquisita sensibilidad un amplio abanico de emociones y sentimientos, una manera diferente de adentrarse en la complejidad del comportamiento humano.

punto de partida de este último autor es que, aunque Woody Allen es generalmente considerado como un maestro del género cómico que él creó, sus películas serias son muy importantes para la comprensión de su papel como uno de los cineastas más influyentes de esta generación. En esta obra, películas como *Annie Hall*, *Broadway Danny Rose*, *Delitos y faltas* y *Poderosa Afrodita* son analizadas desde los temas filosóficos comunes que comparten. Las cuestiones de género, la relación de amor-odio de Allen con Dios, el narcisismo, el relativismo moral y su planteamiento del dilema existencial son algunos de los temas tratados. La extensa investigación se complementa con una entrevista realizada al director neoyorkino.

## **8. Distribución de los contenidos**

En función del objeto de estudio propuesto, la distribución de los contenidos se realiza, tras un estudio introductorio general, en dos secciones. Los cinco capítulos de la primera sección (A), dedicada al cine de Woody Allen en relación con las vinculaciones entre hermenéutica y posmodernidad, constituyen la fundamentación y antesala de los cuatro capítulos siguientes de la segunda sección (B). Tras definir la hermenéutica y exponer sus orígenes modernos y evolución, se presenta el cine del director neoyorkino como crítica posmoderna a los planteamientos hermenéuticos de la modernidad. Se analizan a continuación las relaciones entre hermenéutica y posmodernidad, así como las características distintivas de la hermenéutica posmoderna frente a la practicada en la modernidad, y su repercusión en el cine del director neoyorkino. Woody Allen es presentado, así, como icono de la posmodernidad a partir de las características principales de ésta reflejadas en su cine desde la peculiar parodia e ironía allenianas.

Esta sección pretende mostrar cómo se ha gestado y desarrollado la pluralización y debilitamiento de la razón, cómo se ha debilitado a sí misma en el camino de su propio conocimiento. La trayectoria, que parte desde el siglo XVI con la autoridad hermenéutica del denominado “tribunal de las conciencias” frente a la hermenéutica religiosa, científica y filosófica (analítica y continental), se enfrenta luego a la secularización ilustrada y pasa por Kant, quien, por una parte hace problemático el acceso a los objetos de la metafísica y, por otra, abre el asunto del fenómeno, que queda expuesto al juego de las apariencias y solo es capaz de mantener una articulación firme gracias al a priori. En el siglo XIX, los críticos de la izquierda hegeliana arremeten contra el “absoluto” y tienden a reducir la filosofía de la historia a un acontecer

antropológico. Las fases históricas, así como la religión y las teogonías, se ven según la evolución de los deseos y necesidades del hombre. Schopenhauer, con apoyo de Kant, hace problemática la conexión entre el *noumenon* y el fenómeno, y llama la atención sobre el enmascaramiento de la voluntad en la representación, lo que luego le servirá a Freud para desarrollar el acoso del inconsciente al yo. Todo ello hará que en la posmodernidad la ontología se convierta en hermenéutica de la realidad, el mundo y la vida.

Al igual que cualquier otro periodo o movimiento cultural, la posmodernidad no surge *ex nihilo* ni en cualquier lugar. Como indica Antonio Cruz:

Durante el siglo XX, y especialmente en sus postrimerías, se han venido produciendo importantes cambios sociales y culturales en el seno de los países desarrollados de Occidente. Desde puntos de vista bien distintos en este ámbito cultural ha surgido una nueva forma de pensar, y de entender el mundo, que difiere de lo que hasta ahora se llamaba el espíritu de la modernidad. A esta nueva cultura se le ha llamado “posmodernidad” debido a su abierta oposición a la época que la generó. [... Así,] cuando hablamos de posmodernos nos estamos refiriendo a personas con un determinado nivel económico que viven en países muy concretos de la llamada sociedad del bienestar.<sup>209</sup>

Parte, por lo tanto, el primer capítulo de esta tesis doctoral de las posturas hermenéuticas científico-culturales de la *modernidad*, que han devenido, según veremos, en la paulatina y progresiva secularización del mundo. Como señala Vittorio Hösle, “el proceso de la Modernidad ha sido el de la desacralización del mundo”.<sup>210</sup> La *secularización* y el *secularismo* en los que desemboca la modernidad se presentan en esta investigación que nos ocupa como camino hermenéutico que lleva a la posmodernidad, de la que exponemos, también, sus principales características. Todo ello desde las correspondientes referencias al cine de Woody Allen, que se hará eco de dichos planteamientos en tono cómico.

Sin embargo, no todos los pensadores contemporáneos están de acuerdo en la importancia de este fenómeno. Para unos, la forma de entender la realidad que poseía el hombre moderno sigue siendo válida todavía hoy. La modernidad se concibe, por tanto, como un proyecto que habría que continuar. Sus ideales, a pesar de no haberse conseguido, serían positivos para la humanidad actual. Para otros, en cambio, la modernidad estaría muerta y sus utopías enterradas en la fosa del olvido.

---

<sup>209</sup> Cruz, Antonio, *Posmodernidad*, Barcelona-Miami, Clie-Universidad FLET, 2002, pp. 11-12.

<sup>210</sup> Hösle, Vittorio, *Woody Allen: Filosofía del humor*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 19.

El proyecto moderno sería irrealizable por la sencilla razón de que hoy ya no se puede confiar en el hombre.<sup>211</sup>

De este modo, para el filósofo alemán Jürgen Habermas (Düsseldorf, 1929), que ha opuesto a la hermenéutica de las tradiciones de Gadamer su propia crítica de las ideologías, la modernidad constituye un proyecto inacabado, todavía no superado: –Aunque sólo sea por razones metodológicas, no creo que podamos extrañarnos del racionalismo occidental [...] ni que podamos apearnos, tan sencillamente [...], del discurso filosófico de la modernidad”.<sup>212</sup>

En relación-confrontación con esta declaración de Habermas, presentamos en la sección A de la presente tesis la evolución de la hermenéutica moderna a partir de la secularización de la hermenéutica y de la razón como camino a la posmodernidad. Este elemento posmoderno caracterizador del cine de Woody Allen es presentado en relación con la hermenéutica de la segunda mitad del siglo XX desde las corrientes hermenéuticas que se expondrán en los capítulos siguientes, con alusiones ineludibles previas a la hermenéutica historicista, al positivismo y a la fenomenología. A continuación, recogemos de la posmodernidad un compendio de las características que la definen y su planteamiento en el cine del director neoyorkino. El cine de Woody Allen es presentado, así, en relación con la corriente cultural posmoderna en la que se desarrolla. El estudio de esta corriente cultural pretende situarnos en el contexto adecuado para presentar tanto el cine de Woody Allen como la hermenéutica posmoderna, desde la que nos acercamos al objeto de estudio elegido.

La corriente cultural posmoderna en la que se gesta y desarrolla el cine de Allen es presentada, a su vez, a la luz de la cultura judía que lo marca. En el *Antiguo Testamento* nos encontramos, diseminados, determinados planteamientos que coinciden con los asumidos por la *posmodernidad*. De ahí que los planteamientos posmodernos allenianos sean presentados también, con sus implicaciones hermenéuticas, a la luz de la historia y literatura veterotestamentarias, debido a la gran influencia de la cultura judía en la persona y el cine de Woody Allen.

Las posturas de la hermenéutica existencialista, así como las posturas hermenéuticas posestructuralistas de la sospecha propias del psicoanálisis y la deconstrucción, surgidas todas ellas en la posmodernidad, han ido ganando terreno frente a las que se venían

---

<sup>211</sup> Cruz, *op. cit.*, p. 17. Es en este segundo sentido que el posmoderno Boris Yellnikoff, el protagonista de *Si la cosa funciona*, concibe y entiende el mundo que le rodea, según veremos más abajo.

<sup>212</sup> Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, p. 78.

manteniendo desde la modernidad, que si bien no eran unitarias o “monoformes”, sí tenían ciertos rasgos comunes (reseñados en el primer capítulo), como la exaltación dada al autor, al texto, al significado inmanente de éste y a la estructura también inmanente del mismo. Esa estructura del texto y su significado son los que el lector o intérprete podía y debía descubrir. Las corrientes lingüístico-interpretativas más recientes han mostrado la complejidad de tal asunto, aunque el formalismo ruso, en sus últimos años, ya planteó también una superación de la inmanencia, especialmente en los escritos de Tinianov<sup>213</sup>. Se observa durante el siglo XX cómo el diverso acercamiento a los textos a través de la historia ha marcado la concepción e interpretación de los mismos, según exponemos en el primer capítulo. Las interpretaciones dadas en el pasado dejan de tener autoridad por sí mismas y en sí mismas al no haber un criterio válido que se mantenga en el tiempo. Dado que el acercamiento a los textos ha ido cambiando a lo largo de la historia, los venerables y reconocidos intérpretes del pasado dejan de tener también el criterio absoluto y la exclusividad en sus opiniones, interpretaciones y críticas, y en todo caso son vistos en perspectiva.

En esta primera sección también abordamos los antecedentes de la hermenéutica posmoderna, entre los que se pasa revista al nihilismo, los orígenes y antecedentes del existencialismo, la hermenéutica de Heidegger y de Gadamer, el neopositivismo, el atomismo lógico y la hermenéutica analítica.

A finales del siglo XIX y principios del XX, paralelamente a la crisis de la ciencia, la filosofía da un notorio cambio de rumbo motivado por la crisis del positivismo y del racionalismo, según hemos venido analizando. De ahí nuevos enfoques y nuevos métodos para explicar la realidad: desde la fenomenología y las nuevas corrientes de la lógica y la epistemología, hasta el moderno estructuralismo. Es muy sintomático que, desde principios del siglo XX, alcancen gran difusión doctrinas de este tipo iniciadas antes, algunos de cuyos portavoces figuran entre los grandes precursores del pensamiento contemporáneo, entre los que cabe señalar a: Kierkegaard (1813-1860), con su vitalismo angustiado; Schopenhauer (1788-1860), para quien el mundo se movía impulsado por fuerzas ciegas e irracionales; Nietzsche (1844-1900), que exaltaba los impulsos vitales sobre la razón; y Unamuno y su obra acerca *Del sentimiento trágico de la vida*. A partir de ellos se constituyen en nuestro siglo unas filosofías vitalistas, entre las que se situaría el pensamiento de Henri Bergson (1859-1941), para quien la realidad

---

<sup>213</sup> Véase Tinianov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975 (2ª ed.).

es algo dinámico que no puede apresar la razón, sino la intuición. Pero, sobre todo, las corrientes vitalistas se prolongarán en el existencialismo, uno de los grandes movimientos filosóficos del siglo XX, presidido por el alemán Martin Heidegger (*Ser y tiempo*, 1927), los franceses Jean-Paul Sarte (*El Ser y la nada*, 1943) y Albert Camus. Frente a las filosofías esencialistas, las que hablan de la “esencia” del hombre y de las cosas, Heidegger proclama que la esencia del hombre se reduce a su existencia. Ser hombre es un “estar en el mundo”, como “arrojado ahí”, sin razón, y abocado a la muerte (el hombre es un “ser para la muerte”). Asumir tal condición con “autenticidad”, sin cerrar los ojos, lleva a una angustia existencial, como en el caso de Allen. Sartre y Camus, según veremos, desarrollarán las causas de esa angustia e insistirá en lo absurdo de la existencia, ideas que exponen no sólo en su obra filosófica, sino también en sus novelas y dramas.

La segunda sección (B) comienza con el estudio de la hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo como postura hermenéutica vital. Las características de la cultura posmoderna se han manifestado de forma especial en el arte de masas de nuestro tiempo, siendo el cine de Woody Allen, como veremos, un claro reflejo de ello. La posmodernidad, con sus peculiares características, ha condicionado tanto las posturas vitales-existenciales como la hermenéutica que se ha venido desarrollando desde mediados del siglo pasado, cuando el estructuralismo entró en crisis. Los siguientes capítulos se centran, por lo tanto, en el estudio de la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica existencialista y de la sospecha (psicoanalítica y deconstructiva), corrientes que no podrían entenderse sin la cultura posmoderna en la que se gestan. De esta forma, en la cinematografía de Woody Allen, los mencionados valores culturales de la posmodernidad que él mismo encarna se presentan, en ocasiones, a través de la hermenéutica de la sospecha y de las corrientes posestructuralistas surgidas del pensamiento posmoderno.

La actitud del existencialismo y su hermenéutica ante la vida, los valores, la conciencia y la religión imperantes hasta entonces no se trata de una sospecha, sino de una seguridad. Si seguimos a Nietzsche (aunque sea de forma simple), él se presentó como el Último hombre, aquel que se había atrevido a considerar un mundo sin Dios, sin Ideal, y a afrontar el vacío que dejaba esa Muerte de Dios y el sentido de orfandad consiguiente. El existencialismo ya está instalado de lleno en ese vacío de la existencia;

no sospecha nada, tiene la seguridad de que el hombre está solo y sufre, lo que recoge también Woody Allen en su cine, según veremos.

El capítulo séptimo y octavo están dedicados a presentar la hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de las nociones básicas de la hermenéutica de la sospecha. El capítulo séptimo se encuentra dedicado a la hermenéutica de la sospecha psicoanalítica y el octavo a la hermenéutica de la sospecha del posestructuralismo deconstructivista, con su crítica posmoderna a las tradiciones y al estructuralismo francés desde sus dos vertientes, la francesa de Jacques Derrida y la norteamericana de Paul de Man. Como estrategia argumentativa, el pensamiento de estos autores se utiliza para llevar a cabo el análisis de otros textos cuyo soporte material no es la escritura, sino el arte cinematográfico de Woody Allen, cuyas películas reflexionan, en muchos casos, sobre su condición textual, así como sobre el cine como hermenéutico arte creador, la escritura y el oficio de escribir, la vida como texto y la deconstrucción en su doble vertiente. Debido a las características de la deconstrucción, cualquier presentación de lo expuesto por esta corriente o escuela corre el riesgo de convertirse en una deconstrucción de la deconstrucción. La propia exposición que hace la deconstrucción de sí misma es una auténtica diseminación del sentido, lo que implica leer y releer sus textos, tejer y destejer lo leído (aplicando la metáfora etimológica en relación con el texto como tejido).

Finalmente, hay que señalar que la bibliografía utilizada, reseñada a pie de página, se incluye al final de la presente tesis doctoral en varios apartados. Por una parte, los apartados bibliográficos que recogen las obras fundamentales de los pensadores y críticos estudiados vinculadas con la hermenéutica, su secularización moderna y la posmodernidad, así como todo lo relacionado con la historia y teoría del cine y la literatura. Por otra, se incluyen desde los estudios y entrevistas de carácter global sobre la obra de Woody Allen hasta artículos y entrevistas más específicos publicados en diversos medios, sin olvidarnos de los textos propios de Allen.

Por último, este trabajo de investigación incluye, además, tres *Anexos* indispensables al final de la misma: un primer anexo (Anexo I) de mapas conceptuales teóricos crítico-hermenéuticos, que ayudan a entender mejor lo expuesto en el texto por las corrientes elegidas; un segundo anexo de textos (Anexo II); y un tercer anexo de imágenes de las películas de Woody Allen (Anexo III), que constituye un elemento imprescindible no sólo por ilustrar los ejemplos cinematográficos reseñados en el texto sino, sobre todo,



porque nos permite entenderlos mejor en toda su realidad, que va mucho más allá del lenguaje verbal utilizado (auténtico protagonista, por otra parte, del cine de Woody Allen, sin perder el marcado carácter visual que lo define).



**SECCIÓN A:**  
**DE LA HERMENÉUTICA MODERNA A LA POSMODERNA:**  
**WOODY ALLEN Y LA SECULARIZACIÓN DE LA HERMENÉUTICA**



## **I. DE LA HERENCIA DE LA HERMENÉUTICA MEDIEVAL A LA SECULARIZACIÓN HERMENÉUTICA**

En este capítulo, abordaremos los orígenes y evolución de la hermenéutica moderna como medio y fundamento a partir del cual desarrollaremos a continuación la posmodernidad y su actual hermenéutica del sentido. Esta hermenéutica es presentada en las tres vertientes que estudiaremos en relación con el cine de Woody Allen: la existencialista, la de la sospecha (psicoanálisis y deconstrucción) y la semiótica.

### **1. De la herencia hermenéutica medieval a la secularización de la hermenéutica ilustrada**

#### **a. La herencia hermenéutica medieval y la hermenéutica científica humanístico-renacentista**

La hermenéutica se constituyó como ciencia en relación con la interpretación de los textos, en un principio sagrados, especialmente a partir de la modernidad, que comienza en el siglo XVI.

Para los cristianos de aquella época, tanto católicos como protestantes, y casi sin excepción, la Biblia y su fiel interpretación a través de los siglos era de eximia autoridad. Contenía la voluntad divina para con los individuos y la sociedad, era garante de la ortodoxia y fuente de la verdad divina. Tanto el Antiguo Testamento como el Nuevo fueron considerados un detallado presagio de Cristo, el cual podía ser desvelado mediante métodos precisos de interpretación. [...] Sin embargo, sus verdades no eran evidentes en sí mismas. Puesto que el texto era a menudo difícil de entender, había que enfrentarse a él. Cualquier desafío a su autoridad se podía considerar un desafío a la propia fe cristiana y, de hecho, es esto lo que ha ocurrido desde el surgimiento del estudio crítico moderno de la Biblia. Los eruditos se han dado cuenta del modo en que los factores humanos han influido en su escritura, y su contenido sobrenatural y las certezas heredadas se han visto tan socavados que, para la mayor parte de los creyentes del occidente cristiano, la Biblia ha dejado de ser hace mucho continente de la revelación divina.<sup>214</sup>

Estas palabras del hispanista Colin Thompson resumen la evolución de la hermenéutica desde sus orígenes, en estrecha relación con el texto bíblico, hasta su estado general actual de secularización de la hermenéutica bíblica. Esta hermenéutica, y su evolución, han marcado el desarrollo general de la hermenéutica como ciencia de interpretación de los textos.

---

<sup>214</sup> Thompson, Colin P., *La lucha de las lenguas. Fray Luis de León y el Siglo de Oro en España*, Salamanca, Junta de Castilla y León (Consejería de Educación y Cultura), 1995, pp. 48-49.

La modernidad, que nació con el Humanismo y el Renacimiento, se desarrolló con la Ilustración y se extendió hasta el Romanticismo y las corrientes socialistas y marxistas, marcó un antes y después en la hermenéutica. Dejando atrás la mentalidad medieval, en donde Dios era el centro de todo pensamiento, el ser humano, con la fuerza de la razón, se creyó autónomo e independiente para acercarse por su cuenta a cualquier texto, incluso el sagrado, desligado de las ataduras de la superstición y el fanatismo religioso. En este sentido, pretendía entender y explicar por sí mismo tanto el libro de la Naturaleza como el de la Revelación, libre de los prejuicios religiosos. Si ambos libros estaban escritos por el mismo autor, el Dios creador, debían necesariamente ser accesibles al entendimiento humano y concordar. Ya no era necesario recurrir a los mitos ni a las explicaciones religiosas para explicar los misterios de la naturaleza. Se confiaba en que la ciencia solucionaría todos los problemas del hombre y acabaría con la ignorancia y servidumbre de los pueblos. Se creía que las –supersticiones” religiosas dejarían de ser las muletas de la humanidad. La idea de progreso histórico, vista con entusiasmo y esperanza, fomentó la fe en un mundo cada vez mejor y más feliz.

Conviene señalar, no obstante, que muchos de los fenómenos y acontecimientos con que suele caracterizarse el período renacentista con el que se abre la modernidad tienen su origen en la última etapa de la Edad Media. En ciertos aspectos, por lo tanto, el Renacimiento representa, no una ruptura con la Edad Media, sino una continuación de un proceso ya iniciado en ésta. Así, en el terreno político, la creación de los estados nacionales va surgiendo paulatinamente como resultado de la desintegración del Imperio acaecida al final de la Edad Media. En el ámbito de lo económico, el individualismo y el crecimiento de la burguesía tienen también su iniciación en el siglo XIV. En lo referente a la literatura, suele considerarse que el humanismo tiene sus predecesores italianos en el siglo XIV, tanto en Petrarca como, más claramente, en Dante y su *Divina comedia*.

Por último, en el ámbito filosófico, el Renacimiento se caracteriza por el estudio directo y la asimilación de autores griegos, con especial atención a Platón y Aristóteles.<sup>215</sup> Lo mismo podría decirse respecto al desarrollo de la ciencia. En función de este conjunto de hechos, no parece acertado hablar de una ruptura total del

---

<sup>215</sup> Esta expansión de la filosofía griega puede retrotraerse al siglo XIII y a la gran labor de traducción llevada a cabo en ese siglo, que contribuyó a la penetración de Aristóteles en Occidente. Platón también está presente: de forma clara ya en San Agustín; y en Santo Tomás, en la idea de la participación del alma de Dios.

Renacimiento con la Edad Media, sino más bien de un desarrollo y expansión de ciertos fenómenos originados en ella que tienen su máximo auge y expresión en el período conocido como Renacimiento.

Fruto de esta continuidad con lo ya iniciado en la Edad Media, el pensamiento moderno surge y se desarrolla como una consolidación del cuestionamiento de la cultura y los ideales medievales, ya iniciados en Europa con Petrarca en el siglo XIV, y en España en el siglo XV. Aun así, no es hasta el humanismo renacentista, con su visión antropocéntrica y naturalista del universo, cuando se produce la primera reacción frontal a la concepción religiosa del mundo vigente en la Edad Media. El hombre renacentista, sin embargo, no vuelve la espalda a Dios, sino que toma conciencia con orgullo de la maravilla que es el hombre, sin olvidar que es obra de Dios. A su vez, el humanismo renacentista retorna a los grandes pensadores griegos, pero su forma de leerlos e interpretarlos no se pone ya al servicio de la fe religiosa.

Durante el Medievo los sabios concebían el mundo como si se tratara de un ser vivo. Se creía que todo estaba relacionado mediante misteriosos poderes ocultos vinculados con la astrología y ciertos rituales místicos, desde los minerales hasta ciertas plantas y animales, pasando por la alquimia o la búsqueda de la fuente de la vida eterna.<sup>216</sup> Junto al humanismo renacentista, y de forma más decisiva aún que éste, el desarrollo de la ciencia acabó por desacreditar los sistemas filosóficos medievales aportando una nueva imagen, heliocéntrica y mecanicista, del universo.

Durante los siglos XVI y XVII los estudios sobre física y astronomía, en Europa, provocaron la llamada Revolución científica. La crítica a la física aristotélica había comenzado ya en el siglo XIV con los físicos nominalistas. El descubrimiento renacentista de los grandes científicos griegos, especialmente Pitágoras y Arquímedes, junto con necesidades de tipo técnico-práctico, como los estudios de balística, llevaron al abandono de la física aristotélica y de la imagen geocéntrica del universo, esférico y finito. Copérnico, Galileo, Kepler y, por último, Newton, desarrollaron una nueva ciencia, una nueva metodología científica, en la cual la matematización ocupa un lugar fundamental. La teología será, así, destronada de su primacía medieval para dejar de ser la reina de las ciencias y la única autoridad competente. Desde el Humanismo se aceptará que el estudio científico de la naturaleza también es una forma de adquirir conocimientos verdaderos. El ser humano ha dejado de ser un simple espectador para

---

<sup>216</sup> Esta perspectiva es la que se recoge en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio.

transformarse en un activo operador. Los misterios de lo natural pueden ser desvelados por el hombre con paciencia y método. Esto no implica que, en el nacimiento de la Revolución científica, haya una rivalidad entre fe cristiana y razón, sino todo lo contrario. —El cambio principal en la perspectiva que condujo a la aparición de la concepción del universo como aparato de relojería estaba estrechamente asociado a una transformación cultural más amplia, en la que la adquisición del conocimiento natural y la obtención del control de la naturaleza estaban asociados con el destino religioso del hombre”.<sup>217</sup> Los primeros hombres de ciencia, durante el siglo XVII, acuden a la naturaleza con el deseo de estudiarla y con el convencimiento de que están escudriñando la revelación natural y, por lo tanto, están glorificando la sabiduría del Dios creador. —El estudio del libro divino de la naturaleza era complementario al estudio de la Biblia, el libro de la palabra de Dios”.<sup>218</sup> La fe cristiana, de esta forma, influye decisivamente en el nacimiento de la nueva ciencia. La investigación del mundo natural no surge como simple curiosidad humana sino como una auténtica obligación religiosa. Si Dios había creado la naturaleza, y al ser humano formando parte de ella, se considera un deber del hombre estudiarla y conocerla, pues debía existir una armonía entre lo revelado y lo creado.

La naturaleza se representa a través de las leyes mecánicas del movimiento. La materia, para estos nuevos científicos, se encuentra sujeta siempre a las leyes de la providencia y voluntad divina. Así, Isaac Newton (1642-1727), que con su trabajo sobre las leyes del movimiento proporcionó una imagen coherente del universo, —afirmó que su concepto de la fuerza de la gravedad, [...] sólo podía ser explicado [...] como la manifestación de la acción divina en la naturaleza”.<sup>219</sup> Creía que si Dios no intervenía periódicamente en el universo, éste acabaría por desordenarse ya que, como cualquier buen relojero, Dios tenía que seguir dándole cuerda a su inmensa máquina. El creador habitaba en los espacios siderales, por lo que el universo era entendido como el templo de Dios. De forma similar estudió las profecías bíblicas del tiempo del fin (*Daniel* y *Apocalipsis*) con una concepción lineal y teleológica de la historia en la que Dios interviene al final para ponerle fin e instaurar su reino eterno.

La nueva ciencia moderna tiene entre sus primeros representantes a Kepler y Galileo que, junto con Descartes, presentan un punto de coincidencia: su insistencia en hacer de

---

<sup>217</sup> Harman, P. M. *La revolución científica*, Crítica, Barcelona, 1987, p. 25.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>219</sup> Harman, *op. cit.*, p. 50.



la experiencia un sistema, presentando sus descubrimientos en el lenguaje de las matemáticas. La transformación científica que se dio en la primera mitad del siglo XVII gracias, sobre todo, a la obra de Kepler y Galileo, tuvo su eje central a partir de la astronomía, al eliminar la concepción geocéntrica del universo, sustituyéndola por el heliocentrismo. Juntamente con la astronomía, la nueva ciencia socavó los fundamentos y principios básicos de la física de Aristóteles: finitud del universo, heterogeneidad de las sustancias terrestres y las celestes (incorruptibles e inalterables), interpretación finalista del movimiento, uniformidad y circularidad del movimiento de los cuerpos celestes y distinción entre movimientos naturales y movimientos violentos o antinaturales. El resultado fue la destrucción de la imagen aristotélica del universo. A esta transformación científica, cuyo primer protagonista fue Copérnico ya en el siglo XVI, contribuyó la traducción y conocimiento de los científicos griegos, promocionando una actitud platónico-pitagórica frente a la realidad, con una estructura matemática de lo real. La configuración de la nueva ciencia y la primacía concedida a las matemáticas en la interpretación del universo determinaron una nueva interpretación de la razón y un nuevo método científico experimental. Así, para Galileo la experiencia es una observación ingenua que pretende ser fiel a lo que aparece, a lo que se ve y toca. Pero introduce creencias y modos de pensar asumidos a través de la tradición y la educación. El experimento, por el contrario, es un proyecto matemático que elige de antemano las características relevantes de un fenómeno, aquellas que son cuantificables, y desecha las demás. De esta forma, el pitagorismo de Galileo le lleva a considerar esas cualidades no cuantificables, denominadas cualidades segundas, como irreales, meramente subjetivas. Sólo existe, por lo tanto, aquello que puede ser objeto de medida, las cualidades primeras.

El método experimental que Galileo desarrolla es resolutivo-compositivo<sup>220</sup>. Primero, a partir de una experiencia sensible, se resuelve o analiza lo dado, dejando solamente las propiedades esenciales. Este es un proceso que cabe caracterizar como intuición de esencia. En segundo lugar, la composición presenta la construcción o síntesis de una suposición o hipótesis, enlazando las diversas propiedades esenciales elegidas. De esta hipótesis se deducen a continuación una serie de consecuencias. Éstas son objeto de una resolución experimental que pone a prueba los efectos deducidos de la

---

<sup>220</sup> Véase Galilei, Galileo, *Consideraciones y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias*, Madrid, Editora Nacional, 1981.

hipótesis. En ocasiones Galileo no da este tercer paso, limitándose a un experimento mental. La razón, así, impone sus leyes a la experiencia, hasta el punto de que esta última se convierte en un mero índice de la potencia del intelecto. Es el inicio de la razón como factor de dominio del mundo. La esencia de la modernidad se plasma, así, en un desafío: la razón se desliga de toda autoridad, sea la de la tradición o la de los sentidos. De esta forma, lo que Gadamer denomina

la “vieja receta”, la que la doctrina metódica del siglo XVII pone en la base de toda científicidad moderna y que consiste en la exigencia de proceder sin prejuicios, desconectando los momentos subjetivos que suelen operar en esos prejuicios, constituye la verdadera esencia del nuevo movimiento ilustrado que se asocia con la ciencia moderna.<sup>221</sup>

La nueva ciencia moderna y su método experimental dejan, así, su huella en la interpretación de los textos y su acercamiento metódico a los mismos. Este desafío a la autoridad hermenéutica será, así mismo, el eje vertebrador de la Reforma Protestante. La reacción de la Iglesia se hará notar al respecto. Galileo fue procesado por la Inquisición. El férreo control del conocimiento por parte de la Iglesia se afirmará con contundencia ante el surgimiento de la mencionada Reforma.<sup>222</sup> De ahí que no podamos

---

<sup>221</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta, 2002, p. 59.

<sup>222</sup> Véase Vega, María José (editora), *Lectura y Culpa en la Europa del siglo XVI*, Barcelona, Universitat Autònoma, Servei de Publicacions Bellaterra, 2012 (actas del *Congreso Internacional* organizado por CiLengua y la Universidad Autónoma de Barcelona, y celebrado en San Milán de la Cogolla los días 6 y 7 de marzo de 2009). Esta obra continúa los trabajos iniciados con el volumen de esta misma serie *Reading and Censorship in Early Modern Europe* (2010), auspiciado por la *European Science Foundation*, y es la segunda parte de una trilogía de estudios que concluirá con el libro *Las razones del censor: Censura e intolerancia en la primera edad moderna / Understanding the Censor: Censorship and Intolerance in Early Modern Europe*. Los *Indices Librorum Prohibitorum* y la actividad censora ocupan el centro de atención de los estudios censores de estos congresos. Como señala su editora, María José Vega, “la censura de libros en el siglo XVI habría de entenderse, *in primis*, como una forma de limitar y eliminar el disenso, como un instrumento de control social y de creación de convicciones, y como un medio de acceder a las conciencias de los individuos a través de la intervención en la textualidad”. (“Leer no es de cristianos: Lectura, culpa y miedo en el siglo XVI”, introducción a *Lectura y Culpa en la Europa del siglo XVI*, p. 10). La represión manifestada hacia los judíos por parte de la inquisición tendrá también su eco en los textos. En cualquiera de los casos, el mayor éxito de la censura estará en la implantación social de la censura propia, censura privada ésta, que llevará a la gente a autocensurarse e, incluso, a no desear aprender a leer, al considerarse una práctica perniciosa y, por lo tanto, no apropiada para los cristianos (los lemas de la época, recogidos en las publicaciones editadas por Vega, eran “Leer es pecado” y “Leer no es de cristianos”). Se trata de lo que María José Vega denomina en la obra reseñada “el tribunal de las conciencias”, expresión tomada del historiador italiano Adriano Prosperi, con la que éste se refería a la suma de censura y confesión, por entender que ambas disponen, en efecto, de la potestad de indagar en lo más íntimo del espíritu, en las convicciones y en los deseos, y en los actos silenciosos y privados de la lectura y la imaginación. Esta expresión de Prosperi es la que Vega utiliza en su honor como título de la conferencia “El tribunal de las conciencias. La censura literaria en la Europa moderna”, presentada en el

pasar por alto la influencia que ésta va a tener en las ideas religiosas de la modernidad y en la hermenéutica.

### **b. La hermenéutica bíblica humanístico-renacentista**

Lutero insta una nueva teología en el corazón de la vieja Europa que rompe con la antigua teología y hermenéutica medievales. Al igual que el Humanismo propone volver a los textos originales de los grandes escritores antiguos, la Reforma propone volver a los orígenes del cristianismo, encontrados en la Biblia, y se refiere a las Sagradas Escrituras como la única norma que debe estar al alcance de todo el mundo. No necesitamos ningún mediador ni intérprete. El hombre es justificado ante Dios por ~~la~~ sola fe”. No hay más que un mediador entre Dios y los hombres: Jesucristo. Ningún sacerdote humano puede atribuirse tal función. Cada creyente es un sacerdote. Se defiende la lectura individual y directa de la Biblia, así como la libertad personal en su interpretación, frente al dogmatismo de Roma. La Reforma impulsará notablemente la educación del pueblo. La Biblia se traducirá a la lengua vernácula correspondiente y, mediante la utilización de la imprenta, será posible la amplia difusión de los libros, muchos de ellos comentarios interpretativos de la Biblia o de otros libros.<sup>223</sup> Debido a

---

ciclo *Clandestinos y prohibidos en la Europa Moderna (siglos XVI-XVII)*, celebrado 16, 18, 23, 25 y 30 octubre 2007. Expone María José Vega en esta investigación los hitos principales de este proceso de creciente intervención sobre la lectura, describe la justificación teórica de la censura de los libros de ficción y entretenimiento, y propone una revisión general de la relevancia de las instituciones censorias para los intercambios culturales y textuales en la gran literatura áurea. Remitimos al audio de la conferencia completa disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/?p2=1&p3=524&l=1> (consultado el 14-09-2012, a las 21'00 horas).

<sup>223</sup> Como señala María José Vega en relación con su citada conferencia *“El tribunal de las conciencias. La censura literaria en la Europa moderna”*, ~~a~~ finales del siglo XV los estamentos eclesiásticos dispensaron a la nueva invención de la imprenta una acogida calurosa y entusiasta. La saludaron como *arte divina*, capaz de dar al mundo tesoros de sabiduría y enseñanza, de expandir la devoción, de fomentar la lectura espiritual y el conocimiento de la historia y las ciencias. Como diría el franciscano Bernardino da Feltre, en estos nuevos tiempos, con tal luz y abundancia de libros, no le quedarían ya al hombre excusas para no saber. Pronto, sin embargo, la fascinación por la escritura mecánica comenzó a reparar no sólo en sus beneficios, sino también en sus peligros. En la bula *Inter multiplices*, de 1487, el papa Inocencio VIII ensalzaba la utilidad de las prensas, porque multiplicaban el número de los *libros buenos*, pero precavía ya de sus riesgos, porque muy bien podrían, con la misma eficacia, difundir doctrinas perversas y saberes falsos. Establecía por ello la institución del *imprimatur*, y entendía que el oficio pastoral del cuidado de las almas debía extenderse al trabajo de los impresores y al contenido de los libros. La íntima relación, en la Europa moderna, entre imprenta e instituciones censorias [...] se extiende a lo largo de varios siglos. Su expresión más visible es, sin duda, la de los vastos *Indices de libros prohibidos* que compilaron las autoridades religiosas romanas, tridentinas y nacionales, pero la vigilancia de libros y prensas adopta también formas menos conspicuas, o más capilares, pero no menos efectivas”. Editado en: <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p1=3&p2=524> (consultado el 14-09-2012, a las 21'00 horas).

este interés por traducir el texto bíblico la exégesis bíblica se comienza a difundir en las principales lenguas vernáculas, como hace Lutero en Alemania, y fray Luis de León o los hermanos Vives en España. Práctica hermenéutica surgida al margen de la autoridad hermenéutica oficial, o más bien dentro de dicha autoridad, pero no auspiciada por ella, sino censurada, perseguida, reprimida y exterminada por esta autoridad, por lo menos en el seno de la Iglesia oficial y dentro de sus ámbitos geográficos de dominio, como en España. Es sobre esta práctica hermenéutica favorecida por la imprenta contra la que la Iglesia volcará buena parte de su actividad censora, como en el conocido y representativo caso de fray Luis de León.

A lo largo de su vida y en su obra, fray Luis de León (1527-1591) personifica muchos de los logros y tensiones de la España del Siglo de Oro. Participó sin reservas en las controversias teológicas de la Europa de su tiempo, las cuales no se circunscribieron tan sólo a la amenaza protestante. Sentía una gran admiración y pasión por la Biblia, y estaba persuadido del gran beneficio que supondría que aquellos que no conocían el latín, el griego ni el hebreo pudieran leerla y comprenderla en su propia lengua, frente a la oposición al respecto de la Iglesia Católica y de Trento. De ahí que la traducción en verso y en prosa de los libros bíblicos poéticos constituya la parte más importante de las obras de fray Luis, junto con la exhaustiva labor hermenéutico-exegética que las acompaña.

El interés de fray Luis de León a lo largo de sus obras se centra en el uso literario del lenguaje bíblico desde la teoría y praxis de la traducción. Así, a partir de la traducción que realiza del texto bíblico, se adentra en la teoría y práctica de la hermenéutica bíblica, con sus implicaciones teológicas: desde el libro de *Job* a los versículos finales del último capítulo del libro de los *Proverbios* de Salomón (Prov 31:10-31) en *La perfecta casada*, pasando por su traducción en prosa y explicación del *Cantar de los cantares*. En *De los nombres de Cristo*, fray Luis realiza, dentro de su producción en prosa, su más elogiada labor artística, hermenéutica y exegética a través del diálogo literario renacentista. Como señala Senabre:

Fray Luis desplegó una intensa actividad, con la pluma, justificando el título de “divinorum librorum primus apud Salmanticenses interpretes” o “intérprete principal de los libros divinos en Salamanca” que ya campea en su primera obra impresa: *In Cantica Canticorum*, Salamanca, 1580. Porque sin la función artística sólo a medias desempeñarían su cometido de libro religioso, instrumento de piedad fervorosa y conocimiento teórico.

*Los nombres de Cristo* son juntamente un monumento religioso de la interpretación bíblica y una obra maestra del arte literario. Cumplen a la vez una función teológica y una función estética, insolublemente vinculadas en el texto. [...]

Luis de León no fue un biblista puro, un biblista que aspirase a remontarse a las fuentes del texto hebreo, a la *veritas Hebraica*. [...] Luis de León condensa y aprovecha toda la tradición cristiana: el original hebreo, los Padres de la Iglesia, la teología escolástica, los comentaristas medievales y modernos. Teólogo y artista de la palabra, realza la riqueza expositiva y la genialidad de sus ideas con la elocuencia del humanista y la vibración poética de su alma.<sup>224</sup>

Es precisamente por su labor como traductor de la literatura poética bíblica por la que sufrió fray Luis un largo proceso inquisitorial de cinco años en la cárcel. Como señala Pedro María Cátedra refiriéndose a la labor censora inquisitorial:

En el principio está sin duda la práctica literaria, la práctica intelectual, en cualquiera de sus facetas y de sus medios de manifestarse, visuales y textuales, orales o escritos. Pero sólo ciertas intermediaciones, que ahora podemos percibir, permiten poner a individuos o colectivos de personas en situaciones sociales o culturales lo suficientemente límites como para que afloren aspectos *representativos* y comunes de las prácticas y de los usos de los textos, que a su vez hacen posible un lugar en la historia y su propia definición historiográfica.

Podríamos considerar que, durante los siglos XVI-XVII, la censura fue una de esas intermediaciones privilegiadas, si no culturales, sí al menos materiales y ejecutivas. Tanto la práctica de la autocensura como la censura ejercida por instituciones civiles o religiosas acaban concentrando la atención de agentes y pacientes del control en los aspectos comunes de las prácticas literarias y de lectura, uso de libros y relación con los textos orales y escritos. Estos aspectos, que son además los más reales y los más extendidos de la relación y del uso de los textos, no siempre quedan atendidos en la observación que se hace desde una perspectiva más literaria que sociológica.

La Inquisición aplicó sus desvelos en pro de la ortodoxia a todas las clases sociales y gracias a los procesos que se conservan es posible diseñar una historia de la lectura o de la relación con los textos orales y escritos que ha sido muchas veces opaca a los ojos de la historiografía moderna. Es cierto que hoy sabemos que cualquier heterodoxia tiene un porcentaje altísimo de construcción artificial y teórica por parte de quienes ejercen el control y la definen sobre la base de una casuística detallada, que se aplicaba automáticamente y que se reconocía en los pacientes colectivos e individuales como si de un guion se tratara —así casi todas las herejías modernas o la brujería—. A esto habría que añadir la plomada que viene a

---

<sup>224</sup> Senabre, Ricardo, “Fray Luis de León y la Biblia”, *Edad de Oro*, IV (1985), p. 18, tomado de López Estrada, Francisco (editor-coordinador)-Rico, Francisco (editor y coordinador general de la obra completa), *Historia y Crítica de la Literatura Española 2/1, Siglos de Oro: Renacimiento, Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 210-211. Véase en relación con la profusa labor hermenéutica bíblica de Fray Luis de León el completo estudio del hispanista Colin P. Thompson *La lucha de las lenguas. Fray Luis de León y el Siglo de Oro en España*, citado líneas arriba.

significar el corsé de una instrucción judicial acorde con unos protocolos tanto o más perfectamente regulados que otros de índice procesal. No obstante, en procesos inquisitoriales no totalmente relacionados con la lectura, o en actos de control específico de ésta, como las censuras o las recomendaciones de quienes disponían de la autoridad, pluma o púlpito para poder hacerlas, permean no pocos datos que permiten reconstruir una nueva historia de la relación con los textos y poner en relieve los cambios sociológicos de esa era de la aculturación tipográfica que es el espacio cronológico al que se refiere el título de la conferencia, así como también de la relación peculiar y bien diferente de la actual que los lectores tienen con los textos, de cualquier categoría que éstos fueran. Para esto es fundamental la autoridad normativa que se reconoce al texto, manuscrito y, sobre todo, impreso, hasta extremos que hoy nos parecen inverosímiles, ya que lleva a confundir fronteras tan delimitadas ahora como la ficción y la realidad, la historia y la *poesía* en su sentido clásico, y ello en cualquiera de sus niveles.<sup>225</sup>

### c. La hermenéutica filosófica racionalista y empirista

Frente a la actitud represora y censora de la Iglesia, el espíritu de la modernidad no se conformará con las renovadoras aportaciones de la Reforma Protestante. En relación con el conocimiento e interpretación de la realidad, cabe destacar dentro de la modernidad a Descartes, los empiristas ingleses y a Kant. Así, juntamente con el abandono de la ciencia y el pensamiento medievales, el pensamiento moderno afirma la autonomía de la razón. Ésta se constituye en principio supremo, no sometido a ninguna instancia ajena a ella misma, como la tradición o la fe, desde el cual se fundamenta el conocimiento y se pretende responder a las cuestiones filosóficas supremas acerca del hombre, la sociedad y la historia. El análisis de la razón llevado a cabo en el período que va de Descartes (primer filósofo de la modernidad) a Hegel (creador del último gran

---

<sup>225</sup> Cátedra, Pedro María, resumen de la conferencia “La autoridad de la letra. Prácticas cautivas de escritura y oralidad en los siglos XVI y XVII”, presentada en el ciclo *Clandestinos y prohibidos en la Europa Moderna (siglos XVI-XVII)*, celebrado 16, 18, 23, 25 y 30 octubre 2007. Resumen editado en: <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p1=3&p2=524>. Aparece enlace también al audio de la conferencia completa, de gran interés. Propone Cátedra en esta conferencia líneas para la construcción de esa realidad historiográfica vinculada a la lectura atendiendo a fuentes o documentación inédita procedente de actos de censura, procesos de Inquisición o directrices educativas. Por un lado, se estudia el acceso y el uso de los textos orales y escritos en el ámbito de las clases sociales de formación emergente, en especial lo que se conoce como la *literatura popular* impresa –cuyo concepto se revisa–, tanto en verso como en prosa, y la contribución de ésta a la conformación de una *cultura* propia, que no sólo será referente para la ficción y el entretenimiento, sino para regir comportamientos sociales o religiosos. Por otro lado, se propone la consideración de estos grupos y de otros grupos que amalgaman su historia parejamente a la de su relación con la censura como *comunidades textuales*, para lo que se aportan algunos casos de grupos o individuos *cautivos*, ya sea en su sentido más propio –reclusos, esclavos, etc.–, ya en el figurado –cofradías, agrupaciones espirituales heterodoxas, etc.–. Estas comunidades textuales, según él, tienen una peculiar relación con los textos y son un interesantísimo ámbito para el estudio de las transferencias tanto genéricas como de usos.

sistema especulativo al respecto, no lleva a las mismas conclusiones. El concepto de razón (la forma en que ésta se constituye como principio y su alcance) no es igual en el racionalismo, en el empirismo, en Kant o en el idealismo absoluto de Hegel.<sup>226</sup>

Con el racionalismo del siglo XVII desarrollado por Descartes (1596-1650) comienza el pensamiento y la filosofía modernos. El mundo ya no es interpretado desde el punto de vista hermenéutico como un texto divino. El mundo es ahora un orden espacio-temporal matemáticamente regular que se observa desde afuera con un ojo desapasionado e imparcial. La figura de Descartes como iniciador de un nuevo período en el pensamiento occidental ha sido exaltada por Hegel:

Con Cartesio entramos, en rigor, desde la escuela neoplatónica y lo que guarda relación con ella, en una filosofía propia e independiente, que sabe que procede sustantivamente de la razón y que la conciencia de sí es un momento esencial de la verdad. Esta filosofía erigida sobre bases propias y peculiares abandona totalmente el terreno de la teología filosofante, por lo menos en cuanto al principio, para situarse del otro lado. [...] Este pensamiento que es para sí, esta cúspide más pura de la interioridad, se afirma y se hace fuerte como tal, relegando a segundo plano, y rechazando como ilegítima la exterioridad muerta de la autoridad.<sup>227</sup>

Las palabras de Hegel ponen de manifiesto que Descartes inaugura una nueva época del pensamiento con la deslegitimación de la “exterioridad muerta de la autoridad”. Según Hegel esta nueva época se caracteriza por la autonomía absoluta de la filosofía y de la razón. Ya el pensamiento medieval se vio afectado por las tensiones en relación con el problema de la autonomía de la razón. A partir del averroísmo, este problema vino a convertirse en una cuestión decisiva para los pensadores medievales. Sin embargo, en ningún momento llegó el pensamiento medieval a afirmar la plena autonomía de la razón, que siempre quedó supeditada, de un modo u otro, a la autoridad de la fe religiosa.

La autonomía de la razón exigida por el pensamiento moderno implica, negativamente, que su ejercicio no sea coartado o regulado por ninguna instancia exterior y ajena a la razón misma, sea ésta la tradición, la autoridad o la fe religiosa. Se trata, así, de acuerdo a las palabras de Hegel, de actuar “rechazando como ilegítima la exterioridad muerta de la autoridad”. Positivamente, la autonomía de la razón implica que ésta es el principio y el tribunal supremo a quien corresponde juzgar sobre lo

---

<sup>226</sup> Esta búsqueda de una ordenación racional de la vida y la sociedad, se manifestará de modo culminante en el siglo XVIII con la Ilustración.

<sup>227</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, III, México, F.C.E., 1977, p. 252.

verdadero y lo conveniente, tanto en el ámbito del conocimiento teórico como en el ámbito de la actividad moral y política. La afirmación de la autonomía de la razón no es exclusiva del racionalismo, sino, a partir de éste, de todo el pensamiento moderno. Un rasgo esencial de este pensamiento moderno es que su surgimiento está en íntima conexión con el triunfo de la ciencia moderna, algo que había caracterizado ya al Renacimiento. Esta característica se extiende a todo el pensamiento moderno, no solamente al racionalismo, sino más allá de éste, al empirismo y a Kant.

El racionalismo constituye la primera de las corrientes filosóficas de la modernidad, inaugurada por Descartes.<sup>228</sup> Los dos rasgos señalados de la modernidad (autonomía de la razón y presencia de la ciencia moderna) se presentan por vez primera en el racionalismo de un modo pleno: por una parte, la razón se constituye en el principio supremo y único en que se fundamenta el saber, y por otra parte, las matemáticas ejemplifican el ideal de saber que se pretende instaurar. Descartes parte del subjetivismo en su teoría sobre la interpretación del mundo. El *cogito*, el sujeto pensante, es quien va descubriendo y comprendiendo todo lo que le rodea. Distingue dos elementos al respecto: el pensamiento como actividad (~~todo~~ lo que está en nosotros de tal modo que somos inmediatamente conscientes de ello. Así, son pensamientos todas las operaciones de la voluntad, del entendimiento, de la imaginación y de los sentidos”<sup>229</sup>; el yo pienso) y las ideas que piensa el yo. De esta forma, el pensamiento piensa siempre ideas.

Con la palabra idea, entiendo aquella forma de todos nuestros pensamientos, por cuya percepción inmediata tenemos consciencia de ellos. De suerte que, cuando entiendo lo que digo, nada puedo expresar con palabras sin que sea cierto, por eso mismo, que tengo en mí la idea de la cosa que mis palabras significan. Y así, no designo con el nombre de idea las solas imágenes de mi fantasía; al contrario, no las llamo aquí ideas en cuanto están en la fantasía corpórea (es decir, en cuanto están pintadas en ciertas partes del cerebro), sino sólo en cuanto informan el espíritu mismo aplicado a esa parte del cerebro.<sup>230</sup>

Las ideas tienen como correlato su realidad objetiva.

Por *realidad objetiva de una idea*, entiendo el ser o la entidad de la cosa representada por la idea, en cuanto esa entidad está en la idea; y en el mismo sentido puede hablarse de una perfección objetiva, un artificio objetivo, etc. Pues

---

<sup>228</sup> El racionalismo moderno será seguido también por Espinosa, Malebranche, Pascal y Leibniz en el siglo XVII.

<sup>229</sup> Descartes, R., *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 129.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 129.



todo cuanto concebimos que está en los objetos de las ideas, está también objetivamente, o por representación, en las ideas mismas.<sup>231</sup>

El empirismo constituye el segundo gran movimiento del pensamiento moderno. Centrado también en el problema de cómo conocemos la realidad y la comprendemos, el empirismo moderno o inglés plantea que el origen de nuestros conocimientos depende de la experiencia.<sup>232</sup> Así, según Locke (1632-1704), el primer pensador empirista de esta corriente, las ideas son el objeto inmediato de nuestro conocimiento o percepción en calidad de imágenes o representaciones de la realidad exterior.

#### **d. La subjetivación ilustrada de la razón moderna y la hermenéutica kantiana**

La Ilustración constituye el desarrollo lógico y la divulgación del racionalismo, pero sin dejar de tener en cuenta el empirismo. Como amplio movimiento de ideas, no sólo de carácter estrictamente filosófico, sino cultural en un sentido amplio, constituyó un “estado de espíritu” y vino a impregnar todas las actividades literarias, artísticas, históricas y religiosas. Se extiende y desarrolla aproximadamente durante el siglo XVIII, siglo al que suele denominarse siglo de la Ilustración o siglo de las luces justamente por la exigencia de clarificación que se propuso con respecto a todos los aspectos y dimensiones de la vida humana a través de la razón. Conviene señalar a este respecto, no obstante, que, aunque toda actitud y reflexión filosóficas, en general, se proponen una clarificación racional de la vida humana y el mundo, en la Ilustración dieciochesca, lo genuino consistirá en una particular manera de asumir esa clarificación racional y las cuestiones a ella sometidas. Según explica Kant:

La Ilustración consiste en el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad. El mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad, cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>232</sup> El empirismo moderno, también conocido como empirismo inglés, surge en el siglo XVIII en Gran Bretaña, frente al racionalismo francés continental, del que constituye una respuesta. La línea inaugurada por Locke se continuará y radicalizará sucesivamente por Berkeley y Hume. Además, los filósofos empiristas, particularmente Locke y Hume, participarán plenamente ya de los ideales de la ilustración.

de él, sin la conducción de otro. ¡*Sapere aude!* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la Ilustración.<sup>233</sup>

En estas palabras de Kant, queda expresado ejemplarmente el carácter autónomo de la razón ilustrada. La razón es suficiente en sí misma y por sí misma, por lo que se exige confianza en ella y, por lo tanto, la decisión de servirse de ella con independencia, sin otros límites que aquellos que les vengan dados por su propia naturaleza. De ahí la necesidad de analizarla y reconocer sus límites, que vienen impuestos por su propia naturaleza.<sup>234</sup> Lo que esta razón autónoma necesita es ser “clarificada” en su poder e independencia respecto a aquello que la ahogaba. Es, por lo tanto, una razón crítica. No tanto contra la ignorancia, que puede superarse con instrucción, sino crítica contra los prejuicios, que la ciegan y paralizan. Crítica, no contra la historia y el pasado, como si se quisiese y pudiese empezar totalmente de nuevo en el mundo, sino contra la tradición, entendida ésta como la carga que presiona y se soporta sin otra razón que el ser pasado. Crítica no tanto contra la legalidad en general, ya que la razón tiene sus principios y leyes que impone, sino contra la autoridad externa, es decir, contra la autoridad no reconocida ni reconocible como tal por la propia razón, desde la tradición y el pasado, hasta el presente y lo vigente si no es racional ni se somete al juicio de la razón. Crítica, por último, contra la superstición y la idolatría, no contra el sentido de la religión sin más, ni contra el sentido de la idea de Dios y lo divino, sino contra una determinada representación de Dios. Todo ello hace que la razón, de acuerdo con su naturaleza, sea analítica en su proceder cognoscitivo. De esta forma, frente al racionalismo del XVII, en donde la razón se presentaba sistemática, deductiva y cargada de contenido (teoría de las ideas innatas), la razón ilustrada representa, por una parte, la capacidad de adquirir conocimiento en relación con la experiencia y lo empírico, y por otra parte, la capacidad de analizar lo empírico tratando de comprender, en una unión con lo racional, la ley en lo dado. Esto lleva a la razón crítica ilustrada a ser el órgano, medio o instrumento para conocer, y con el cual interpretar el mundo sin realizar una negación absoluta y simplista de ciertas dimensiones de la vida y de la realidad, o de ciertos asuntos (como la historia, la legalidad política o la religión). Sólo se rechaza el

---

<sup>233</sup> Kant, I., “Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?”, en *Filosofía de la historia*, Nova, Buenos Aires, 1964, p.58.

<sup>234</sup> Cuando en el desarrollo de la Ilustración se vayan mostrando con claridad los límites de la razón, y que su pretendida “naturaleza” está sometida, de un modo profundo, a la marcha y evolución de la historia, así como que su naturaleza racional no lo es tanto debido a su raigambre emocional o pasional, entonces se estará asistiendo al comienzo de otro mundo intelectual y filosófico: el mundo romántico.

modo de entender el mundo que contraría su idea de clarificación racional. En este sentido la razón ilustrada, provista de sus propios límites, es tolerante, además de autónoma, crítica y analítica.

Frente a las dos corrientes fundamentales de la modernidad (racionalismo y empirismo), la Ilustración presenta con Kant (1724-1804) un intento de superarlas reuniendo el racionalismo y el empirismo en un pensamiento integrador que los englobe. Es por eso por lo que todo el pensamiento kantiano se fundamenta en la distinción de dos facultades o fuentes de conocimiento: la sensibilidad y el entendimiento. La sensibilidad es pasiva, se limita a recibir impresiones provenientes del exterior, mientras que el entendimiento es activo. Tal actividad consiste primordialmente en que el entendimiento produce espontáneamente ciertos conceptos e ideas sin derivarlos de la experiencia. Estos conceptos el entendimiento los utiliza para conocer los objetos de la experiencia, para ordenarlos y unificarlos. Además, no pueden ser legítimamente utilizados para referirse a algo de lo cual no tenemos experiencia sensible. Así, frente al empirismo, Kant no comparte que todos nuestros conceptos provengan de la experiencia.

Nuestro conocimiento emana de dos fuentes principales del espíritu: la primera consiste en la capacidad de recibir las representaciones (la receptividad de las impresiones), y la segunda en la facultad de conocer un objeto por medio de esas representaciones (la espontaneidad de los conceptos). Por la primera nos es *dado* un objeto, por la segunda es *pensado* en relación con esta representación (como pura determinación del espíritu). Intuición y conceptos constituyen, pues, los elementos de todo nuestro conocimiento; de tal modo que no existe conocimiento por conceptos sin la correspondiente intuición o por intuiciones sin conceptos. Ambos son o puros o empíricos. Empíricos si en ellos se contiene una sensación (que supone la presencia real del objeto); puros, si en la representación no se mezcla sensación alguna. Puede llamarse a la sensación la materia del conocimiento sensible. La intuición pura, por tanto, contiene únicamente la forma por la que es percibida alguna cosa y el concepto puro la forma del pensamiento de un objeto en general. Solamente las intuiciones y los conceptos puros son posibles *a priori*; los empíricos, sólo *a posteriori*.<sup>235</sup>

Respecto a la sensibilidad, distingue dos formas a priori de ésta: el espacio y el tiempo, consideradas intuiciones puras, es decir, no son consideradas conceptos del entendimiento. Por puro entiende Kant vacío de contenido empírico. De esta forma, si el percibir es la función propia de la sensibilidad, el comprender lo percibido es la función propia del entendimiento.

---

<sup>235</sup> Kant, *Crítica a la razón pura*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 201.

Si llamamos *sensibilidad* a la capacidad que tiene nuestro espíritu de recibir representaciones (receptividad) en tanto que es afectado de una manera cualquiera, por el contrario, se llamará *entendimiento* la facultad que tenemos de producir nosotros mismos representaciones o la espontaneidad del conocimiento. Por la índole de nuestra naturaleza, la intuición no puede ser más que sensible, de tal suerte que sólo contiene la manera como somos afectados por los objetos. El *entendimiento*, al contrario, es la facultad de pensar el objeto de la intuición sensible. Ninguna de estas propiedades es preferible a la otra, Sin sensibilidad, no nos serían dados los objetos, y sin el entendimiento, ninguno sería pensado. Pensamientos sin contenido, son vacíos; intuiciones sin concepto, son ciegas. De aquí que sea tan importante y necesario sensibilizar los conceptos (es decir, darles un objeto en la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (someterlas a conceptos). Estas dos facultades o capacidades no pueden trocar sus funciones. El entendimiento no puede percibir y los sentidos no pueden pensar cosa alguna. Solamente cuando se unen, resulta el conocimiento.<sup>236</sup>

Por lo tanto, según Kant, el entendimiento juega un papel fundamental en el conocimiento y comprensión de la realidad que se nos presenta a los sentidos. Sobresale en este sentido el optimismo kantiano frente a la duda sistemática cartesiana.

Un elemento característico y caracterizador de la modernidad, según Hegel, es “la libertad de la subjetividad”. Se trata de un modo de relación del sujeto consigo mismo. Esta subjetividad del mundo moderno viene dada, según Hegel, por la libertad y la reflexión. Como señala Habermas:

En este contexto la expresión subjetividad comporta sobre todo cuatro connotaciones: a) *individualismo*: en el mundo moderno la peculiaridad infinitamente particular puede hacer valer sus pretensiones; b) *derecho de crítica*: el principio del mundo moderno exige que aquello que cada cual ha de reconocer se le muestre como justificado; c) *autonomía de la acción*: pertenece al mundo moderno el que queramos salir fiadores de aquello que hacemos; d) finalmente, la propia *filosofía idealista*: Hegel considera como obra de la Edad Moderna el que la filosofía aprehenda la idea que se sabe a sí misma.

Los *acontecimientos históricos clave* para la implantación del principio de la subjetividad son la *Reforma*, la *Ilustración* y la *Revolución Francesa*. Con Lutero la fe religiosa se vuelve reflexiva; en la soledad de la subjetividad el mundo divino se ha transformado en algo puesto mediante nosotros. Contra la fe en la autoridad de la predicación y de la tradición el protestantismo afirma la soberanía de un sujeto que reclama insistente la capacidad de atenerse a sus propias intelecciones. [...] Aparte de eso, frente al derecho históricamente existente, la proclamación de los derechos del hombre y el código de Napoleón han hecho valer el principio de la libertad de la voluntad como fundamento sustancial del Estado. [...] El principio de la subjetividad determina además las manifestaciones de la cultura moderna. Así ocurre ante todo en el caso de la *ciencia* objetivante, que desencanta la naturaleza

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 202.

al tiempo que libera al sujeto cognoscente: —Así, se contradijeron todos los milagros; pues la naturaleza es ahora un sistema de leyes familiares y conocidas; el hombre se siente en su casa en ellas, y sólo considera válido aquello en que se siente en su casa, el hombre se libera mediante el conocimiento de la naturaleza”. Los *conceptos morales* de la Edad Moderna están cortados a la medida del reconocimiento de la libertad subjetiva de los individuos.<sup>237</sup>

## **e. La secularización ilustrada de la razón moderna y la hermenéutica**

### **i. La ilustración como proyecto hermenéutico**

La ilustración se presenta como proyecto hermenéutico que reacciona contra la tradicional hermenéutica occidental. Como señala Vergara Henríquez:

La Razón —como eje sustantivo y facultad totalizadora de la modernidad— opera tanto el propósito libertador respecto a su pasado histórico —la tradición judeo-cristiana occidental— como la apertura de un nuevo horizonte experiencial, hermenéutico, simbólico y genealógico. Estas operaciones se traducen como autocomprensión constitutiva de la vida particular, social e histórica como intento universalista de encausar diversas tradiciones y simbolizaciones culturales para articularlas dogmáticamente bajo el sino racional de su proyecto cuya dirección, orientación, ruta, huella y seña no se fundan provisionariamente —insistiendo en el presente— sino que programáticamente —insistiendo en el futuro—, en tanto que órgano de producción social de sentido.<sup>238</sup>

### **ii. Etimología y origen de la secularización: La secularización de lo religioso**

La modernidad, en especial en su fase ilustrada, desarrolla paulatinamente un progresivo proceso de secularización que desembocará en el actual secularismo que caracteriza la posmodernidad. Etimológicamente —secular— (*seculum*) significa siglo, generación, época, espíritu de la época, y también, por extensión, mundo. Por lo tanto, el concepto de —secularización— habría que entenderlo, en su origen, como —pasar de la iglesia al mundo—, hacer secular, de este siglo o mundo, lo que era eclesiástico. En un principio esta definición se aplicaba exclusivamente a los bienes materiales, pero a partir del siglo XVIII se empezó a utilizar también para referirse a las personas. Los clérigos secularizados, por ejemplo, eran aquellos que volvían al mundo y se hacían, de nuevo, laicos. Es lo que Bermejo ha venido a denominar —el eurocentrismo de la tesis de la secularización—, en donde:

---

<sup>237</sup> *Op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>238</sup> Vergara Henríquez, *La condición moderna. Patxi Lanceros y la concepción cansada de modernidad*, *op. cit.*

La peculiaridad/excepcionalidad del caso europeo se explica por su historia. El proceso moderno de secularización occidental surge como reacción contra el sistema eclesial/sacramental de mediación entre la trascendencia divina y la inmanencia mundana, en un intento o superar el dualismo medieval de la Iglesia Católica, afirmando y revalorizando el *saeculum*, las realidades temporales y mundanas. Comienza ya dentro de la Iglesia Latina como un proceso de reforma secular interna, al intentar “espiritualizar” lo temporal y trasladar la vida religiosa de los monasterios al “siglo”, “secularizando” literalmente lo “religioso”; proceso que se repite en la “evolución papal”, en las órdenes mendicantes y predicadoras, en las comunidades cristianas masculinas y femeninas comprometidas en la vida de perfección dentro del “siglo”. Se radicaliza la dinámica secularizadora, eliminándose progresivamente la dicotomía entre lo religioso y lo secular, a través de una doble vía: a) la reforma protestante que adopta la forma de una radical desacramentalización, desinstitucionalización y libre asociación, derribando las fronteras entre lo religioso y lo secular; y b) la contrarreforma católica que adopta la forma de laicización, manteniendo una estricta separación y antagonismo entre civil-eclesiástico, laico-clerical, secular-religioso; dinámica que termina privatizando y marginalizando lo religioso. “Romper los muros del monasterio” no significará trasladar el mundo religioso al interior del mundo secular, sino laicizar y secularizar, reducir a las personas religiosas al estado laical o civil cuando “retornan al mundo”.<sup>239</sup>

### iii. La secularización de la razón

Los nuevos descubrimientos científicos de la modernidad traen consigo la secularización de la razón. Frente a la concepción racionalista de la razón del siglo XVII, que se remitía en última instancia a una teología y pretendía tener un uso y alcance trascendente, la Ilustración presenta una concepción secularizada de la razón. La ilustración llega a romper la tensión y el equilibrio entre fe y razón a través de la reducción de la fe a lo racional en un proceso que viene a exigir y realizar la progresiva y total secularización de la vida humana mediante la desacralización. Sin embargo, el hecho importante en todo ello no está en señalar sin más esta secularización, sino en apreciar y reconocer cómo los grandes temas o cuestiones del pensamiento religioso son traspuestos a otro orden, en el que son interpretados y mantenidos en un sentido secular.

Hasta el período histórico de la Ilustración, la concepción religioso-teológica del mundo se erigía y mantenía en base a la relación del hombre con Dios. Dios constituye, hasta ese momento, el centro, origen y principio de determinación del sentido del mundo (teocentrismo). Así mismo, el sentido de la humanidad y de la historia es establecido y regido por un Dios providente (providencia). Y el sentido último del hombre, el fin de la providencia y el *ἔσραηλ* de la historia lo constituye la salvación

---

<sup>239</sup> Bermejo, Diego, *¿Dios a la vista?*, op. cit., pp. 30-31.

sobrenatural y eterna del hombre, realizada por y con la gracia de Dios (redención divina). La razón secularizada, sin embargo, va a trasponer estas cuestiones reduciéndolas, reinterpretándolas y en cierto modo manteniéndolas. De esta forma, frente al teocentrismo, será la naturaleza la que vendrá, en última instancia, a constituir el centro y el punto de referencia (–fisiocentrismo”, de  $\theta\pi\zeta\eta\sigma$ , ‘\_naturaleza’). Se instaurará, así, una –fe” secular-racional en la naturaleza y en lo natural. La naturaleza llegará a constituir el modelo de todas las cosas. Frente al –providencialismo divino”, se mantendrá la fe en el progreso continuo y sin límites de la razón y de la humanidad. Y frente a la redención sobrenatural, la razón secularizada asumirá la salvación de la situación infeliz del hombre como una redención que él mismo habrá de conseguir con su trabajo y en la historia. La sociedad y la historia se presentan, por lo tanto, como marco y horizonte de la salvación.

Pero la razón ilustrada tiene también su influencia sobre la Biblia. La importancia que adquiere en el siglo XVIII español el uso y conocimiento de las Sagradas Escrituras y, por consiguiente, la discusión acerca de su lectura y traducción en lengua vulgar, deriva de razones externas a la misma Biblia. Para los ilustrados, que favorecen su traducción a la lengua vulgar y su lectura por todos, es un medio decisivo capaz de recuperar un cristianismo más cercano a los orígenes, menos contaminado con supersticiones populares y perfectamente adecuado a la formación de buenos ciudadanos. La secularización ilustrada desliga, por lo tanto, a la Biblia del yugo y magisterio de la Iglesia, liberando todo el potencial de ésta.<sup>240</sup>

El desarrollo de la razón dará un paso más con el surgimiento de los librepensadores, que propondrán una religión racional que pueda prescindir de la revelación para demostrar la existencia de Dios. Una religión de la razón, razonable, en la que la fe –supersticiosa” o irracional sea completamente suplantada por la fe racional. Surge así el Dios de los filósofos, el descubierto a través de los razonamientos intelectuales; el Dios de Descartes, Pascal y Kant. Esta reaparición de las viejas ideas del deísmo, surgidas en la Inglaterra del siglo XVI reconocían, como en el caso de Voltaire, un Dios personal creador pero no su posterior influencia en el mundo, su historia y destino. Se trata de un Ser Supremo que habría creado el universo pero pronto lo habría abandonado

---

<sup>240</sup> Sobre estas vinculaciones ilustradas con la Biblia y sobre las no pocas versiones bíblicas que se hicieron en España durante el siglo XVIII y comienzos del XIX por los biblistas ilustrados trata la exhaustiva obra de Sánchez Caro, José Manuel, *Biblia e Ilustración. Las versiones castellanas de la Biblia en el Siglo de las Luces*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

a su suerte. Un ser abstracto del que no cabría esperar consuelo, ayuda ni guía. De lo contrario, no podría explicarse la existencia del mal, según estos deístas ilustrados franceses. Un Dios del que, al final, resultaba fácil desprenderse. De ahí que en la Ilustración se aceptara una religión natural o racional pero no una religión revelada. En un progresivo proceso de secularización, el texto bíblico comenzará a desacralizarse, lo que hará cambiar las posturas y acercamientos al mismo que se venían dando hasta entonces, que influirán en la hermenéutica en general.

Desde estas características de la secularizada razón ilustrada, podemos apreciar mejor el espíritu y sentido de la Ilustración, así como sus principales núcleos temáticos. Según expone Hegel:

El principio de la Ilustración es la soberanía de la razón, la exclusión de toda autoridad. Las leyes impuestas por el entendimiento, esas determinaciones fundadas en la conciencia presente y referente a las leyes de la naturaleza y al contenido de lo que es justo y bueno, son lo que se ha llamado la razón. Llamábase Ilustración a la vigencia de estas leyes. El criterio absoluto frente a toda la autoridad de la fe religiosa y de las leyes positivas del derecho, y en particular del derecho político, era entonces que el contenido fuese visto con evidencia y en libre presencia por el espíritu humano.<sup>241</sup>

Los grandes temas de la Ilustración, manifestados en el texto de Hegel, son: la naturaleza física y el conocimiento de su legalidad, así como el subsiguiente dominio de ella; la religión y el sentido de la fe y de Dios (deísmo y religión natural); la sociedad y la historia, es decir, la organización racional de la sociedad y de la convivencia política por una parte, y el establecimiento de un progreso histórico desde las exigencias de la razón y en consonancia con ellas, favorecido por el progreso científico.<sup>242</sup>

#### **iv. La secularización de la historia**

El optimismo científico ilustrado como reflejo del optimismo de la razón ilustrada se deriva del progreso de las ciencias de la naturaleza, de la técnica y de la industria. Lo

---

<sup>241</sup> Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 1989 (1ª ed. en Alianza universidad, 4ª reimp.), p. 684.

<sup>242</sup> Todo ello es presentado desde el concepto de “naturaleza humana” o “razón natural” y la exigencia de una total clarificación racional. La Ilustración vendría así a intentar realizar el proyecto que ya acarició Hume de una “ciencia del hombre”. “Es evidente que todas las ciencias se relacionan en mayor o menor grado con la naturaleza humana, y que aunque algunas parezcan desenvolverse a gran distancia de ésta regresan finalmente a ella por una u otra vía. Incluso las matemáticas, la filosofía natural y la religión natural dependen de algún modo de la ciencia del hombre, pues están bajo la comprensión de los hombres y son juzgadas según las capacidades y facultades de éstos.” (Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 35.)



verdaderamente significativo de este progreso científico no es tanto el salto espectacular que el hombre europeo da en estos terrenos durante el siglo XVIII, como la consolidación e institucionalización de un método de investigación científica, así como la emancipación de las ciencias naturales y técnicas del magisterio de la teología. El método asegura para el futuro un progreso sin límites. El hombre ha alcanzado ya tal dominio sobre la naturaleza externa que le proporcionará indefectiblemente la base material de su felicidad. La emancipación, que forma parte del proceso de secularización, es interpretada filosóficamente como signo de adultez, de la mayoría de edad del hombre. La interpretación positiva (—mayoría de edad”) del proceso de desintegración de las tradiciones religiosas suscita el problema de la sustitución de esas tradiciones por otro fundamento de identidad y cohesión social y cultural. La naciente sociedad moderna no puede encontrar ya en la tradición, fundamentalmente religiosa, su legitimación. Tras esta ruptura crítica con la tradición, emprenden entonces muchos pensadores la tarea de legitimar a la sociedad moderna desde sí misma. El camino elegido para cumplir esta tarea es el de construir una filosofía moderna de la historia en la que la sociedad moderna naciente aparezca como la meta de la historia pasada de la humanidad. Este tipo de pensamiento histórico se prolonga a lo largo de los siglos XIX y XX con autores tan influyentes, pero tan diversos, como Hegel, Marx, Freud y Habermas.

Con la Ilustración se produce, por lo tanto, la secularización de la historia. Las características más sobresalientes de las filosofías modernas de la historia que surgen a partir de entonces son las siguientes:

1º. Todas ellas reconstruyen la historia de la Humanidad para fundamentar en esa reconstrucción teórica a la sociedad moderna como el comienzo de una sociedad ideal plenamente humanizada. La Modernidad aparece como la meta de la historia pasada.

2º. Todas ellas coinciden en interpretar la historia anterior como una historia movida hacia su meta por fuerzas que no son las que nacen de la libertad y conciencia unidas de los hombres, sino fuerzas objetivas que actúan a espaldas de los hombres y, además, por conflicto como motor del progreso.

3º Todas ellas coinciden en interpretar el momento histórico de la Modernidad como el momento en el que ha de cambiar cualitativamente ese motor. Ha llegado la hora, piensan, de que los hombres, libres y unidos entre sí, comiencen a hacer, a dirigir su

propia historia. De ahí que todas se entiendan a sí mismas como teorías movidas por un impulso práctico y orientadas hacia la transformación práctica de la sociedad humana.

4°. Todas ellas reconstruyen la historia de la Humanidad como una historia de progreso en dos direcciones fundamentales: por una parte, hacia la relación del hombre con la naturaleza externa, que se manifestaba en la ciencia de la naturaleza, en la técnica y en la industria; y por otra, hacia las relaciones que regulan la convivencia de los hombres entre sí, patentizada en las ciencias e instituciones morales, políticas y en la vivencia de los ideales morales de libertad, equidad, fraternidad y paz.

5°. Todas ellas coinciden en percibir fricciones, o incluso contradicciones, entre el progreso técnico y el progreso moral. Ven en un cierto nivel de progreso técnico una condición necesaria pero no suficiente para el progreso moral.

6°. Todas ellas tienden a diluir la funcionalidad de la religión en funcionalidad moral o política, dando lugar ya más recientemente a interpretaciones abiertamente ateas del hombre y de su historia.

7°. Todas ellas reconstruyen la historia de la Humanidad como un crecimiento hacia la mundialización de la sociedad humana, pues una sociedad plenamente humanizada, liberada, fraterna y pacífica sólo podrá realizarse como sociedad mundial.

8°. Todas ellas coinciden en reconstruir la historia como un proceso que atraviesa diferentes etapas y en la convicción de que se está viviendo el momento que posibilita la entrada en la etapa final.

#### **v. Ámbitos de la secularización ilustrada: Perspectivas actuales**

Llegados a este punto, podemos señalar cuatro formas principales de secularización ilustrada que se verán parodiadas por el cine de Woody Allen, aplicables tanto a la secularización de la religión como de la historia: La *secularización del poder*, con la naturaleza, el pacto y la democracia frente al origen divino y la teocracia mantenidos hasta buena parte de la modernidad (*Bananas*, *La última noche de Boris Grushenko*); la *secularización del saber*, con la ciencia moderna autónoma, el desencantamiento del mundo y la física frente a la teología como criterio guiador de todas las ciencias (*El dormilón*); la *secularización del deber*, con la ética autónoma e independiente de la religión frente a la heteronomía como condición de la voluntad que se rige por imperativos que están fuera de ella misma (*Delitos y faltas*, *Match Point*, *El sueño de Casandra*); y la *secularización del esperar*, en donde la salvación en el más allá se

sustituye por la idea de progreso, y la felicidad del aquí y del ahora se sobrepone a la salvación escatológica sobrenatural (*El dormilón*). Con todo ello, la Ilustración ha producido un doble efecto. Frente a la anterior centralidad de la creencia religiosa se ha producido marginación, pero también depuración, concentración e interiorización de la fe. De esta forma, junto a los efectos de la Ilustración y el secularismo, la religión terminará coexistiendo ya en nuestro tiempo como pura “experiencia personal”, postura existencial asumida de Kierkegaard y recogida por Allen en obras como *Hannah y sus hermanas*, según veremos.

A partir del siglo XIX se le viene dando a la secularización un significado más cultural. González-Carvajal resume en cuatro las áreas principales de secularización<sup>243</sup>: la secularización del Estado y de la sociedad, la secularización de la economía, la secularización del saber y la secularización de las instituciones. Estas cuatro áreas en las que trabaja la secularización moderna arrancan, no obstante, de un proceso que comienza ya en el siglo XVI.

Frente al oscurantismo medieval la nueva época se abriría con importantes cambios que iban a afectar a todas las relaciones entre el ser humano y el mundo.

A nivel político tiene lugar el nacimiento del Estado moderno entendido como un poder centralizador y absoluto. A nivel socio-económico se produce la consolidación de la vida urbana, el desarrollo del capitalismo y el consiguiente fortalecimiento de la burguesía como clase social. La economía se convierte en productora de relaciones sociales robándole este papel a la religión. La vida social se polariza alrededor de dos instituciones: la técnico-económica y la burocrático-administrativa. La expansión colonial del siglo XVI y el encuentro con nuestras civilizaciones alentará los deseos de conquista y dominio del mundo. A nivel cultural y científico hay una vuelta al ser humano que se revela con el desarrollo del humanismo en sus diversas manifestaciones artísticas y la Revolución científica del siglo XVII.<sup>244</sup>

Antonio Cruz, siguiendo a L. Shiner, ha señalado hasta seis sentidos distintos de secularización dentro del campo de la investigación sociológica desde el que analiza la posmodernidad<sup>245</sup>:

–*La secularización como debilitamiento de la religión*”, la pérdida del prestigio y de la influencia que ejercía lo religioso. Se trata de un proceso cuyo fin último sería el establecimiento de una sociedad sin religión. Las ideologías se convierten en las nuevas

---

<sup>243</sup> González-Carvajal, Luis, *Ideas y creencias del hombre actual*, Santander, Sal Terrae, 1996, 4ª ed., pp. 44-47.

<sup>244</sup> Cruz, Antonio, *op. cit.*, p. 16.

<sup>245</sup> Cruz, Antonio, *op. cit.*, pp. 41-42.

religiones seculares: con seguidores, himnos, liturgia, promesas de un mundo mejor... La religión es vista como algo negativo. Esto es una constante en el cine de Woody Allen. En su película *Desmontando a Harry*, el protagonista que él mismo encarna, Harry Block, es presentado por su hermana como un judío que se odia a sí mismo, mientras ella se ha casado con un judío conservador. Se nos presenta, por lo tanto, a un judío secularizado, al igual que el propio Allen. Desde esta secularización, ~~las~~ religiones son como clubs exclusivistas. Fomentan el concepto de los otros y de ese modo sabes muy bien a quién odiar”, según comenta el propio Harry Block en una de esas agudas y brillantes frases tan características de Woody Allen. Este debilitamiento de la religión condicionará la perspectiva con la que los nuevos hermeneutas se acercarán a los textos.

*—La secularización como aceptación de este mundo*”. El ser humano deja de proyectar su vida con miras al más allá sobrenatural para centrarse, de manera más activa, en este mundo. Lo trascendente deja de tener relevancia. Es el caso de Allen y de sus protagonistas, para quienes lo trascendente tiene relevancia en cuanto vacío o nada a los que enfrentarse y que condicionan esta vida y su ausencia de sentido. Frente a ello, toca vivir la vida de la mejor forma posible. Como dice Juan Antonio (interpretado por Javier Bardén), el pintor protagonista de *Vicky Cristina Barcelona*: *—Creo en la vida por encima de todo. [...] Hay que disfrutar de la vida aceptando que no tiene ningún sentido. [...] La vida es dolorosa, corta y aburrida*”. Reacción ésta fruto de la concepción nihilista-existencialista de Allen. Y en relación con su temperamental ex mujer María Elena, confiesa: *—Yo fui siempre su conexión con el mundo real*”. Frente a los textos, se va paulatinamente perdiendo la fe en conseguir acceder a lo que de trascendente pueda haber en ellos.

*—La secularización como separación entre la sociedad y la religión*”. La sociedad no necesita a la religión, la cual, si subsiste, lo hace solamente en el terreno individual y privado. Pero esta religiosidad íntima no influye ya en las conductas sociales. Por su parte, las ideologías políticas ofrecen visiones del mundo similares a la del cristianismo. Con la separación entre la Iglesia y el Estado, muchas sociedades han descubierto que no necesitan la tutela de lo religioso para conducirse social y políticamente. Esto que hoy resulta obvio, era impensable hace pocos años. Lo mismo ha ocurrido en otros ámbitos. Así lo ve también Woody Allen, para quien la religión es algo totalmente deseable pero, a su vez, totalmente desechable en sus protagonistas, por su falta de

asidero con la realidad. La fe no es vista como algo trascendente en lo que poder confiar. Desde muy pequeño, a Woody Allen le interesaron más el beisbol, el baloncesto, el teatro, la literatura o el cine que cualquier asunto relacionado con Dios, la fe o el judaísmo. Muchos de los rabinos que pueblan su obra son, de hecho, seres ridículos o simplemente atormentados, como algunos de los protagonistas que él mismo encarna, aunque no sean rabinos. Así, la religión, más que proporcionar consuelo, hace que algunos personajes se enreden en angustiosas cuestiones absurdas de trascendencia personal y no social. La religiosidad tampoco influye ya en la hermenéutica como ciencia general de la interpretación de textos.

—*La secularización como transposición de creencias y actividades desde el ámbito de lo divino al de lo puramente humano*—. La sociedad asume todas aquellas actividades que antes realizaban las instituciones religiosas. En el caso de Allen, su descreimiento frente a la religión, más que hacerlo agnóstico, lo ha llevado desde su infancia al *hobby* de la magia, practicada como arte evasivo de la prestidigitación y del ilusionismo, y en el arte ficcional, al realismo mágico o alucinatorio. Aunque Allen no es dado a consultar videntes ni magos, bastante a menudo utiliza en sus películas a ilusionistas y magos, como en *Recuerdos* (véase Anexo III), *Sombras y niebla*, *La maldición del escorpión de jade* (*The Curse of Jade Scorpion*, EE. UU., 2001) (véase Anexo III) o *Scoop* (véase Anexo III). En *Todos dicen I Love You* (*Everybody Says I Love You*, Woody Allen, EE. UU., 1996) se recurre también a la magia, a través del realismo mágico, en un maravilloso baile final homenaje a los grandes musicales clásicos de Hollywood (véase Anexo III); y, en *Conocerás al hombre de tus sueños*, el espiritismo se convierte en el contexto temático en el que se desarrollan las historias sentimentales de la película (véase Anexo III). Con estas referencias a lo mágico en el ámbito de lo cotidiano Allen trata de sugerir que existe una dimensión mágica trascendente en nuestras existencias, menos inquietante y más divertida que la sugerida por la religión: la magia, el arte de hacer ver lo que no existe o lo que no es real; el arte a través del cual podemos evadirnos del peso de la vida carente de sentido.

En el proceso de secularización, en el que la sociedad asume las actividades que antes estaban supeditadas a lo religioso, se encuentran también la interpretación de los textos bíblicos y de cualquier otra índole. Así, en el ámbito de la cultura, hasta hace bien poco los libros publicados debían llevar el *—nihil obstat—* del censor en la primera página. Cualquier texto antes de ser publicado debía pasar el filtro de la Iglesia, con su

particular lectura e interpretación. La censura controlaba lo que era o no publicable. Todas las materias del saber estaban evaluadas por la religión oficial y cualquier cuestión innovadora o hipótesis científica debía superar el escrupuloso examen de los clérigos. Actualmente, los libros no necesitan ya el visto bueno del censor porque el saber se ha secularizado.

–*La secularización como desacralización del mundo*”. El cosmos pierde su carácter mítico-sagrado y se transforma en objeto de estudio para la ciencia. Este proceso culminaría con la exclusión de lo sobrenatural de cualquier ámbito de la vida. La ciencia en general, y la ciencia hermenéutica en particular, se verán así secularizadas, llegando incluso a convertirse en una especie de “religión dogmática” en la que ejercer una fe ciega. A este respecto dirá el protagonista de *Desmontando a Harry*: “yo nunca he creído en Dios, ni en el cielo, ni en todo eso. Soy estrictamente quarks, y partículas, y agujeros negros, y todo lo demás es basura para mí”. Pero por otro lado es consciente, como muchos de los protagonistas de Allen, de que la ciencia tiene poco que hacer cuando de la manera más inesperada y fortuita a alguien le da un ataque al corazón tras haber pasado sin ningún problema los habituales chequeos médicos. Según veremos, la posmodernidad, con su desilusión y desencanto por la ciencia, la “desacralizará” bajándola de los immaculados altares del saber en los que la modernidad la había colocado. Los métodos científicos, desde los de las ciencias naturales hasta el hermenéutico, perderán de esta forma el indiscutible lugar privilegiado que tenían en el humanismo y la ilustración.

–*La secularización como paso de una sociedad sacralizada a una sociedad secular*”. El hombre religioso tradicional se seculariza y llega a perder la fe para convertirse en un “ateo teológico existencial”, como se define el protagonista de *El dormilón* (*Sleeper*, Woody Allen, EE. UU., 1973) que encarna Woody Allen. El final de este proceso secularizador sería una sociedad abierta permanentemente al cambio y movida sólo por consideraciones racionales utilitaristas, en donde el hecho religioso resultaría innecesario. Así, para la interpretación de textos el hecho religioso pierde también su valor.

Estos seis tipos de secularización se pueden resumir en dos posturas que menciona González Carvajal: la secularización entendida como “el proceso por el cual diversos ámbitos de la vida social son sustraídos a la dominación que la Iglesia venía ejerciendo

sobre ellos”<sup>246</sup>, y la secularización como sinónimo de “desacralizar”, al proponer, de una forma u otra, la eliminación del hecho religioso de cualquier ámbito social o personal.

La secularización del mundo moderno desembocó en el actual secularismo del hombre posmoderno. Aunque especialmente está vinculado con lo religioso, se trata de un proceso que va más allá de lo religioso en donde, lo que antes era patrimonio exclusivo de la Iglesia, de la religión o de ciertos poderes relacionados con ello, ahora forma parte del pueblo, de la sociedad, tras haber perdido ese dominio, revestimiento, matiz o sentido. Desde la ciencia hasta la escritura, la lectura o la hermenéutica (mención especial nos merece el caso de la secularización del arte en nuestro caso como medio de comprender y aprehender la realidad).

De hecho, uno de los ámbitos en los que más ha repercutido la secularización de la modernidad es en la hermenéutica, tanto en la hermenéutica vital ontológica y gnoseológica como en la textual, jurídica, bíblica y religiosa. Los destinos de la humanidad en general, y del ser humano en particular, ya no dependen de la providencia divina, sino de su libre albedrío, de las decisiones personales y puntuales del día a día, del momento a momento. Por otra parte, la paulatina desacralización del texto bíblico influirá poderosamente en los acercamientos al mismo y en sus métodos interpretativos, extrapolables luego a otros textos. Si el texto bíblico ya no se considera escrito con una intención divina, predeterminada, que ha guiado al escritor y que, a su vez, guía al lector, si el elemento sobrenatural es desgajado del texto, la forma de entender su sentido cambia completamente. Incluso el interés por acercarse al texto, a cualquier texto, no sólo ya al bíblico, deja de cobrar esa trascendencia inmanente que poseía antes y los componentes históricos que lo rodean cobran una especial relevancia, desde los socioculturales hasta los políticos y religiosos. La contextualización se impone, así, sobre el texto en todos sus ámbitos. Los elementos de la vida cotidiana cobran en este sentido un señalado protagonismo. La secularización genera, de esta forma, la descentralización del texto en su lectura e interpretación.

Frente a estas posturas secularizadoras clásicas o tradicionales Diego Bermejo aduce que:

El *retorno de la religión* a escala global es un hecho incontestable que obliga a una revisión de la teoría de la secularización: más modernización no implica

---

<sup>246</sup> *Op. cit.*, p. 47.

necesariamente menos religión. El modelo europeo de secularización no sólo no es universalmente normativo, sino que además se revela como una excepción en comparación con la evolución de la modernización en el mundo. Modernización y religión no son por principio incompatibles. El pronóstico a corto y medio plazo apunta a una inversión del proceso de secularización y desprivatización de lo religioso, debido a los efectos de la ola expansiva de la *bomba religiosa* (migración/religión/identidad/demografía). Sin embargo tanto la interpretación religiosa antimoderna (regreso triunfal de la religión tradicional) como la interpretación secularista antirreligiosa (triumfo final de la secularización) descansan más en un deseo (*wishful thinking*) que en la complejidad de los hechos: la segunda niega la pervivencia de lo religioso desacreditada como simple reacción coyuntural. Ambas posturas extremas dejan de ser interpretaciones sociológicas descriptivas cuando pretenden constituirse en explicaciones racionales y normativas. El *giro sociológico* del debate en torno a la teoría de la secularización obliga a cuestionar su consistencia en el nuevo marco de la *sociedad postsecular*.<sup>247</sup>

Frente a lo planteado por Bermejo, podemos postular un concepto posmoderno de secularización más líquido, relajado o dúctil, del que ya hablábamos en la introducción. Desde esta postura, por citar un ejemplo, se puede llegar a vivir una religión secularizada en la línea de lo ya planteado por Gianni Vattimo. Sirva de ejemplo ilustrativo lo que Ortiz-Osés dice precisamente de él, quien en el encuentro celebrado en torno a la posmodernidad, que dio título al libro homónimo, Vattimo:

nos declaraba cuasi confidencialmente portar consigo el viejo *breviario* [de horas] heredado de sus tiempos de líder de la Acción Católica italiana (cargo en el que sustituyó curiosamente a U. Eco)... Este modo de rezar laicamente las *horas* (sagradas) a *deshora* (secular) me parece una imagen del tiempo intempestivo a que convoca la posmodernidad crítica: un tiempo no lineal y que tendría que ver, quizás, con el tiempo *eónico* (de *aion*, *eón*), así pues con un tiempo simultáneo y coimplicacional (cfr. el concepto de *sincronicidad* en Jung y de "orden implicado" en D. Bohm, en donde afirmar el fragmento es coafirmar la implicación).<sup>248</sup>

## **2. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica historicista**

### **a. Schleiermacher, padre de la hermenéutica moderna**

La conciencia histórica de la modernidad, debilitada por su secularización, es decir, por sí misma, va de la mano de la conciencia histórica producida en la hermenéutica.

La hermenéutica, entendida en su contextualización filosófica actual, proviene de Friederich Schleiermacher (1768-1834), teólogo y filósofo. Schleiermacher parte de la problematización teológica de la hermenéutica. Así, para Schleiermacher, la

<sup>247</sup> Bermejo, Diego, *¿Dios a la vista?*, *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>248</sup> Ortiz-Osés, Andrés, *En torno a lo posmoderno*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 7-8 (presentación).



hermenéutica es el arte de comprender con más exactitud el texto sagrado. Se trata de una doctrina metódica que se encuentra dirigida, no a un saber teórico, sino a su uso práctico, específicamente a la aplicación técnica de la interpretación correcta de un texto, sea este hablado o escrito. El propósito de Schleiermacher es reconstruir el significado original de una obra y la intención con que fue escrita, ya que el arte y la literatura, cuando se nos transmiten desde el pasado, nos llegan desarraigados de su mundo original. Este autor es considerado por los posteriores filósofos de la hermenéutica y del lenguaje como el padre de la hermenéutica moderna, ya que su aportación logró superar los límites de la hermenéutica tradicional, dando importancia a la apropiación y comprensión intuitiva del autor, el sentir-con, el compenetrarse, el sintonizar, el entrar a la vida del otro. Se trata de una especie de intuición global, no sólo en el campo intelectual, sino también en el campo afectivo. Para Schleiermacher lo referido a la comprensión intuitiva debe ir acompañado de la comprensión comparativa o histórica. En la combinación de ambas se lleva a cabo la tarea hermenéutica. Mientras que la comprensión intuitiva significa un presentir o un concebir inmediato del sentido, la comprensión comparativa consiste en una fusión gracias a la comprensión de varios datos aislados. Ambos momentos constituyen el círculo hermenéutico, forman una unidad que exige adentrarse en el autor, descubrir su situación e intención, su pensamiento y representación del mundo. En Schleiermacher el círculo hermenéutico se presenta definido en sus dos dimensiones fundamentales: por una parte, el necesario pre-conocimiento de la totalidad de la obra que se debe interpretar y, por otro, la necesaria pertenencia de la obra y el intérprete a un ámbito mayor.

La exigencia introspectiva que pretende Schleiermacher ha sido últimamente cuestionada, o al menos relativizada, por Gadamer. Gadamer afirma que el lenguaje es un campo expresivo y que su primacía en el campo de la hermenéutica significa para Schleiermacher que, como intérprete, puede considerar sus textos como puros fenómenos de expresión, al margen de sus pretensiones de verdad. Esto lleva a Gadamer a dar pasos más radicales y de índole ontológica que le permitan sustentar sus aportes a la hermenéutica. Plantea Gadamer, como veremos, la importancia de la situación histórica del lector y de los prejuicios (los juicios previos) con los que se acerca al texto. En definitiva, empieza a ser descentralizado el autor y el inmanentismo de la obra, así como la importancia de lo divino en la labor hermenéutica.

**b. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de Dilthey: Contradicción y vida, hermenéutica e interpretación histórica**

La obra de Wilhelm Dilthey (1833-1911) constituye una crítica de la razón histórica que trata de fundamentar la validez de las ciencias del espíritu. En relación con la hermenéutica, se remonta directamente a Schleiermacher, de quien escribe una biografía y profundiza en sus posturas. El carácter fragmentario de su obra hace difícil articularla en un «sistema».

Según Dilthey, las ciencias naturales siguen el método de la explicación, y las ciencias del espíritu el método de la comprensión. La naturaleza se explica, pero la vida espiritual se comprende. De aquí que, para Dilthey, la hermenéutica no sólo está referida a una técnica auxiliar para el estudio de las ciencias del espíritu, es para él un método igualmente alejado de la arbitrariedad interpretativa romántica y de la reducción naturalista que permite fundamentar la validez universal de la interpretación histórica. Su afán historicista lleva a Dilthey a proponer una hermenéutica como interpretación que se basa en un previo conocimiento de los datos de la realidad que se intenta comprender, sean estos históricos o filológicos.

Dilthey va más allá del intento de Schleiermacher de recrear la experiencia del autor. Para Dilthey los eventos históricos se deben leer como expresiones concretas de la vida. Es el día a día el que va conformando los eventos históricos, así como la Historia con mayúsculas. En relación con esto, Gadamer indicará que los detalles de un texto sólo pueden entenderse desde el conjunto, y éste sólo desde aquellos, pero proyectándolo ahora sobre el mundo de la historia. Para Dilthey la historia es un texto que pide ser interpretado y comprendido. Gadamer tendrá todo esto muy en cuenta al señalar la importancia de la contextualización del autor del texto y del intérprete.

Con la contribución de Dilthey, se pone en evidencia en la hermenéutica el significado de los eventos históricos. Se entiende de esta manera que cada lector en su momento puede interpretar el pasado, ya que todos los eventos pretéritos son efectos del espíritu humano, en cuyas estructuras y capacidades participa el intérprete. El sujeto que comprende, entonces, no es concebido al modo fenomenológico como una conciencia pura, aséptica y neutral, sino como una conciencia que es afectada por una experiencia vital común a lo que subyace en la historia o en el texto y que es expresada en su logos vivencial. Se puede afirmar con esto que la hermenéutica propuesta por Dilthey permite

comprender a un autor mejor de lo que el propio autor se entendía a sí mismo, y en una época histórica mejor de lo que pudieron comprenderla quienes vivieron en ella. Como señala Dilthey adelantándose al deconstructivismo:

De la reflexión sobre la vida nace la experiencia de la vida. En ella se convierten en un saber objetivo y general los sucesos singulares provocados por nuestros impulsos y sentimientos en su confluencia con el ambiente y el destino. Así como la naturaleza humana es siempre la misma, también los rasgos fundamentales de la experiencia de la vida son comunes a todos.

Si contemplamos el conjunto de las cambiantes experiencias de la vida, surge la faz de la vida misma, llena de contradicción, al mismo tiempo vida y ley, razón y arbitrariedad, mostrando siempre aspectos nuevos y, si clara acaso en los detalles, en su totalidad misteriosa. El alma trata de abarcar en un todo la trama vital y las experiencias que sobre ella se montan, pero no puede.

La conciencia histórica [...] nos lleva más allá de [...] un sistema unitario de validez universal. La conciencia histórica muestra cómo [...] la pugna entre los sistemas metafísicos descansa, en último término, en la vida misma, en la experiencia de la vida, en las oposiciones ante los problemas de la vida.<sup>249</sup>

Estas posturas expuestas por Dilthey constituyen una prefiguración de la conciencia posmoderna deconstructivista, así como una marca de identidad en el cine de Woody Allen. Encarnadas en la vida y palabras de sus protagonistas, estas posturas aparecerán diseminadas a lo largo y ancho de su dilatada y singular cinematografía que, si por algo se caracteriza, es por las reflexiones sobre la vida que hacen sus protagonistas a partir, precisamente, de los sucesos personales y particulares provocados por nuestros impulsos y sentimientos en confluencia con el ambiente y el destino. Los protagonistas de Woody Allen contemplan la vida no como un todo, sino como el conjunto de las cambiantes experiencias que en ella se producen, llena de contradicción y en su totalidad misteriosa. Reflexiones éstas de sus protagonistas y sobre sus protagonistas de las que nace la experiencia de la vida. Así, en *Poderosa Afrodita*, Los impulsos y sentimientos de Lenny Weinrib, el protagonista que encarna Allen, entran en confluencia con el ambiente y el destino, parodiados en este caso a través de su parodia posmoderna de la tragedia griega, como veremos más abajo.

El cine de Allen se caracteriza, por lo tanto, por mostrarnos la vida, como ya señalara Dilthey, llena de contradicción, con un gran sentido de arbitrariedad a pesar de su carácter racional, embargada en su totalidad, en definitiva, por lo misterioso. Son éstos, precisamente, los elementos dicotómicos que predominan en los protagonistas del

---

<sup>249</sup> Dilthey, Wilhelm, *Teoría de la concepción del mundo*, en Obras de Wilhelm Dilthey, vol. 8, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1954 (2ª ed. en español), pp. 114, 128-129.

director neoyorquino. Forman cada una de estas parejas su respectiva contradicción ambivalente, aplicada por Allen a los grandes temas que le preocupan. La contradicción ambivalente es aquella que se presta a dos interpretaciones opuestas.<sup>250</sup> Esta contradicción, característica de los planteamientos deconstructivistas, según veremos más abajo, genera la comicidad, “desencadenada por la percepción de inadecuaciones”, como señala Hösle siguiendo a Schopenhauer.<sup>251</sup> Son precisamente las inadecuaciones las que abundan en todo el cine de Woody Allen. Su sabio uso y administración generan la comicidad: desde los inadaptados personajes de sus primeras comedias más visuales hasta la desquiciante madre de Sheldon ocupando el cielo de Manhattan en *Edipo reprimido* (*Edipus Wrecks*, Woody Allen, EE. UU., 1989), pasando por Joe Berlin (Allen), que consigue enamorar a Von (Julia Roberts) a pesar de la evidente inadecuación física (véase Anexo III), los personajes que entran o salen de la pantalla en *La rosa púrpura de El Cairo* (véase Anexo III) o los de *Desmontando a Harry*, que se dirigen a su creador para aconsejarle, amonestarle y ayudarle a encontrar su camino en medio del peculiar bloqueo artístico-mental por el que está pasando, por citar tan sólo algunos ejemplos.

Según Hösle, en esta teoría de la inadecuación de Schopenhauer que el cine de Allen desarrolla:

la risa surge de la repentina percepción de una incongruencia entre un concepto y los objetos que percibimos por medio de ese concepto. La incongruencia puede derivarse de que o bien empezamos con objetos concretos que se reúnen bajo un concepto amplio o bien con un concepto bajo el que se subsumen objetos muy distintos. El primer caso produce el chiste, el segundo el absurdo. El chiste siempre es voluntario –reímos con aquel que cuenta un chiste sobre algún otro o alguna otra cosa, no sobre sí mismo–, y se basa o bien en conceptos o bien en palabras. Se pueden subsumir aquí los juegos de palabras, en los que ya no se reúnen distintos objetos bajo el mismo concepto, sino distintos conceptos bajo una misma palabra. El absurdo produce risa de forma involuntaria, y se manifiesta principalmente en actos; a él pertenece la prolijidad, el deseo de someter la realidad a conceptos abstractos. El arte del bufón consiste en disfrazar de absurdo su chiste: nos reímos de él, aunque su plan, igual que el del ingenioso contador de chistes, es hacernos reír. Mientras la ironía es la broma oculta tras la seriedad, el humor es la seriedad oculta detrás de la broma.

Schopenhauer desarrolla su análisis en el contexto de la teoría del conocimiento, que insiste en la preeminencia que posee la intuición por encima de los conceptos. Para él la risa es la venganza que nos tomamos respecto a la razón

---

<sup>250</sup> La ambivalencia, en psicología, constituye un estado de ánimo, transitorio o permanente, en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos, como el amor y el odio.

<sup>251</sup> Hösle, *op. cit.*, p. 21.

cuando advertimos que sus conceptos no son adecuados a las sutiles diferencias de la realidad.<sup>252</sup>

El chiste, el humor absurdo y la ironía son mecanismos cómicos predilectos en el cine de Woody Allen, según veremos. Basados en ocasiones en la contradicción conceptual, van más allá del humor transmitiendo algo más profundo. Como indica Höhle:

También una sencilla contradicción entre dos conceptos (y no sólo entre conceptos y objetos) puede ser graciosa en ocasiones. Además, sin duda es posible ampliar la teoría de Schopenhauer señalando que el concepto general indica con frecuencia relaciones entre dos esferas del ser que provocan respuestas emocionales muy distintas, lo que contribuye a una inversión de los valores que no sólo puede ser cómica, sino que puede indicar una profunda verdad.<sup>253</sup>

Esta contradicción ambivalente que “contribuye a una inversión de los valores que no sólo puede ser cómica, sino que puede indicar una profunda verdad” genera para Allen, como para Dilthey, “la pugna entre los sistemas metafísicos”, pugna que “descansa, en último término, en la vida misma, en la experiencia de la vida, en las oposiciones ante los problemas de la vida”, según las citadas palabras de Dilthey.

En este sentido, la inadecuación de Schopenhauer, así como la contradicción razonable y ambivalente que dicha inadecuación genera, serán utilizadas con arte e ingenio por el director neoyorkino. La inadecuación, ya apuntada por Dilthey, y su contradicción razonable y ambivalente, producirán en el lector/espectador de Allen una actitud o voluntad de extrañamiento que originará la risa desde unas posturas cercanas a Schopenhauer.

Por citar tan sólo un ejemplo: En *Manhattan*, Ike dice a su amiga Tracy, de diecisiete años: “No creo en las relaciones extramatrimoniales. Creo que la gente debe emparejarse de por vida, como las palomas o los católicos”. Esta observación es graciosa en un sentido schopenhaueriano, porque reúne dos cosas muy distintas –palomas y católicos– bajo un concepto general, el del comportamiento monogámico. Pero es fácil apreciar que otros factores contribuyen al efecto cómico. Al situar “palomas” entre “gente y “católicos”, el valor de la conducta elogiada se disminuye de manera subrepticia, porque difícilmente se puede considerar modelo a unos animales, y comparar a los católicos con las palomas es una evidente ofensa para éstos. De ahí que la observación contenga una crítica implícita al ideal monógamo, que Ike trata de defender y Tracy pone en cuestión. Pero no sólo hay una contradicción entre las distintas partes de la afirmación (la crítica a las relaciones extramatrimoniales y el elogio de las palomas); también hay

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

una contradicción entre la afirmación y quien la hace. No es sólo que Ike tenga dos divorcios a su espalda, sino que sus observaciones son desencadenadas por el encuentro con Mary, la amante de su amigo casado Yale. No sólo la ulterior evolución de la historia, sino su propia conducta durante este encuentro, revelan la causa principal de su desaprobación de la relación de Yale: que empieza a interesarse él mismo por Mary y quiere librarse de Tracy, que a pesar de sus dudas acerca de la monogamia demuestra hasta el final una conmovedora fidelidad. Por eso, puede decirse que Ike es la inversión del bufón de la corte de Schopenhauer: el arbitrario chiste de Ike, que socava de forma juguetona aquello que dice, es bufonesco porque revela al observador inteligente de la película (por supuesto no a Tracy, que está demasiado enamorada y es demasiado ingenua como para eso) los verdaderos anhelos que el propio Ike aún no está dispuesto a reconocer.<sup>254</sup>

Estamos ante un humor muy profundo y figurativo que muestra elementos en contraposición: el binomio palomas-católicos, presentado desde una profunda ironía. En este sentido, la contraposición se da también entre las palabras de Ike y sus verdaderos sentimientos e intenciones. Esta esquizoide coimplicación de contrarios es la que mueve el cine de Woody Allen.

Se presentan en el cine de Woody Allen personajes, culturas y conversaciones contradictorias. En *Edipo reprimido* el personaje que Allen protagoniza le dice al psiquiatra respecto de su madre: “La quiero pero desearía que desapareciera”. La inseguridad de los protagonistas de Allen los lleva a la contradicción, como Isaac Davis en *Manhattan* ante su actitud sentimental de rechazo hacia su novia Tracy (Mariel Hemingway) al conocer a Mary (Diane Keaton) y al final de aceptación cuando Tracy se va ya por seis meses becada a Inglaterra. Pero las contracciones en el cine de Woody Allen se presentan también en relación con otros elementos: la religión frente a la ciencia como elementos contradictorios confrontados (Harry Block le dice a su amigo “entre el aire acondicionado y el Papa, prefiero el aire acondicionado”), la actitud contradictoria ante los intelectuales frente al resto (intelectuales que en algunos casos defiende, como al protagonista de *Medianoche en París*, pero en otros casos ataca furibundamente, como ocurre con los pseudo-intelctuales de sus películas), las contradicciones producidas por la confrontación de la realidad frente a la ficción (como en *La rosa púrpura de El Cairo* o en *Desmontando a Harry*, en donde el fracaso de su protagonista Harry Block en el mundo real es paralelo a su éxito en el mundo de la ficción), o las contradicciones generadas por la oposición del drama frente a la comedia (*Delitos y faltas*, *Melinda y Melinda*).

---

<sup>254</sup> Hösle, *op. cit.*, pp. 33-34.

El humor en el cine de Allen se produce, como observa Hösle, a partir de una voluntad de extrañamiento que propicia el propio texto de Allen respecto a las contradicciones ambivalentes que las diversas inadecuaciones han generado. Esta voluntad de extrañamiento nos muestra por qué el texto es eficaz y nos ha desorientado. Pero las contradicciones de la conversación no son las únicas exclusivas que se pueden dar en los textos con aspiraciones cómicas. Como señala Hösle:

Es posible añadir otro complemento a la teoría de Schopenhauer, y es especialmente fructífero en el ámbito de la teoría filmica: puede haber una contradicción entre imágenes, palabras y música. [...] Allen ha ideado distintas técnicas para incrementar nuestra percepción del contraste cómico, así por ejemplo en *Annie Hall* la división de la pantalla, que contrasta las contrapuestas expectativas e interpretaciones que distintas personas tienen de la misma situación, así como la aparición en pantalla de subtítulos que traicionan los pensamientos de las personas mientras hablan. Situar juntos la observación de Alvy a Annie —“La fotografía es interesante porque, sabes, es... es una nueva forma de arte, y aún, eeh, aún no se ha desarrollado un sistema de criterios estéticos” y sus pensamientos —“Me pregunto, ¿cómo será desnuda?” es cómica [...] por el contraste entre la discusión intelectual y los bien mundanos pensamientos [...].<sup>255</sup>

De este modo, las contradicciones son mostradas también por la técnica cinematográfica, que refleja el mundo interior de los personajes que tanto le interesa al director neoyorkino, como en el ya mencionado caso de *Annie Hall* o en las entrevistas que articulan *Maridos y mujeres*. Mundo interior presentado o incursionado desde el psicoanálisis, como tendremos oportunidad de ver en el capítulo correspondiente.

Los elementos contradictorios se reflejan en *Annie Hall* ya desde los chistes que el narrador y monologuista Alvy Singer cuenta al espectador hablándole directamente a la cámara, con los que Allen empieza y termina la película. Uno de estos chistes Alvy lo remite nada menos que a Freud: —“Jamás querría pertenecer a un club que tuviera como miembro a alguien como yo”. Esta postura resume el problema esencial de los protagonistas que Allen encarna en sus películas: el desprecio que siente por sí mismo hace completamente imposible una relación mutua de amor con otra persona, pues él sólo podría amar a aquellas personas que le rechazaran, ya sean esas personas sus parejas eróticas o, como en *Recuerdos*, sus fans. Otro chiste de alguna manera relacionado con esto es el del final:

Y, y recordé aquel viejo chiste. Aquél del tipo que va al psiquiatra y le dice: —“Doctor, mi hermano está loco, cree que es una gallina”. Y el doctor responde:

---

<sup>255</sup> Ibid. pp. 34-35.

—¿Pues por qué no lo mete en un manicomio?” Y el tipo le dice: —Lo haría, pero necesito los huevos”. Pues eso es, más o menos, lo que pienso sobre las relaciones humanas, ¿sabe? Son totalmente irracionales, y locas, y absurdas; pero supongo que continuamos manteniéndolas porque la mayoría necesitamos los huevos.

Este chiste nos indica que es más fácil ver la locura en los otros que en uno mismo, aunque se comparta y apoye. Estos chistes, junto con la primera obra de Alvy, que está inspirada en la propia historia de su vida pero termina con un final feliz, son todo lo que le queda después de la ruptura con Annie. Lo único que le queda a Alvy es contar buenos chistes, aunque los chistes se refieran a sí mismo. Pero Alvy Singer está tan sólo con sus chistes como Harry Block con sus creaciones literarias, y en ambos casos el intelectualismo del protagonista que encarna Allen es tanto una causa como una compensación por sus dificultades en la vida normal. Uno se ríe con Alvy por sus chistes, pero también se ríe de él. Es esta extraordinaria reflexividad la que hace a los protagonistas que Allen encarna tan originales a la vez que tan desconsolados, ya que esta peculiar reflexividad se cierra a los otros y a la vida.<sup>256</sup>

El humor literario de Allen también se sirve de la contradicción. Un ejemplo de ello son los ingeniosos y lúcidos aforismos que figuran al final de —Mi filosofía”.<sup>257</sup> El humor de Allen es generado por la contraposición deflacionaria de las estructuras figurativas elegidas en función de la fuerte iconicidad que su lenguaje presenta. Por medio de un lenguaje sumamente figurativo los conceptos más profundos se presentan desde el aquí y ahora de lo que será una postura fenomenológica, según veremos más adelante. Esto genera una cómica contradicción metafísico-fenomenológica mediante la que Allen les da la vuelta a los conceptos, las imágenes y las jerarquías. Cita Höhle al respecto dos aforismos de Allen como ejemplo (—La nada eterna está muy bien si vas vestido para la ocasión”, y —No sólo no hay Dios, sino que ¡intenta encontrar un electricista en un fin de semana!”), los cuales comenta desde sus contradicciones internas:

—La nada eterna” parece ser un profundo concepto metafísico, pero ya el coloquial —está muy bien” tiene un efecto deflacionario, y la alusión a la propia vestimenta lo hace explotar. Hay una contradicción directa entre la nada y cualquier objeto concreto, pero como el vestirse tiene que ver con la vanidad personal, que debería aniquilar la idea de la Nada, la contradicción se hace aún más chirriante. Obsérvese que el chiste no está dirigido tanto contra la idea de la Nada

---

<sup>256</sup> *Op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>257</sup> Publicado en Tusquest Editores en *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, col. Fábula 46, Barcelona, 2000.



como más bien contra una industria cultural que discute sobre ella con elegantes trajes; se burla mucho más de los intelectuales pretenciosos que del concepto mismo. Algo análogo cabe decir también del segundo aforismo. Su primera mitad contiene una frase tan importante que uno se pregunta cómo podría añadirse algo, como anuncia ese ~~no~~ sólo”. Desde luego, la segunda mitad está tan completamente falta de proporción con la primera, como sugiere ya el cambio de modo, que toda la frase se vuelve grotesca. Pero sería erróneo creer que el aforismo quiere primeramente poner en ridículo las creencias religiosas; es por lo menos en la misma medida una sátira de las personas para las que la presunta muerte de Dios es menos catastrófica que un atasco en su cuarto de baño, y satiriza el abismo entre las teorías profundas y las banalidades de la vida, un abismo que se espera que los hombres salven todos los días. Es esa ambivalencia la que hace tan buenos los chistes de Allen.<sup>258</sup>

La contraposición como mecanismo generador de humor en la obra artística de Woody Allen se complementa en su cine, especialmente entre los protagonistas que él mismo encarna, con el uso de todo su cuerpo como complemento y reacción a lo dicho, partiendo de su expresiva gesticulación. Su físico se contrapone en muchas ocasiones a algunas de las declaraciones de sus personajes, lo que genera la comicidad por deflación. Como señala Hösle, ~~no~~ sólo el director Allen es chistoso; el chistoso Woody también es, en parte gracias al empleo de su fisonomía, cómico en un sentido que el escritor Allen no lo es”.<sup>259</sup> De ahí que muchas veces lo que cause comicidad sea, además de lo que el protagonista que Allen encarna dice, el hecho de que sea él mismo el que lo diga y no otra persona. Se trata, por lo tanto, de un humor muy figurativo, tanto en lo lingüístico como en lo físico-visual. Hösle ofrece cinco ejemplos al respecto ~~no~~ bastante distintos como para poner de manifiesto la medida de la capacidad de Allen de mezclar ambas cualidades”.<sup>260</sup> En estos ejemplos se aprecian los figurativos mecanismos conceptuales de generación de humor allenianos, con sus paradójicas contradicciones y ambivalencias figurativas.

En *Misterioso asesinato en Manhattan*, Larry Lipton asiste con su esposa Carol a la representación de una ópera de Wagner por sugerencia de ella. Él está aburrido, e insiste en irse de la representación con el argumento de que no desea sentir de pronto la necesidad de conquistar Polonia. La observación no sólo es graciosa porque une dos ámbitos diversos, la música y el mundo militar. Es también un chiste efectivo porque no

---

<sup>258</sup> Hösle, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 56. Con Allen se refiere Hösle a al director y guionista, y con Woody, al personaje que Allen encarna en sus películas.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 56.

sólo es un hecho histórico que la música de Wagner fascinó a Hitler y a muchos nacionalsocialistas (de hecho se puede argumentar que apela a nuestros más brutales instintos). La observación también resulta cómica especialmente porque es manifestada por el personaje que encarna Allen, por la idea de que el asténico Lipton (que en otro pasaje confiesa que prefiere la atrofia a los abdominales) pueda conquistar Polonia, así como por el componente judío vinculado a la Segunda Guerra Mundial. —Y algo de esa comicidad tiene que estar claro no sólo para Allen, sino también para Woody [el personaje que encarna en sus películas], que en todas sus manifestaciones tiene tendencia a la autohumillación y sabe muy bien que no es un héroe físico. Nos reímos con Allen, nos reímos de Woody, pero nos reímos también con Woody”.<sup>261</sup>

En *Recuerdos*, Sandy Bates habla con su hermana Debbie acerca de su anciana madre. Debbie menciona que ahora está ciega de un ojo y sorda de un oído. Sandy comenta: —Oh, espero que sean del mismo lado, ¿no? Porque lo importante es mantener el equilibrio...”, y, cuando se le pide que no haga esos chistes, añade: —A su edad el equilibrio es fundamental... es muy...”.

También aquí la comicidad actúa en distintos niveles. Por una parte, la observación de Sandy es un chiste perteneciente al género del humor negro, que contrapone dos cosas reales muy malas a una estructura ideal positiva, la simetría. Pero, como hemos dicho arriba, los chistes de este tipo que se refieren a una persona real que no es uno mismo son de mal gusto, en especial cuando hacen referencia a la propia madre. Sólo que aquí lo cómico es precisamente que Sandy no pretende burlarse de su madre. Como es (o quizás ha sido) director de películas cómicas, y ha sido obligado durante dos días a sonreír a todo el mundo y a decir algo personal a toda clase de fans en un festival dedicado a sus películas, su chiste es un reflejo que revela la deformación profesional del cómico. Sandy trata de ser amable y atento para con una persona mayor (—incluso a esa edad”, y es sencillamente divertido que al intentarlo consiga lo contrario, es decir, resultar cruel.<sup>262</sup>

En *Sombras y niebla*, Max Kleinman, perseguido por una chusma que quiere lincharlo, se refugia en casa de su antigua prometida Alma. El día acordado para la boda él no se presentó, y en vez de eso fue descubierto en un escobero en pleno acto sexual con la hermana de Alma (esta alusión a una insaciable apetencia sexual concuerda, por otra parte, con otra formas de Woody, pero apenas es compatible con la personalidad y físico de Kleinman). Alma no sólo no le ha perdonado y lo echa de su casa, aunque sabe

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

<sup>262</sup> *Op. cit.*, pp. 57-58.

muy bien que eso reduce sus posibilidades de sobrevivir, sino que además se arma de un fusil para vengarse. Kleinman huye comentando que se alegra de que ella no esté amargada por el pasado.

La observación parece simplemente irónica, porque la ironía consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, a menudo para poner a prueba la inteligencia del interlocutor. Pero la ironía se basa en un sentimiento de superioridad, y la verdad es que Kleinman no tiene aspecto de sentirse superior: Al contrario, está dominado por el deseo de alegrar y satisfacer a las personas con las que tiene que ver; de manera que es muy posible que su observación, objetivamente irónica, sea subjetivamente un intento de complacer a Alma... y eso resulta de hecho cómico.<sup>263</sup>

Igual de ambivalente es en *Celebrity* la respuesta de Lee Simon al editor que le pregunta por el proyecto de su libro, al que dice que va a la deriva (*floated*). La respuesta resulta cómica porque el público de *Celebrity* (aunque probablemente no el editor, que entiende la expresión en sentido metafórico) sabe que el manuscrito ha sido arrojado al agua por una mujer que tenía sobrados motivos para vengarse de Lee, que la había abandonado por otra mujer el mismo día en que se mudaba a su casa.

La estrategia cómica habitual consiste en entender literalmente una metáfora y, por eso, malinterpretarla; aquí tenemos una inversión: se entiende metafóricamente una expresión que había que interpretar en sentido literal. En todo caso, el malentendido es de un tipo especial, ya que es probable que Lee no desee que el editor conozca los detalles de su fracaso como escritor; y ni siquiera está claro si su observación es un chiste consciente, un lapsus freudiano o –lo más probable– lo que se podría llamar un chiste congelado, una observación que se ha hecho una vez con humor amargo y ahora se repite por así decirlo por costumbre. Si los chistes tienen la función de desafiar la rigidez mecánica que se impone a la vida, entonces los chistes congelados alcanzan el máximo de comicidad.<sup>264</sup>

Lo cuestionable es que estemos ante una inversión y no meramente ante un malentendido. En cualquier caso, los chistes de Allen arremeten contra el orden de cosas establecido y, sobre todo, te dejan pensando, como hiciera Sócrates en su momento. De ahí que cumplan un papel fundamental en el cine de Woody Allen como judío cómico-hermeneuta mayéutico de la existencia dentro de su secularización a través del humor (seculmORIZACIÓN) de la hermenéutica del sentido y de la vida.

---

<sup>263</sup> *Op. cit.*, p. 58.

<sup>264</sup> *Op. cit.*, p. 59.

### **3. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica positivista de Comte**

#### **a. Definición, orígenes y características del positivismo. La sociedad industrial y el “espíritu positivista”.**

El positivismo surge a partir de la sociedad industrial, que considera a la industria como el único garante de su existencia y la única fuente de riqueza y prosperidad. Desde este planteamiento, el estado de cosas más favorable a la industria es el más favorable a la sociedad, lo que constituye tanto el punto de partida como la meta de todos los esfuerzos de cada uno. Pero la industria conlleva e implica que el hombre puede y tiene que transformar la naturaleza, así como la reducción del saber a ciencia físico-natural. Esto último guarda una estrecha relación con la técnica como aplicación de la ciencia y como interpretación práctico-instrumental de la razón, especialmente en la forma determinada que es la técnica maquinista. De ahí que el positivismo sea una corriente o escuela filosófica que afirme que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación de las teorías a través del método científico. Y de ahí, también, que, frente a la sociedad del Antiguo Régimen, basada sobre principios teológicos teleológicos y regida por sacerdotes, teólogos y militares, la sociedad industrial no se funde sobre la teología, sino sobre la ciencia, y quienes constituyen su dirección espiritual sean los sabios y científicos, como sucede paródicamente en *El dormilón* de Woody Allen. Es la desaparición de un tipo de sociedad (teológico-militar) y el surgimiento de otra (científico-industrial o positiva), lo que constituye el estado de crisis social que Comte y su tiempo viven y que Allen plantea en la película citada, en donde la mentalidad moderna es criticada y parodiada, especialmente desde la parodia del cientifismo y la industria robótica que, lejos de aportar grandes bienes a la sociedad, lo que han conseguido es alienarla y deshumanizarla por completo. Todo ello llevado hasta el extremo paródico del orgasmatrón, el aparato en el que, a modo de cabina, se introducen las parejas para tener relaciones sexuales y llegar al orgasmo, peculiar artilugio sin el que no podrían vivir, según le confiesa Luna (Diane Keaton) a Miles Monroe (Woody Allen).

El positivismo deriva de la epistemología que surge en Francia a inicios del siglo XIX de la mano del pensador francés Saint-Simon primero, de Augusto Comte después, y del británico John Stuart Mill más tarde, y se extiende y desarrolla por el resto de Europa en la segunda mitad de dicho siglo. Según esta escuela, todas las actividades filosóficas y científicas deben efectuarse únicamente en el marco del análisis de los

hechos reales verificados por la experiencia. Esta epistemología nacida en Francia surge como manera de legitimar el estudio científico naturalista del ser humano, tanto individual como colectivamente. Según distintas versiones, la necesidad de estudiar científicamente al ser humano proviene de la experiencia sin parangón que fue la Revolución francesa, que obligó por primera vez a ver a la sociedad y al individuo como objetos de estudio científico. Esta corriente tiene como características diferenciadoras la defensa de un monismo metodológico (teoría que afirma que hay un solo método aplicable en todas las ciencias). La explicación científica ha de tener la misma forma en cualquier ciencia si se aspira a ser ciencia, específicamente el método de estudio de las ciencias físico-naturales. A su vez, el objetivo del conocimiento para el positivismo es explicar causalmente los fenómenos por medio de leyes generales y universales, lo que le lleva a considerar a la razón como medio para otros fines (razón instrumental). La forma que tiene de conocer es inductiva, despreciando la creación de teorías a partir de principios que no han sido percibidos objetivamente.

En metodología histórica, el positivismo prima fundamentalmente las pruebas documentadas, minusvalorando las interpretaciones generales, por lo que los trabajos de esta naturaleza suelen tener excesiva acumulación documental y escasa síntesis interpretativa. Esto se ve parodiado en *El dormilón* por las fotografías del pasado en el que vivió el protagonista que las autoridades del futuro le enseñan para desentrañar su significado y poder conocer, así, la vida en aquellos tiempos (en los que vive el espectador de la película, lo que lo dota de comicidad).

Auguste Comte formuló a mediados del siglo XIX la idea de la creación de la sociología como ciencia que tiene a la sociedad como su objeto de estudio. La sociología sería un conocimiento libre de todas las relaciones con la filosofía y basada en datos empíricos en igual medida que las ciencias naturales. Una de sus propuestas más destacadas es la de la investigación empírica para la comprensión de los fenómenos sociales, de la estructura y el cambio social (razón por la que se le considera padre de la sociología como disciplina científica). Comte presenta a la historia humana en tres fases o estadios. En primer lugar, nos encontramos con un estadio teológico o mágico: corresponde a la infancia de la humanidad; en esta época las personas dan explicaciones mágicas de los fenómenos naturales, utilizan categorías antropológicas para comprender el mundo y técnicas mágicas para dominarlo, como le sucede a Kleinman al final de *Sombras y niebla*. En segundo lugar, estaría el estadio metafísico o filosófico: las

explicaciones son racionales, se busca el porqué de las cosas, y se sustituye a los dioses por entidades abstractas y términos metafísicos, como en la parodia de *La última noche de Boris Grushenko*, en donde abundan dichas expresiones en las conversaciones filosóficas que tienen lugar entre los protagonistas de Boris (Allen) y Sonia (Keaton). En tercer lugar, nos encontramos con el estadio científico o positivo: es la parte definitiva. El conocimiento se basa en la observación y la experiencia, y se expresa con el recurso de la matemática. Se busca el conocimiento de las leyes de la naturaleza para su dominio técnico. Comte afirma, además, que no es posible alcanzar un conocimiento de realidades que estén más allá de lo dado, de lo positivo, y niega que la filosofía pueda dar información acerca del mundo: esta tarea corresponde exclusivamente a las ciencias, algo parodiado en *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo* (especialmente en la historia última de los espermatozoides) y en *El dormilón*.

#### **b. Corrientes positivistas**

Entre las corrientes positivistas se puede mencionar al positivismo ideológico, al empiriocriticismo, al positivismo metodológico o conceptual al positivismo analítico, al positivismo sociológico, al positivismo realista y al neopositivismo (empirismo lógico o neopositivismo lógico). Los enfoques sociologistas en filosofía de la ciencia y epistemología han sido tradicionalmente los principales críticos del positivismo, aunque ambas posturas no son necesariamente contradictorias.

En el campo del Derecho, el denominado positivismo jurídico o iuspositivismo, no tiene una relación directa con el positivismo filosófico, sino con el concepto de Derecho positivo (la consideración del Derecho como creación del ser humano).

En el campo de la psicología se puede mencionar al Conductismo o Psicología conductista, como pioneros en la aplicación de la metodología científica al estudio de la conducta humana. Actualmente en la Psicología conviven múltiples escuelas, muchas de las cuales se basan en el positivismo para el estudio del ser humano. Entre dichas escuelas o enfoques destacan el Cognitivo-Conductual, el enfoque Sistémico, o la recientemente llamada Psicoterapia de Tercera Generación (enfoque que, sin abandonar el positivismo, incorpora variables más ideográficas al estudio del ser humano).

#### **c. Reacción frente al positivismo**

Como reacción a la epistemología positivista, surge, principalmente en Alemania, la epistemología hermenéutica. Entre las críticas que se le hacen al positivismo está la

incapacidad que posee el método de las ciencias físico-naturales para conocer sus objetos de estudio (la sociedad, el hombre, la cultura), los cuales poseerían propiedades como la intencionalidad, la auto-reflexividad y la creación de significado, que serían dejados de lado por la epistemología positivista. A su vez, dentro de la hermenéutica, cabría una crítica a la búsqueda de leyes generales y universales, pues deja de lado necesariamente los elementos que no pueden ser generalizados. Así, algunos hermeneutas defienden un conocimiento ideográfico (de conocimientos más precisos, pero menos generalizables), que uno nomotético (de leyes generales). Finalmente, desde la hermenéutica, se planteó la necesidad de conocer las causas internas de los fenómenos, cuestión que se alejaba de la explicación externa de estos. Así en vez de buscar la explicación, los hermeneutas buscan la comprensión de los fenómenos.

Durante el siglo XX, a partir de los estudios de Bertrand Russell y otros, el filósofo Ludwig Wittgenstein elabora el texto *Tractatus Logico-Philosophicus*, que sirve de inspiración para el surgimiento del Círculo de Viena, grupo de intelectuales que tuvo como objetivo el alejar definitivamente a la ciencia de la metafísica, a partir del desarrollo de la lógica de Russell.

#### **4. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica fenomenológica de Edmund Husserl**

##### **a. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen desde la parodia posmoderna de la hermenéutica fenomenológica: *Sombras y niebla***

La fenomenología surge a partir del filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938) como un intento de superar el positivismo reduccionista (que pretende reducir la realidad a lo dado en las ciencias empíricas), el escepticismo y el psicologismo. La oposición al reduccionismo, de cualquier tipo que sea, impone como regla el tomar las cosas en su especificidad, tal como aparecen. Husserl promueve ir a las cosas mismas. Esto implica una concepción de la filosofía y de la hermenéutica como esencialmente descriptiva. La fenomenología presta especial atención al receptor a la hora de determinar el sentido. Según Husserl, el objetivo de la investigación filosófica es el contenido de nuestra conciencia, no los objetos del mundo. La conciencia lo es siempre de algo, y ese algo que se nos aparece es lo verdaderamente real para nosotros. Además, añade Husserl, en las cosas que se presentan a la conciencia (‘fenómenos’ en griego,

–eosas que aparecen”) descubrimos cualidades universales o esenciales. La fenomenología pretende mostrarnos la naturaleza escondida tanto en la conciencia humana como en los fenómenos. Resucita así la postura, abandonada desde el Romanticismo, de que la mente humana es el centro y el origen de todo sentido. En lo referente a la hermenéutica y la crítica literaria, este planteamiento no promueve únicamente un interés subjetivo por la estructura mental del crítico, sino un tipo de crítica que intenta penetrar en el mundo de las obras del escritor y llegar a una comprensión de la naturaleza oculta o esencia de los escritos, tal y como se aparecen a la conciencia del crítico.

La perspectiva fenomenológica caracterizará la posmodernidad y a los protagonistas del cine de Woody Allen, anclados en lo que se les presenta en el aquí y el ahora. En *Sombras y niebla*, al igual que antes en su kafkiana obra de teatro titulada *Muerte*, en la que éste se basó luego para escribir el guion de la película, Allen realiza una parodia del cientifismo empírico reduccionista frente a una postura más fenomenológica:

MÉDICO: Mi interés es puramente científico.

KLEINMAN: No lo pongo en duda.

MÉDICO: Esta es una oportunidad única de aprender algo sobre la naturaleza de su locura. ¿Por qué es de esa manera? ¿Qué puede impulsar a un hombre hacia ese tipo de comportamiento antisocial? ¿Existen otras cualidades poco comunes en él? A veces los mismos estímulos que provocan que un maníaco asesine, le inspiran fines sumamente creativos. Se trata de un fenómeno muy complejo. También me gustaría saber si es loco de nacimiento o su demencia ha sido causada por alguna enfermedad o accidente que haya dañado su cerebro o por la tensión acumulada de circunstancias adversas. Hay un millón de hechos por descubrir. Por ejemplo, ¿por qué ha elegido expresar sus impulsos a través del acto criminal? ¿Lo hace por su propia voluntad o porque imagina oír voces? Ya sabes que en otra época se consideraba al loco movido por inspiración divina. Vale examinar todo eso para que conste.

KLEINMAN: Claro, pero tenemos que cogerle primero.

MÉDICO: Sí, Kleinman, si de mí dependiera, me quedaría solo para estudiar a esta criatura escrupulosamente, para hacerle la disección hasta el último cromosoma. Me gustaría observar cada una de sus células en el microscopio. Ver de qué está compuesto. Analizar sus secreciones. Descomponer su sangre, explorar su cerebro minuciosamente, hasta que yo comprenda al ciento por ciento qué es exactamente en cada uno de sus aspectos.

KLEINMAN: ¿Puedes conocer realmente a una persona? Quiero decir, conocerla... no saber acerca de ella, sino conocerla... quiero decir, conocerla de verdad... hasta donde se pueda conocer... hablo de conocer a una persona... ¿sabes lo que entiendo por conocer? Conocer. Conocer la verdad. Conocer. Conocimiento. Conocer.

MÉDICO: Kleinman, eres un imbécil.



KLEINMAN: ¿Entiendes lo que estoy diciendo?

MÉDICO: Haz tu trabajo y yo haré el mío.

KLEINMAN: No sé cuál es mi trabajo.

MÉDICO: Entonces no critiques.

KLEINMAN: ¿Quién está criticando?<sup>265</sup>

El título de la obra póstuma de Husserl *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* resulta muy significativo. La expresión “crisis de las ciencias” puede tomarse en dos sentidos: por una parte, como expresión de la crisis de finales del siglo XIX y primeros del XX –sería un replanteamiento de los logros de la ciencia, de lo que ha hecho hasta ese momento y de cómo se le plantean una serie de problemas a los cuales no puede responder, tanto por los métodos de que dispone como por un cambio de orientación en cuanto a los fines perseguidos–; por otra parte, la “crisis de las ciencias” puede entenderse como expresión no de una crisis de la ciencia misma, sino de cómo una determinada interpretación (la positivista) de la ciencia ha llevado a relegar la cuestión principal para Husserl: el sentido o la ausencia de sentido de la existencia humana.<sup>266</sup>

Husserl siempre reconoció su deuda con Descartes en cuanto que situó al yo en un primer plano como punto de partida para conseguir una filosofía como ciencia estricta. Aunque éste será también el proyecto husserliano, Husserl le reprocha a Descartes que su ideal científico, el de la matemática, considerado “prejuicio fatal”<sup>267</sup>, no ha sido algo que resultara beneficioso y aprovechable para la reflexión filosófica. Husserl quiere hacer de la filosofía una ciencia estricta, que deberá estar fundamentada como tal, lo que no quiere decir que tenga que estarlo al modo de las ciencias de la naturaleza. La concepción de la ciencia que tiene el positivismo como mera “ciencia de hechos” reduce la realidad al orden de los fenómenos físicos y psíquicos, condicionando la cosmovisión del hombre y llevándolo a una total deshumanización. Por el contrario, aquellas cuestiones que son más propias de la existencia racional de la humanidad son desestimadas por las ciencias positivas, ya que dichas cuestiones no son susceptibles de ser sometidas a las condiciones de verificabilidad requeridas por la ciencia. Ciencias naturales, físicas, químicas, que reducen todo lo concerniente al sujeto a hechos, a

---

<sup>265</sup> Allen, Woody, *Muerte*, comedia publicada en *Sin plumas*, op. cit., pp. 75-77.

<sup>266</sup> Husserl, Edmund, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Crítica, Colección Crítica Filosofía. Serie Clásicos, 1991, pp. 5-7.

<sup>267</sup> Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas: introducción a la fenomenología*, I, 3, edición de Miguel García -Baró; prólogo de José Gaos, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 47.

simples datos, sin dejar ningún ámbito o aspecto del sujeto que no sea reducible a meros hechos. En este sentido, los protagonistas de Allen son personajes que, aunque no confían en la ciencia médica, sí que confían en la ciencia física, las partículas y los agujeros negros, dejando de lado todo lo que no es verificable, cuantificable, medible y constatable por la ciencia. De ahí que la rama de la ciencia que más interesa a los protagonistas de Allen sea la física en cualquiera de todas sus variantes, aunque la medicina no les inspire, precisamente, mucha confianza, sino todo lo contrario. De esta forma, estos personajes constituyen, por sí mismos, auténticas paradojas ambivalentes: desde Miles Monroe en *El dormilón* o Mickey Sachs en *Hannah y sus hermanas* hasta Kleinman en *Sombras y niebla* o Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*, pasando por Harry Block en *Desmontando a Harry* o Jerry Falk y David Dobel en *Todo lo demás*.

La fenomenología quiere volver a recuperar lo originario del sujeto, lo más genuino de la humanidad; busca desalienarla de esa facticidad, de ese “cientifismo” en que se halla inmersa. Esa dimensión originaria es considerada por Husserl mundo de la vida (*Lebenswelt*): “La palabra vida no tiene aquí sentido fisiológico, significa vida que actúa conforme a fines, que crea formas espirituales: vida creadora de cultura, en el sentido más amplio, en una unidad histórica”.<sup>268</sup> El mundo de la vida será alcanzado una vez que hayamos reducido la fetichización factualista de las ciencias. La fenomenología se propone así, en su retorno al mundo de la vida, un modo determinado de interpretar la razón y el saber, y se opone a la exclusividad de la matematización de la naturaleza, ya que en el ámbito del “mundo de la vida” la matematización sería una “praxis particular”. El paradigma del “mundo de la vida” viene a sustituir, así, a la matemática galileana como paradigma único y originario en la concepción del mundo. Se presenta de esta forma “el mundo de la vida como olvidado fundamento de sentido de la ciencia natural”.<sup>269</sup> La fenomenología constituye, de esta forma, una antesala de lo que más tarde serán las corrientes posestructuralistas como crítica al estructuralismo.

---

<sup>268</sup> Husserl, Edmund, *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*, en *La filosofía como ciencia rigurosa*, Madrid, EMESA, 1980, p. 136.

<sup>269</sup> Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, op. cit., p. 50.

## **b. Sombras y niebla y la fenomenología como reacción al positivismo frente al naturalismo y el psicologismo**

El naturalismo (una consecuencia del descubrimiento de la naturaleza considerada como unidad del ser espacio-temporal conforme a leyes naturales exactas<sup>270</sup>), es rechazado por Husserl debido al uso que esa concepción hace del método matemático, método que abstrae y selecciona la naturaleza, considerado lo abstraído como la realidad en sí y absoluta. Así, el naturalista tiende a afrontar todo como naturaleza. En sus deseos de imitar a las ciencias de la naturaleza, el naturalismo hipertrofia y absolutiza el método experimental, lo cual trae consigo por una parte la naturalización de la conciencia, y por otra, la naturalización de las ideas.

La naturalización de la conciencia lleva a considerarla como un hecho más de la naturaleza, como una cosa, la cual lleva aparejada la función principal y clarificadora de sentido que la conciencia o la subjetividad tiene que llevar a cabo. De esta forma, señala Husserl, la conciencia misma es precisamente la que debe hacer evidente y completamente inteligible qué es la objetividad<sup>271</sup>, qué son los hechos y las ciencias, cómo y desde dónde cobran sentido, cuáles son sus límites y en qué relación han de estar con los fines y exigencias de la humanidad.

La naturalización de las ideas conlleva que las consideremos y nos refiramos a ellas como simples abstracciones de datos sensibles. Pero además, la naturalización de las ideas significa la reducción de todo ideal y de toda forma absoluta a lo meramente fáctico, empírico, contingente y, por tanto, relativo. El filósofo naturalista fracasa en su intento de dar una idea de lo que es filosofía, pues tiene como modelo el de las ciencias físico-matemáticas. El naturalismo, considerado como teoría del saber o de la ciencia, reduce la idea de ciencia y saber, pretendiendo, erróneamente, la exclusividad de lo que puede ser considerado como ciencia y como filosofía estricta, rigurosa. Y en cuanto supone, y además, tematiza, una idea de la realidad, para él todo es naturaleza física. Todo lo que existe es físico, y como tal pertenece al complejo unitario de la naturaleza física, o bien, aunque sea psíquico, no es más que una variante que depende de lo físico<sup>272</sup>.

La teoría naturalista o naturalismo tiene sus consecuencias y expresiones en diferentes campos de la realidad o de las ciencias. Una de las formas modélicas en la

---

<sup>270</sup> Husserl, *La filosofía como ciencia rigurosa*, op. cit., p. 49.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 49.

que se expresa el naturalismo es en la lógica como psicologismo lógico. La crítica de Husserl al psicologismo lógico es directa y evidencia claramente el sentido de la fenomenología. Se trata de una crítica al concepto moderno, según Husserl, de ciencia y razón, y, por lo tanto, la necesidad de volver y reconquistar el mundo precientífico, «el mundo de la vida». Por otra parte, la crítica al psicologismo habilitará para remitir a una subjetividad y conciencia puras y trascendentales, no físico-psicológicas, como principio y origen de la realidad y también de las ciencias. Según veremos más abajo, es lo que se propone Husserl como fenomenología pura y trascendental.

El psicologismo lógico puede considerarse, en esencia, como la reducción de las leyes, principios y actos del pensamiento, de los que se ocupa la lógica, a meros acontecimientos y fenómenos psíquicos. Se trata, según Husserl, de:

la discutida cuestión de la relación entre la psicología y la lógica. Pues hay una dirección –justamente la dominante en nuestro tiempo– que tiene pronta la respuesta a las cuestiones formuladas y dice: los fundamentos teóricos esenciales de la lógica residen en la psicología; [...] no es raro que se hable como si la psicología proporcionase el único y suficiente fundamento teórico del arte lógico.<sup>273</sup>

El psicologismo lógico afirmará, por lo tanto, que nada de lo lógico es ajeno, independiente y autónomo, con relación a lo psíquico. Así, todos los principios, leyes y actos lógicos-rationales, «en cuanto tales, estarían inequívocamente determinados dentro de las conexiones generales de causalidad propias del mundo real y habrían de explicarse según leyes causales»<sup>274</sup>. Por otra parte, de esta forma, el psicologismo lógico lleva a cabo una reducción, bajo la forma de una naturalización, de la objetividad lógica y de su pureza formal a una dimensión o realidad natural, empírica y fáctica conformada por la dimensión psíquica. «La equiparación de las formaciones de juicio (naturalmente también de todas las formaciones semejantes de actos racionales en general) con fenómenos de la experiencia interna [...] justamente en esta concepción reside el psicologismo lógico»<sup>275</sup>.

Las consecuencias del psicologismo son el relativismo y el escepticismo. Con ello, resulta imposible obtener un concepto de lógica pura, autónoma e independiente que funde las ciencias (la lógica entendida como un estudio formal a priori de la ciencia en cuanto tal), y encontrar la idea de una racionalidad que habilite para un progreso

---

<sup>273</sup> Husserl, E., *Investigaciones lógicas*, vol. I, Madrid, Alianza, 1985 (2ª ed.) pp. 81-82.

<sup>274</sup> Husserl, *Lógica formal y trascendental*, Méjico, UNAM, 1962, p. 162.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 162.

fundado y definitivo de la ciencia y la cultura europeas. Pero además, la reducción naturalista de la lógica formal pura del psicologismo lógico lleva a cabo una tergiversación de los diferentes modos de ser la múltiple realidad, forzándolos y reduciéndolos a un solo modo de ser: el ser fáctico físico-natural, el ser como ser dado en cuanto dado físico-naturalmente. Esto deviene en positivismo, u objetivismo, entendiendo por objeto lo real dado en el modo fáctico-físico-natural.

El positivismo u objetivismo ha sustituido o transformado ese mundo de la vida (*Lebenswelt*) por una especial cosificación que no permite la vuelta a las cosas mismas, a su principio originario. El objetivismo es un reduccionismo hecho por una determinada concepción de la ciencia: ~~La~~ ciencia objetivista toma lo que ella denomina el mundo objetivo por el universo de todo lo existente, sin considerar que la subjetividad creadora de la ciencia no puede hallar cabida en ninguna ciencia objetiva. Al que ha sido formado en la ciencia natural le parece evidente que todo lo meramente subjetivo debe ser eliminado”.<sup>276</sup> Este objetivismo, por lo tanto, implica una alienación. Es la alienación que padece lo subjetivo, se lo cosifica, con lo que la subjetividad trascendental no se puede presentar como lo que realmente es, como lo verdaderamente originario. Se degrada, así, el sujeto a favor del objeto, y en forma de cosa. Implica también una reducción de lo real a lo real-fáctico-dado. Tendríamos a este tipo de ciencia como limitadora de la humanidad plena y racional. Toda esta crisis es consecuencia de la enajenación del racionalismo que fue absorbido dentro del naturalismo y del objetivismo, que viene a ser así ~~una~~ aberración del racionalismo”.<sup>277</sup> Los científicos naturales eliminan todo elemento subjetivo, ya que sólo le interesan las ~~objetividades~~”, sin tener en cuenta que esas ~~objetividades~~” son producto de una función subjetiva, y que a su vez están sentadas en un mundo cotidiano (*Lebenswelt*) que es ~~fundamento~~” de cualquier tipo de realización anterior. De esta forma, ~~la~~ temática científica del mundo circundante intuitivo, del factor meramente subjetivo, se ha dejado olvidada el sujeto mismo actuante, y el hombre de ciencia no se convierte en tema de reflexión”.<sup>278</sup>

La fenomenología constituye una alternativa al cientifismo positivista; con ella podremos abandonar la situación de crisis. El pensamiento husserliano supone una necesidad de reformar radicalmente la hermenéutica. La fenomenología se mueve ~~en~~

---

<sup>276</sup> Husserl, *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*, op.cit., p. 66.

<sup>277</sup> *Ibid.*, pp. 160 y 172.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 166.

las esferas de la intuición directa, y el paso más grande que tiene que dar nuestra época es reconocer que con la intuición filosófica en su verdadero sentido, con la captación fenomenológica de la esencia, se abre un campo infinito de trabajo”.<sup>279</sup>

La fenomenología es considerada por Husserl como un método, como un modo de hacer de la filosofía una ciencia estricta, frente al relativismo histórico y al subjetivismo psicológico. Como ciencia descriptiva, describirá lo dado antes de todo pensar teórico, lo manifiesto en cuanto fenómeno, entendido éste por Husserl según su étimo griego: *phainómenon*, “lo que aparece a la luz, lo que se muestra”, y que consiste en este su mostrarse y con los rasgos o aspectos especiales con que se muestra. Es decir, la fenomenología no es un saber de meros y engañosos “fenómenos”, sino de las cosas mismas, pero consideradas de tal modo que se presentan en lo que realmente son, sin dejarse deformar por unos modos o métodos acrítricos de considerarlas. La fenomenología quiere dar así el sentido preciso y esencial (logos) de las cosas, en cuanto éstas se muestran (fenómenos) de manera que llegan a ser “reveladas” por aquello que únicamente puede llevar a cabo semejante revelación del sentido esencial de las cosas, a saber, la conciencia pura. La fenomenología es considerada así como la ciencia de los fenómenos.

Kleinman, el protagonista de *Sombras y niebla*, hace unos interesantes comentarios, en la línea fenomenológica que venimos exponiendo, que tomamos de la obra de teatro mencionada líneas arriba:

GINA: Mira aquella estrella pequeña de allí... tan sola. Apenas se la ve.

KLEINMAN: ¿Sabes a qué distancia debe de estar? No me gustaría decírtelo.

GINA: Estamos viendo la luz que esa estrella dejó hace millones de años. Solo ahora llega hasta nosotros.

KLEINMAN: Entiendo lo que quieres decir.

GINA: ¿Sabías que esa luz viaja a trescientos mil kilómetros por segundo?

KLEINMAN: Demasiado deprisa si me lo preguntas. Me gusta disfrutar de las cosas. Ahora ya no queda tiempo para el ocio.

GINA: Todo cuanto sabemos es que esa estrella desapareció hace millones de años y que esa luz, viajando a trescientos mil kilómetros por segundo, ha necesitado millones de años para llegar hasta nosotros.

KLEINMAN: ¿Tratas de decirme que esa estrella puede no estar ahí?

GINA: Eso es.

KLEINMAN: ¿Aun cuando la estoy viendo con mis propios ojos?

GINA: Eso es.

---

<sup>279</sup> Husserl, *La filosofía como ciencia rigurosa*, op. cit., pp. 108-109.

KLEINMAN: Eso me inquieta mucho, porque cuando veo algo con mis propios ojos, me gusta pensar que está ahí. Quiero decir que, si eso es verdad, todos podrían estar lo mismo... todos fundidos... Pero vamos a llegar tarde a las noticias.

GINA: Kleinman, ¿quién sabe lo que es real?

KLEINMAN: Es real lo que puedes tocar con tus manos.<sup>280</sup>

Según lo expuesto, podemos considerar la fenomenología como un movimiento filosófico del siglo XX caracterizado por su pretensión de radical fidelidad a lo dado, a lo que realmente se ofrece a la experiencia, para describir los rasgos esenciales, las esencias de las distintas regiones de la realidad que en esta actitud se muestran. La fenomenología aspira al conocimiento estricto de los fenómenos. Esta última palabra puede inducir a error pues con frecuencia la utilizamos para referirnos a las apariencias sensibles de las cosas, apariencias que no coinciden con la supuesta realidad que debajo de ellas se encuentra. La fenomenología no entiende así los fenómenos, pues para esta corriente filosófica los fenómenos son, simplemente, las cosas tal y como se muestran, tal y como se ofrecen a la conciencia. El lema de este movimiento es el plegarse a las cosas mismas, el ser fiel a lo que realmente se experimenta, de ahí que propugne la intuición como instrumento fundamental de conocimiento. La intuición es la experiencia cognoscitiva en la cual el objeto conocido se nos hace presente, se nos muestra “en persona”, experiencia opuesta al mentar o referirse a un objeto con el pensamiento meramente conceptual. A diferencia de las corrientes empiristas, la fenomenología no limita la intuición al mundo perceptual sino que acepta varias formas de darse las cosas, varias formas de intuición: cada objetividad se muestra de distinto modo a la conciencia, en función de su propio ser o esencia: las cosas físicas se hacen presentes a nuestra conciencia de otro modo que los objetos matemáticos, las leyes lógicas, los valores estéticos, los valores éticos, o las propias vivencias. La virtud del buen fenomenólogo es su perfección en el mirar, el saber disponer adecuadamente su espíritu para captar cada tipo de realidad en lo que tiene de propia. Junto con esta tesis, es común al movimiento fenomenológico la idea de que en el mundo hay hechos, pero también esencias. Los hechos son las realidades contingentes, las esencias, las realidades necesarias; la tarea de la fenomenología es descubrir y describir las esencias y relaciones esenciales existentes en la realidad, y ello en cada uno de los ámbitos de interés del filósofo (mundo ético, estético, religioso, lógico, antropológico, psicológico,...). Cuando el fenomenólogo describe lo que ve no se preocupa por el

---

<sup>280</sup> Allen, Woody, *Muerte*, comedia publicada en *Sin plumas*, *op. cit.*, pp. 81-82.

aspecto concreto de lo que ve, intenta captar lo esencial; así, si se preocupa por estudiar la voluntad, no intenta describir los aspectos concretos presentes en un acto voluntario real sino la esencia de la voluntad y sus relaciones esenciales con otros aspectos de la subjetividad como el conocimiento o la libertad. La fenomenología considera que además de la intuición empírica o percepción existe la intuición de las esencias o formas universales de las cosas. La intuición en la que se hace presente lo universal recibe el nombre de intuición eidética.

El tema de investigación más característico de la fenomenología es la conciencia; se entiende por conciencia el ámbito en el que se hace presente o se muestra la realidad; la realidad en la medida en que se muestra o aparece a una conciencia recibe el nombre de fenómeno. La característica fundamental que la fenomenología encuentra en la conciencia es la intencionalidad. En el lenguaje ordinario llamamos intencional a la conducta hecha mediante un acto de voluntad, a la conducta deliberada. En fenomenología la intencionalidad es una propiedad más básica, se refiere al hecho de que toda conciencia es conciencia de algo, todo acto de conciencia es siempre una relación con otra cosa, un referirse a algo. La conciencia no se limita al conocimiento. Puedo conocer un árbol, puedo percibirlo o pensar en él, pero también puedo vincularme con él mediante otros modos de conciencia: puedo desear estar a su sombra, o imaginarlo con más hojas que las que tiene, o temer que se pueda secar, y tal vez hasta lo puedo amar u odiar. La percepción, el recuerdo, la imaginación, el pensamiento, el amor, el odio, el deseo, el querer, son distintas formas de darse el vivir de la conciencia. Una importante tarea de la fenomenología es la descripción de los tipos distintos de vivencias, de sus géneros y especies, y de las relaciones esenciales que entre ellas se establecen.

Por lo que toca a la fenomenología, quiere ser una ciencia *descriptiva* de las esencias de las vivencias puras trascendentales en actitud fenomenológica, y como toda disciplina descriptiva, no constructiva y no idealizante, tiene su propio derecho a la existencia. Cuando en cualesquiera vivencias reducidas cabe aprehender eidéticamente en una intuición pura, lo mismo si es ingrediente que correlato intencional, es propio de ella y para ella una gran fuente de conocimientos absolutos.<sup>281</sup>

---

<sup>281</sup> Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993 (2ª ed., 2ª reimp.), p. 166.



Husserl pretende así acceder al campo de la conciencia pura y poder captar lo que verdaderamente le interesa de los conocimientos absolutos: lo eidético, lo esencial. Distingue para ello entre la actitud natural y la actitud fenomenológica:

Pongámonos esto en claro con detalle. En la actitud natural *llevamos a cabo* pura y simplemente todos los actos mediante los cuales está ahí para nosotros el mundo. Vivimos ingenuamente en el percibir y experimentar, en estos actos téticos en que se nos aparecen unidades de cosas, y no sólo aparecen, sino que se dan con el carácter de lo ~~ahí~~ delante”, de lo ~~real~~”. Cultivando la ciencia natural, *llevamos a cabo* actos de pensamiento ordenados según la lógica de la experiencia, en que estas realidades, tomadas así como se dan, son determinadas por el pensamiento, y en que sobre la base de tales trascendencias directamente experimentadas y determinadas se concluyen nuevas. En la actitud fenomenológica *sofrenamos*, con universalidad de principio, la *ejecución* de todas esas tesis cogitativas, es decir, ~~colocamos~~ entre paréntesis” las llevadas a cabo; ~~no~~ hacemos estas tesis con lo demás” a los fines de las nuevas indagaciones; en lugar de vivir *en* ellas, de *llevarlas a cabo*, ejecutamos *actos de reflexión* dirigidos a ellas, y aprehendemos estos actos como el ser *absoluto* que son. Ahora vivimos íntegramente en estos actos de segundo grado, en que se da el campo infinito de las vivencias absolutas – el *campo fundamental de la fenomenología*.<sup>282</sup>

Presenta así Husserl lo que él denomina la ~~reducción~~ fenomenológica”. En ella suspendemos la creencia en el ser del objeto. Se ha colocado entre paréntesis el mundo natural. Husserl lo expresa diciendo que el mundo que está dado ante mí constante como existente no lo tomo como lo hago en la vida práctica natural entera. Lo que ponemos entre paréntesis es cada una de las cosas abarcadas en la actitud natural. En relación con esta reducción fenomenológica se encuentra la realidad y la conciencia trascendental:

Así se invierte el sentido vulgar del término ser. El ser que para nosotros es el primero es en sí el segundo, es decir, es lo que es sólo en ~~referencia~~” al primero. No como si un ciego orden de leyes hubiese hecho que el *ordo et conexio rerum* tenga que dirigirse por el *ordo et conexio idearum*. La realidad en sentido estricto tanto de la cosa tomada en su singularidad como la del mundo entero, carece esencialmente (en nuestro riguroso sentido) de independencia. No es en sí algo absoluto que se vincule secundariamente a algo distinto, sino que en sentido absoluto no es, literalmente, nada, no tiene, literalmente, una ~~esencia absoluta~~”, tiene la esencia de algo que por principio es *sólo* intencional, *sólo* para la conciencia, algo representable o que aparece por o para una conciencia. [...]

La reducción fenomenológica nos dio por resultado el reino de la conciencia trascendental como reino de un ser ~~absoluto~~” en un sentido muy preciso. Es este ser la categoría radical del ser en general (o, en nuestro lenguaje, la región radical) en que tienen sus raíces todas las demás regiones del ser, que se refieren por su

---

<sup>282</sup> Ibid., p. 116.

*esencia*, de la que por tanto dependen esencialmente todas. La teoría de las categorías no puede menos, en absoluto, de partir de esta distinción, la más radical de todas las del ser –el ser *como conciencia* y el ser como ser que se “*da a conocer*” en la conciencia, el ser ~~tr~~ascendente” –, que, como se ve, sólo puede alcanzarse y apreciarse en toda su pureza mediante el método de la reducción fenomenológica.<sup>283</sup>

La fenomenología no es un movimiento homogéneo, pues se han dado distintas interpretaciones, tanto en la caracterización del auténtico método fenomenológico como en las tesis doctrinales en las que hay que concluir. Las dos variantes principales son la *fenomenología realista* para la que los fenómenos conocidos son reales e independientes de nuestra mente, y la *fenomenología trascendental*, un nuevo idealismo para el cual la realidad es una consecuencia de los distintos modos de actuación de la conciencia pura o trascendental. Los representantes más importantes de este movimiento, además de su fundador *Edmund Husserl*, son *Martin Heidegger* (1889-1976), *Jean-Paul Sartre* (1905-1980) y *Maurice Merleau-Ponty* (1908-1961). Así mismo, la vinculación de la fenomenología con la posterior estética de la recepción se encuentra prefigurada en el rechazo del punto de vista objetivo de Husserl por parte de su discípulo Martin Heidegger.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, pp. 115 y 119.

## II. EL CAMINO A LA HERMENÉUTICA EXISTENCIAL DEL SENTIDO POSMODERNA Y EL CINE DE WOODY ALLEN

En este capítulo, estudiaremos el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido a la luz de los principales planteamientos que prefiguran el existencialismo como parte de la secularizada hermenéutica posmoderna del sentido. En este sentido es en el que se pasará revisión a Nietzsche y el nihilismo, Heidegger, Unamuno y Heidegger en relación con el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido.

### 1. El cine de Woody Allen a la luz de Kierkegaard y el pre-existencialismo

#### a. Kierkegaard, el pre-existencialismo y el cine de Woody Allen

El existencialismo es una corriente de pensamiento que afirma la originalidad de la existencia individual. En este sentido, está en continuidad con la crítica que hizo Søren Kierkegaard<sup>284</sup> (1813-1845) del “sistema dialéctico racionalista” hegeliano al presentar el yo como devenir y libertad:

El yo<sup>285</sup> es la síntesis consciente de infinitud, que se relaciona consigo misma, y cuya tarea consiste en llegar a ser sí misma, cosa que sólo puede verificarse relacionándose uno con Dios.<sup>286</sup> Ahora bien, llegar a ser sí mismo significa que uno se hace concreto. Pero hacerse concreto no significa que uno llegue a ser finito o infinito, ya que lo que ha de hacerse concreto es ciertamente una síntesis. La evolución, pues, consistirá en que uno vaya sin cesar liberándose de sí mismo en el hacerse infinito del yo, sin que otra parte deje de retornar incesantemente a sí mismo en el hacerse infinito de aquél. Por el contrario, si el yo no llega a ser sí mismo, entonces lo tenemos desesperado, sépalo o no lo sepa. En definitiva, un yo siempre está en devenir en todos y cada uno de los momentos de su existencia, puesto que el yo *θαηά δούλακη* realmente no existe, sino que es algo que tiene que hacerse. Por lo tanto, el yo no es sí mismo mientras no se haga sí mismo, y el no ser sí mismo es cabalmente la desesperación. [...]

*Para hacerse uno –y el yo ha de hacerse con toda libertad– son igualmente esenciales la posibilidad y la necesidad. De la misma manera que a la constitución del yo pertenecen la infinitud y la finitud (ἀπειρήλ-πέξω), así también la posibilidad y la necesidad. Por eso, tan desesperado es el yo que carece de posibilidades, como el que no tiene ninguna necesidad.*<sup>287</sup>

Para Kierkegaard, lo verdadero no es el todo, en el que la multiplicidad de las realidades singulares quedarían disueltas, sino que lo verdadero y primario es –el

---

<sup>284</sup> Kierkegaard es, además, uno de los escritores que han marcado a Woody Allen.

<sup>285</sup> El yo, tomado como sujeto de la filosofía, en sentido moderno, aparece ya en Fichte.

<sup>286</sup> Esta vinculación con la divinidad nos retrotrae a Santo Tomás.

<sup>287</sup> Kierkegaard, Søren, *La enfermedad mortal o (de la desesperación y el pecado)* en *Obras y papeles de Søren Kierkegaard*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 75, 83-84.

singular”, y especialmente el singular que es la “realidad personal”, la existencia humana. El “sistema dialéctico” de Hegel engulle lo singular, desdibuja y acaba anulando las diferencias, lo diferente por antonomasia: la realidad individual única que es mi yo. Un yo que no puede ser reducido a “pensamiento” o “razón”, momento de una razón universal, sino un yo que es primeramente “libertad” y que consiste en la capacidad de “decidirse” y elegirse a sí mismo”. Sobre esto versarán dos de las primeras películas de Woody Allen: *Bananas* y *El dormilón*. En relación con lo planteado por Allen en *El dormilón*, el segundo punto importante del pensamiento existencial es su consideración de la existencia como libertad. La realidad individual única por antonomasia es la existencia. El término “existencia” no va a designar ahora la facticidad o el hecho de ser o existir de cualquier cosa o realidad, sino que va a designar exclusivamente la realidad que es el “yo”; mas no un “yo puro” (como el “eogito” cartesiano o el “yo trascendental” kantiano o husserliano), sino un “yo concreto y mundano”, cuya estructura y determinación será entendida en cada caso de un modo peculiar. La existencia es, para la filosofía existencial, el fenómeno fundamental en el sentido de que es con relación a la existencia y desde ella como se decide y establece el significado y valor de toda realidad. La existencia se constituye así en el principio que funda según su estructura. Pero la estructura originaria de la existencia no es el “pensamiento”, sino la libertad. Una libertad absoluta, es decir, que en su ejercicio, en su decisión y en su elección no está sometida o ligada a algún otro que de alguna manera lo determine o rija. Para el existencialismo la existencia precede a la esencia. Según esto, el hombre no tiene una naturaleza o esencia que lo fije de alguna manera y que oriente su libertad, sino que el hombre es invención de su absoluta libertad. Semejante relación de fundamento guarda la existencia como libertad con respecto al resto de las cosas o entes. Éstos sólo en su aparición ante la existencia reciben un sentido. Así, el existencialismo guarda una estrecha relación y dependencia respecto a la fenomenología husserliana.

Respecto a la fenomenología como método, es gracias a ésta como se lleva a cabo el análisis de la estructura de la existencia y lo que ello trae consigo, el análisis del sentido de la realidad. De esta forma, la fenomenología es el método del análisis de la existencia. Una fenomenología que, aprendida de Husserl, será sin embargo reinterpretada y transformada en cada caso, con la consiguiente reinterpretación de los dos polos opuestos de la relación intencional. Pero, además, la fenomenología va a

representar algo más que un método; también se convertirá en una ontología. En la medida en que la teoría de la realidad que hace el existencialismo interpreta el ser o lo real en cuanto “aparece o se manifiesta” (fenómeno) ante la existencia, se presenta también la libertad como principio que caracteriza y establece el sentido de lo real, de lo que aparece y se manifiesta. De ahí que la verdad para Kierkegaard sea subjetiva, porque las verdades realmente importantes son personales.

**b. El cine de Woody Allen a la luz de Kierkegaard, el compromiso hermenéutico-existencial vital y el gran salto de la fe**

**i. *Hannah y sus hermanas* (1986)**

La libertad va ligada en Kierkegaard a la actitud de compromiso. Él manifestó cómo la característica más destacada de la gente era la multitud de palabras vanas, vacías de compromiso. Frente a esto, él apuesta por el compromiso decidido, especialmente en lo relacionado con lo religioso. Este compromiso, que parte del ejercicio de la libertad que nos caracteriza, hace que avancemos en las diferentes fases por las que podemos pasar, según él: de la fase estética, en donde lo que predomina son los intereses por lo externo, a la fase ética y, tras ésta, a la fase religiosa. El ser humano estético, según Kierkegaard, vive el momento y busca en todo momento conseguir el placer. Lo bueno es lo hermoso, lo bello o lo agradable. Al vivir el ser humano estético en el mundo de los sentidos, se convierte en un juguete de sus propios deseos, placeres y estados de ánimo. Lo negativo, en esta fase, es lo que se considera aburrido y pesado. El estético es el que tiene una relación de observador con la realidad, sin compromiso.

El ser humano que vive en la fase estética puede llegar a sentir pronto angustia y vacío. Pero en ese caso también hay esperanza. Según Kierkegaard, la angustia tiene su lado positivo, pues nos muestra una inquietud. Es una expresión de que uno se encuentra en una “situación existencial”. Ahora el estético puede optar o no por dar el gran “salto” hasta una fase superior. Todo depende de uno, del ejercicio que hace de su libertad, y de si compromete y da el salto, o no. Nadie puede hacerlo por nadie. En este sentido, Kierkegaard nos recuerda a Sócrates, que señaló que todo verdadero conocimiento viene desde dentro. También la elección que conduce a que un ser humano salte de una actitud vital estética a una actitud vital ética o religiosa tiene que surgir desde dentro, como le sucede a Mickey Sachs (Allen), uno de los protagonistas de *Hannah y sus hermanas* en un capítulo de la película titulado, precisamente, “El gran

salto” en referencia a ese gran salto de fe que tendrá que dar el protagonista en su búsqueda religioso-existencial vital.

Michey tendrá que dar el gran salto de la fe al que alude el título kierkegano del magnífico capítulo XII: *–The big leap*” (El gran salto). Se produce en la secuencia que abre el capítulo la presentación y parodia de las posturas hermenéutico-existencialistas de Kierkegaard a través de la posmoderna a inestabilidad religiosa. Esta inestabilidad religiosa, viene generada por el existencialismo del siglo XX y la inquietud que surge frente al vacío existencial que, para el hombre posmoderno, las religiones tradicionales de la comunidad en que uno se ha criado no consiguen llenar. Así, cuando el personaje que interpreta Allen en *Hannah y sus hermanas* descubre que está sano y en realidad no tiene cáncer ni nada que se le parezca, siente la gran necesidad de realizar una hermenéutica búsqueda religioso-existencial personal que llene el gran vacío existencial provocado por el hecho de ser consciente de que tarde o temprano tendrá que afrontar la muerte. El capítulo comienza con un hombre entrado en años de espaldas a la cámara, vestido con una sotana negra. Está en el interior de una habitación recubierta de madera mirando hacia fuera a través de una ventana.

SACERDOTE (*dándose la vuelta*): Bien, dígame: ¿por qué quiere usted convertirse al catolicismo?

*Se abre el plano y vemos a Mickey sentado mirándolo a él, de espaldas a la cámara.*

MICKEY (*agitado*): Bien, bueno, porque tengo que poder creer en algo, porque, si no, la vida carece por completo de sentido.

SACERDOTE: Lo comprendo. Pero, ¿qué es lo que le llevó a usted a decidirse por la fe católica?

MICKEY: Bueno, ¿sabe? En primer lugar, porque es una religión muy hermosa. Y es una religión sólida, está muy bien estructurada. Quisiera entrar en la facción que milita en contra de la religión en las escuelas y contra la nuclearización.

SACERDOTE: O sea, que de momento usted no cree en Dios...

MICKEY: No, pe-pero deseo creer. Estoy dispuesto a hacer lo que sea. Ayudaré a hacer una mona de pascua si es menester. Necesito una prueba, una prueba definitiva, ¿no comprende? Si no puedo creer en Dios, no creo que valga la pena seguir viviendo.

SACERDOTE: Eso significa que tendrá que dar un gran salto.

MICKEY (*afirmando consciente y convencido*): ¡Sí! Pero, ¿puede usted ayudarme?

Los protagonistas de Allen le dan mucha importancia al sexo, las mujeres hermosas, los beneficios y comodidad que aporta el dinero, la imagen personal estética y la de realización familiar, personal y profesional. Parecieran no poder abandonar la fase

estética. Aún así, o quizás precisamente por ello, tienen, como Kierkegaard, una fuerte sensación de existir sólo durante un breve instante. Sensación que viene dada por el vacío que genera en la posmodernidad su imperio de lo efímero, por utilizar las célebres palabras de Lipovetsky. De ahí que las decisiones de la vida sean tan personales, trascendentales e importantes, e impliquen compromiso. En la secuencia presentada se parodia este factor determinante de la hermenéutica del sentido, concebida por su protagonista Mickey como experiencia personal que parte del compromiso vital al que le llevan sus inquietudes religioso-existencialistas. En vinculación con lo que representa este compromiso expuesto por Kierkegaard, comenta uno de los autores del libro *¿Dios a la vista?*, José Ignacio González Faus:

Si doy a conocer el libro es, sobre todo, por esta anécdota que me contó el editor. Cuando estaba preparando el volumen llamó a un conocido ateo, antaño perseguidor de creyentes con un fervor casi paulino. No pretendo decir que éste sea ninguno de los firmantes en el libro: no importa esto. Lo que quiero contar es que a este señor (hoy ya muy anciano y que ha sufrido el clásico eclipse de todos los famosos), casi se le saltaron las lágrimas al responder: ~~ahora~~ que ya nadie se acuerda de mí y todos me tienen olvidado, han tenido que ser unos cristianos quienes se acuerden de mí para pedirme”...

No quisiera contar la anécdota para presumir de nada (librenos Dios de semejante memez), sino porque expresa a maravilla lo que tendríamos que ser los cristianos (y que la mayoría de las veces no somos): si el creer en el Dios de Jesús no nos sirve para intentar actuar siempre de esa manera, entonces esa fe nos aporta muy poco a nosotros, y creo que le sirve muy poco a Dios, si cabe hablar así.

Las inquietudes religioso-existenciales de Mickey en *Hannah y sus hermanas* le llevan a su compromiso para dar el gran salto de la fe. Compromiso que le lleva a ofrecerse a colaborar dentro de la organización de la iglesia, concebida por Mickey como ~~una~~ “una religión sólida” porque ~~está~~ “está muy bien estructurada”. Este parodiado compromiso hermenéutico-existencial le lleva a Mickey a ofrecerse a ~~hacer~~ “hacer una bola de pascua si es menester”, lo que resulta cómico por el elemento marcador del compromiso elegido, que ante la gravedad del asunto que Mickey presenta, resulta cómicamente ridículo. Este vital compromiso hermenéutico-existencial lleva a Mickey Sachs del despacho del sacerdote católico a casa de sus padres. Tras preguntarle al sacerdote si puede ayudarle a dar ese gran salto de fe del que le habla y que tanto necesita, a continuación vemos el drama surgido en casa de sus padres al contarles que está pensando en hacerse católico. Se trata de un parodiado momento de tremendo patetismo cómico debido a las reacciones desmedidas de los padres de Mickey, que

pareciera haberse convertido en la desgracia de la familia. En primer plano, se nos muestra el salón, desde donde se encuentran Mickey y su padre. En segundo plano, el largo pasillo que da entrada a los dormitorios, al fondo del cual se ve a su disgustada madre judía llorando desconsoladamente al no asimilar bien la noticia, con el corazón desgarrado, la mano derecha en el pecho y la izquierda sobre su frente, cual funesta tragedia griega.

MADRE (*llorando mientras se encierra amargamente afligida en su habitación, sin dejar de llorar en off*): ¡¿Por quééé?! ¡Oh, Dios mío...!

MICKEY (*excusándose sorprendido*): Pensé que os alegraríais mucho.

PADRE (*recriminándole con sus brazos mientras se mueve por el salón, camino de la cocina, con un plato en la mano derecha*): ¡Cómo nos vamos a alegrar!

MICKEY: Yo nunca había pensado en Dios en mi vida. Ahora pienso seriamente en Él.

PADRE (*entrando en la cocina plato en mano a coger algo mientras le sigue la cámara y Allen*): ¿Pero el catolicismo por qué? (*En off.*) No es la religión de tu pueblo...

MICKEY: Porque-porque desde el principio no asimilé bien nuestra religión, y necesito un cambio total en mi vida.

PADRE (*en off*): ¡No me digas que vas a creer en Jesucristo?

MICKEY (*intentando justificarse*): Sé que te va a parecer muy raro, pero lo voy a intentar.

PADRE (*en off*): ¡Te hemos criado en la tradición judía!

MICKEY: ¡Da lo mismo que haya nacido judío! Tengo la edad suficiente como para tomar una decisión.

PADRE (*asomándose por la puerta de la cocina con el plato en la mano y las manos sucias*): ¿Pero por qué Jesucristo? ¿Por qué, por ejemplo, no te has hecho budista?

MICKEY: El budismo es una cultura completamente ajena. Mira, tú te vas haciendo mayor, ¿verdad? ¿No tienes miedo de morirte?

PADRE: ¿Y por qué iba a tener miedo?

MICKEY (*con indignado asombro que transmite con su voz y todo su cuerpo*): ¡Porque dejarás de existir!

PADRE: ¿Y qué?

MICKEY (*gesticulando sorprendido con su mirada, cara y todo su cuerpo*): ¿Esa idea no te aterrera?

PADRE (*acompañado por la cámara y por Allen al dirigirse al salón mientras levanta su mano y brazo derechos en petición de que se lo desocupe de semejante preocupación infundada, intentando que se lo deje en paz*): ¿Quién piensa en esas tonterías? Ahora estoy vivo. Cuando esté muerto, estaré muerto.

MICKEY: No lo entiendo. ¿No tienes miedo?

PADRE: ¿De qué? Estaré inconsciente.

MICKEY (*por el pasillo, camino del dormitorio donde se ha encerrado su madre*): Sí, lo sé. Pero eso de dejar de existir...



PADRE: ¿Y cómo sabes que dejaremos de existir?

MICKEY: Las perspectivas no son muy prometedoras... (*Aporrea la puerta del dormitorio.*)

PADRE (*deambulando con un plato de comida en la mano. Se para frente al largo pasillo para hablar con su hijo, que se ha ido hasta el fondo del mismo a buscar a su madre*): ¡¿Quién sabe lo que habrá después?! ¡Yo qué sé si estaré inconsciente o no. Ya me las apañaré entonces. No pienso preocuparme por lo que sucederá cuando esté inconsciente.

MICKEY: ¡Mamá, sal!

MADRE: Claro que existe Dios, idiota. ¿Tú no crees en Dios?

MICKEY: Pero si existe Dios, ¿entonces por qué hay tanta maldad en el mundo? ¿Por qué...? Todavía más sencillo: ¿cómo pudieron existir los nazis?

MADRE (*desde el dormitorio, sin salir*): ¡Explícaselo, Max!

PADRE: ¿Cómo voy a saberlo si ni tan siquiera sé cómo funciona el abrelatas? *Mickey golpea fuertemente la puerta cerrada del dormitorio donde su madre se ha encerrado, intentando abrir la puerta o que su madre salga y se disponga a comprenderlo.*

La comicidad de esta escena parte de su exagerada presentación trágica, que parodia la postura de Kierkegaard de que uno nunca llegará a entender lo que es la otra persona porque no hay ninguna persona en todo el mundo que sea idéntica a otra. Los elementos cómicos se suceden en esta escena dramática aligerando su "tragedia". El humor surge por la contraposición y negación de contrarios. Así, a la supuesta esperada alegría de los padres de Mickey se contraponen su disgusto, enfado e incompreensión; a no haber pensado Mickey en Dios en toda su vida, el hecho de que ahora sí que piense, aunque sea desde la sospecha y la duda; a la religión de su pueblo (el judaísmo), se contraponen la no asimilación de la misma por parte de Mickey; frente al deseo del padre de que no crea en Jesucristo, el deseo de Mickey de intentarlo; frente al hecho de haber nacido judío, el disponer ya de una edad para tomar decisiones propias (y no es un quinceañero, precisamente, sino un cincuentón; al cristianismo el budismo (algo diametralmente opuesto, según alega Mickey); al miedo a la muerte, el no miedo ni concienciación al respecto; y a la angustia existencial por dejar de existir, la despreocupación al respecto. La comicidad surge, por lo tanto, de todo lo contrario que se espera. Se produce en una serie encadenada de comentarios que llegan al culmen al cuestionarse la existencia de Dios debido a la existencia del mal, ignorancia que se compara con la de no saber cómo funciona el abrelatas. Esta comicidad última surge por comparar elementos de un gran trascendentalismo y complejidad como Dios, la explicación de la maldad en el mundo o el sentido trascendental de la vida con algo tan vacío de un sentido trascendental como el funcionamiento del abrelatas. Aquí, Mickey hace de posmoderno Sócrates

existencialista tratando, a través de sus preguntas, de que sus padres, descubran y entiendan por sí mismos las realidades que les quiere transmitir.

La comicidad surge, en definitiva, por la dramática y desmedida incompreensión a la que se ve sometido Mickey por parte de sus padres, que lo tratan como si hubiera cometido una locura adolescente, cuando se trata de un recorrido hermenéutico-existencial de un adulto. La oposición resulta cómica, además, por la forma de expresar las cómicas y sobredimensionadas reacciones con que manifiestan su oposición e incompreensión: frente a las profundas inquietudes existencialistas de Mickey, los comentarios de la madre, de un exagerado dramatismo trágico que resulta cómico por su exageración, contrapuestos a los de la exagerada negación de su padre, que se desentiende de toda posible reflexión existencial y trascendental, ya que sólo atiende al aquí y ahora fenomenológicos. La comicidad de las reacciones verbales va reforzada por la comicidad visual de los gestos de cada uno. Se contraponen, además, paródicamente, los dos tipos de espiritualidad y religiosidad: la tradicional y moderna de la comunidad de la que uno forma parte por nacimiento frente a la posmoderna, más sentimental, intuitiva, indagadora, inconformista y, sobre todo, personal.

La conversación con el padre deviene en un diálogo absurdo, casi de besugos, que vacía de trascendentalidad, sentido y relevancia las inquietudes que Mickey le plantea, rebajando así su importancia. Su padre no manifiesta interés alguno en preocuparse por la muerte mientras esté vivo; ya lo hará, en todo caso, cuando esté muerto, si es que entonces puede preocuparse por ello. Al hablar el padre, hace uso de una expresiva gestualidad, desdramatizando con ello y con su tono de voz la importancia de lo que su hijo le plantea al desentenderse de ello, pues no quiere darle vueltas ni preocuparse al respecto; se trata de algo que no va con él ni quiere que vaya, en una intervención que se convierte en una divertida parodia de las posturas hermenéuticas fenomenológicas.

Así mismo, se ironiza sobre las luchas y guerras de religión, así como sobre las grandes incompreensiones que se producen entre las grandes religiones, con el creyente como víctima y carne de cañón en el medio; dejado de lado, en realidad, un profundo respeto a su sincera preocupación existencial sobre la vida, la muerte y la existencia de Dios. La comprensión, empatía y respeto por las inquietudes y decisiones religioso-existenciales de Mickey brillan por su ausencia pues, sencillamente, no se contemplan.

La búsqueda del sentido de la vida que consiga llenar su vacío existencial lleva a Mickey a una kierkegana búsqueda comprometida, intentando encontrar el camino en

éste vital y tortuoso periplo hermenéutico-existencial. Vital proceso hermenéutico-existencial parodiado por Allen. Tras la desesperada y frustrante discusión familiar, cambia la escena y se lo ve a Mickey en la una iglesia católica, comprometido en su búsqueda presenciando el sublime canto de un coro al fondo de la misma, en actitud contemplativa, aunque moviendo un poco su cuerpo, quizás en actitud contemplativa. En ese momento el canto y la música que producen es diegético, pero en seguida se convierte en extradiegético porque, aunque se lo escucha de fondo, el tiempo del relato ya ha cambiado y se nos muestra a Mickey en el despacho del sacerdote, quien lo carga con una pila de gruesos libros para que se instruya en su nueva fe. En la pesada columna de libros con los que el sacerdote le ha cargado para ayudarlo, podemos apreciar una parodia del compromiso religioso kierkegaano que nos lleve a encontrar a Dios; parodia presentada a través de una crítica e irónica metáfora visual de la religión vista como una pesada carga, como un arduo y pesado camino para encontrar el sentido de la vida y llenar el vacío existencial. En el siguiente plano ya, la religión pasa a convertirse en un artículo más de consumo, con Mickey frente al escaparate de una tienda religiosa, repleta de sus clásicos crucifijos y demás insignias de la religión. Contemplamos, al igual que hace Mickey moviéndose, una postal de Cristo crucificado agonizante en tres dimensiones, que abre y cierra los ojos dependiendo desde dónde se la mire y cómo se mueva (la postal o uno). Se presenta así la religión como una especie de banalizado artículo *kitsch* de consumo que, pretencioso, pasado de moda y de mal gusto, también ha sucumbido al consumismo, como una banalización y frivolidad de los más profundos y maravillosos (o aterradores) sentimientos humanos convertidos en carne de consumo, como si fuesen productos de almacén y los consumidores ovejas sacrificadas por estos nuevos pastores posmodernos.

Pero esta escena urbana resulta trascendentalmente importante porque supone el encuentro callejero de Mickey con la persona de Jesucristo como parodia de este tipo de espiritualidad posmoderna centrada en el encuentro con lo trascendente a través de lo cotidiano, en donde lo vivencial-experiencial-personal juega un papel de capital importancia en la dotación de sentido. Encuentro con el Salvador que transforma la vida del ser humano desde nuestra peculiar y particular vivencia, experiencia y persona, como ya resaltó Kierkegaard. La ironía con que se presenta este parodiado encuentro es de una eficacia y economía de medios asombrosa, como toda la secuencia. La persona de Jesucristo y el encuentro trascendental y significativo que se puede tener con él se

ven reducidos y rebajados a una simple estampita o postal en tres dimensiones que cada cual puede hacer morir o revivir cruelmente a su antojo según cómo se la mire, lo que nos remite al relativismo posmoderno desde la multiplicidad de sus miradas y perspectivas fragmentadas, únicas y personales. De esta forma, el encuentro con el creador del cristianismo, lejos de resultar significativo para el protagonista, resulta, en este caso, en una amarga y frustrante experiencia vacía. Tras moverse varias veces para contemplar a Jesucristo en sus dos estados de vivo y muerto, según la posición de los ojos, Mickey se va de allí realizando un gesto escéptico con la mirada, como si no pudiera esperar ninguna solución a sus dilemas existenciales desde esa postura en la que se juega tan fácil y frívolamente con la vida y la muerte (y más al tratarse de la de alguien que se considera, nada más y nada menos, que el creador de esa religión y el Salvador de la humanidad). La mirada escéptica de Mickey nos trasmite su decepción por el catolicismo. ¿Qué solución a su angustia existencial por la muerte puede encontrar en una cultura religiosa en donde se enfatiza, precisamente, la muerte del crucificado, y de una forma tan cruel? ¿Qué puede esperar de todo ello?

Tras esta frustrante experiencia, que no le ofrece ningún aliciente ni esperanza personales, vemos a Mickey llegar a casa de hacer la compra, con el canto del coro todavía escuchándose en *off*. Enciende la luz y, desencantado a la vez que desalentado, saca lacónicamente de la bolsa lo que ha comprado, entre lo que se encuentra un crucifijo, lo que parece una Biblia y un cuadro de la virgen, que deposita, sucesivamente, uno encima del otro, desesperanzado más que escéptico, junto a una bandeja de metal y la pila de libros que le quedan de los que le ha dejado el sacerdote, o que ha podido él mismo comprar. Sobre los artículos religiosos que ha comprado apoya a continuación, desacralizándolos, un paquete de pan de molde y un frasco de mayonesa, que saca también de la bolsa, convirtiendo a los artículos religiosos en unos artículos más de consumo, que pierden su valor y singularidad bajo el pan y la mayonesa. La comicidad surge, de nuevo, por asociación degradativa. Es más, el cuadro, situado sobre el crucifijo, se convierte, de este modo, en improvisada bandeja de la mayonesa y el pan. Cuando Mickey termina de sacar la compra, en ese instante el coro termina la canción extradiegética que se estaba escuchando como si fueran los pensamientos y recuerdos de Mickey lo que se estaba escuchando, grabado en su mente o conciencia cual reminiscencia de su comprometido y vital acto hermenéutico-existencial. Todo este acto de la compra, con el coro sonando de fondo, constituye, por

lo tanto, una brillante metáfora audiovisual de la secularización o desacralización de la religión, así como de la hermenéutica del sentido, convertidas ambas en artículos de consumo.

Esta escena tras la discusión con sus padres carece de diálogos, es eminentemente visual, y se podría ver sin el sonido del canto del coro, como si de una película muda se tratara. De todas formas, cabe señalar que, aunque no perdería su sentido sin el sonido, no tendría la fuerza que tiene con él.

La religión, entendida como el acto de religar al hombre con la divinidad, se ha convertido en vano artículo de consumo banalizado. A través de la ironía y la parodia, se critica en la secuencia comentada de Allen cómo la comprometida fase vital hermenéutico-religiosa de la que habla Kierkegaard se ha confundido, en plena búsqueda hermenéutico-existencial, con la fase estética, convirtiéndose más en estética que otra cosa. Desde esta irónica parodia posmoderna, la religión tradicional, desacralizada y bajada de los altares, se convierte en un banalizado artículo de consumo que ha perdido ya todo el encanto, en un producto de mercado vacío de sentido que no consigue llenarle. Este desencanto ante la religión tradicional institucionalizada le llevará, como buen posmoderno, a buscar su fe por nuevos derroteros, como los Hare-Crisna. Caracteriza a la posmodernidad esta religiosidad posmoderna de “supermercado”, en la que las diversas religiones se ofrecen públicamente y en dónde el hombre o mujer posmoderno, ávidos de espiritualidad y de llenar su vida de sentido, se ofrecen al mejor postor-pastor, cual consumidor de supermercado avasallado por todas las marcas que se le ofrecen con el fin de llenar su vida de felicidad. Religiosidad posmoderna de “supermercado” en la que cada uno elige el producto que más se adapta a sus necesidades inmediatas (ya sea el pan de molde y la mayonesa o los elementos de las grandes religiones tradicionales, la *New Age* (Nueva Era), el sincretismo, el ocultismo, el magnetismo, el espiritismo, el esoterismo o la astrología). De esta forma, través de la comentada secuencia en la que su protagonista llega de la compra tras haber estado buscando a Dios para dar el gran salto de la fe kierkegano, se puede observar una crítica irónica de cómo se juega con los sentimientos más profundos, serios y trascendentales del ser humano banalizándolos al hacerlos artículo de consumo y comercializarlos. Pero también se presenta, parodiado, al hombre posmoderno actual necesitado de lo religioso, en busca de Dios y de algo que lo llene en la religión, como una metáfora de su posición y situación de consumidor en busca de algo nuevo. Toda la

posibilidad de búsqueda de sentido religiosa trascendental a través del catolicismo se reduce en esta secuencia a lo material y mercantilista, desde la adquisición de libros religiosos hasta la compra de estampitas, postales degradantes, cuadros o crucifijos. Lo que muestra, a través esta irónica parodia, una fuerte y brillante crítica al respecto. Toda esta secuencia de Mickey, de tan sólo tres minutos y siete segundos de duración, se caracteriza por una magistral presentación de paródica de los dramas religiosos-existenciales posmodernos, en donde cada elemento se vuelve altamente significativo en relación con los demás. Lo que la convierte a esta secuencia, desde el comienzo mismo del capítulo, en una verdadera joya de antología de la historia del cine y de la posmodernidad, en donde el cine se convierte en Séptimo Arte, y con mayúsculas, ante la precisión con que Allen utiliza todo los elementos para dotarlos de un gran sentido y significado.

Como muestra Allen en la comentada secuencia, el hombre y mujer posmodernos intentan encontrar respuesta a los interrogantes existenciales que les surgen bajo una pluralidad de actitudes. Una de esas posturas es el rechazo de la fe como clave interpretativa, que se ve impulsado desde el secularismo posmoderno, ya sea a través del ateísmo, el agnosticismo o la indiferencia religiosa, como hace el padre de Mickey (para él, como para muchos, la religión se ha convertido, exclusivamente, en algo de relevancia social, lo que la desacredita aún más, como a sus pretendidos fieles).

## **2. El cine de Woody Allen a la luz de Schopenhauer como preámbulo existencialista: *Annie Hall* (1977)**

La influencia de Schopenhauer (1788-1860) sobre Nietzsche y Unamuno hace de obligada necesidad su presentación debido, también, a su repercusión en el cine de Woody Allen.

En *Die Welt als Willw und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*, 1818 y 1844)<sup>288</sup>, Schopenhauer se vincula, por un lado, con el pensamiento kantiano, en donde el conocimiento del mundo y de los objetos es fenoménico y conformado por el sujeto. De este modo, el mundo es la representación que el sujeto hace de él. Pero a diferencia de Kant, se denuncia ese saber y ese mundo fenoménicos como apariencia e ilusión. Más allá de éstas, la realidad o “cosa en sí” no puede convertirse en objeto de ciencia, aunque, de todas formas, disponemos de experiencia de ella: se trata de la

---

<sup>288</sup> Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Buenos Aires, Losada, 2008.

experiencia de nuestro cuerpo, el cual se nos aparece como un objeto, como un fenómeno. También experimentamos nuestro cuerpo desde dentro como necesidad, deseo, fuerza, poder actuar y voluntad. A través del cuerpo que somos tenemos acceso a la realidad profunda de las cosas y del mundo en su totalidad. Este ser profundo y dinámico es la voluntad. De este modo, Schopenhauer describe como voluntad la “cosa en sí” kantiana. No la voluntad consciente e intencional de un ser racional, sino la vida volitiva como deseo ilimitado e impulso universal, al mismo tiempo sin forma definida y multiforme, cuyos objetos-fenómenos (entre los que se encuentran los seres humanos) no son otra cosa que producciones-objetivaciones transitorias, en lucha unas con otras, y todas ellas destinadas al anonadamiento. Ningún objeto puede, así, satisfacer y apaciguar la voluntad infinita.

La voluntad schopenhaueriana se presenta como una noción metafísica y cosmológica, no como una mera categoría antropológica o subjetiva. Se caracteriza porque no tiene finalidad alguna, es fundamentalmente ciega, inconsciente y está en conflicto consigo misma, ya que no deja de obstaculizar y de oponerse a sus propios impulsos. La libertad que le es propia es irracional y antagonista, y el mundo, bajo cuyas formas esa libertad no deja de objetivarse, expresa los procesos interminables de creación-destrucción en la confrontación de las fuerzas físicas, la lucha de los vivos, el combate de las conciencias. Como el enfrentamiento es universal y se produce en el corazón mismo de la realidad más profunda del ser, parece no tener solución. También es fuente de un sufrimiento infinito, que justifica el pesimismo schopenhaueriano. De esta forma, el amor y la razón no son más que medios a través de los cuales se perpetúa el querer-vivir (y con él, el sufrimiento). Constituyen lo contrario de una solución duradera. En este sentido, el arte sólo presenta momentos estéticos contemplativos, pero que suponen una tregua en el afán doloroso.

La moral, sin embargo, es concebida como sensibilidad al sufrimiento universal de los seres (no solamente de los humanos) y como compasión. Constituye un paso hacia la solución, en la medida en que impulsa hacia la abolición del individualismo egoísta. Se trata de una afirmación de la voluntad que sólo engendra, en sí mismo y en los demás, sufrimientos suplementarios y que se alimenta de tradiciones. Pero la compasión no está todavía lo suficientemente separada del mundo y del deseo. La liberación sólo puede venir de la extinción misma del querer vivir en sí. Del lado del ascetismo, y sobre todo en la mística atea del budismo, es donde Schopenhauer, admirador del hinduismo,

reconoce la única forma de salvación adecuada al mundo absurdo y doloroso en el que nacemos y morimos.

Dados el pesimismo schopenhaueriano y la pluralidad de interpretaciones y sentidos preconizada después por Nietzsche, el nihilismo y el existencialismo, en la posmodernidad, la vida como texto carece de un centro de sentido trascendental y único al que todo encamine, con lo que la personas e siente angustiada ante el dolor y el sinsentido. Así, para Alvy Singer, el protagonista que Allen encarna en *Annie Hall*, la vida constituye un absurdo y sinsentido, hasta llegar a convertirse en una dicotomía entre lo horrible y lo miserable, según le comenta a Annie Hall:

ALVY: Yo creo que la vida está dividida en lo horrible y lo miserable. En esas dos categorías. Y lo horrible son los enfermos incurables, los ciegos, los lisiados... No sé cómo pueden soportar la vida, me parece asombroso. Y los miserables somos todos los demás. Así que, al pasar por la vida, deberíamos dar gracias por ser miserables. Por tener la suerte de ser miserables.

Este dramático y angustioso comentario nihilista-existencial viene revestido y contrapesado, al final, por lo paradójicamente irónico de tener que dar gracias, precisamente, por todo aquello tan negativo que nos causa una profunda amargura, tristeza y soledad. Comenta Lipovetsky en este sentido que:

La exigencia de realizarse y ser felices se intensifica incluso cuando las dificultades objetivas aumentan un punto. Bajo el defecto de esta confluencia, la decepción es una experiencia que se extiende. [...] Yo haría dos observaciones a este respecto. La primera es que el pesimismo actual no es identificable con la decepción profunda y el desánimo insuperable. Segunda observación: la sociedad de la decepción es una sociedad en que a los individuos les cuesta reconocer su decepción e intensificación. Confesarlas es cada vez más difícil en una cultura en que infelicidad significa fracaso personal y en la que se prefiere dar envidia a recibir compasión. Y a nadie le gusta deprimirse confesándose infeliz, para que al compararse con los están peor haya motivos para no sentirse la más desdichada de las criaturas.<sup>289</sup>

De ahí que el sincero comentario de Alvy Singer nos llame tanto la atención. Estas posturas pesimistas schopenhauerianas son asumidas y resueltas por la vía cómica en el cine de Woody Allen a través de los planteamientos de Nietzsche y Unamuno que pasamos a referir.

---

<sup>289</sup> Lipovetsky. Gilles, *La sociedad de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 33, 105-106.



### **3. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de Nietzsche y el nihilismo como antecedentes del existencialismo**

#### **a. Orígenes y antecedentes**

Aunque fue Nietzsche quien estructuró la conceptualización del término, el nihilismo tiene antecedentes muy antiguos, encontrándose ya en algunos textos filosóficos hebreos, como el *Eclesiastés*. Por otra parte, el nihilismo ya existía como corriente en la antigua Grecia, representado por la Escuela cínica y el escepticismo. Una de las referencias nihilistas más lejanas se encuentra en el filósofo sofista Gorgias, quien afirmaba que nada existe, y que si algo existe no es cognoscible por el hombre y que, si fuese cognoscible, no sería comunicable; o en la actitud vital de su discípulo Diógenes de Sinope.

Aunque el término fue popularizado en el siglo XIX por el novelista ruso Iván Turgueniev en su novela *Padres e hijos* (1862) para describir las visiones de los emergentes intelectuales radicales rusos, la palabra nihilismo fue introducida en el discurso filosófico por primera vez por Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) en una carta enviada a Fichte en 1799. Jacobi usó el término para caracterizar el racionalismo, y en particular a la filosofía crítica de Immanuel Kant con el fin de llevar a cabo una *reductio ad absurdum* según el cual todo el racionalismo (la filosofía como crítica) se reduce a nihilismo, y por lo tanto debe ser evitado y reemplazado con un retorno a algún tipo de revelación o conocimiento trascendente.

Los intelectuales que describió Turgueniev en su novela eran principalmente estudiantes de clase alta que estaban desilusionados con el lento avance del reformismo. En *Padres e Hijos* Turgueniev consideró como nihilista a la persona que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio como artículo de fe, en el sentido de persona crítica con todo lo que le rodea. El portavoz principal de esta nueva filosofía fue Dimitri Pisarev (1840–1868). La palabra pronto se convirtió en un término de burla para las generaciones más jóvenes perdidas y radicales. Se utiliza a menudo para indicar un grupo o filosofía caracterizado por la falta de sensibilidad moral, creencia en la verdad, belleza, amor o cualquier otro valor y ningún respeto por las convenciones sociales anteriores.

El fenómeno cultural ruso conocido como nihilismo se desarrolló durante el reinado de Alejandro II (1855 a 1881), zar de carácter liberal y reformista. La década de los sesenta es considerada como la década del nihilismo. La pérdida de la Guerra de Crimea

(1854-1856), la apertura del régimen al exterior (apertura no sólo económica, sino también cultural e ideológica) y las relativas libertades concedidas por el zar –por ejemplo, en prensa– sirvieron de caldo de cultivo para esta nueva subcultura. De carácter fundamentalmente intelectual, el nihilismo representó una reacción contra las antiguas concepciones religiosas, metafísicas e idealistas. Los jóvenes nihilistas, retratados como rudos y cínicos, combatieron y ridiculizaron las ideas de sus padres. Su sinceridad rayaba la ofensa y el mal gusto, y esta actitud fue lo que más pareció definir a este movimiento. La actitud despectiva y negativa quedó retratada en el personaje Bazarov de la novela *Padres e hijos* de Turgueniev.

En el extremo sentimentalismo de los padres, estos jóvenes sólo veían una forma de hipocresía. Observaban cómo sus padres explotaban a sus siervos, maltrataban a sus esposas e imponían una disciplina estricta en sus hogares y, paradójicamente, luego se dedicaban a hacer poemas y exhibir un comportamiento ridículo, como ilustró posteriormente el conocido anarquista Kropotkin en sus *Memorias de un revolucionario* (1899). De ahí sabemos que los nihilistas rechazaban y abandonaban, en nombre del progreso, todo lo que no podía ser justificado científicamente, como supersticiones, prejuicios y costumbres.

Criticaban las posiciones esteticistas en el arte por recrearse con la belleza en abstracto y carecer de una utilidad social real. Adoptaron también una postura ética utilitarista denominada “egoísmo racional” por la cual buscaron redefinir las relaciones sociales en ámbitos como la amistad, el amor o el trabajo.

La tendencia nihilista fue una parte del radicalismo ruso de la época. Tuvo su medio de expresión en una publicación llamada *Russkoe Slovo* (la palabra rusa), creada el año 1859. Pero no fue sino hasta la incorporación del joven Dimitri Pisarev (1840–1868) el año 1860 que la publicación se convirtió en representativa de esta tendencia. Pisarev –a pesar de tener una formación de letras– se dedicó a popularizar los últimos avances en ciencias naturales, y en especial en fisiología. Los mayores referentes ideológicos fueron los materialistas alemanes, denominados vulgares por su reduccionismo y extremo determinismo.

#### **b. El término**

El nihilismo (del latín *nihil*, “nada”) es la corriente filosófica que toma como base la negación de uno o más de los supuestos sentidos de la vida. El término cubre

significaciones múltiples que a veces aparecen mutuamente opuestas. Así, el nihilismo no es simple, ni estático, ni carece de ambivalencia. El nihilismo suele presentarse como nihilismo existencial, forma en la que se sostiene que la vida carece de significado objetivo, propósito, o valor intrínseco, y se puede considerar crítica social, política y cultural a los valores, costumbres y creencias de una sociedad, en la medida en que éstas participan del sentido de la vida negado por dicha corriente filosófica. El término “nihilista” fue utilizado inicialmente por el ruso Ivan Turgueniev en su novela *Padres e hijos*: “Nihilista es la persona que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio como artículo de fe”.

El nihilismo niega lo que pretenda un sentido superior, objetivo o determinista de la existencia puesto que dichos elementos no tienen una explicación verificable. En cambio, es favorable a la perspectiva de un devenir constante o concéntrico de la historia objetiva, sin ninguna finalidad superior o lineal. Es partidario de las ideas vitalistas y lúdicas, de deshacerse de todas las ideas preconcebidas para dar paso a una vida con opciones abiertas de realización, una existencia que no gire en torno a cosas inexistentes.

En este sentido el nihilismo no significa creer “en nada”, ni pesimismo ni mucho menos “terrorismo” como suele pensarse, si bien estas acepciones se le han ido dando con el tiempo a la palabra. De todas formas hay autores que al nihilismo, entendido como negación de todo dogma para dar apertura a opciones infinitas no determinadas, le llaman “nihilismo positivo”, como Vattimo o Andrés Ortiz-Osés, mientras que al sentido de negación de todo principio ético que conlleve la negligencia o la autodestrucción, autores como Nietzsche le llaman “nihilismo negativo” (también este autor los denomina nihilismo “activo” y “pasivo”).

### **c. Nietzsche: hermenéutica y nihilismo**

Entre otros filósofos modernos que han escrito sobre esta materia se incluye a Friedrich Nietzsche y a Martin Heidegger. Nietzsche describió a la cristiandad como una religión nihilista porque evadía el desafío de encontrar sentido en la vida terrenal, y que en vez de eso crea una proyección espiritual donde la mortalidad y el sufrimiento eran suprimidos en vez de trascendidos. Él creía que el nihilismo es un resultado de la *muerte de Dios*, e insistió en que debía ser superado, dándole de nuevo significado a una

realidad monista. Buscó un idealismo pragmático en vez del idealismo cósmico de Schopenhauer.

Heidegger describió el nihilismo como el estado en el que no queda nada del ser en sí, y argumentó que el nihilismo se apoya en el reduccionismo del Ser a un mero valor. El nihilismo es el proceso que sigue la conciencia del hombre occidental y que quedaría expresado en estos tres momentos: 1) El nihilismo como resultado de la negación de todos los valores vigentes: es el resultado de la duda y la desorientación. 2) El nihilismo como autoafirmación de esa negación inicial: es el momento de la reflexión de la razón. 3) El nihilismo como punto de partida de una nueva valoración: es el momento de la intuición, que queda expresada en la voluntad de poder, en quien se expresa a su vez el valor de la voluntad.

Esta es la base sobre la que ha de construirse, según Nietzsche, la nueva filosofía. El hombre provoca, en primer lugar, la muerte de Dios o la destrucción de los valores caducos. En segundo lugar, el hombre toma conciencia plena del fin de estos valores o de la muerte de Dios y se reafirma en ella. En tercer lugar, y como consecuencia de todo lo anterior, el hombre se descubre a sí mismo como responsable de la destrucción de los valores o de la muerte de Dios, descubriendo, al mismo tiempo, la voluntad de poder, e intuyendo la voluntad como máximo valor; así se abre el camino a unos nuevos valores.

#### **i. Un lenguaje metafórico para una realidad plurívoca**

Aunque estudió filología clásica y fue profesor de la Universidad de Basilea, Nietzsche no tiene nada de filósofo académico. No le preocupa definir una terminología rigurosa ni elaborar tratados sistemáticos. Considera que ello no es capaz de recoger la riqueza de la vida y de la realidad. Por eso Nietzsche es más bien un ensayista y un poeta que propone un lenguaje metafórico para una realidad plurívoca. Es por eso por lo que los escritos de Nietzsche están formados por aforismos en los que la expresión es directamente poética y, en ocasiones, alusiva. De ahí que la obra de Nietzsche haya sido objeto de muchas interpretaciones, más o menos divergentes según el tema que se destaque y la manera de entender sus, en ocasiones, enigmáticos desarrollos. Esta concepción de la obra se compenetra bien con la idea de que la realidad es plurívoca, inagotablemente abierta a lo creativo. Por esta razón, el lenguaje unívoco del concepto lógico y científico no es adecuado para describirla. Únicamente un lenguaje metafórico,

más connotativo que denotativo y que exija una interpretación creadora, es capaz de expresar el mundo. Como señala Hottois:

Según Nietzsche, el lenguaje es primitiva y fundamentalmente metafórico. Los conceptos, según él, sólo son antiguas metáforas gastadas, muertas. Sólo porque es metáfora y analogía puede el lenguaje introducir la unidad en el caos de los fenómenos y reunir lo diverso. La analogía permite comparar y reagrupar cosas que no son idénticas. Estabilizados, estos agrupamientos libres se convierten en categorías, en conceptos o en esencias. El error consiste en tomar esas conceptualizaciones como si fueran la verdad y la realidad, cuando sólo son interpretaciones entre una multitud de lecturas analógicas posibles.

Por lo común, las filosofías huyen del estilo y de las metáforas. Nietzsche, en cambio, afirma uno y otras como lo único que se conforma a la realidad profunda. De esta manera, prepara el acercamiento contemporáneo (–posmoderno”) de filosofía y literatura, el final de la distinción estable entre verdad y ficción, hecho y valor, conocimiento y creación.<sup>290</sup>

## ii. Una filosofía hermenéutica: el perspectivismo

El pensamiento de Nietzsche es básicamente hermenéutico, tanto en relación con las producciones y las instituciones humanas (la moral, la religión, la metafísica, la ciencia) como en relación con el mundo y la vida en general, aunque este término apenas aparece en sus obras. En este sentido, Nietzsche se refiere a ~~la~~ índole interpretativa de todo lo que sucede. No hay acontecimiento en sí. Lo que ocurre es un grupo de fenómenos seleccionados y reunidos por un ser que interpreta. El mismo texto autoriza innumerables interpretaciones, no hay una interpretación exacta”.<sup>291</sup> Nietzsche se refiere con ello al perspectivismo. De este modo, lo que se identifica como realidad, como verdad, depende en gran parte (y a veces por completo) de la perspectiva escogida. No hay realidad en sí, ni verdad absoluta, ni sentido único y fundamental que agote las significaciones del ser. Como la elección de la perspectiva depende de valores (intereses, fines) privilegiados por el sujeto que interpreta, toda perspectiva (toda lectura de lo que es) es axiológica, está orientada por valores. Ninguna perspectiva es solamente lógica, es decir, neutra, objetiva, independiente de la valoración subjetiva.

La lógica y la ciencia también son concebidas por Nietzsche desde un punto de vista perspectivista frente a la concepción de los científicos de la lógica y de la ciencia como identidades estables. La relación de Nietzsche con la ciencia de su época es ambivalente.

---

<sup>290</sup> Hottois, Gilbert, *De la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1999 (traducción de Marco Aurelio Galmarini), p. 242.

<sup>291</sup> Nietzsche, *Obras póstumas*, citado por Hottois, *op. cit.*, p. 244.

Por una parte, reconoce a los científicos cualidades preciosas: libertad de espíritu, rechazo de dogmas y de prejuicios e interés por el mundo y los hechos concretos. Por otra parte, les critica que prolonguen el ideal ontoteológico nihilista de un saber verdadero, absoluto y definitivo. Les critica, en definitiva, que no reconozcan su establecimiento de una relación interpretativa, activa y creadora con la realidad. Es por eso que resulta necesario completar la ciencia con el arte, que es superior desde este sentido.

### **iii. El sentido del nihilismo y el cine de Woody Allen**

En el propio pensamiento de Nietzsche encontramos las tres grandes fases del nihilismo. En primer lugar, el nihilismo como consecuencia inmediata que sigue a la destrucción de los valores que habían estado vigentes hasta entonces. Es el momento de la tremenda duda, de la desorientación radical y de la pérdida de sentido, elementos todos ellos que caracterizan de forma singular a los protagonistas de Woody Allen. Esta postura lleva a Nietzsche y al nihilismo a presentarse como afirmación del propio proceso nihilista en tanto que consecuencia necesaria, dada la esencialidad del pensamiento platónico-cristiano. Es el momento de la reflexión, del distanciamiento con respecto a esta tradición, algo que también caracteriza al cine reflexivo y crítico de Woody Allen. Especialmente en *La última noche de Boris Grushenko*, en donde se parodian dichas posturas filosóficas.

Por último, el nihilismo se presenta, según Nietzsche, como punto de inflexión hacia una nueva perspectiva del ser y el hombre. Es el momento de la nueva valoración sobre la vida, la esperanza, la gran *–aurora*”. Esta tercera fase del nihilismo es llevada a cabo no por la reflexión de la razón, sino por algo instintivo a lo que Nietzsche le da el nombre de *–la voluntad de poder*”. Para Nietzsche la realidad y la vida tienen un carácter móvil, dinámico, incesantemente cambiante. La realidad vital es devenir y perspectiva. Por eso que la vida también es *–interpretadora*”, pues selecciona e interpreta el aspecto o perspectiva bajo la que se enfrenta y se relaciona con la realidad. Según Nietzsche, por lo tanto, se da una estrecha correlación entre la realidad y la vida, entre el ser y su interpretación a través del pensamiento del lenguaje; es decir, entre ontología y antropología. Con el nihilismo como objeto del pensamiento del hombre que trata de

superar ese estado se abre el camino hacia una nueva ontología y antropología fundamentales.<sup>292</sup>

El nihilismo nietzscheano se refiere, principalmente, a una reacción de fuga ante la vida real, concreta y sensible. La humanidad es considerada como débil, enfermiza e incapaz de soportar la existencia encarnada en todo su amplio espectro de placer y de sufrimiento, de oposiciones fuertes, de pasiones, de tensión permanente entre la creación y la destrucción, lo que termina en la muerte del individuo. De ahí que, según Nietzsche, el hombre se crea refugios alternativos ilusorios a través de la religión. Esta postura lleva a Nietzsche a la crítica del nihilismo tradicional propio de la religión y de la metafísica, que niegan la realidad de este mundo frente al mundo ultraterreno. Se trata de un nihilismo enmascarado, según él. –Por tanto, es preciso emprender un trabajo crítico –hermenéutico, genealógico– para pasar del nihilismo enmascarado al nihilismo desenmascarado. Esta deconstrucción del nihilismo primitivo e inconsciente habrá de permitir comprender que *lo que alimenta la engañosa ilusión de una vida suprasensible e ideal es el miedo a la vida real*”.<sup>293</sup> Esta postura nihilista es con la que Woody Allen caracteriza a sus protagonistas, desde Alvy Singer en *Annie Hall* hasta Harry Block en *Desmontando a Harry*, pasando por Boris Grushenko en *La última noche de Boris Grushenko* o Sandy Bates en *Recuerdos*. De ahí que sus protagonistas tiendan a refugiarse en el arte, como ya propuso Nietzsche en relación con el superhombre creativo al ser liberado de las ataduras y servidumbres anquilosantes de la religión que, según él, enmascaran la realidad en toda su variedad. Abundan, por lo tanto, entre los protagonistas de Allen los personajes vinculados directamente con la creatividad artística, desde los mismos directores de cine (como Sandy Bates en *Recuerdos* o Val Waxman en *Un final made in Hollywood*), hasta los novelistas (como Harry Block en *Desmontando a Harry*), pasando por los comediantes-monolguistas (como Alvy Singer en *Annie Hall*).

Dentro de la crítica al idealismo y a la religión presenta Nietzsche también –la muerte de Dios”, algo asumido, a su vez, por el cine de Woody Allen. La expresión acuñada por Nietzsche de –Dios ha muerto” nos revela la esencia acerca de este pensamiento sobre la historia de occidente. –Dios ha muerto” significa que, puesto que al mundo suprasensible le hemos privado en su totalidad de la pretendida función

---

<sup>292</sup> Nietzsche, Friedrich W., *La voluntad de poder*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966, cinco volúmenes, vol IV.

<sup>293</sup> Hottois, *op. cit.*, p. 247.

ordenadora de nuestras existencias, nos hemos quedado sin ~~brújula~~”, sin sentido darle a esta vida. De esta forma, Dios, como síntesis del fundamento suprasensible en cuanto origen de todo lo real, y el mundo suprasensible, al perder toda su fuerza obligatoria y, sobre todo, constructiva, el hombre ha perdido totalmente la orientación en el mundo, como les sucede a los protagonistas de Woody Allen.

Lo que ha muerto para Nietzsche es el Dios de los metafísicos, el Dios monoteísta. Señala él irónicamente dentro un profundo dramatismo: ~~Los~~ dioses han muerto [...] de risa al oír decir a uno de ellos que él era el único dios”.<sup>294</sup> Es el Dios monoteísta el que muere para Nietzsche, el Dios moral de las contraposiciones metafísicas entre el bien y el mal, lo bueno y lo malo, el mundo real y el aparente. La postura nietzscheana de la muerte de Dios nos muestra las dos caras del propio nihilismo: muere Dios-Uno-Todopoderoso (esencia de la metafísica dogmática), pero con ello renacen los dioses-múltiples-finitos, renacimiento asumido por el cine de Woody Allen, de nuevo, desde el humor como salida a una percepción de la vida dolorosa y angustiada. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando critica desde la posmodernidad el culto al éxito, la fama, el dinero, la moda, o el culto al cuerpo, como en *Recuerdos* o *Celebrity*. A través de éstos dioses es como intentará Nietzsche superar el estado nihilista en que se encuentra el hombre cuando reflexiona sobre el pensamiento occidental y cae en la cuenta de que él es el asesino de Dios.

La crítica nietzscheana no hizo más que precipitar una crisis que no era nueva. En el siglo XIX, la fe en la realidad de los ~~mundos~~ del más allá”, fundados en los valores morales, sufren un grave quebranto. Progresan el agnosticismo, el ateísmo, el positivismo o el materialismo, que de una forma u otra proclaman la ~~muerte~~ de Dios”, variantes todas ellas recogidas en el cine de Woody Allen como espejo caleidoscópico posmoderno.

Para Nietzsche la ~~muerte~~ de Dios” simboliza el hundimiento de todo valor, de toda verdad y de todo sentido absolutos. Nietzsche presenta, de este modo, la crítica de la metafísica idealista y dualista, en donde se distingue entre alma y cuerpo en función del dualismo e idealismo platónicos. El dualismo es indisociable de una valoración, es decir, de una jerarquía. La filosofía, e incluso la hermenéutica hasta entonces, se sostenían en una serie de parejas conceptuales jerárquicas: verdadero/falso, real/ficticio, alma/cuerpo, espiritual/material, uno múltiple, ser/nada, eterno/temporal o bien/mal.

---

<sup>294</sup> Nietzsche, Friedrich W., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1975, p. 256.



Esta estructura jerárquica, que rechaza el mundo sensible a favor de los ilusorios “mundos del más allá”, es según Nietzsche lo que precisamente hay que subvertir renunciando a toda jerarquía estable, a toda interpretación; afirmando la multiplicidad abierta a los valores, del cuerpo y del espíritu, de todos los opuestos.

La crisis de los valores y la destrucción del dualismo metafísico son liberadoras y al mismo tiempo angustiosas e incluso desesperantes, en la medida en que suprimen todos los puntos de referencia y de significación estables tradicionales y sólo dejan el vacío del no sentido y la anarquía de los principios y revelan la nada (el *nihil* de los falsos absolutos) allí donde se colocaba el ser y lo Absoluto (Dios, la Verdad o el Bien). Pero también son liberadoras en la medida en que desplazan y destruyen las jerarquías y los dogmas fijos. Todo ello desemboca en el hundimiento moderno del nihilismo tradicional, con la crisis del sentido y de los valores frente al nihilismo afirmativo. “La destrucción de los viejos valores y de los antiguos tabúes es, pues, gozosamente iconoclasta, acto prospectivo que posibilita nuevas creaciones de la vida, el mundo y el hombre”<sup>295</sup>, como son la “voluntad de poder”, el “eterno retorno de lo mismo” y el “superhombre”, que se supera a sí mismo mediante el arte y la liberación de lo religioso, algo asumido por el quehacer cinematográfico del propio director neoyorkino y por sus protagonistas, según ya hemos referido. Sus protagonistas recurren a la creación artística como medio a través del cual esa voluntad de poder se manifiesta.

#### **4. Lo dramático y la comedia: El humor absurdo y la desintegración del universo en expansión como motivo hermenéutico nihilista-existencial en el cine de Woody Allen**

A lo largo del cine de Woody Allen se presenta la desintegración del universo en expansión como motivo hermenéutico nihilista-existencial recurrente.

##### **a. *Sueños de un seductor* (1972)**

La vinculación más directa con el vacío nihilista-existencial se produce en *Sueños de un seductor* a través de la imagen del universo que se expande y desintegra. Allan Felix, abandonado por su mujer, ha salido a ver una exposición con sus amigos, para conocer gente nueva. Tratando de entablar conversación con una chica a la que no conoce, se le acerca, indiferente, en medio de una sala vacía grande del museo de pintura y, sin

---

<sup>295</sup> Hottois, *op. cit.*, p. 250.

dirigirle la mirada, que tiene depositada en el cuadro que está contemplando ella, le pregunta por éste:

ALLAN: Es un Jackson Pollock precioso, ¿eh?

MUJER (*lacónicamente indiferente*): Sí que lo es.

ALLAN (*indiferente, sin apartar la vista del cuadro*): ¿Qué le sugiere a usted?

MUJER (*lacónicamente indiferente*): Ratifica la absoluta negatividad del universo, el odioso vacío solitario de la existencia: la nada, el predicamento del hombre, dedicado a vivir en una desierta eternidad sin Dios, como una diminuta llamita que relampaguea en un inmenso vacío, donde solo hay desperdicio, horror y degradación, formando una inútil camisa de fuerza, que aprisiona un cosmos absurdo.

ALLAN (*indiferente, sin apartar la vista del cuadro*): ¿Qué hace el sábado por la noche?

MUJER (*lacónicamente indiferente*): Me voy a suicidar.

ALLAN (*indiferente, sin apartar la vista del cuadro*): Pues el viernes por la noche. (*La chica lo mira de arriba abajo con desprecio y se va.*)

En este caso, el vacío existencial nihilista, expresado con total frialdad y distanciamiento, genera comicidad al confrontarse con las intenciones de acercamiento sexual-sentimental de Allan, también mostradas con total indiferencia.

#### **b. *Annie Hall* (1977)**

*Annie Hall* es una comedia romántica desde el desamor protagonizada por Diane Keaton y el propio Woody Allen.<sup>296</sup> Con un guion que ha sido imitado, parodiado y homenajeado a lo largo de los años, el cineasta se da el lujo de jugar con las reglas cinematográficas: sus personajes le hablan directamente a la cámara, hay regresiones en el tiempo, digresiones y hasta una secuencia de animación parodiando la cinta animada *Blancanieves y los siete enanitos* de Walt Disney. Antes de adquirir el título por el que es conocida, *Annie Hall* llegó a llamarse *Anhedonia* (‘incapacidad de disfrutar la vida’, una enfermedad psicológica). La productora no permitió que se le colocase un nombre tan poco atractivo. Otro posible título era *Una montaña rusa llamada deseo*, referencia doble a la montaña rusa que aparece en la película y a la obra de Tennessee Williams

---

<sup>296</sup> Es una de las películas más célebres dirigidas por Woody Allen, llegando a ganar cuatro Óscars en 1977: a la mejor película, al mejor director, a la mejor actriz principal (Keaton), y al mejor guion original, y obtuvo una nominación al mejor actor principal (Allen), premios que el cineasta no fue a recoger, ya que ni siquiera se presentó en la ceremonia, algo que repitió todos los años hasta el 2003, cuando pisó por primera vez la alfombra roja de este evento. Aquella vez dijo que se le había olvidado, ya que ese día se quedó tocando el clarinete.

*Un tranvía llamado deseo*. El cartel promocional de *Annie Hall* se titulaba: *Casi una historia de amor* (véase Anexo III).

Con algunas notables excepciones, Woody sigue ambientando sus películas en ese entorno que comenzó a explorar con la tan querida *Annie Hall*, o sea: contextos urbanos, con personajes de cultura media y prósperos (y ahora envejeciendo). Pareciera, por tanto, que repite la misma vieja historia de siempre. Algo en lo que el público algunas veces se equivoca. Sí, sus películas todavía tratan de matrimonios románticos; en ellas descubrimos a sus personajes principales en un estado de constante inquietud y desasosiego, o de abierta rebelión contra sus relaciones, y luego se embarcan en otras relaciones nuevas, alcanzando un final no mucho mejor. Pero aun cuando Woody mantiene las convenciones de lo que podríamos denominar la comedia antiromántica, tal como la desarrolló más o menos en solitario muchos años atrás, y ciñéndose siempre a los límites de esta forma, cabe destacar que ha ampliado en gran medida sus subtextos y refinado su estilo.<sup>297</sup>

Esta imagen del universo la encontramos también en el monólogo inicial de *Annie Hall*, en donde el protagonista, “agente de su propia inestabilidad”, tiene que recurrir al lenguaje literario y su simbolismo ante las contradicciones que encuentra en el mundo y en su vida:

ALVY: ¿Conocen este chiste?: Dos señoras de edad están en un hotel de alta montaña, y dice una:

-Vaya, aquí la comida es realmente terrible.

Y contesta la otra:

-Sí, y además las raciones son tan pequeñas...

Pues básicamente así es como me parece la vida: llena de soledad, miseria, sufrimiento, tristeza, y, sin embargo, se acaba demasiado deprisa. [...] No crean que soy un tipo fúnebre, tristón, depresivo. Yo tuve una infancia razonablemente feliz...<sup>298</sup>

MADRE: Está deprimido, y cuando está deprimido, no puede hacer nada –*le dice al médico*.

MÉDICO: ¿Por qué estás deprimido?

MADRE: Díselo al doctor Éliker. Es por algo que ha leído.

MÉDICO: ¿Algo que ha leído, hmmm?

ALVY NIÑO: El universo se expande.

MÉDICO: ¿El universo se expande?

ALVY NIÑO: Bueno, el universo es todo y, si se expande, algún día estallará y eso será el final de todo.

MADRE: ¡Eso no es asunto tuyo! ¡Ha dejado de hacer sus deberes!

ALVY NIÑO: Claro, ¿para qué?

---

<sup>297</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 11.

<sup>298</sup> Este comienzo está tomado de sus orígenes como monologista por los *night-clubs*, etapa artística de Allen a la que ya nos hemos referido en la introducción.

MADRE: ¿Qué tiene que ver el universo contigo? Brooklyn está aquí, y Brooklyn no se expande.

MÉDICO: Y no lo hará en billones de años, Alvy. Por eso hay que intentar pasarlo bien mientras estemos aquí, ¿eh? ¿Eh...?

ALVY: Mi psicoanalista dice que exagero mis recuerdos infantiles, pero juro que me crié debajo de la montaña rusa del parque de atracciones de Coney Island, en Brooklyn. Tal vez eso explique mi carácter un poco nervioso. (Monólogo e infancia del protagonista según el comienzo de *Annie Hall*).

Alvy-Allen aparece frente a la cámara cual avezado monologuista, marcando la visión posmoderna de la vida cual mayéutico hermeneuta seculmizador del sentido y de la vida. El propio Alvy da una visión irónica de sí mismo al decir que tuvo “una infancia razonablemente feliz” y presentar, a continuación, sus angustias infantiles. El mencionado por él, en donde todo se desintegra a su alrededor, incluso el universo, constituye un reflejo de la desintegración del universo personal de Alvy Singer. La posmodernidad se presenta, aquí, en sus dos caras: La posmoderna visión derrotista y sin sentido de la vida va acompañada de una optimista reacción posmoderna a su propia visión pesimista de la vida, que apuesta por “intentar pasarlo bien mientras estemos aquí”.

### c. *Recuerdos* (1980)

El mundo de la creación artística cinematográfica es visto por Woody Allen en *Recuerdos* desde la perspectiva de un director de cine de éxito (Sandy Bates, el protagonista que el mismo Allen encarna como áter ego suyo). Esto lleva decididamente al protagonista a buscar y reflejar lo ausente, el vacío sentimental-existencial de la vida frente al amplio éxito popular, también reflexiona sobre el grado de carácter especular que puede y debe tener el cine. En este sentido, en *Recuerdos*, Sandy indica que la película neorrealista italiana *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, Italia, 1948) es mucho más profunda que el mero tratamiento de un problema social. “Hay tantas magníficas ambigüedades en ella que es mucho más profunda que eso”. Estas ambigüedades y paradojas se ponen especialmente de manifiesto entre los personajes de Allen. Muchos de ellos, especialmente sus protagonistas, temen el éxito y la felicidad, sobre todo en el terreno familiar y sentimental, porque ello les haría igual a los otros. La dicha y la integración supondrían la anulación de su peculiar identidad.

*Recuerdos* recopila los asuntos existenciales desde el arte cinematográfico como medio para desarrollar la hermenéutica del sentido. La vida y obra de su protagonista

Sandy Bates se convierten en una labor hermenéutica de constante búsqueda de sentido desde el mismo comienzo de la película, en donde se nos muestran sus preocupaciones a través de la película que ha hecho Sandy, en donde, frente a otro tren alegre y festivo, él se dispone a viajar en un tren triste y lúgubre. Se trata de una magnífica secuencia sin palabras de un intenso dramatismo y simbología, con una maleta en la redcilla el equipaje de la que, en un determinado momento, con el tren ya en marcha desde hace un tiempo, empieza a salir arena como reflejo del rápido paso del tiempo en nuestro viaje en el tren de la vida. El absurdo nihilista-existencial de la vida lo marca el hecho de que independientemente del tren o vagón en el que se viaje (el del personaje de Sharon Stone es de fama, premios, popularidad y felicidad), todos terminan con la triste y desagradable muerte simbolizada en el destino común de ambos vagones y trenes, que acaban en un vertedero-cementerio de coches, lleno de basura y de gaviotas sobrevolándolos. Da igual en qué tren se viaje, nos espera el mismo triste, oscuro y desagradable final, lo que despoja a la vida de sentido para Sandy-Allen. En este sentido, Sandy retoma la imagen existencial del universo en expansión descomponiéndose, ya vista en *Annie Hall*:

SANDY: ¡Eh! ¿Ha leído alguien en el *Times* que la materia se descompone? ¿O soy el único? El universo se está deshaciendo poco a poco. No va a quedar nada. (*Murmura algo ininteligible.*) Y no estoy hablando de mis estúpidas peliculitas. Estoy... Ah, finalmente no quedará nada, nada de Beethoven, ni de Shakespeare, ni...

Estas angustias existenciales de Sandy se nos presentan en *Recuerdos* desde el punto de vista psicoanalítico, con toda una iconografía simbólica al respecto vinculada con la visión:

*Interior. Auditorium del Hotel Stardust. Día.*

*En la pantalla, una escena de la película La creación del universo: un torrente de lava brota de un cráter.*

ANALISTA (*off*): Yo lo traté. Era un paciente complicado. Veía la realidad demasiado claramente.

*EL analista de Sandy se halla ante la pantalla y dirige la palabra al público. A su espalda, en la pantalla, una imagen de lava hirviente.*

ANALISTA: Sus mecanismos de defensa resultaron defectuosos. Incapaces de oponer una barrera a las terribles verdades de la existencia. Al final, su incapacidad de aceptar el penoso hecho de hallarse en el mundo, despojó su vida de sentido. Como un gran productor de Hollywood ha dicho: —. Demasiado realismo no es lo que el público quiere”. Sandy Bates sufrió una depresión común en muchos artistas

de mediana edad. En mi último artículo para el *Psychoanalytic Journal*, la he denominado Ozymandius Melancholia.

*Aplausos. Vivian sale al escenario. Mira al público, mientras a su espalda la pantalla queda en blanco.*

VIVIAN: Gracias, doctor. Gracias, muchas gracias. Oh, bien... [...] Y ahora veamos esta escena clásica de la película que le valió el premio de la Academia...

SANDY (*off*): Daría ese Oscar por un segundo más de vida.

VIVIAN: ...donde trata el tema de la inmortalidad... un tema que le atormentaba. En esta película, interpretó el papel de Dios.

*La silueta de Sandy se vuelve hacia el público.*

SANDY (*off*): No resultó fácil, amigos, porque, ah, veréis, yo, yo, yo no sabía qué demonios estaba haciendo, y porque mi voz no es la adecuada para Dios.

VIVIAN: Y ganó una nominación de la Academia por su convincente interpretación de Dios... aunque su voz fuese doblada por otro actor. (*Risita.*)

Las preocupaciones e inquietudes existenciales, e incluso teológicas, de Woody Allen son recurrentes en su cine desde su secularización hermenéutica a través del humor (seculmización). Podríamos ver, incluso, una paródica autorreferencia de Allen a su comedia *Dios*, sobre la que volveremos más abajo.

#### **d. Septiembre (1987)**

En *Septiembre* (*September*, Woody Allen, EE. UU., 1987) vuelve a utilizarse la imagen existencialista alleniana del universo en expansión descomponiéndose:

PETER: ¿Qué rama de la física estudias?

LLOYD: Algo más terrible que la posibilidad de que estallase el planeta.

PETER: ¿Acaso hay algo más terrible que la destrucción del mundo?

LLOYD: La conciencia de que nada importa. Todo sucede al azar. Nace fortuitamente de la nada para acabar desapareciendo para siempre. No estoy hablando del mundo. Hablo del universo. De la totalidad del espacio y del tiempo, nada más que... una convulsión temporal. Me pagan por probarlo.

PETER: ¿Estás seguro de lo que acabas de decir cuando ves todos esos millones de estrellas?

LLOYD: Me parece un espectáculo tan bello como a ti, y también a mí me hace evocar vagamente cierta verdad esencial que se nos escapa siempre. Pero puede más mi perspectiva profesional. Una visión menos ilusionada y más penetrante del tema. Y entonces lo veo tal y como en realidad es. Fortuito... moralmente neutral e indescritiblemente violento.

PETER: Mira, no deberíamos tener esta conversación. Esta noche tengo que dormir sólo.

Se trata de una imagen muy recurrente en el cine de Allen, la del universo en expansión desintegrándose y desintegrador, con su vacío y nada existenciales. Algo parecido le ocurría a Blas Pascal con la infinitud y silencio del universo. En el caso de

Harry Block, guarda relación con la desintegración del universo personal que le permitía crear sus exitosas novelas y el vacío sentimental-creativo por el que está pasando.

#### e. *Sombras y niebla* (1991)

La angustia y sinsentido existenciales son presentadas en *Sombras y niebla*, en donde el sentido y propósito de la existencia humana son parodiados al no entender el protagonista el sentido y propósito que él tiene en la misión de atrapar al criminal, para lo que le han despertado en mitad de la noche. Así, aunque se cruza con varias personas por el camino vinculadas con la misión, en definitiva se encuentra vagando sólo entre sombras y niebla, en una imagen o alegoría existencialista de la vida humana. Se forman varios grupos distintos para dar caza al criminal, unos se desgajan de otros. De este modo, lejos de unirse y ayudarlo al respecto, rivalizan unos con otros sin llegar darle ninguna instrucción clara ni aportarle cuál el sentido de su vida en la misión. Se trata, desde esta perspectiva, de una crítica paródica a la religión en sus diferentes iglesias y grupos religiosos que, lejos de ponerse de acuerdo y ofrecer una solución, desorientan más. El castigo por vivir es la muerte.<sup>299</sup> No en vano, Kleinman, el protagonista, termina muriendo en la obra de teatro sin causa alguna y sin haber recibido las instrucciones para llevar a cabo su imprescindible parte del plan contra el asesino misterioso, como K., el protagonista de *El castillo* de Kafka.

La imagen del universo aparece también reogida en *Sombras y niebla* en la secuencia en la que el protagonista contempla nocturno cielo estrellado con Gina y reflexionan fenomenológico-existencialmente al respecto, según ya hemos visto.

#### f. *Deconstructing Harry* (1997)

En *Desmontando a Harry*, su protagonista, Harry Block, un novelista de éxito que está pasando por un bloqueo creativo, sufre también de ese vacío, desolación y desesperación existenciales, que comparte en un ambiente bien distinto, con la prostituta afroamericana a la que ha llamado para que vaya a su apartamento, Cookie Williams:

---

<sup>299</sup> En la línea de los famosos versos de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca: “Bastante causa ha tenido / vuestra justicia y rigor; / pues el delito mayor / del hombre es haber nacido”. Por otra parte, en *El origen de la tragedia*, de Nietzsche se refiere el interrogatorio a que somete Midas a Sileno, que revela esa visión desolada de la vida en donde lo mejor que puede hacer el hombre no nacer y, una vez nacido, es morir pronto.

COOKIE: ¿Por qué estás triste? –*le pregunta intrigada desde la cama a Harry mientras éste se termina de vestir tras unos momentos de desenfreno sexual. Se ha puesto el jersey sobre la desgarrada camiseta interior.*

HARRY: Estoy espiritualmente arruinado, vacío. Tengo miedo. No tengo alma.<sup>300</sup> ¿Me comprendes? Te lo explicaré. Cuando era joven pasaba menos miedo esperando la revolución que *Esperando a Godot*.

COOKIE: ¡Me he perdido!

HARRY: ¿Sabes que el universo se desintegra? ¿Sabes lo que es un agujero negro?

COOKIE: Sí, con lo que me gano la vida.

El absurdo en una fórmula consagrada (como, en este caso, –*Esperando a Godot*” o –un agujero negro”), la interpretación literal de las metáforas y la transposición a un tono distinto (degradación y exageración), son fenómenos que representan un papel fundamental en el cine de Allen, y que aparecen ya –enumerados por Bergson y unidos entre sí por la idea común de que todos infringen la esencia de la vida”.<sup>301</sup>

El vacío personal existencial que sufre Harry Block aparece, en este caso, vinculado a dos referencias alegóricas cultas que no comprende la prostituta: una literaria que, al no ser entendida, da paso a la científica. Al no ser entendida esta última tampoco, Cookie responde ya con una descarada respuesta referente a su medio de ganarse la vida, lo que genera la risa del espectador. Analicemos ambas referencias y su implicación en el cine de Allen.

La irónica referencia alegórica a *Esperando a Godot* (Samuel Beckett, 1953) constituye una alusión a una de las obras más representativas del teatro del absurdo, desarrollado en Francia a partir de 1950, tras la dolorosa experiencia de la segunda guerra mundial.<sup>302</sup> Esta vinculación de Harry-Allen con el teatro del absurdo, del que Ionesco y Beckett constituyen sus autores más representativos, se da en relación con las dos facetas que lo singularizan: su concepción del mundo y su novedad formal. Por su concepción del mundo, el teatro del absurdo enlaza con los enfoques existenciales de Sartre o Camus, sin olvidar precedentes como los de Pirandello o Kafka. Sus temas característicos son, como para Allen: el hombre perdido en un mundo absurdo, que Allen vincula al fruto del azar; la angustia ante el tiempo, la muerte y la nada; la soledad y la incomunicación. Así mismo, se subraya en este teatro la visión de la vida como una burla trágica. Pero lo más novedoso lo constituyen las formas de expresión dramática.

---

<sup>300</sup> Esta alusión propia a su carencia de alma vincula de nuevo a Harry Block con el Diabolo.

<sup>301</sup> Hösle, *op. cit.*, p. 36.

<sup>302</sup> Se trata del existencialismo del absurdo el planteado en *Esperando a Godot*, ya que el existencialismo lleva a lo absurdo de la vida, a la vida como absurdo.



Se trata de realizar una presentación absurda del absurdo a través de situaciones ilógicas, acciones incoherentes, personajes vacíos en un marco insólito, todo ello símbolo del vacío existencial. En su tratamiento, se mezclan en el teatro del absurdo y en el cine de Allen, lo cómico y lo trágico, la angustia y el escarnio desesperado contra el mundo. Lo característico de Allen a este respecto es que él lo sitúa en la cotidianidad urbana posmoderna, adaptado a la peculiar neurosis de sus protagonistas. El cómico tono irónico y paródico de sus películas lo aligeran de la seriedad del drama, aunque muchas de sus situaciones sean dramáticas, como en *Deconstructing Harry*.

La tercera referencia culta que Harry Block comparte con la prostituta afroamericana Cookie Williams mezcla en su planteamiento lo trágico y lo cómico de la vida. Como ella carece de suficiente competencia lingüística, y no dispone de ninguna competencia literaria, dada su escasa experiencia como lectora, no ha entendido el sentido de las dos imágenes cultas utilizadas por Harry Block, ni la literaria referente al teatro del absurdo (*Esperando a Godot*) ni la científica en relación con el universo y los agujeros negros, según hemos analizado más arriba. En un último intento por conseguir transmitirle a Cookie su angustia existencial, Harry recurre a la cita de un autor clásico griego, que resulta más directa en su planteamiento nihilista. En sus comentarios, ha cambiado ya Harry el estilo culto anterior por uno más coloquial:

HARRY: ¿Sabes? Debo decirte, Cookie, que un gran escritor llamado Sófocles dijo que, seguramente, era mejor no nacer.

COOKIE: Pues... ya es un poco tarde, chato.

HARRY: Yo no quería. No quería salir. Tuvieron que entrar a buscarme.

Los dos comentarios presentan algo muy trágico desde la perspectiva de Harry, lo que los convierte en algo cómico al confrontarlo con las reacciones de Cookie. Esta confrontación con la dolorosa y beligerante realidad se produjo en Harry desde su nacimiento, que ocasionó la muerte de su madre.

Allen recoge las angustias existenciales de *Esperando a Godot* adaptadas a la personalidad que caracteriza a sus protagonistas, como en el caso de Harry Block o de Jerry Falk (Jason Biggs), el protagonista de *Todo lo demás*, como veremos más adelante. Constituye *Esperando a Godot* una extraña parábola o alegoría cargada de símbolos de una gran fuerza sugeridora, acompañados éstos de un lenguaje escénico de suma sencillez. Se presenta en esta obra de Beckett el vacío existencial de esta sociedad posmoderna, la cual espera algo que no ha llegado y que no llegará, con la consiguiente angustia. Se ve en esta obra cómo unos personajes esperan a ese Godot del que nada se

sabe y que no llegará. Mientras tanto, hablan, tratan de entretenerse, se tropiezan con inquietantes personajes y planean suicidarse, pero sin angustia, como algo natural, sin dramatismos. En todo se revela su mísera condición, su vacío, su falta de horizontes. La obra es, así, una angustiosa serie de interrogantes sobre el sentido de la vida y sobre esa necesidad de esperar (una espera sin esperanza). En este sentido, los protagonistas de Allen, imbuidos por la desesperanza posmoderna, ven la vida vacía y sin sentido, como Harry Block al hablar con Cookie. Él espera, al menos, poder encontrar inspiración para su nueva novela, aunque ha perdido casi toda esperanza al respecto.

Harry-Allen, muy nihilista, como el profesor protagonista de *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman, abandona toda la seriedad de la obra de su apreciado maestro al realizar en *Deconstructing Harry* el viaje con una prostituta, con un muerto y con su hijo raptado, además de introducir a los personajes de sus novelas que cobran vida, así como a los de sus relatos cortos, desde el actor desenfocado hasta el diablo en persona.

La otra referencia culta que Harry Block le hace a Cookie, la prostituta afroamericana, es científica. El posmoderno pesimismo científico de Allen, vinculado en este caso con la desintegración del universo, es usado por Harry-Allen como imagen de la desintegración del universo personal del escritor. Se trata de una imagen hermenéutica recurrente en el cine de Woody Allen en relación con la dramático y trágico de la vida.

#### **g. *Todo lo demás* (2003)**

Los posmodernos planteamientos existencialistas-nihilistas aparecen también con Jerry Falk (Jason Biggs), el protagonista de *Todo lo demás*, cuando le confiesa a su amigo-mentor David Dobel (Woody Allen) al comienzo de la película, en una formulación existencialista: “Quiero escribir una novela sobre el destino del hombre en el universo vacío sin Dios, sin esperanza, solo con sufrimiento humano y soledad”. Esta película, según Allen, cuenta la historia de “un hombre mayor completamente loco que tenía su visión del mundo disparatada y que aconsejaba a un joven sobre su vida, y el muchacho lo idolatraba y seguía muchos de sus consejos”,<sup>303</sup> bastante lúcidos y acertados en una buena parte de los casos.

---

<sup>303</sup> Lax, *op. cit.*, p. 445.

#### **h. *Si la cosa funciona* (2009)**

En *Si la cosa funciona*, cuando la jovencita que estaba saliendo con el protagonista, Boris Yellnikoff, le dice que ha conocido a otro, él le responde: –Sabía que esto pasaría, lo sabía. El universo se desmorona. ¿Por qué nosotros no?” Al comienzo de la película hay también referencias científicas de este tipo ya comentadas más arriba. El protagonista, según veremos más abajo, se dirige al espectador a lo largo de toda la película a través de la ruptura existencial de la cuarta pared. Se produce así por Boris Yellnikoff una ruptura existencial de la cuarta pared confrontando al espectador directamente al dirigirse a él. La intención de Allen, en la línea de la ironía mayéutica de Sócrates, es hacer con ello un humor inteligente que apele e implique directamente al espectador, y lo confronte. El factor sorpresa es un gran aliado a este respecto. La recepción de una película condiciona su producción y realización, algo parodiado en *Si la cosa funciona* (–esta no es la película caramelo del año, y si vienes para sentirte bien, vete a que te hagan un masaje en los pies”). Esta aparente desconsideración con el espectador, además de manifestarnos el carácter de Boris, constituye una auténtica declaración de intenciones del director, que no hace una película pensando en agradar al gran público.

En *Si la cosa funciona* se nos presentan las posturas existencialista-nihilistas a través de Boris Yellnikoff, que comienza a contarnos su historia haciéndonos preguntas al espectador que nos hacen reflexionar como experto mayeuticohermeneuta del sentido.

BORIS: ¿Y qué demonios significa todo (esto)? Nada. Cero. *Niente*. Nada conduce a nada y, aún así, no faltan idiotas que balbuceen. Yo no. Yo tengo visión. Hablo de ti, de tus amigos, de tus colegas, de tus periódicos, de la tele. A todo el mundo le encanta hablar lleno de desinformación: de moralidad, ciencia, religión, política, deportes, amor, tus inversiones, tus hijos, la salud... ¡Caray! Si tengo que comer nueve raciones de fruta y verdura al día para vivir no quiero vivir. ¡Odio la dichosa fruta y verdura! Y tus Omega-3, y la cinta de correr, y el cardiograma, y la mamografía, y el sonograma pélvico, y, ¡oh, Dios mío!, la colonoscopia. Y con todo ello, sigue llegando el día en que te meten en una caja, y adelante con la próxima generación de idiotas que también te dirán todo sobre la vida, y te definirán lo que es apropiado.

Boris, mirando a la cámara al comienzo de la película, se dirige directamente a nosotros como espectadores, presentándose y enfrentándose como descarado mayéutico-hermeneuta de la vida que, tras las presentaciones oportunas, nos pregunta por el significado y sentido de ésta sin dejar de increparnos, reprendiéndonos con dureza y severidad. Alguien que tiene visión porque ve más allá de los personajes de ficción

que le rodean y, en su labor mayéutico-hermenéutica, al hablar de sí mismo contigo, conmigo, con nosotros, no sólo habla contigo, conmigo o con nosotros, sino que habla de ti, de mí, de nosotros, como no podría ser menos en este oficio mayéutico-hermenéutico de búsqueda de sentido que Boris asume.

En el discurso de Boris se produce la destotalización del sentido, de la hermenéutica como dotadora del mismo y de la realidad. Esta triple destotalización posmoderna se lleva a cabo en dos sentidos, como negación de la totalidad y como negación de los discursos totalitarios. Él no habla de todos como una masa global y compacta según hacen los demás generalizando; él no generaliza, habla de ti, de mí, de nosotros; de la fragmentaria realidad cotidiana. Como buen posmoderno, considera Boris que el pensamiento rígido o fuerte totalizador no tiene sentido. De ahí este posmoderno pensamiento débil y debilitante que lo ataca deslegitimando su autoridad.

#### **i. *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010)**

Las perspectivas existencialistas-nihilistas en relación la desintegración del universo en expansión se aprecian, según el propio Allen, en *Conocerás al hombre de tus sueños*.

Todos estos personajes van dando vueltas en busca del sentido de sus vidas, y encuentran ambiciones, éxito y amor. Se van chocando unos con otros, se hacen daño entre sí y a sí mismos, cometen errores... un caos total. Pero, al final, cien años después, ellos y todos los demás que habitamos la Tierra ya no estaremos. Y, cien años después, habrá otra generación diferente. Y tras todas nuestras ambiciones, nuestras aspiraciones, los plagios, los adulterios, lo que una vez fue tan trascendente ya no tendrá trascendencia alguna. Dentro de muchos años, el Sol se extinguirá y, con él, la Tierra, y muchos años después desaparecerá el Universo. Incluso en el caso de que inventaran una pastilla que te diera la vida eterna, esa eternidad también es finita, porque nada es imperecedero. Todo es estruendo y furia y, al final, no significa nada.<sup>304</sup>

De ahí que Allen comience y acabe su película con el verso shakesperiano de *Macbeth*: “La vida es un cuento de ruido y furia que nada significa”. Se trata de un nihilista pensamiento débil o debilitador a partir del cual, desde la posmodernidad en la que se produce, se ataca el pensamiento rígido o autoritario, como sucede con películas como *Bananas*, *El dormilón*, *La última noche de Boris Gushenko* o *Si la cosa funciona*, guiones todos ellos de la primera mitad de la década de los setenta. Si en las tres primeras se lucha frente a dictadores pasados (*La última noche de Boris Gushenko*),

---

<sup>304</sup> Woody Allen en el *press-book* de *Conocerás al hombre de tus sueños*, p. 6, citado por Fonte, Jorge, en *Woody Allen op. cit.* (2012), p. 508.

presentes (*Bananas*) o futuros (*El dormilón*), en *Si la cosa funciona* el dictador se desvanece en lo cultural e ideológico como medios hermenéuticos que pretenden dirigirnos en la vida desde su pensamiento fuerte o autoritario, lo que los hace objeto de los ataques del protagonista a través de su peculiar hermenéutica socrática agresivo-verbal.

## 5. Heidegger, la hermenéutica de la existencia y el cine de Woody Allen

El filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976), discípulo de Husserl, orientado por la filosofía del sentido del ser, realiza a partir de su obra *Ser y Tiempo*<sup>305</sup>, de 1927, un análisis existencial-ontológico del hombre. Esto lo convierte en una hermenéutica de la existencia. Heidegger afirma que lo distintivo de la existencia humana es su *Dasein* (–existencia”). Así, nuestra conciencia proyecta las cosas del mundo y, al mismo tiempo, se encuentra subordinada al mundo debido a la propia naturaleza de su existencia en él. Nos encontramos –soltados” en el mundo, en un tiempo y un lugar que no hemos elegido, y que al mismo tiempo es nuestro mundo en la medida en que nuestra conciencia lo proyecta. Nunca podremos, por lo tanto, adoptar una postura de contemplación objetiva y mirar el mundo como si lo hiciéramos desde arriba, ajenos a él, puesto que estamos irremediabilmente inmersos en el objeto mismo de nuestra conciencia. Nuestro pensamiento siempre se halla en algún lugar y, por lo tanto, es histórico, aunque esta historia no sea exterior y social, sino personal e interior.

Según Heidegger, hay un ser que se pregunta por el ser, y es el *dasein*, el –ser ahí”. La forma específica de ser que corresponde al hombre es ese –ser-ahí” (*dasein*) en cuanto se halla en cada caso abocado al mundo, lo cual define al –ser-ahí” como –ser o estar-en-el-mundo”. No hay una conciencia que constituya el mundo, ni el mundo es un objeto de la conciencia. Eso es una postura de las filosofías idealistas. Heidegger no hace una teoría del conocimiento, hace un análisis existencial del –ser ahí”. *Ser y tiempo* es una antropología existencial, porque el hombre, según él, es el ser al cual le preocupa su ser; el hombre se angustia por el ser, por su ser. Un ser desgarrado, que siente la

---

<sup>305</sup> Edición utilizada: Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera (Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>).

presencia de la nada, la inminencia de la muerte.<sup>306</sup> Se siente el hombre que es un ser para la muerte, porque sabe que va a morir.

La distinción de la filosofía moderna, desde Descartes, entre un sujeto encerrado en sí mismo que se enfrenta a un mundo totalmente ajeno es inconsistente para Heidegger: el ser del hombre se define por su relación con el mundo, relación cuya forma de ser no consiste en un intercambio entre sujeto y objeto, o en una teoría del conocimiento que también los implique, sino que es propia de la existencia como *–ser-en-el-mundo*”. El *dasein* no tiene una relación cognoscitiva con el mundo, de sujeto a objeto. No es el sujeto, es un ente existencial. El hombre está en el mundo. Se trata de una concepción fenomenológica tomada de su maestro Edmund Husserl, que ya señalaba que el hombre, el sujeto, está arrojado hacia afuera, hacia el mundo. La conciencia es intencional. El hombre no es realidad, sino posibilidad desde estas filosofías; un llegar a ser, en donde el futuro marca su existencia.

Es el *dasein* el que fundamenta al mundo en *Ser y tiempo*, el que establece las relaciones en el mundo; es un ente relacionante. Esto es así porque el hombre se relaciona con el mundo porque hay distintos utensilios, y éstos se relacionan entre ellos porque hay un proyecto humano. En la realidad pasan muchas cosas, pero, si no estamos nosotros, no son historia. La naturaleza no hace historia. Si, por ejemplo, un volcán erupciona, es un hecho más de la naturaleza; pero si a los pies de ese volcán está la ciudad de Pompeya, es una tragedia. Son, por lo tanto, los proyectos del hombre los que le dan un carácter trágico a la naturaleza. Es el proyecto humano el que le da importancia a las cosas del mundo. El hombre es el que trae un sentido al mundo.

Heidegger radicaliza la intuición de Dilthey, ya que el hecho de entender se pasa al plano ontológico, instalándose en la base misma de la existencia humana. Así, ser hombre es comprender, significa entender. Según Heidegger, puesto que el comprender y la interpretación constituyen la estructura existencial del *–ahí*”, tiene que concebirse el sentido como armazón existencial formal del *–estado de abierto*” inherente al comprender. Para Heidegger no se trata de una simple comprensión psicológica de otros hombres, ni tampoco algo reducido a la comprensión de las ciencias del espíritu, según Dilthey; es en definitiva una comprensión más radical, la comprensión del ser.

---

<sup>306</sup> Ya en Baudelaire la muerte y la nada pueden ser sentidas como una liberación de la angustia y del hastío vital. El asunto viene de antes, incluso, con el Romanticismo.

Heidegger no entiende, por lo tanto, la hermenéutica como un método científico, sino como una dirección dentro de la fenomenología, pero tampoco algo sobrepuesto a ella.

La esencia hermenéutica de la existencia humana se expresa por la comprensión que el hombre tiene del mundo y de la historia. Según Heidegger, la ontología del ser humano intenta dilucidar el fenómeno de la totalidad de la naturaleza en el contexto de ser-en-el-mundo. Desde la perspectiva de dicha totalidad es entendida la categoría heideggeriana de la precomprensión, que es la que, a su vez, posibilita la comprensión. Según Gadamer, el concepto de la comprensión en Heidegger no es ya un concepto metódico. La comprensión no es tampoco, como en el intento de Dilthey de fundamentar hermenéuticamente las ciencias del espíritu, una operación que seguirá en dirección inversa, al impulso de la vida hacia la idealidad. Comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma. Según la doctrina heideggeriana, el hombre está abierto a la comprensión, eso supone su  $\neg$ “poder ser”. Aquí se hace patente también la estructura circular de toda interpretación, el denominado  $\neg$ “círculo hermenéutico”. Es por ello por lo que algo particular se muestra de una determinada forma si previamente se está en posesión de un sentido de totalidad, de una globalidad, dentro de la cual lo particular puede emerger, en cuanto particular.

Según Heidegger, el hombre se ha olvidado del ser para consagrarse al dominio de los entes, de las cosas. La sociedad de hoy ha olvidado lo trascendente y se concentra en el dominio de lo material; no se pregunta por  $\neg$ “el ser”, es decir, por Dios o lo trascendente. Nuestro ser, según él, al ser un *dasein*, un ser en el tiempo, es realmente el proceso de  $\neg$ “llegar a ser”. Esto conduce a rechazar la idea de que haya algún tipo de esencia humana fija. Este esfuerzo de Heidegger por pensar el ser como relación de los entes en el tiempo está en la base del posterior movimiento hermenéutico.

El segundo Heidegger, partiendo de su obra *El camino hacia el lenguaje*, publicada en 1959, expresa que el lenguaje configura la esencia del lenguaje humano y la condiciona en su expresividad, de allí que también condicione su interpretación o hermenéutica. Heidegger da así un paso adelante. Ya la comprensión no se sitúa bajo la analítica existencial, sino bajo la ontología del lenguaje. Según él, la iluminación del ser ocurre en el lenguaje y en el lenguaje se revela la intelección del ser. Por ello, en el hombre habla la voz del ser. En esta parte Heidegger se concentra más bien en el acontecer del lenguaje, intentando presentarlo a partir de su filosofía del ser. De ahí la

significación que tiene la propuesta hermenéutica de Heidegger en el desarrollo del pensamiento de su discípulo Gadamer.

Podemos ver una parodia de las posturas heideggerianas en *Poderosa Afrodita* y su parodia posmoderna de la tragedia griega. En esta película, Lenny Weinrib, el personaje que encarna Woody Allen, asombrado por las grandes cualidades de su hijo adoptivo que, además de tener un gran coeficiente intelectual, es guapo y simpático, se siente profundamente intrigado por saber quién ha podido ser la madre biológica de semejante encanto de talento. Esto le lleva a emprender de forma personal la prohibida búsqueda. El llevar a cabo todo ello implicará averiguar quién es realmente la madre de su hijo. La acción se identifica, así, con la esencia, pues, como señala Heidegger:

Llevar a cabo significa desplegar algo en la plenitud de su esencia, guiar hacia ella, producere. Por eso, en realidad sólo se puede llevar a cabo lo que ya es. Ahora bien, lo que ante todo –es” es el ser. El pensar lleva a cabo la relación del ser con la esencia del hombre. No hace ni produce esta relación. El pensar se limita a ofrecérsela al ser como aquello que a él mismo le ha sido dado por el ser. Este ofrecer consiste en que en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian. [...] Este actuar es, seguramente, el más simple, pero también el más elevado, porque atañe a la relación del ser con el hombre. Pero todo obrar reside en el ser y se orienta a lo ente. Por contra, el pensar se deja reclamar por el ser para decir la verdad del ser. El pensar lleva a cabo ese dejar.<sup>307</sup>

Se vincula, de este modo, la relación del ser con la esencia del hombre a través del pensar. Este pensar es el que lleva a cabo la acción al vincular al ser y al hombre con su esencia a través del lenguaje, identidad que se ve parodiada por Allen en *Poderosa Afrodita* al mostrar las ansias –desmedidas” de su protagonista Lenny Weinrib por conocer la identidad de su admirado hijo adoptivo en la persona de la desconocida madre biológica.

Al hablar Lenny sobre su hijo con un amigo del trabajo, le deja pensando lo que éste le dice: –Es como criar un pura sangre. Ese niño debe venir de buen ganado. [...] Pero en fin, un buen padre y una madre explosiva producen un niño como Max”. A lo que Lenny le comenta: –Creo que el padre ha muerto, ¿sabes? pero... (*se queda pensando con la mirada perdida en el horizonte*) ¡la madre!” (*Se escuchan truenos*). Lenny ha

---

<sup>307</sup> Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, op. cit., pp. 11-12.



abierto la caja de Pandora. El coro griego le advierte al respecto intentando disuadirlo desde las ruinas del teatro griego:

CORO (*cruzando verticalmente las lanzas*): ¡No sigas adelante!

CORIFEO: Sé lo que piensas, Lenny. ¡Olvidalo!

LENNY: ¿Cómo voy a olvidarlo? Tengo la idea metida en la cabeza.

CORO: ¡Maldito destino! Ciertos pensamientos es mejor despensarlos.

CORIFEO: ¡Seguro que ese niño tiene una madre explosiva!

LENNY: ¿Qué te hace pensar que no lo heredó todo de su padre?

CORIFEO: ¿Todo? Eee... es muy improbable, pero voy a averiguarlo.

CORO: ¡No despiertes al perro dormido!

LENNY: Seguro que es estupenda.

CORIFEO: La curiosidad es lo que nos mata, ni los navajeros ni ese rollo de la capa de ozono. Es nuestro corazón y mente.

LENNY: ¡Voy a averiguarlo!

CORIFEO: ¡Por favor, Lenny! ¡No seas mamón!

El parodiado coro griego muestra el interés de Lenny como fruto de sus ansias desmedidas, y a éste como alguien ignorantemente, empecinado y atrevido en sus pretensiones, las cuales le pasarán una irónica factura al final, cuando llega a descubrir, como fruto de la irónica parodia de Allen, que la mujer que busca no es otra que una prostituta inculta e ingenua, aunque de buen corazón. De esta forma, lo descubierto por Lenny, con sus consecuencias, se convierte en una parodia de la acción verbalizada heideggeriana en su vinculación con la esencia del ser y el hombre. La identidad esperada de la acción verbalizada por Lenny le sorprende, como al espectador, al descubrir la verdadera y auténtica identidad de la madre biológica de su hijo adoptivo, todo lo opuesto a lo que cabría esperar. Identidad desvelada que genera una cándida comicidad en el papel que encarna Mira Sorvino.

Cabe resaltar en la citada *Carta sobre el humanismo* de Heidegger la importancia con que se concibe el pensar y la palabra no sólo en relación con la esencia del hombre a través del ser, sino especialmente en relación con la acción. Es en este sentido en el que en *Poderosa Afrodita* se parodia tanto la postura comúnmente aceptada de “el actuar concebido como la producción de un efecto, cuya realidad se estima en función de su utilidad”, como la reacción heideggeriana en la que “la esencia del actuar es el llevar a cabo” a través de la palabra.<sup>308</sup> Así pues, “el pensar no se convierte en acción porque salga de él un efecto o porque pueda ser utilizado. El pensar sólo actúa en la medida en

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 11 (para las dos citas de la frase).

que piensa”,<sup>309</sup> postura parodiada en la citada película de Woody Allen, en donde se discute el papel de la acción sobre la reflexión (encarnada esta última por el corifeo griego) en la secuencia en la que Lenny va a la agencia de adopción a solicitar información sobre la madre biológica de su hijo adoptivo. Como la directora del centro no está dispuesta a darle esa información confidencial, cuando ésta se ausenta del despacho por un momento, Lenny entra corriendo dispuesto a conseguir la información por su cuenta y riesgo, lanzándose sobre la mesa del despacho, rebuscando nervioso entre los documentos privados los papeles que incluyan los datos de la madre de su hijo adoptivo. En cualquier momento puede aparecer de nuevo la directora. Se crea, así, una cómica situación de gran tensión, suspense y estrés tanto para el nervioso y ansioso protagonista, como para el espectador, que se involucra con él en la búsqueda sabiendo que es muy probable que lo descubran en pleno acto delictivo. La parodia de este tipo de suspense se acrecienta con la música instrumental de jazz y la aparición del corifeo griego que, aprovecha para increparle en tono serio desde fuera de campo:

CORIFEO: ¡¿Qué estás haciendo, Weinrib?!

LENNY: ¡No me lías! Volverá dentro de un momento.

CORIFEO: Estás infringiendo la ley.

LENNY: ¿La ley? Hay una ley más alta. Yo puedo averiguar quién es la madre de mi hijo.

CORIFEO: El juez no lo verá igual.

LENNY: ¡Caray! ¡Haz el favor de vigilar! ¿Quieres?

CORIFEO: ¿Yo? Pero si yo soy el corifeo...

LENNY: ¡Y qué! ¡Vigila!

CORIFEO: ¡Que te ayude tu amigo Vatt!

LENNY: Vatt no puede. Él y Amanda son amigos, y Vatt no sabe guardar secretos.

CORIFEO: ¿Y por qué es un secreto? ¿No puede saberlo Amanda?

LENNY: ¿Po-por qué tengo que discutir contigo? Amanda... ella no lo entendería.

CORIFEO (*mientras Lenny toma nota en un papel de la información que ha encontrado*): ¡Aaahh, claro! Te sientes culpable porque has exagerado la idea de la madre de tu hijo. Es muy comprensible, porque las cosas no te van bien con Amanda.

LENNY (*mientras deja el expediente que ha encontrado en el sitio donde lo cogió*): ¿Sabes qué? Por eso tú no saldrás nunca del coro, porque no haces nada. Yo actúo, entro en acción, hago que ocurran cosas.

CORIFEO: ¡Date prisa, caray! Oigo pasos...

LENNY (*nervioso al entrar la directora, agitando su periódico junto con un sobre que traía*): Me-me he dejado, me he dejado el... ¡Se me había caído el sobre

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 12.

y no me había dado cuenta! Llevo una entrevista muy importante, con un tío... con Roberto Durán...

*(A continuación, vemos pasar a Lenny en su coche a toda velocidad por la autopista en busca de la madre biológica de su hijo.)*

CORO: Aunque parezca increíble, ¡se dirige a Pensilvania!

CORIFEO: De las debilidades humanas, la obsesión es la más peligrosa.

CORO: ¡Y la más tonta!

Los elementos cómicos con los que Allen como guionista, director y actor dota a esta escena contrarrestan el nivel de tensión, ansiedad y estrés propios de la situación en la que Lenny se desenvuelve. Se produce en esta secuencia una batalla dialéctica entre la acción y la reflexión que se resuelve con la coimplicación de dichos contrarios. Paradójica e irónicamente, la discusión con el corifeo, como reflejo de sus pensamientos internos, le ayudará a Lenny a terminar de llevar a cabo su arriesgada acción.

Esta trilogía del pensar, la palabra y la acción constituye la marca de identidad del cine de Woody Allen. De hecho, si sus películas se caracterizan por algo es por el cómico pensar verbalizado, que es el que hace avanzar la acción. Si algo sucede en su cine es que los protagonistas no dejan de hablar, conversar, y pensar, hasta el punto de que en muchos casos se podría seguir la historia que se nos cuenta por lo que escuchamos, si necesidad de estar pendientes de las imágenes. Esto no minusvalora la parte icónica, pues si no viéramos lo que se nos muestra en la pantalla perderíamos el complemento visual que refuerza la comicidad de los diálogos y comentarios que se escuchan. Las dos bandas, la visual y la sonora, se complementan a la perfección en el cine de Woody Allen. Esta autoparodia de la acción verbalizada remite a una postura caracterizadora de la persona y cine de Woody Allen, en quienes se lleva a cabo la acción verbalizándola para poderla, así, hacer avanzar.

## **6. El cine de Woody Allen a la luz de Unamuno como precursor del existencialismo**

Por su lectura e interpretación de Kierkegaard, Unamuno se cuestiona la tradición racionalista ilustrada y se anticipa a la filosofía existencialista que se desarrolla a mediados del siglo XX. Se da en él una manifiesta contraposición entre el conocimiento científico y la vida del espíritu o de la existencia personal. Siguiendo a Windelband, considera la filosofía como ~~la~~ "ciencia crítica de los valores de validez universal". Y ~~¿~~qué valores de más universal validez que el valor de lo racional o lo matemático y el

valor volitivo o teológico del universo en conflicto uno con otro?”<sup>310</sup> Para Unamuno, por lo tanto, el conflicto del sentimiento profundo de la vida se presenta con el conocimiento racional. “Lo racional, en efecto, no es sino relacional; la razón se limita a relacionar elementos irracionales”.<sup>311</sup> De ahí que “la ciencia es un cementerio de ideas muertas, aunque de ellas salga vida. [...] Todo lo vital es irracional, y todo lo racional es antivital, porque la razón es esencialmente escéptica”.<sup>312</sup> La vida del hombre es trágica porque tiene que existir en medio de la lucha entre el sentimiento vital y el escepticismo racional. La filosofía se nos ofrece, así, como hermenéutica, como comprensión del mundo, como ciencia de la tragedia de la vida y reflexión sobre el sentimiento trágico de ésta a partir de la peculiar individualidad de cada ser humano, postura relativista que nos acerca, desde el individualismo, a la posmodernidad, prefigurándola. De esta forma, según él:

La filosofía es un producto humano de cada filósofo, y cada filósofo es un hombre de carne y hueso que se dirige a otros hombres de carne y hueso como él. Y haga lo que quiera, filosofa, no con la razón sólo, sino con la voluntad, con el sentimiento, con la carne y con los huesos, con el alma toda y con todo el cuerpo. Filosofa el hombre.

[...] La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esta concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta una acción. Pero resulta que ese sentimiento, en vez de ser consecuencia de aquella concepción, es causa de ella. Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma. Y esta, como todo lo afectivo, tiene raíces subconscientes, inconscientes tal vez.<sup>313</sup>

Podemos apreciar ya los antecedentes de lo que será la desintegración existencialista posmoderna de la totalidad de la mano del psicoanálisis, con la importancia psicoanalítica del sentimiento frente a lo racional predominante en la posmodernidad, según veremos en el capítulo correspondiente.

Frente al sentimiento trágico de la vida y las angustias existenciales, Woody Allen cultiva la tragicomedia como reflejo del absurdo posmoderno de la vida. Se trata de un género y postura ya utilizados antes por el teatro del absurdo. A este respecto, podemos encontrar dos grupos de sinónimos de “absurdo” que muestran su vinculación semántica

---

<sup>310</sup> Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida* (ed. por A. M. López Molina), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 279.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>313</sup> *Ibid.*, pp. 97 y 80.

tanto con lo cómico como con lo dramático. El primer grupo de sinónimos entiende el absurdo como algo disparatado, descabellado, delirante, demencial, ilógico, insensato, irracional, incoherente, incomprensible, inexplicable, inconcebible, inadmisibles, desatinado, surrealista, como algo que no cabe en la cabeza o algo que se presenta sin pies ni cabeza. Los antónimos a este respecto serían coherente, sensato, explicable, comprensible, afortunado, lógico y racional. Pero absurdo también puede ser entendido, en una segunda acepción, como desatino, despropósito, disparate, sinsentido, dislate, aberración, atrocidad, barbaridad, enormidad, absurdez o absurdidad.

Woody Allen presenta los absurdos e incongruencias de la vida a través de las situaciones cómicas que se generan entre sus personajes y los comentarios que estos hacen entre sí. Así, al final de *Melinda y Melinda* se dice que “Phil murió de un infarto y acababa de hacerse un electro cardiograma que salió perfecto”, lo que ocasiona entre los personajes que están en el café unos dramáticos comentarios sobre la muerte y los funerales que para el espectador resultan cómicos, cercanos al humor negro. El teatro del absurdo, sin embargo, tanto por sus planteamientos, como por sus aspectos formales, tiende a mostrar el absurdo y vacío de la existencia no tanto hablando de ello, sino haciéndolo sentir con recursos estrictamente teatrales. Cuando se recurre al uso de la palabra en este teatro, se trata de un lenguaje igualmente absurdo: frases sin sentido, balbuceos, incoherencias y banalidades inoportunas. Es un lenguaje que parece inservible para comunicarse auténticamente, explicar racionalmente el mundo o simplemente conseguir desenvolverse en él, como le sucede a Virgil Starkwell en *Toma el dinero y corre* cuando se dispone a atracar el banco: el personal que le atiende no entiende lo que dice en la nota escrita que les entrega. Los protagonistas del cine de Woody Allen en muchas ocasiones tendrán así que hacer uso de este tipo de lenguaje al verse en medio de complicadas situaciones absurdas de las que no saben cómo salir, o debido al vacío existencial que los envuelve. Allen, proveniente del mundo del teatro, heredará estos recursos estrictamente teatrales, manifiestos especialmente en sus primeras películas, en donde el uso de la palabra está más restringido y los balbuceos, las incoherencias y las frases absurdas sin sentido constituyen su marca de identidad.

Para Allen, el humor tiene que ver con lo absurdo, el cual se encuentra relacionado a su vez con las ideas conceptuales cómicas, como la del pecho gigante de cinco metros de altura que aterroriza a la población en *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*, hasta que el personaje de Allen idea un sujetador de dos pisos para detenerlo. La escena

constituye una divertida parodia de las películas de terror protagonizadas por científicos locos. Pero como el propio Allen reconoce a propósito de esta secuencia, «la gente tiene problemas con las ideas conceptuales cómicas. [...] Así que me quitan las ganas de presentar ideas conceptuales divertidas».<sup>314</sup> Su humor conceptual, a partir de aquí, se vuelve más verbal. Este tipo de expresiones verbales van evolucionando en el cine de Allen al ganar terreno a las expresiones físicas y convertirse en brillantes frases oportunas que hacen avanzar la acción y reír en medio de la tragedia o el drama. De esta forma, la tragedia es vista desde el punto de vista cómico y, la comedia, desde el punto de vista trágico.

Lo absurdo como elemento inesperado resulta un componente característico del cine de Woody Allen, en especial de sus comedias (y no sólo de las más disparatadas, como las primeras). El humor absurdo resulta en Woody Allen un medio generador de comicidad con el que confrontar a los personajes y al espectador. Lo absurdo presenta algo inesperado y establece una vinculación entre varios elementos no vinculantes de por sí. En ocasiones, lo absurdo del humor puede venir dado por la distancia generada frente a un hecho trágico, como le sucede al espectador con las feroces discusiones que Lucy o Joan mantienen con Harry, según hemos visto. En esos casos, la distancia la marca la pantalla y el producto cinematográfico en sí (una comedia de Woody Allen) del que el espectador es un consumidor consciente que, además, la mayor parte de las veces ha elegido ver lo que está viendo. Pero la distancia generadora de comicidad puede ser también temporal. En este sentido, *Delitos y faltas*, a través del personaje que interpreta Alan Alda, nos ofrece la conocida definición de comedia de Woody Allen: comedia igual a tragedia más tiempo. Presenta esta película dos líneas argumentales en la trama, una trágica y otra cómica, que terminan confluyendo en un memorable final. El tema moral del asesinato volverá a presentarse en el cine de Allen, pero separando ya los géneros. Mientras *Match Point* y *El sueño de Casandra* presentan el asesinato en sentido trágico acompañado de arias de ópera como «Una furtiva lacrima», de Gaetano Donizetti, o *La traviata* de Verdi –con ausencia del correspondiente castigo divino-social al no ser descubierto el asesino–, *Scoop* lo trata desde el punto de vista de la comedia y, paradójicamente, el asesino aquí sí que será descubierto y terminará pagando por sus crímenes.

---

<sup>314</sup> Lax, *op. cit.*, p. 29.

### a. *La última noche de Boris Grushenko* (1975)

La personificación de la muerte tan característica en nuestra cultura, cubierta, sin rostro visible y con guadaña, aparece ya en la existencialista película *La última noche de Boris Grushenko*. El título en inglés refleja asimismo el lugar que ocupa este tema, junto con el amor, entre las preocupaciones y obsesiones del cineasta. Esta comedia, que la crítica ha calificado como una de sus obras más visuales, filosóficas y elaboradas, es un puente entre las primeras películas de Allen y sus comedias autobiográficas más serias y profundas como *Annie Hall*. Se nos pregunta en esta película a modo de interrogación socrática que deja pensando desde el humor: “¿Y si sólo fuéramos un atajo de gente absurda que va y viene sin pena ni razón?”

### b. *Interiores* (1978)

Otra película muy existencialista es *Interiores*. El personaje de Renata (Diane Keaton), una poetisa de reconocido prestigio que está pasando por un mal momento emocional y creativo, sufre lo que se conoce como “el bloqueo del escritor” fruto de sus angustias existenciales.

RENATA: Mi impotencia comenzó hace un año. Mi parálisis. De repente noté que no podía seguir escribiendo. Bueno, no fue de repente, empecé a notarlo el invierno pasado. Insistentes pensamientos sobre la muerte iban agolpándose en mi mente. Me sobrecogía... la preocupación de mi mortalidad. Me invadía una sensación de futilidad con respecto a mi trabajo. ¿Por qué esforzarme en seguir creando? ¿Con qué fin? ¿Con qué objetivo? ¿Con qué propósito que lo justifique? La verdad, ¿importa realmente que alguien lea alguno de los poemas cuando me haya ido para siempre? ¿Va a reportarme alguna compensación? Antes yo así lo creía, ahora por alguna razón ya no puedo creerlo, lo considero absurdo. Y no soy capaz de asumir lo que en realidad la muerte significa.

“En *Interiores* expresaba mis sentimientos acerca de la vida, ese vacío frío en el que vivimos y del que el arte no puede ayudarnos a sobrellevarlo. Fue una historia que escribí con fines didácticos”.<sup>315</sup> Se desarrolla en torno a Eve, una madre que es artista. Exigente, detallista hasta el extremo e insoportablemente dominante este personaje protagoniza una película de fuerte influencia bergmaniana.

Una madre –decíamos– y tres hermanas de muy distinto talante. Es importante insistir en el hecho de que los temas de Bergman son atrapados por Allen como propios, como su visión del intrincado mundo femenino, con personajes complejos y siempre en conflicto consigo mismos. Le gusta profundizar en la psique de todos

---

<sup>315</sup> Lax, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, op. cit., 2008, p. 447.

ellos creándoles traumas existenciales que, en la mayoría de los casos, les obligan a tomar decisiones trascendentales. Disfruta examinando a unas personas perdidas en la encrucijada de los sentimientos con el intelecto. Hasta tal punto que *Interiores* es un análisis del derrumbamiento de una familia llena de celos, envidias, acusadores resentimientos, divorcios e infidelidades, suicidio... y tres hermanas profundamente desunidas.<sup>316</sup>

### c. *Hannah y sus hermanas* (1986)

*Hannah y sus hermanas* plantea en el protagonista que encarna Allen la más angustiada encarnación del pesimista sentimiento trágico de la vida. Mickey (Allen) presenta similares inquietudes y angustias existenciales a través de una paradoja ambivalente<sup>317</sup>: aunque los resultados médicos le han dicho que no tiene cáncer, no por ello está mucho más alegre.

GAIL: ¿Cómo qué dejas el programa? ¿Por qué? Las noticias son buenas, te han dicho que no tienes can... eso.

MICKEY: ¿Te das cuenta del hilo tan fino del que estamos colgados?

GAIL: Mickey, te han dicho que estás bien, deberías estar celebrándolo.

MICKEY: ¿No ves que todas las cosas carecen de sentido? ¡Todo! Me refiero a nuestras vidas, al programa, al mundo entero... No tienen sentido.

GAIL: Sí, ¡pero no te vas a morir!

MICKEY: No, no me voy morir ahora, pero-pero ¿sabes? Cuando salí corriendo del hospital estaba-estaba tan emocionado, porque me habían dicho que no me pasaba nada, que iba corriendo por la calle, y de repente me detuve porque me di cuenta de algo: muy bien, no la voy a palmar hoy, estoy bien; tampoco la palmaré mañana. Pero tarde o temprano estoy seguro de que me tocará.

GAIL: ¿Y hasta ahora no te habías dado cuenta de eso?

MICKEY: Bueno, no es que no me hubiera dado cuenta antes, siempre lo he sabido, pero no retenerlo aquí metido en el fondo de la mente, porque es una cosa horrible cuando la piensas.

GAIL: Sí...

MICKEY: ¿Puedo decirte una cosa, contarte un secreto?

GAIL: Sí, claro.

MICKEY: Hace una semana me compré un rifle.

GAIL: ¡No!

MICKEY: Sí, me compré un rifle. Si me llegan a decir que tenía un tumor, me hubiese suicidado. Lo único que, quizá, me habría detenido, y digo quizá, era el mal rato que les iba a hacer pasar a mis padres. Hubiera tenido que matarles a ellos primero. Y tengo unos tíos. ¡Imagínate! Se hubiese convertido en una carnicería.

GAIL: Ya, bueno... tarde o temprano es algo, es algo que nos va a ocurrir a todos, ¿no?

---

<sup>316</sup> *Ibíd.*, p. 173.

<sup>317</sup> Sobre el uso de las paradojas ambivalentes en el cine de Woody Allen y su relación con la deconstrucción nos detendremos más abajo en relación con el deconstructivismo de Paul de Man.



MICKEY: Sí, pero eso a mí no me resuelve nada, porque entonces no hay nada en este mundo por lo que merezca la pena vivir. Tú te vas a morir, yo también, la gente se va a morir, la televisión, los patrocinadores, todo el mundo.

GAIL: Lo sé, lo sé. También tu hámster.

MICKEY: ¡Sí!

GAIL: Escucha, Mickey: estás como una chota. (*Mickey suspira.*) Te irían bien un par de semanas en Las Bermudas. O irte a una casa de putas.

MICKEY (*sincerándose con la mano izquierda en el pecho*): No puedo seguir con el programa. He de conseguir una respuesta, si no la consigo, te lo digo en serio, voy a hacer algo muy gordo.

En el caso de Mickey, la angustia existencial le ha llevado a buscar a Dios y el sentido trascendental de la vida. Aunque para ello se aleje de la fe de sus padres (el judaísmo). Las hipotéticas consecuencias de sus trágicos actos resultan cómicas por su exageración de lo serio y trágico, presentado de forma tan angustiosa y neurótica. La realidad de la muerte con la que se ha visto confrontado, le ha generado una falta de base y de centro de sentido estabilizador en su vida, aspecto posmoderno clave desde el posestructuralismo. Sin embargo, la reacción exagerada de Mickey causa humor en el espectador.

Este pensamiento existencialista tan lúgubre no es más que una traslación al personaje de Renata en *Interiores* y al de Mickey en *Hannah y sus hermanas* de los sentimientos y postura existenciales del propio Allen, para quien el arte se presenta como la secularización de la religión.

A veces tengo la impresión de que el arte es la religión de los intelectuales. Algunos artistas creen que el arte va a salvarlos, que su arte les va a hacer inmortales, de que seguirán viviendo a través de su arte. Pero la verdad es que el arte no te salva. Para mí el arte siempre ha sido un entretenimiento para intelectuales. Mozart o Rembrandt o Shakespeare son animadores a un nivel muy elevado. Es un nivel que aporta una gran emoción, estímulo y satisfacción a las personas sensibles y cultas. Pero no salva al artista. Quiero decir, a Shakespeare no le reporta ni el más mínimo beneficio que sus obras hayan seguido vivas después de su muerte. Más le valdría estar vivo y que sus obras hubieran sido olvidadas.<sup>318</sup>

En este sentido, se nos dice también en la citada *La última noche de Boris Grushenko*: “No quiero alcanzar la inmortalidad mediante mi trabajo, sino simplemente no muriendo”. Y en *Recuerdos* se nos dice sobre su protagonista, el director de cine que Allen encarna, que “la obra de Sandy Bates está llamada a sobrevivirle”, a lo que Sandy

---

<sup>318</sup> Björkman Stig, *op. cit.*, p. 89.

responde irónicamente: –Sí, ¿y para qué si no puedo pellizcar a las mujeres ni oír música?”

**d. *Sombras y niebla* (1991)**

*Sombras y niebla* personifica un auténtico sentimiento trágico de la vida en Kleinman (Allen) y el asesino nocturno que están buscando. La vida se presenta de esta forma sin sentido desde un pesimista sentido trágico de la vida.

**e. *Poderosa Afrodita* (1995)**

El sentimiento trágico de la vida de la tragedia griega clásica es parodiado por Woody Allen en *Poderosa Afrodita*. Lenny Weinrib, su protagonista, es un cronista deportivo casado por segunda vez con Amanda, que trabaja en una galería de arte. Ella comparte su deseo de ser padres, pero Lenny se muestra bastante reacio ante la idea de adoptar un hijo. Su mujer, sin embargo, toma la iniciativa y trae a casa un recién nacido. Un cariñoso instinto paternal se despierta repentinamente en Lenny que, intrigado por la asombrosa inteligencia del niño, supone que debe ser alguien muy brillante, y decide averiguar quién es la madre biológica. Su investigación lo lleva hasta la casa de Linda, una ingenua e inculta prostituta y actriz de cine porno, a la que, tras conocerla, ayuda a salir de su pernicioso estilo de vida, mientras que su propio matrimonio pasa por una grave crisis. Todo ello contado por un divertido y observador coro de dioses griegos, sobre el que volveremos más abajo. De esta forma, la puesta en escena a través de ~~la~~ original propuesta de Allen nos sumerge, esta vez, en un drama del teatro griego clásico griego pero ambientado en el Nueva York de finales del siglo XX (y además en tono de comedia)”.<sup>319</sup> Comenta Allen al respecto:

Recuerdo que a raíz de la adopción de Dylan, al ver lo preciosa que era, me pregunté quiénes serían sus padres. Y entonces se me ocurrió que de aquello podía salir una historia de un niño adoptado cuyos padres adoptivos están tan prendados de la criatura que piensan: –Su madre debía de ser una preciosidad”. Así que te dedicas a buscar a la madre y al final te enamoras de ella. Esa era mi idea inicial. Pero luego pensé, vale, encuentras a la madre pero resulta que no es muy buena persona que digamos. Y entonces me dije: –Esto parece una obra griega: cuanto más sabes sobre la procedencia del niño, más empeora la situación”. Y pensé en lo del coro griego. Entonces se me ocurrió la idea para el final, a mi parecer el mayor logro de la película, que ella tuviera mi hijo y yo al suyo y que ninguno de los dos

---

<sup>319</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 359.

lo supiera. Las piezas encajaban como en una historia griega, con el coro incluido. Lo tenía todo montado años antes de hacer la película.<sup>320</sup>

La incertidumbre de Lenny Weinrib le lleva, de esta forma, peligrosamente a éste a desear saber más sobre los progenitores de su hijo adoptivo. Observa el propio Allen en relación con el protagonista que él mismo encarna:

Sí, él quiere saber. Yo tenía la intención de hacer una tragedia griega. O tal vez no una tragedia griega, pero sí una obra teatral griega, de modo que cuanto más progresara más aprendiera también, como en el caso de Edipo, que cuanto peor fuera su situación quisieras zarandearlo y espetarle “Deja ya de aprender tanto, deja ya de investigar, porque las conclusiones a las que llegarás no te van a gustar”. Cosas que bien podríamos haber dicho a Edipo o también al personaje que interpreto en la película.

Cuanto más avanza en su aprendizaje, cuando más investiga, peores son los hechos que descubre, siendo así que al final de la película su incertidumbre es total. El tiene el hijo de ella y ella el de él, y ninguno de ellos lo sabe.<sup>321</sup>

La ausencia de muertes trágicas al estilo clásico se ve contrapesada en *Poderosa Afrodita* por el cómico dramatismo “trágico” que aportan la revelación de la identidad de la madre del hijo adoptivo del protagonista y el inesperado final citado, lo que convierte a esta película en una peculiar tragicomedia posmoderna por la mezcla de personajes y elementos clásicos con la actualidad y la música de Broadway (con la que termina el coro griego la película felizmente cantando y bailando en el anfiteatro de Taormina, en Sicilia, al pie del Etna, apostando por sonreír incluso en medio de los momentos dramáticos de la vida, pues ello hará cambiar nuestra realidad). La tragedia griega es usada, de este modo, desde la ironía y la parodia como modelo y referente directo que articula toda la trama en *Poderosa Afrodita*, una comedia que presenta elementos dramáticos a través de los personajes de la tragedia griega<sup>322</sup>. De este modo, a la angustia existencial y el sentimiento trágico de la vida que la posmodernidad hereda de la modernidad de principios-mediados del siglo XX, se contrapone, paradójicamente, como antídoto posmoderno, la felicidad.

---

<sup>320</sup> Lax, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, op. cit., p. 75.

<sup>321</sup> Schickel, op. cit., p. 141.

<sup>322</sup> Gilabert Barberà, Pau, “Woody Allen y el espíritu de la tragedia griega: de *Crimes and Misdemeanors* a *Match Point*”, *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*, vol. 17, 2008, 1-18 (revista electrónica), Universitat de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/17023/1/Allen%20esperit%20castx.pdf>.

#### f. *Todos dicen I Love You* (1996)

La comedia musical *Todos dicen I Love You*, sin llegar a la fragmentación de su historia, plantea varios hilos argumentales, reflejados de alguna forma en las fotos superpuestas del cartel promocional de la película. Joe Berlin (Woody Allen) está divorciado de Steffi (Goldie Hawn), pero siguen siendo buenos amigos, hasta el punto de que el nuevo marido de Steffi, Bob (Alan Alda), un millonario liberal de *Park Avenue*, trata a Joe como a uno más de la familia. La hija de Joe y Steffi se lleva de maravilla con los de Bob. Lane y Laura (Gaby Hoffmann y Natalie Portman) son dos colegialas adorables de East Side, y DJ (Natasha Lyonne), la narradora de la película. Entre los hijos de Bob, Skylar (Drew Barrymore) es la perfecta hija casadera, mientras que Scout (Lukas Hass) todo lo opuesto al padre ideológicamente. Skylar está comprometida con Holden (Edgard Norton) pero conoce a Charles Ferry (Tim Roth), un ex preso que intenta ligársela y para quien Bob y Steffi, siempre a la vanguardia de las causas liberales, celebran una fiesta. Joe se queda prendado de Von (Julia Roberts), una mujer infeliz en su matrimonio cuyos pensamientos íntimos, que comparte con su psiquiatra, llegan sin querer a oídos de Joe, que de este modo es capaz de decir y hacer todo lo que ella espera que diga y haga su hombre perfecto e ideal.

Los hilos argumentales de *Todos dicen I Love You* vienen acompañados, y en ocasiones presentados, por las canciones de los protagonistas, las cuales hacen avanzar la acción. Todos ellos se ponen a cantar en un momento u otro, pero no como en un musical al uso, sino al natural, con el poco refinamiento que tienen al no ser cantantes profesionales. Además, Allen, gracias a sus conocimientos de magia, se vale muy bien de un gran número de tácticas de distracción, que según él emplea con frecuencia en los guiones que escribe.<sup>323</sup> Por ejemplo, hasta que sucedió, el público no tenía la menor idea de que su personaje se iba a enrollar con el de Julia Roberts, ya que la suya es una historia bien distinta a la del personaje de Allen. Al final de la película, Allen hace gala de su afición por la magia en la escena de baile nocturna junto al Sena. Estas tácticas de distracción y la magia llevan a cuestionar los elementos tradicionales de la historia en *Todos dicen I Love You*. Como en la secuencia del velatorio del difunto abuelo, en donde, parodiando un velatorio cristiano típico, todos comienzan a buscarle sentido a la vida del abuelo y a su muerte cuestionando los valores establecidos asociados a la vida y la muerte. Se cuestiona, así, cualquier tipo de certeza al respecto, a través de la duda y

---

<sup>323</sup> Lax, *op. cit.*, p. 130.

sospecha latentes y continuas. Al no ponerse de acuerdo al respecto sus familiares y amigos sobre el sentido de la vida, el porqué de la muerte y cómo merece la pena vivir, el espíritu del difunto abuelo los sorprende (al igual que al espectador) levantándose en medio de su propio velatorio para dar a la familia y amigos una lección con la que echa por tierra todos los tristes discursos moralizantes previos; un pequeño discurso que el abuelo realiza cantando, a quien se le unen otros espíritus en medio de un alegre y alocado baile. Así, esta secuencia analiza críticamente desde la ironía y la parodia toda la ideología y moral tradicional sobre el sentido de esta vida y de la muerte. La muerte se ve más cercana que al comienzo de *Annie Hall*. Los billones de años se convierten en un paso del tiempo más rápido, como un suspiro. Te puedes morir mañana o en cualquier momento. Por eso disfruta de la vida mientras puedas, es decir, mientras la tengas. Esta escena del tanatorio constituye una respuesta paródica a las preguntas existenciales que se hace el director neoyorkino. De esta forma, cada aspecto de la vida es cuestionado tanto por los asistentes al velatorio como por el propio difunto. Según Woody Allen, desde su particular posición de hermeneuta mayéutico:

Nos encontramos en una situación absolutamente precaria. Todos manejamos una espectacular estructura de negación de la realidad, y nuestra mente impone el orden en el caos reinante. Pero la verdad sobre tan espinoso asunto es que [...] la certidumbre de las cosas es una patraña, algo que entraña un gran riesgo. O sea, que sabemos mucho menos de lo que pensamos.<sup>324</sup>

Esta postura será la que mantenga Harry Block como novelista en *Desmontando a Harry*.

#### **g. *Deconstructing Harry* (1997)**

Se trata esta película de otra comedia que, dentro de la cinematografía de Woody Allen, parodia directamente el pesimista sentimiento trágico de la vida en relación con la hermenéutica del sentido de la muerte frente a la hermenéutica del sentido de la vida. Por una parte, se presenta en esta comedia, una vez más, la personificación bergmaniana de la muerte, que en este caso va a buscar, por equivocación, a alguien para llevárselo al reino de los muertos, lo que resulta tragicómico, según veremos.

Por otra parte, la secuencia del infierno de *Desmontando a Harry* constituye una secuencia impactante visualmente que, tomando el infierno del imaginario colectivo y su tradición cultural cristiana, le da la vuelta con su personal planteamiento, personajes

---

<sup>324</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 141.

y diálogos. También en la primera historia que cuenta el protagonista acerca de sí mismo en esta comedia, nos encontramos con Harry cuando era un joven recién casado y la propia Muerte en persona va a buscarlo para llevárselo con ella, confundiéndolo con un amigo suyo que se encontraba enfermo (amigo por quien se había hecho pasar ocupando su apartamento para poder estar con una prostituta).

En *Deconstructing Harry*, es muy cómico todo lo trágico y dramático que le sucede al protagonista y a los que le rodean, según veremos más abajo. Esta mezcla consustancial de tragedia y comedia caracteriza los personajes y obra de Harry-Allen en vinculación con sus planteamientos existencialistas. En el caso de Harry, viene caracterizada esta mezcla de géneros por el absurdo, como en su cuarto relato corto “El oscuro secreto de Max Fingus”: En una fiesta judía dedicada a *La guerra de las galaxias*, una amiga íntima le cuenta a Dolly que ha oído rumores sobre un oscuro secreto que esconde su marido. Tras realizar algunas investigaciones, Dolly descubre que su esposo, antes de conocerla, ya había estado casado con otra mujer, con la que tenía dos hijos y vivía en Florida. Además, estaba liado con la vecina de abajo. Agobiado por las deudas y por su complicada vida sentimental, un día cogió un hacha y los mató a los cuatro. Pero lo más terrible es que después se los comió. Después de treinta años de feliz matrimonio, Dolly no sale de su incredulidad al enterarse de que está casado con un asesino caníbal. La conversación constituye un auténtico despliegue de irónico humor negro:

DOLLY (*después de enterarse que su marido se comió a su exmujer, su amante y sus dos hijos*): ¿Qué tal la cena?

MAX: El pescado está muy bueno.

DOLLY: ¿No preferirías comer carne?

MAX: Sabes que no puedo comer carne, con mis arterias debo cuidar el colesterol.

[...]

DOLLY: ¡Descuartizaste a tu mujer junto a tus hijos y a tu querida!

MAX: ¿Cómo te has enterado?

DOLLY: ¡Y te los comiste!!

MAX: ¿Y se puede saber por qué armas tanto jaleo? Unos entierran, otros incineran... yo comí.

Esta historia en la que el marido asesinó a su anterior familia y se la comió es impactante por lo que se nos cuenta e imaginamos acerca de “El oscuro secreto de Max Fingus”. En cambio, la secuencia de la celebrada parodia de la bajada a los infiernos de la *Divina comedia* de Dante en *Deconstructing Harry*, es impactante por lo que vemos y oímos, que se ve acompañado por los diálogos correspondientes, según veremos.

#### **h. *Scoop* (2006)**

Lo tragicómico también caracteriza esta película de Woody Allen desde la confrontación de lo sentimental frente a lo racional. La lucha del sentimiento y la atracción sexual que se intentan reprimir frente a lo racional se convertirá en algo vital para Sondra, la protagonista de *Scoop*. Ella se debate entre ambos polos y, al final, la atracción de lo sentimental-sexual en detrimento de lo racional, que, por otra parte, nunca abandona del todo, casi le cuesta la vida. Se trata de una parodia de películas de suspense clásicas como las protagonizadas por Cary Grant, en donde se juega con la ambivalencia y duda que genera el apuesto protagonista como alguien atrayente a la vez que motivo de desconfianza y alejamiento. Tras la resolución del gran caso (*scoop*), con la policía llevándose al criminal, termina la película de la mano del personaje que protagoniza Allen a modo de secuencia epílogo irónicamente paródica, con unos momentos nihilistas-existenciales ligados a ciertos homenajes nostálgicos al humor lúdico-subversivo de los comienzos del cineasta neoyorkino; nostálgicas reinenciones del humor que caracteriza a esas comedias iniciales suyas, en donde, con la mirada irónica, humorística, cómica, presentaba la otra cara de las cosas, el punto débil, la inconsistencia. De aquella rebelión de los elementos físicos en sus primeras películas, pasamos aquí al maravilloso dominio de los mismos por parte del mago, que es el que genera y controla a su voluntad todo ello: desde que surja un precioso ramo de flores multicolor de un tubo, hasta que de su sombrero de copa salgan volando disparadas hacia arriba toda una serie de cartas de la baraja francesa, todo ello controlado a las mil maravillas por este mago que encarna Allen. Ciertamente, al igual que sucedía con Harry Block, Alvy Singer, o Val Waxman, es un dominio circunscrito al mundo artístico del que participa como creador; en el caso de Splendini-Watterman reducido y limitado este dominio de los elementos a sus artilugios de magia y al escenario en el que se mueve, lo que resulta irónico y paródico. Pero será con la resolución del caso que tenían entre manos como Sid Watterman ha hecho realidad su mejor truco de magia al descubrir al asesino, lo que le lleva a convertirse en el héroe de la película, aunque sea de la forma más ridícula. Queda de esta forma en la película alguna reminiscencia nostálgica de aquella desatinada y absurda falta de dominio de los elementos. Así, en plena resolución de la trama, en el momento más tenso y dramático en el que se decide la vida de la protagonista, el personaje que interpreta Allen tiene un accidente de coche mortal de la manera más absurda, en una carretera campestre de Londres, trágico acontecimiento que

dará a esta comedia un final digno del mejor cine de Woody Allen. Presa de los nervios mientras conduce frenéticamente un *Smart* para salvar a la joven protagonista, yendo de un lado a otro de la carretera, choca al final contra un árbol. La justificación que da una vez muerto<sup>325</sup> es que no se acostumbraba a la absurda circulación inglesa por la izquierda, según él mismo confiesa en la barca en la que, la misma muerte, con guadaña incluida, lo lleva a su reino con otros difuntos, rodeado de oscuras tinieblas. Como en la historia del actor desenfocado de *Deconstructing Harry*, el personaje que interpreta Allen camino del otro mundo sigue siendo un inadaptado que vuelve a echar la culpa a los demás, que son los que están equivocados. Sin embargo, todo para Allen tiene una explicación y un porqué, por muy absurdo, ilógico o incoherente que parezca, lo que supondría un centro, un anclaje, aunque de otro sistema. Se trata de una búsqueda desesperada de sentido desde la muerte a lo que se le presenta, como sin sentido, la vida misma. De ahí que, el sentido que ofrezca, sea absurdo, es decir, cómico, a través de una serie de chistes y aforismos presentados cual avezado monologuista de club nocturno mediante la ruptura de la cuarta pared del más allá, camino del reino de los muertos:

DIFUNTO (*desde la barca que comanda la muerte*): ¿Y usted cómo ha llegado aquí?

SPLENDINI: ¿Yo? No pude acostumbrarme a conducir por el maldito lado erróneo de la calzada. Verá, yo conducía hacia las afueras. En América yo habría sido un héroe, la habría salvado. Es el único inconveniente de vivir en Londres. De acuerdo, el teatro es mucho mejor, y hay muy buenos restaurantes indios...

DIFUNTO: ¿A qué se dedicaba?

SPLENDINI: ¿A qué me dedico? Soy Splendini, el mago.

DIFUNTA: ¡Oooh, por favor! (*Emocionada.*)

SPLENDINI: ¿Quieren ver una cosa? ¿Tenemos tiempo para un truquito?

OTRO DE LOS DIFUNTOS: Creo que tenemos toda la eternidad...

SPLENDINI: Bien. Voy a hacerles un juegucito de manos. Sólo les digo desde el fondo de mi corazón, lo digo sinceramente, lo digo con todo respeto: Son ustedes un público maravilloso, un grupo de gente fantástica. Les quiero, y recibo de ustedes la misma sensación. Y quizá, en fin, quizá hayan fallecido, pero no deben desfallecer; porque no crean que estar muerto es una desventaja. ¿Saben? Cuando yo era niño tartamudeaba, pero con cabezonería y perseverancia... En fin, nunca se sabe lo que puede pasar. Y ahora quiero que coja una carta. (*Dirigiéndose a la mujer.*) Adelante, coja la carta que quiera.

DIFUNTA: De acuerdo. (*Emocionada.*)

SPLENDINI: Coja una, cójala. Adelante, cariño. La quiero, cariño...<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> Como buen protagonista encarnado por Allen, hasta muerto no puede dejar de hablar.

<sup>326</sup> Esta última secuencia constituye una despedida oficial muy personal como protagonista de sus películas.



A través de la parodia del viaje de Caronte por la laguna Estigia, se busca dotar de sentido, aunque sea de un sentido cómico, incluso a fenómenos que no lo tienen, como el de la muerte. Desde esta postura, los demás son los que están equivocados, como al referirse ~~a~~ conducir por el maldito lado erróneo de la calzada”. Esto hace que se inviertan las categorías tradicionales del género cinematográfico norteamericano al servicio del humor y de la comicidad (~~en~~ América yo habría sido un héroe, la habría salvado”), con la consiguiente paradoja ambivalente e irónica (~~es~~ el único inconveniente de vivir en Londres.”). De nuevo, un poco más adelante en la misma secuencia, las cómicas contradicciones y paradojas ambivalentes, que en este caso se convierten en un antitético juego de palabras respecto a sus compañeros de barca (~~quizá~~ hayan fallecido, pero no deben desfallecer”), generan la inversión cómica y ocurrente de los valores asociados tradicionalmente a la vida y la muerte (~~porque~~ no crean que estar muerto es una desventaja”), lo que a su vez se encuentra cargado de una profunda contradicción y una gran paradoja ambivalente. Se produce, así, una labor hermenéutica sobre la muerte que invierte los valores establecidos al respecto. El pesimista sentimiento trágico de la vida se ve, de este modo, cuestionado y confrontado mediante la parodia por Allen en la figura de Splendini, mediante los comentarios y gestos típicos a los que nos tiene acostumbrados como marca de su quehacer cinematográfico.

En *Scoop*, la muerte y el pesimismo existencial en la línea de Schopenhauer recorren toda la trama con marcadas diferencias de opinión entre Sid (Splendini) y Sondra. Ante el comentario de Sondra, que le replica: “¿Tú siempre ves el vaso medio vacío?”, Sid le responde: “No, siempre lo veo medio lleno... ¡medio lleno de veneno!” Este diálogo caústico revela, además, de alguna forma la naturaleza depresiva del director. Allen imprime en la película un marcado cariz autobiográfico en el que se enfrenta de nuevo al mayor de sus fantasmas, la Muerte, y finalmente sucumbe ante ella a través del humor, que no deja de ser un medio para mitigar los sufrimientos del ánimo, una forma de eufemizar para hacer menos terrorífica la realidad de la muerte. En *Conocerás al hombre de tus sueños*, la protagonista necesita creer que todo no acaba aquí y que después debe haber algo: cielo, infierno o reencarnación en el peor (o mejor) de los casos.



### **III. LA DESTEXTUALIZACIÓN Y LINGÜISTICIDAD DE LA HERMENÉUTICA: EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DE LA HERMENÉUTICA DE GADAMER**

#### **1. La vida como texto y la hermenéutica como experiencia vital**

En *Verdad y método*, Gadamer continuó el camino de la hermenéutica ontológica, u ontológico-historicista, inaugurado por Heidegger, y en parte ya desbrozado por Hegel, pero su principal interés es lo que puede llamarse el “acontecer lingüístico de la tradición”. Así, la hermenéutica no es para Gadamer un simple método de las ciencias del espíritu, sino que se convierte en un método de comprensión de estas ciencias y de la historia gracias a la posibilidad que ofrece de interpretaciones dentro de las tradiciones. El problema hermenéutico se convierte, así, para Gadamer, en algo capital. Nos encontramos con ello con un elenco de contenidos significativos porque, según Gadamer, a la esencia de la tradición corresponde seguir transmitiendo lo transmitido.

#### **2. Hermenéutica, tradición y lingüisticidad**

El lenguaje es considerado por Gadamer como modo de ser humano, como modo de habitar, como rasgo fundamental de la matriz humana. De esta forma, el ser que puede ser comprendido es lenguaje. En este sentido, aplicando el enfoque situacional de Heidegger a la crítica literaria, Gadamer sostiene que una obra literaria no aparece en el mundo como un conjunto de sentido acabado y claramente parcelado. Esto es debido, según él, a que toda hermenéutica es lingüística, es decir, utiliza el propio lenguaje para entender su sentido, y el sentido depende de la situación histórica del intérprete.

El nuevo sentido que da Gadamer a la hermenéutica es paralelo al sentido que da a la comprensión, la cual se manifiesta como un acontecer, y especialmente como un acontecer de la tradición o transmisión. Por eso la hermenéutica es el examen de condiciones en que tiene lugar la comprensión. La hermenéutica considera en su estudio, por tanto, una relación entre la tradición lingüístico-cultural y el lector, y no un determinado objeto como lo es el texto. Como esta relación se manifiesta en la forma de la transmisión de la tradición mediante el lenguaje, este último es fundamental, pero no como un objeto a comprender e interpretar, sino como un acontecimiento cuyo sentido se trata de penetrar.

Toda comprensión es lingüística, y por tanto, finita. Sólo puede ser comprendido aquel ser que adviene al lenguaje, un ser apalabrado. El que no hemos apalabrado, no lo

podemos comprender, pues sólo pueden comprenderse modos de darse el ser en el lenguaje. Pero nunca podemos decir todo lo que queremos decir. El lenguaje siempre se queda corto. El ser y el sentido son más amplios que el lenguaje. Se da una prioridad del lenguaje sobre la conciencia, pues el lenguaje media en nuestra experiencia del mundo. Ya Nietzsche había declarado, contra el positivismo, que no hay hechos, sólo interpretaciones. Lo dado no es el hecho, sino su interpretación. Según Gadamer, lo dado es el lenguaje. Hay conciencia porque hay lenguaje. Hay mundo porque hay lenguaje. Contra la ilusión de la autoconciencia y contra la ingenuidad de un concepto positivista de los hechos, el lenguaje en medio del proceso hermenéutico se muestra como dado. El fenómeno original es el lenguaje. Esta prioridad no significa la supresión de la conciencia, ni la negación del mundo. La inevitabilidad de la interpretación no suprime el hecho, el texto. El hecho –la verdad; el texto y lo que quiere decir– se da en la interpretación, que es interpretación del hecho, un modo de darse el hecho o la verdad. No es la intrusión de sentido en el texto, sino el descubrimiento de sentido del texto. Así, siempre comprenderemos algo como algo desde nuestros prejuicios o precomprensiones mediados por el lenguaje o a partir de él. De esta forma:

El que la esencia de la tradición se caracterice por su lingüisticidad no carece de consecuencias hermenéuticas. Frente a toda otra forma de tradición, la comprensión de la tradición lingüística mantiene una primacía particular. La tradición lingüística podrá estar muy por detrás de los monumentos de las artes plásticas en lo que se refiere a inmediatez y conspicuidad. Sin embargo, la falta de inmediatez no es en este caso un defecto; en la aparente deficiencia o abstracta extrañeza de los “textos” se expresa de una manera peculiar la pertenencia previa de todo lo que es lingüístico al ámbito de la comprensión. La tradición lingüística es tradición en el sentido auténtico de la palabra, lo cual quiere decir que no es simplemente un residuo que se haya vuelto necesario investigar e interpretar en su calidad de reliquia del pasado. Lo que llega a nosotros por el camino de la tradición lingüística no es lo que ha quedado sino algo que se trasmite, que se nos dice a nosotros, bien bajo la forma de relato directo, en la que tienen su vida el mito, la leyenda, los usos y costumbres, bien bajo la forma de la tradición escrita, cuyos signos están destinados inmediatamente para cualquier lector que esté en condiciones de leerlos.

El que la esencia de la tradición se caracterice por su lingüisticidad adquiere su pleno significado hermenéutico allí donde la tradición se hace escrita. En la escritura se engendra la liberación del lenguaje respecto a su realización. Bajo la forma de la escritura todo lo transmitido se da simultáneamente para cualquier presente. En ella se da una coexistencia de pasado y presente única en su género,

pues la conciencia presente tiene la posibilidad de un acceso libre a todo cuanto se ha transmitido por escrito.<sup>327</sup>

Gadamer destaca el doble movimiento de extrañeza o enajenamiento, y de confianza y pertenencia, que caracteriza la actitud ante la tradición, y considera que en el “entre” de ambos se halla el lugar de la hermenéutica. De este modo la hermenéutica, aunque imposible sin la tradición y el prejuicio, no consiste en una justificación de todo lo que la tradición y el prejuicio conllevan. Mediante la hermenéutica pueden abrirse caminos que representan nuevas posibilidades en la tradición. Dentro de la tradición se efectúan anticipaciones, en el curso de las cuales se abre el sentido. El lenguaje es entendido como hilo conductor, experiencia del mundo, expresión, contenido transmitido por “la tradición” a través de la experiencia del mundo, y como conciencia histórica. El lenguaje no representa el sentido ya presente, sino que hace presente el sentido no presente antes. Me esfuerzo por expresar un sentido que sólo tendré presente cuando lo exprese. En la conversación el sentido no está presente, se hace presente, acontece en el transcurso del diálogo. Así, el lenguaje constituye el elemento universal y el supuesto fundamental de toda comprensión. Comprender es ponerse de acuerdo en la cosa o asunto de que se trata, y todo el proceso de la comprensión es un proceso lingüístico: “el lenguaje es el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa”.<sup>328</sup> De ahí la íntima y estrechísima relación entre lenguaje, comprensión y experiencia de mundo.

El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, en una forma para la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él. Y esta existencia del mundo está constituida lingüísticamente. [...] No sólo el mundo es mundo en cuanto que accede al lenguaje: el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo.<sup>329</sup>

Sobre el carácter lingüístico de la comprensión y la aceptación del mundo que el lenguaje comporta, se levanta la dimensión ontológica de la hermenéutica y su pretensión y carácter de universalidad. Lo que conozco, condiciona cómo conozco. Y esto depende del consenso lingüístico-cultural llevado a cabo en cada caso, en donde la realidad y la vida se hacen lenguaje. Como también señala Ortiz-Osés:

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 531.

La hermenéutica contemporánea intenta una interpretación comprensora de lo real como lenguaje, el cual implica un sentido simbólico de carácter humano. Con lo primero la hermenéutica realiza un giro lingüístico-consensual, por lo segundo la hermenéutica realiza un giro antropológico-cultural. Pues bien, este doble quiebro antropolingüístico posibilita el tránsito de la modernidad a la posmodernidad.<sup>330</sup>

Así sucede en *Alice* (Woody Allen, EE. UU., 1990) cuando se vincula a los pingüinos con el catolicismo:

DOCTOR YANG: Dígame lo que ve.

ALICE: Pingüinos.

DOCTOR YANG: ¿Qué pasa con los pingüinos?

ALICE: Se aparean toda la vida.

DOCTOR YANG: Sí. ¿Cree que los pingüinos son católicos?

En la hermenéutica gadameriana, cobra importancia también la idea de juego. El diálogo es el juego del lenguaje. Hay un “horizonte” de tradición en el que tiene lugar el diálogo. De hecho, la hermenéutica es para Gadamer la condición para el planteamiento de cuestiones y preguntas. Éstas son “contestadas” con otras preguntas en el recorrido del “diálogo hermenéutico”. La interpretación es considerada a menudo en función del “acontecer” como “acontecer hermenéutico”. Los autores que, procedentes de una tradición más o menos analítica, se han interesado por la hermenéutica, destacan, en cambio, los problemas de la interpretación, que son en muchos casos metodológicos.

### **3. Los prejuicios como realidad histórica del ser**

Con Gadamer y su obra *Verdad y método*, en vez de partirse del supuesto ilustrado, de acuerdo con el cual el poder de la razón nos hará capaces de un comienzo totalmente nuevo, frente a ello, se defienden los prejuicios históricos como algo necesario para cualquier tipo de comprensión y de acción racional. Esto viene presentado desde el reconocimiento de que todo individuo pertenece a una sociedad y a una cultura, y por lo tanto está inmerso dentro de una tradición. Esta tradición a la vez configura en él una serie de prejuicios que le permiten entenderse en su contexto y su momento histórico, de ahí que el individuo tenga su realidad histórica en sus prejuicios. En este sentido, *Verdad y método* se constituye en una puerta que abre una nueva racionalidad a la hermenéutica posilustrada.

---

<sup>330</sup> Ortiz-Osés, Andrés, *La razón afectiva*, San Esteban, Salamanca, 2000, citado por Luis Garagalza en su obra *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 1.

*Verdad y método* constituye una alternativa a lo planteado por la Ilustración. El método era la vía de acceso a la verdad en la modernidad, su ciencia y filosofía. La aportación de Gádamer es que la verdad no es aquello a lo que se llega por la vía del método, sino que es un proceso hermenéutico en el que acontece y se manifiesta la verdad misma. La hermenéutica pasa, por tanto, al rango de una ontología. No es la hermenéutica un método más que se venga a sumar a los métodos modernos para alcanzar la verdad, sino que la hermenéutica se convierte en la estructura misma de la existencia por la cual cualquier acción, cualquier comportamiento del ser humano en el mundo es hermenéutica.

Por una parte, el interés técnico del hombre le lleva al establecimiento de las tecnociencias. Por otra parte, el interés emancipatorio, crítico, le lleva a la necesidad de algo que nosotros no llamaríamos ciencias, como el psicoanálisis o el marxismo, que son fermento de liberación del hombre. Pero por otra, es necesario, obviamente, una suerte de intermediario entre los dos de interpretación crítica de la realidad, y para eso Habermas proponía la hermenéutica pero con un giro que Apel hizo mucho más fuerte, del tipo de la semántica trascendental, para buscar en última instancia una fundamentación que fuera formal. Frente a eso Gadamer pretende, sobre todo al principio, no tanto una alternativa, como una verdadera subordinación, un vuelvo: No tanto *Verdad y método* como Verdad contra el método. La hermenéutica constituye para Gadamer no el intermediario de los otros dos saberes, sino el zócalo de toda conciencia humana. No se limita a ser una mera interpretación de los otros dos saberes.

Gadamer realiza dos reivindicaciones. En primer lugar, la reivindicación del prejuicio contra la Ilustración, contra la filosofía del juicio que consideraba que el prejuicio era superstición. En segundo lugar, la reivindicación de que lo que funda el prejuicio como estructura de la precomprensión es la autoridad. Se trata de la reivindicación de la autoridad contra la filosofía de la Ilustración que veía siempre a la autoridad bajo sospecha. La tradición es la que tiene la autoridad porque es lo que ha sido transmitido, lo que nos ha formado, aquello que nosotros hemos incorporado y que, por tanto, nos constituye en nuestras posibilidades de comunicación y de comprensión.

Para Gadamer, lo característico del programa ilustrado marxiano, es decir, la superación dialéctica de todos los pasados y el utopismo progresista hacen imposible la efectividad de la crítica. Pues el punto de partida de toda transformación eficaz de las realidades culturales, lingüísticas y políticas ha de estar en la asunción consciente y la

crítica consecuente de sus propios prejuicios y creencias. Y ello porque, sólo al hacerse cargo de sus propias tradiciones, puede una conciencia histórica encontrar las virtualidades de sus transformación. Que no hay ninguna sociedad sin prejuicios equivale a asumir que no hay ninguna sociedad sin mitos, por tanto, tampoco, occidente racionalista. Posición desde la cual se abre la autocrítica de occidente que la hermenéutica exige como crítica a la tradición de la modernidad ilustrada. Lo que está en cuestión, por tanto, son dos concepciones diversas de la racionalidad crítica y de la capacidad que la filosofía tiene de transformar la realidad. A estos problemas los designa la hermenéutica con dos expresiones técnicas: la actualidad de la hermenéutica y la productividad de la crítica.

Para la Ilustración, todo prejuicio significa un juicio sin fundamento alguno. La Ilustración propone el uso de la razón para poder liberarnos de la tiranía de la autoridad, hay que atreverse a pensar por sí mismo. La Ilustración busca decirlo todo desde la razón. La tradición se convierte entonces para la Ilustración lo que para la ciencia son los sentidos, causa de error en el momento de comprender las cosas tal cual son. La Ilustración, según Gadamer, tiene un prejuicio, que es el prejuicio contra todo prejuicio, y con ello la desvirtuación de toda tradición. En la Ilustración alemana los únicos prejuicios que se aceptan son los de la tradición cristiana. Gadamer recupera el sentido constructivo del término prejuicio y lo coloca como parte importante de todo el armazón cognitivo del individuo. Para él, prejuicio quiere decir un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes.

Para Gadamer, la ciencia histórica del siglo XIX es el fruto más encumbrado de la Ilustración y por ello supone una ruptura con la continuidad de sentido de la tradición. No obstante, debemos, según él, buscar entender el proceso histórico sobreponiéndonos incluso al prejuicio de la Ilustración y así comprender la finitud de nuestro ser y de nuestra conciencia histórica. Para Gadamer la razón es real e histórica. Está dada, no de manera espontánea, sino que aparece siempre referida a lo dado en lo cual se ejerce. Todo individuo se desenvuelve dentro de la historia a la cual pertenece y de la cual no puede escarpas debido a las relaciones de configuración de su ser en función a ella. El individuo es un ser histórico espacio-temporal.

Este individuo histórico por tanto no puede entenderse desde el paradigma de la Ilustración. Ante él actúa también la autoridad que es aceptada en un acto racional y de libertad. La autoridad es legítima en cuanto el individuo acepta su limitado ser y confía



en un tú que conoce mejor y más que él. Una forma de autoridad que subyace y se manifiesta anónimamente es la tradición, que determina en gran medida nuestras acciones y comportamiento. Esta se recibe en el proceso educativo y llegada la madurez se unifica con los propios criterios y decisiones. Esta autoridad, la de la tradición, según Gadamer se hace acción en las costumbres, las cuales se adoptan libremente y determinan ampliamente nuestras instituciones y comportamientos.

De este modo, el individuo que pertenece a cualquier forma institucional, está delimitado en su comportamiento por una tradición, la cual confiere a éste un conjunto de prejuicios con los cuales entiende y se entiende a sí mismo dentro del proceso histórico que vive, los prejuicios son componentes de la realidad histórica de todo individuo y le confieren categorías *a priori* para comprender; este comprender es una integración del pasado y del presente que se expresa en muchas formas culturales y que son indesligables del proceso histórico; de este modo los prejuicios, en el individuo, son la realidad histórica de su ser.

#### **4. Los prejuicios como medio cognoscitivo-interpretativo y la “conciencia de la historia efectual” en el cine de Woody Allen: *Desmontando a Harry* (1997)**

La hermenéutica de Gadamer se presenta dentro de un especial desarrollo ontológico e histórico en el que busca destacar el acontecer de la verdad y el método necesario para llegar a ese acontecer. En su formación fue fuertemente influido por el pensamiento de Husserl, y especialmente por su maestro Heidegger. En su propuesta filosófica hace válidos los esfuerzos por combinar la dialéctica de Hegel y el pensamiento clásico hermenéutico de Schleiermacher y Dilthey, llegando a superar a estos maestros en lo referente a la interpretación textual y dando paso al desarrollo de la filosofía del lenguaje como eje del pensamiento contemporáneo más reciente. Gadamer plantea así una cuestión fundamental en la problemática filosófica: la hermenéutica en su alcance metodológico y filosófico. Como punto de partida, Gadamer considera que el conocimiento es fundamental para la existencia humana, la persona sólo puede comprenderse y comprender su contexto, desde su propio horizonte de interpretación, que se construye constantemente. Para el hombre cada conocimiento es una constante interpretación y, ante todo, un conocimiento de sí mismo. El hombre intenta comprender su pasado, lo que de original tiene el ser instalado en un punto concreto del acontecer histórico. Éste le conduce a comprender su realidad desde una situación

hermenéutica determinada que se caracteriza, no por un enfrentamiento entre hombre y situación, sino por un estar el hombre en ella, formando parte de ella. Con esta perspectiva antropológica-gnoseológica, Gadamer recoge los meritorios antecedentes de Schleiermacher, Dilthey y de su maestro Heidegger, y con ello evidencia que no pretende descubrir o inventar un desarrollo de la hermenéutica. La hermenéutica para Gadamer es, así, una práctica adjunta a la historia.

Uno de los más valiosos méritos en la obra de Gadamer es la riqueza informativa con que presenta toda la historia de la doctrina y práctica hermenéuticas, desde el pensamiento antiguo, el Renacimiento y Romanticismo, hasta la filosofía moderna. Concretamente, la aportación de Gadamer con respecto a la hermenéutica es su visión como metodología universal y forma lógica superior que precede y comprende los métodos particulares de la ciencia. Para Gadamer el modo de comprender humano es típicamente interpretativo, realizando la comprensión constructiva que traduce de una realidad captada a la propia realidad comprendida. De allí que todo conocimiento es, a su vez, interpretación que implica el reconocimiento de la realidad que se comprende.

La metodología de la comprensión científica, y el objetivismo que busca y caracteriza, presupone, como su condición de posibilidad, lo que Gadamer denomina “distanciación alienante”. Presenta, así, Gadamer la necesidad de una puesta a distancia de aquello que se pretende conocer, de modo que una tal distanciación, y sólo ella, hace posible el juicio y la verdadera comprensión, fundando así la objetividad (el referido “objetivismo”), en la medida en que entonces se está libre de su-puestos y de pre-juicios que dificulten la comprensión, liberada de este modo de la carga que es la tradición con todas sus mediaciones e intermediarios. Sobre esa distanciación alienante, la comprensión científica, y la misma filosofía moderna levantada sobre la experiencia y el modelo de la ciencia, hacen de la subjetividad abstracta y del juicio carente de supuesto alguno y desinteresado la situación y exigencia fundamentales de la comprensión. Frente a todo ello, el comprender, todo comprender y con él toda la experiencia hermenéutica, tiene una estructura, según Gadamer. Para él, el objeto de la hermenéutica sería explicitar lo que ocurre en esta operación humana fundamental del comprender interpretativo.

Según Gadamer, no hay comprensión que no esté de algún modo previamente orientada por una comprensión previa, por una pre-comprensión, es decir, por unos determinados pre-juicios.

No son tanto nuestros juicios como nuestros prejuicios lo que constituyen nuestro ser. [...] Los prejuicios no son necesariamente injustificados y erróneos [...]. De hecho, la historicidad de nuestra existencia implica que los prejuicios constituyan, en el sentido etimológico de la palabra, las líneas de orientación previas y provisionales que hacen posible toda nuestra experiencia. [...] Son simplemente las condiciones mediante las cuales experimentamos algo –gracias a las cuales aquello con lo que nos topamos nos dice algo.<sup>331</sup>

De este modo, los prejuicios no sólo lo son de nuestra particular situación y de nuestro presente, sino también los prejuicios de una tradición, por medio de los cuales pertenecemos a ella. Pertenencia que se sigue de la historicidad de mi existencia que me hace pertenecer a una historia que me precede, enmarca y sobrepasa. De ahí la rehabilitación de la tradición y de la autoridad que a dicha tradición, críticamente, pueda corresponderle.

Gadamer entra, por lo tanto, en la línea heideggeriana en lo que se refiere a la comprensión y a la interpretación, en la que se admite el concepto de “círculo hermenéutico”, ya anticipado –en sentido técnico– en Schleiermacher como “círculo filológico”. Así, en cuanto que orientada previamente por prejuicios y remitida a la tradición para participar en una comunidad de sentido, la comprensión tiene una estructura circular y acontece en un movimiento circular, aunque, paradójicamente, este círculo hermenéutico permanece siempre abierto. De esta forma, para la comprensión del todo es necesario el comprender las partes, y para comprender las partes se ha de comprender el todo. Proceso inductivo-deductivo, que coactúa en la experiencia humana. Con esto rechaza tanto el subjetivismo como un objetivismo racionalista y positivista.

El círculo no es, pues, de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. Pero en nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación. No es simplemente un presupuesto bajo el que nos encontramos siempre, sino que nosotros mismos la instauramos en cuanto que comprendemos, participamos del acontecer de la tradición y continuamos determinándolo así desde nosotros mismos. El círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 235.

–metodológico” sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión.<sup>332</sup>

De lo que antecede se evidencia que, lejos de ser inmediata la comprensión, ésta se encuentra sometida a una compleja red de mediaciones. En este contexto, es de singular importancia lo que denomina Gadamer “historia efectiva”, “conciencia de la historia efectiva” o “conciencia expuesta a los efectos de la historia”. La historia tiene unos efectos en el hermenauta, de ahí la necesidad de no pasarla por alto. Con ello se pretende señalar que no podemos apartarnos del acontecer histórico, ni distanciarnos de él de modo que el pasado devenga para nosotros algo así como un mero “objeto”. Nuestra conciencia misma está determinada por un acontecer histórico efectivo que no la deja libre en el sentido de situarse frente al pasado. En ese estar inserta en el acontecer histórico, la conciencia recibe la acción que se ejerce sobre ella, está obligada a la acción y asume en cierto modo su verdad. Lo que conozco condiciona cómo conozco. Resulta muy interesante, desde esta perspectiva, considerar la historia de los efectos de la historia.

La hermenéutica, en la filosofía de Gadamer trata, así, de la teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad. Se da una exploración hermenéutica del ser histórico, especialmente tal y como se manifiesta en la tradición del lenguaje. La elaboración de la “hermenéutica filosófica”, encaminada a poner de relieve lo que podría llamarse el acontecer de la verdad, y el método que debe seguirse para desvelar este acontecer.

Paul Ricoeur ha tratado de integrar la dirección hermenéutica con otras, con sustanciales modificaciones. Así ocurre con su trabajo “Hermenéutica y crítica de las ideologías”<sup>333</sup> del que resulta, a través de un examen de la confrontación entre Gadamer y Habermas relativa a la hermenéutica y a la crítica de las ideologías, la posibilidad de una hermenéutica crítica, en la que se reflexiona críticamente sobre la hermenéutica y hermenéuticamente sobre la crítica. De este modo la pretendida antinomia entre la hermenéutica de las tradiciones y la escatología de la emancipación o liberación se disuelve, no para confundirse en una unidad indiferenciada, pero sí para ocupar, cada una de ellas, su lugar dentro de una especie de dialéctica.

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>333</sup> Citado por Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 1625.

Gadamer sostiene que la interpretación debe evitar la arbitrariedad y las limitaciones surgidas de los hábitos mentales, centrando su mirada en las cosas mismas, en los textos. Afirma que, siempre que nos acercamos a un texto, lo hacemos desde un proyecto, con alguna idea de lo que allí se dice. A medida que profundizamos la lectura, este proyecto va variando y se va reformulando según la lectura nos vaya confirmando o alterando nuestra precomprensión. Como este proceso puede prolongarse al infinito, nunca podemos afirmar que hemos dado la interpretación última y definitiva, algo en lo que el pensamiento de Gadamer enlaza con la semiótica y la estética de la recepción.

El proyecto filosófico gadameriano, tal como queda definido en *Verdad y método*, fue elaborado en relación directa con la hermenéutica filosófica. El logro de Gadamer residiría en descubrir y mostrar la naturaleza de la comprensión humana a nivel teórico-metodológico: la verdad está íntimamente ligada al método y no puede considerarse una sin la otra. Gadamer fue muy crítico con los dos enfoques metodológicos que se emplean en las ciencias humanas. Por un lado, es crítico con los enfoques modernos que buscan modelar el método de las ciencias humanas en base al método científico. Por otro lado, también es crítico con el método tradicional de las humanidades, cuyo enfoque se hace explícito en la obra de Wilhelm Dilthey, quien creía que para lograr una interpretación correcta de un texto era necesario desentrañar la intención original que manejaba el autor cuando lo escribió.

En contraste con estas dos posiciones, Gadamer sostiene que la gente tiene una conciencia históricamente moldeada, esto es, que la conciencia es un efecto de la historia y que estamos insertos plenamente en la cultura e historia de nuestro tiempo y lugar y, por ello, plenamente formados por ellas. Así interpretó que un texto comprende una “fusión de horizontes” donde el estudioso encuentra la vía que la historia del texto articula en relación con nuestro propio trasfondo cultural e histórico. Al contrario que muchas de las obras canónicas de la hermenéutica filosófica, *Verdad y método* no pretende ser una declaración programática de un nuevo método hermenéutico de interpretación de textos. La obra de Gadamer pretende ser una descripción de lo que hacemos permanentemente cuando interpretamos cosas, incluso desconociendo que dicho proceso de interpretación se está produciendo.

El denominado “acontecer hermenéutico” opera en una serie de lugares que van desde la apropiación o rechazo del texto, generados por la confianza o extrañeza que nos produce, hasta la serie de preguntas-respuestas del lector y el texto que generan un

diálogo entre sí. Estos tres elementos se dan en un conjunto de entrecruzamientos. La lectura es planteada así como diálogo con el texto. Un texto al que le hacemos preguntas, respondidas con otras preguntas, lo que conforma el diálogo hermenéutico. Tratar de dilucidar la experiencia hermenéutica se consigue, así, por medio de la hermenéutica misma. La hermenéutica es un acontecer histórico, y específicamente, un acontecer de la tradición.

Gadamer plantea lo que se conoce como “círculo hermenéutico”. Como ya apuntábamos más arriba, se trata de una realidad y no una mera estructura lingüística o lógica. Es la realidad histórica o lingüística en que vive el hombre como ser que se halla en una tradición (expresada sobre todo lingüísticamente) y que es capaz de apropiarse de esta tradición mediante un movimiento hermenéutico. La tradición va acompañada de la autoridad y prejuicio que genera. La realidad histórica del hombre está constituida por sus prejuicios y no, como creían los ilustrados, por sus juicios. Los prejuicios de referencia no deben interpretarse como un confinamiento, y menos aún como una manifestación de oscurantismo. El prejuicio y la tradición se consideran posibilidades para abrir caminos dentro del nuevo acontecer histórico. Sólo porque hay una tradición histórica dada, pueden abrirse caminos nuevos. Avanzamos sobre el camino ya andado. Las lecturas e interpretaciones vienen condicionadas por las que ya se han hecho, con las que viene cargado el texto a lo largo de su historia. El texto tiene una vida independiente de su autor. Incluso una vez fallecido éste, el texto puede seguir interactuando con los lectores y las épocas, lo que genera la “historia de los efectos” o “historia factual”. El conjunto de estas interacciones puede ayudarnos a descubrir de un modo más profundo el significado del texto. Por eso una obra puede ser mejor comprendida en muchos casos después de transcurrido mucho tiempo de su aparición y no tanto en el propio tiempo en que fue escrita, pues además de verla con distancia y dentro de todos sus contextos e influencias, tenemos las otras lecturas. La interpretación debe evitar la arbitrariedad y las limitaciones surgidas de los hábitos mentales, centrando su mirada en las cosas mismas, los textos. Es para Gadamer el camino por el cual se van renovando y corrigiendo nuestros preconceptos y prejuicios. La interpretación es realizada por un “sujeto histórico” desde unas condiciones dadas y desde unas estructuras previas. Una interpretación carente de prejuicios, como pretendía la Ilustración, es imposible. Frente a un texto sólo cabe explicitar en lo posible los

propios prejuicios y confrontarlos con el texto para cambiarlos o mantenerlos según coincidan o no con él. Una interpretación definitiva según esto es imposible.

Como en el caso de Harry Block, con sus novelas y relatos cortos, el cine de Allen es el texto en el que, junto con algunos de sus relatos cortos, se dan los “lugares” dentro de los cuales opera el “acontecer hermenéutico” gadameriano a través de un conjunto de entrecruzamientos. Éstos van desde la apropiación o “rechazo” de su propia tradición cultural judía, generados por la confianza o extrañeza que le origina ésta, hasta la serie de preguntas y respuestas que se generan en el texto, en diálogo con ella, como sucede con Harry Block en la discusión familiar que mantiene con su hermana Doris y su cuñado Bar. En esta ocasión, Harry, más que negarla, se cuestiona su tradición cultural, hasta el punto de ridiculizarla a través de su hermana Doris en una de sus novelas. Doris se queja de ello al recordarle que el personaje de Helen resulta de la parodia de su ex mujer-psiquiatra Joan y de ella misma, judía practicante que se ve reconocida y ridiculizada en la novela:

DORIS: Sé lo que piensas de mí.

HARRY: Por favor, Doris, no empieces...

DORIS: Pero a ver, ¿es que no digo la verdad? Está todo en tu libro: Judía, demasiado judía, profesionalmente judía. Lo atribuías a tu ex-mujer, Joan, pero le diste los detalles de mi vida porque querías tratarla con el mayor desprecio.

HARRY: No sabes lo que estás diciendo.

DORIS: ¡Ah!, ¿no? ¿No sé lo que estoy diciendo? Has retratado a tu ex como un horror. Y, para poder hacer ese retrato antipático e inatractivo, has usado cosas de ella, pero sobre todo, sobre todo has caricaturizado mi dedicación religiosa.

HARRY: ¡Caray, Doris!

DORIS: ¡Sí! ¡Lo que siempre te enfureció es que yo volviera a mis raíces!

HARRY: ¿Qué raíces? Eras una chica maravillosa y dulce. ¿Sabes? Tú-tú-tú hiciste soportable mi niñez. Y bueno, bueno, luego te fuiste a Forth Louder y conociste a ese fanático, ese sectario, y te... y él te llenó de superstición.

DORIS: Es la tradición.

HARRY: La tradición es la ilusión de lo permanente.

DORIS: ¡Tú no tienes valores! Toda tu vida es nihilismo, cinismo, sarcasmo y orgasmo.

HARRY: ¿Sabes? En Francia, con ese eslogan, me harían presidente.

DORIS: ¡Soy judía! ¡Nací judía! ¿Es que me odias por eso?

HARRY: Y si nuestros padres se hubieran convertido al catolicismo un mes antes de que nacieras, seríamos católicos, y así se acabaría la historia. Son, son como clubs, son exclusivistas, todos y, en fin, fomentan el concepto de los otros, ¿sabes? y de ese modo sabes muy bien a quién odiar.

DORIS: ¡Ya está bien!

HARRY: Déjame hacerte una pregunta. Si un judío es masacrado, ¿te molesta más que si hacen daño a un gentil o a un negro o a un bosnio?

DORIS: ¡Sí, sí, sí! Desde luego. No puedo evitarlo, son los míos.

HARRY: ¡Todos son los tuyos!

DORIS: ¿Sabes? Bar tiene razón. Eres un judío que se odia a sí mismo.

HARRY: Quizá me odie a mí mismo, pero no por ser judío.

DORIS: ¡Ah! Dice que no es un judío que se odie a sí mismo y mira como habla de ellos en sus relatos... *(Se nos relata la historia de “El oscuro secreto de Max Fingus”, con la voz de Harry como narrador.)*

DORIS: ¡Basta! Recuerdo el oscuro secreto de Max Fingus. Es un relato vergonzoso. ¿Y no ves tu visión enfermiza de tus padres?

HARRY: Lo escribí cuando era más joven. *(Aparece su cuñado Bar.)*

BAR: Fue la primera de sus muchas obras antisemitas.

HARRY: ¡Ahh! ¡Ya está! ¡En directo, desde el muro de las lamentaciones!

BAR: Irrespetuoso, vergonzoso. Los judíos no han sufrido bastante sin ser representados por éste como canibales homicidas.

DORIS: Sí, no tiene guía espiritual. Sólo apuesta por la física y el chocho, con perdón del lenguaje.

DORIS: Espera que tenga un cáncer. Se sentará en la primera fila de la sinagoga con la kipá puesta.

HARRY: ¿Por qué tengo que tener un cáncer? Como brócoli, hago todo lo correcto...

BAR: ¿Te preocupa por lo menos el Holocausto, o también piensas que no sucedió?

HARRY: No sólo sé que perdimos a seis millones, sino que lo espantoso es que lo records están hechos para superarse, ¿sabes? Ya sé lo que pasa en el mundo, pero ¿y vosotros?

BAR: Crea estereotipos judíos ofensivos como el de Sturm.

DORIS: Sí, Max es una versión de papá. Un hombre al que odiabas y que, según tú, cometió el crimen de ser un padre horrible.

HARRY: ¡Y fue un padre horrible!

DORIS: ¡Gracias por la visita! Por favor, vuelve dentro de otros cuatro años...

HARRY: ¡Eeeh! ¿No creéis que el mundo sería mejor si todos los grupos no creyeran que tienen línea directa con Dios?

BAR: ¡Cree que yo soy una pura paranoia judía!

HARRY: No, no creo que seas eso. Creo que eres lo opuesto a un paranoico, que vas por ahí con el delirio enfermizo de gustar a la gente.

La hermenéutica del sentido y la vida como texto son presentadas en *Desmontando a Harry* desde la parodia de la conciencia de la historia efectual. Como para Harry Block —la tradición es la ilusión de lo permanente—, no se puede producir el diálogo con la tradición cultural, representada por su hermana y cuñado. El diálogo que se lleva a cabo con ésta por Harry, su hermana y su cuñado es pura ilusión, pues no hay forma de llevarlo a cabo dados los fuertes y opuestos prejuicios con los que parten cada uno de ellos. Los prejuicios de Harry le llevan al —rechazo— cuestionamiento de lo que su hermana y cuñado representan, y los prejuicios de éstos les llevan al rechazo—



cuestionamiento de Harry, con todo lo que él encarna. De ahí la imposibilidad del diálogo, convertido en agria y fuerte discusión. Este “rechazo”-cuestionamiento de Harry Block a identificarse con su tradición cultural y disolverse en su entorno, como su hermana y cuñado, es, paradójicamente, característico de los protagonistas de Allen que, aunque anhelan la felicidad y la integración, saben que éstas acabarían con su peculiar identidad. Así, este “rechazo”-cuestionamiento judío a disolverse en su entorno culmina, de forma paradójica, en su “rechazo”-cuestionamiento a la tradicional identidad judía. Pero si hay un personaje que encarna como nadie la pérdida de identidad y su disolución con su entorno, éste es Leonard Zelig en *Zelig*, según veremos más abajo.

### **5. El significado hermenéutico de la fusión de horizontes gadameriana**

La postura hermenéutica de Gadamer no es defensa del prejuicio, ni de la autoridad, ni de la tradición sino de la asunción indispensable de que se pertenece, desde el principio ya, a lugares del acto social que tienen precomprensiones, para poder discutirlos. Lo ha tomado de su maestro Heidegger en *Ser y tiempo*. Antes de que podamos ver o tocar algo estamos ya volcados a un mundo en el cual hay estructuras de pertenencia, de aquello que ya de antemano nos constituye, aunque nosotros no queramos, lo que es evidente desde el punto de vista espiritual e intelectual, así como físico y biológico. También es cierto que sin horizontes de precomprensión, lo que luego Foucault va a llamar *epistemes*, seríamos incapaces de poder entender, y sobre todo, prever algo. Necesitamos preceptos que nos señalen de antemano posibilidades de acción. Ahora bien, el punto fundamental es éste: si nosotros lo tomamos como lo tomó Heidegger, como una estructura formal, entonces nos situaríamos en una postura trascendentalista, como en Kant, que rebasaría todas las épocas. Pero si, en cambio, lo tomamos como en Gadamer, y después Vattimo lo radicalizará al extremo como estructuras materiales, tradicionales (formadas por comunidades lingüísticas vivas), entonces tenemos el problema de caída, no ya en el trascendentalismo, sino en un relativismo cultural.

Se produce la secularización del Dios monoteísta en la búsqueda del saber, ciencia o ratio que permita estudiar los otros saberes, algo en lo que no cree la hermenéutica. La tradición es más ser que conciencia. Esto significa que hay una opacidad irreductible del lenguaje, y en la historia, que permite el crecimiento de las diferencias frente a la

necesidad de unificación y de evitar el malentendido, que era como se entendía la hermenéutica clásica. Así, la hermenéutica de Schleiermacher el arte de evitar el malentendido, de saber leer correctamente. Gadamer, piensa que, seguramente, el hecho de que el otro tenga razón, y no yo, eso es el alma de la hermenéutica. Crítica radical fundamental de los fundamentos que, obiamente, tiene inmediatamente consecuencias teológicas: Gianni Vattimo es discípulo de Gadamer.

La cuestión del criterio y la cuestión de haber desvinculado la racionalidad y la legitimidad de la metafísica de la historia y del sujeto emancipatorio absoluto para devolverlo, no a las tradiciones ya agotadas, sino a las tradiciones con pasados posibles, no dichos, no pensados. Es decir, a las tradiciones alterables.

La discusión que a finales de los sesenta sostuvieron Gadamer y Habermas, al hilo de la cuestiones suscitadas por *Verdad y método*, tuvo como efecto más importante la transformación de sus posiciones respectivas. Gadamer, como se aprecia en *Verdad y método II*, se hizo más sensible a las interferencias ideológicas e intereses materiales que pueden distorsionar la comunicación. Gadamer ha destacado que la hermenéutica es concebida como espacio de las diferencias, donde la pluralidad de las interpretaciones posibilita una alteración recíproca. Ya esta alteración basta para desbaratar el carácter cerrado que presentan habitualmente las esferas de racionalidad especializada definidas por la modernidad ilustrada. La hermenéutica precisa de la interrelación de lo científico, de lo ético-político y de lo artístico, evitando su aislamiento. Es este aspecto el que proporciona al pensamiento de Gadamer un alcance que sobrepasa las limitaciones de su propia obra. Su problematización del presente muestra cómo la filosofía no es ajena al mundo en el que se inscribe. Esto permite entender que si la problemática de las diferencias está en el corazón de la ontología posmoderna actual, es porque la posmodernidad se sitúa en el lugar temporal abierto ya por la puerta de la hermenéutica señalando su porvenir, el porvenir que declinan de diverso modo, y siempre en discusión, Lyotard, Deluze, Faucult, Rorty y Vattimo, entre otros en nuestros días.

El choque de tradiciones conlleva un multiverso histórico, no una historia universal. La precomprensión, según Gadamer, no aparece al final de la investigación científico-espiritual de un objeto, está ya al comienzo y domina, paso a paso, el todo.

Para Gadamer todo acercamiento a un texto significa ir al encuentro de otro, de un *—tú—*, y este encuentro debe ser un momento de apertura para poder entrar en diálogo en el que tanto el *—yo—* como el *—tú—* entran en relación. Frente al texto no cabe neutralidad

ni autocancelación, sino que la receptividad del texto ~~incluye~~ una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que (la acción misma) pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas”.<sup>334</sup>

Según Gadamer, para entender un texto no tratamos de entrar en la mente del autor, sino que lo que intentamos hacer es trasladarnos hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha concebido su opinión. El ideal propio de las ciencias naturales había llevado a renunciar a la concreción de la conciencia histórica dentro de la hermenéutica. Schleiermacher había planteado la teoría del acto adivinatorio, mediante el cual el intérprete entra de lleno en el autor y resuelve lo extraño y extrañante del texto. Por otro lado, Heidegger consideraba que la comprensión del texto se encuentra determinada por su precomprensión de manera anticipada, en donde el círculo del todo y las partes no se anulan en la comprensión total, sino que alcanza en ella su realización más auténtica. Esta precomprensión se realiza desde la realidad histórica del individuo. En cada momento histórico los textos se producen de manera diferente y haciendo uso de la historia de ese momento. De esta manera el verdadero sentido del texto está referido al momento del autor, pero también y en gran medida, al momento de la situación histórica del intérprete. La historia efectual, según Gadamer, es lo que determina *a priori* la manera en que vamos a entender un texto. El individuo está en el mundo con una determinada historia efectual que le confiere a su vez una manera de entender el mundo, así se hace expresa su finitud y evidencia sus límites, los cuales determinan su horizonte, que es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Dicho horizonte tiene la posibilidad de ser ampliado y a la vez la conciencia puede encontrar nuevos horizontes. La tarea de la comprensión histórica se resuelve en la consecución de un horizonte histórico para comprender lo que uno quiere sin que eso signifique que el intérprete adquiera el horizonte del autor, el horizonte histórico se gana moviéndose a una situación histórica, esto significa reconocer al otro y comprenderlo. Por tanto, la comprensión se realiza en el momento en que el horizonte del intérprete, al relacionarse con el del autor, se ve ampliado y a la vez incorpora al otro. Formando un nuevo horizonte, comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos. Desde la hermenéutica, esto significa que la

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, pp. 335-336.

comprensión se da en un horizonte comprensivo en el presente, que es la superación del horizonte histórico. Para Gadamer las categorías fundamentales de su propuesta son: comprensión e interpretación bajo la confluencia de los horizontes y prejuicios. Se refiere a horizontes de tiempo: pasado, presente y tradición pues, –en toda comprensión están operando los efectos históricos, sea uno consciente o no”<sup>335</sup>. De esta forma, la comprensión es comprensión en y desde mi situación presente con el horizonte que la define, situación a la que aplicamos y en la que nos apropiamos (es decir, hacemos de lo así aplicado algo propio y apropiado a nosotros en nuestra peculiar y singular situación) lo comprendido y transmitido (tradición) en la –historia efectual”. De ahí que la comprensión se cumpla en y mediante una fusión de horizontes.

La noción de horizonte constituye el ámbito de captación que recoge y toma todo lo que se presenta ante el conocer, desde la condición de cada persona. Pero, según Gadamer, el horizonte del intérprete puede ensancharse, ampliarse hasta su fusión con el horizonte del objeto que se desea comprender. Para Gadamer, el comprender no es tanto una acción de alguien, cuanto más bien insertarse en lo que se ha vivido mediante la transmisión histórica, en la que se logra la síntesis del pasado y el porvenir. La comprensión para Gadamer implica necesariamente la forma del lenguaje, como agente existencial mediador de la experiencia hermenéutica. El lenguaje cumple esa misión de unir los horizontes, realizar una continua síntesis entre lo que viene del horizonte pasado y en horizonte del presente. En el pasado se ubica el texto y la tradición, en el presente el intérprete, con su posibilidad de comprensión y con sus prejuicios. No se admite la intención de fenomenología de Husserl de dejar de lado los prejuicios. Éstos son importantes, ya que aportan mucho en la acción hermenéutica. Según Gadamer, el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente los prejuicios. La manera esencial de comprender del hombre consiste en la interpretación, que va realizando una comprensión antropológica o traducción de una realidad externa a la propia realidad subjetiva. El conocimiento, como facultad propiamente humana, implica dialécticamente una interpretación y, sin lugar a duda, toda interpretación humana implicará, por ende, un reconocimiento de la realidad estudiada o que se quiere comprender. Por lo tanto, el objeto central de la hermenéutica gadameriana será explicar lo que ocurre en esta operación humana fundamental del comprender interpretativo.

---

<sup>335</sup> Gadamer, Hans Georg, –Historia de efectos y aplicación”, en Warning, Rainer *op. cit.*, p. 81.

Para ello la experiencia dialógica de las preguntas y respuestas es fundamental. En la interpretación de un texto, el intérprete se abre a un diálogo, el texto se expresa, responde a las propias inquietudes y formula también sus interrogantes. Ese diálogo que puede no tener fin, también puede entenderse como acabado cuando, intérprete y texto, alcanzan la verdad de las cosas y esta verdad los integra. Una verdad siempre referida a las inquietudes de quien hace la experiencia hermenéutica.

Se dan en Gadamer algunos aspectos que configuran y van dando estructura a esta neo-hermenéutica. Así, la tradición es para Gadamer un elemento clave en su pensamiento. El horizonte se configura en la historia, en la que interactúan las experiencias humanas. El horizonte no se forma, por lo tanto, al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo, ni hay horizontes históricos que hubiera que descubrir. Comprender es siempre, para Gadamer, el proceso de fusión de estos presuntos horizontes. Admite que esta fusión se da en el constante dominio de la tradición, ya que en ella lo antiguo y lo novedoso se conjugan y crecen equilibradamente. No hay estancamiento, pero tampoco supresión de la memoria del pasado. Con Gadamer:

La interpretación, lejos de ser un modo de conocimiento entre otros constituye el peculiar "modo de ser" del hombre vinculado a su finitud. Tal sería la condición hermenéutica de la existencia humana, cuya finitud hace de la interpretación una tarea infinita, circular pero impasivo-expansiva, en el interior de la cual no se da observador neutral alguno (ni fenomenólogo ni positivista) ni, por tanto, objetividad pura, sin que ello implique, empero, una recaída en el subjetivismo; ahora observador y observado pertenecen a un tercer horizonte que los engloba y la interpretación se ofrece como una "fusión de horizontes" que acontece en el seno del lenguaje. El lenguaje sustituye así al ser, y al sujeto trascendental que había sustituido a éste, así como al propio "tiempo" de Heidegger, ofreciéndose como el proceso mismo en el interior del cual alguien puede ponerse "como alguien" al tematizar algo "como algo", y así ambos darse como tales.<sup>336</sup>

---

<sup>336</sup> Garagalza, Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad*, op. cit., p. 11.

#### IV. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL NEOPOSITIVISMO, EL ATOMISMO LÓGICO, Y LA HERMENÉUTICA ANALÍTICA

En este capítulo, estudiaremos el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido a la luz de los principales planteamientos que, junto con lo ya expuesto en los antecedentes del existencialismo, prefiguran, de algún modo, la deconstrucción como parte de la hermenéutica secularizada posmoderna del sentido. En este sentido es en el que se pasará revisión al neopositivismo, el atomismo lógico y la hermenéutica analítica en relación con el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido.

##### 1. Neopositivismo y hermenéutica analítica

La filosofía analítica constituye un amplio movimiento filosófico que se extiende durante todo el siglo XX hasta nuestros días, especialmente en el área cultural anglosajona. Este movimiento o tradición analítica se ha desarrollado a través de tres corrientes filosóficas, en gran medida sucesivas. La primera corriente analítica corresponde al atomismo lógico, cuyo máximo representante es Bertrand Russell, filósofo y premio Nobel, a cuyo nombre es oportuno unir el de Ludwig Wittgenstein y su obra *Tractatus lógico-philosophicus*. La segunda corriente analítica es el neopositivismo lógico, originado por un grupo de filósofos y científicos conocidos bajo el nombre colectivo de “Círculo de Viena”, que se inspiraron en notable medida en la obra citada de Wittgenstein, el *Tractatus*. La última corriente del movimiento analítico es la denominada filosofía analítica, impulsada por la obra de Ludwig Wittgenstein *Investigaciones filosóficas*, obra en que éste dio un giro importante a su concepción de la filosofía, hasta el punto de que se suele hablar de dos Wittgenstein, el del *Tractatus*, y el segundo Wittgenstein, el de las *Investigaciones filosóficas*. Esta tercera corriente, la filosofía analítica, se continúa en la actualidad, aunque dentro de ella habría que distinguir distintas corrientes y subcorrientes.

En líneas generales, todo movimiento analítico, y por lo tanto, las tres corrientes que sucesivamente lo constituyen, se caracteriza por los siguientes tres rasgos: una actitud filosófica de clara tendencia empirista, que en mayor o menor medida se remonta y remite al empirismo de Hume; una atención especial al estudio del lenguaje, aún cuando la concepción de éste no sea la misma en las tres corrientes citadas; y, por último, la convicción de que el análisis del lenguaje constituye el método y la tarea específicos de

la filosofía, aunque este análisis no se practique del mismo modo en las distintas corrientes, precisamente a causa de la distinta concepción del lenguaje que profesan.

## **2. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz del realismo, el pluralismo y el atomismo lógico de Bertrand Russell**

Bertrand Russell (1872-1970) intentó superar el idealismo por el que fue fuertemente influido en su juventud, caracterizado por una interpretación de la realidad según la cual la totalidad de lo real constituye una única sustancia o una realidad (monismo) y, a su vez, esta realidad o sustancia única no es distinta del pensamiento (idealismo). Según Russell, el realismo tiene su origen en una concepción inaceptable de las relaciones existentes entre los distintos seres que componen el universo. Esta concepción deficiente de las relaciones (considerada teoría de las relaciones internas) afirma que las relaciones que existen entre los individuos pertenecen a la naturaleza de éstos, son internas a ella. En este sentido, ya el monismo de Espinosa o Hegel señalaban que cada cosa particular es lo que es en virtud del lugar que le corresponde dentro de la totalidad: la totalidad, en efecto, constituye un sistema de relaciones que determina el ser de cada individuo como miembro o momento de una totalidad.<sup>337</sup> Russell rechazó esta teoría de las relaciones internas para adoptar una teoría de las relaciones externas. Según este autor, las relaciones son independientes de los términos relacionados. De esta forma, que una cosa sea mayor o menor que otra no es algo que pertenezca a la naturaleza de las cosas mismas, no es algo interno a ella, ya que una cosa es lo que es independientemente de que sea mayor o menor que otras. Partiendo de relaciones de este tipo, Russell concluye que las relaciones son externas y no constituyen el ser de las cosas relacionadas ni una propiedad de las mismas. Esto es lo que intentará defender Harry Block al comienzo de *Desmontando a Harry* frente a las acusaciones de su ex amante-cuñada Lucy, que le critica la total impunidad con que éste ha utilizado la vida privada de ambos para airearla públicamente con la escritura de su última novela. Algo que Harry intenta negar, pero que Lucy defiende en base a las consiguientes repercusiones funestas que ha tenido la publicación de la novela, según analizaremos más adelante.

El abandono de la teoría de las relaciones internas permitió a Russell abandonar el idealismo y el monismo. Así, una vez rechazado que lo real está constituido por su

---

<sup>337</sup> Véase Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos, 2006.

relación esencial al pensamiento (idealismo), Russell pudo afirmar la existencia de hechos cuya facticidad, cuya realidad, es independiente de que sean conocidos o no. Los hechos se dan, son como son, independientemente de que una mente o pensamiento los conozca (realismo). A su vez, una vez rechazado que los individuos y hechos del universo constituyen un sistema unitario (monismo), Russell pudo afirmar que existe una pluralidad de hechos cuya verdad no depende ni de la supuesta totalidad ni tampoco de la verdad de otros hechos (pluralismo). Este doble punto de partida pluralista y realista, abrió el camino al análisis como método de la filosofía, aplicable a la hermenéutica. Puesto que el universo consta de múltiples elementos, el camino más adecuado para su conocimiento será descomponer los hechos complejos hasta llegar a los elementos y hechos más simples (atomismo).

La razón de que denomine a mi doctrina atomismo *lógico* es que los átomos a que trato de llegar, como último residuo en el análisis, son átomos lógicos, no átomos físicos. Algunos de ellos serán lo que yo llamo “particulares” –cosas tales como pequeñas manchas de color o sonidos, cosas fugaces y momentáneas–, otros serán predicados o relaciones y entidades por el estilo. Lo importante es que el átomo en cuestión tenga que ser el átomo del análisis lógico, no el del análisis físico.<sup>338</sup>

Esta concepción russelliano-estructuralista de separar los elementos que conforman un todo para integrar después mejor cada uno de esos elementos en su totalidad coincide en *Un final made in Hollywood* con la presentación que se hace de las relaciones sentimentales de pareja, con su consiguiente parodia.<sup>339</sup> En este sentido presenta Ellie (Tea Leoni), ex mujer de Val Waxman (Woody Allen), el matrimonio en *Un final made in Hollywood*. Para ella el matrimonio es lo que para su ex marido una buena película. De esta forma, según ella, “el matrimonio consiste en muchas partes bien integradas. Pero tú lo separas todo. No puedes aislarlo todo así”, le dice a Val cuando discuten en el restaurante sobre su vida y e inminente película.<sup>340</sup> Ese proceso de aislamiento se materializa en la ceguera psicósomática que sufrirá al comienzo del rodaje, que lo aísla definitivamente del mundo cuando más lo necesita. Oscuro mundo el de Val Waxman en donde todo es ausencia y no hay nada presente. En esas circunstancias, la

---

<sup>338</sup> Russell, Bertrand, *La filosofía del atomismo lógico* (En Nuguerza, J., *La concepción analítica de la filosofía I*, Madrid, Alianza, 1974).

<sup>339</sup> Coincidencia o postura de sentido común propiciada por el estructuralismo.

<sup>340</sup> La comicidad de la discusión viene dada, además de por la parodia de la separación, aislamiento y desintegración, por las reacciones exageradas y desproporcionadas de Val, que resultan completamente fuera de lugar y de tono en medio de un sitio público tan tranquilo y refinado.



hermenéutica nihilista de Val Waxman no podrá diferenciar los elementos constitutivos del cartel promocional de la película que el productor ejecutivo le muestra como propuesta, por lo que no podrá realizar análisis ninguno al respecto. Por su parte, Harry Block, el protagonista de *Desmontando a Harry*, vive aislado y separado del mundo, de sus amigos y familiares, lo que, como veremos, le pasa factura. Todo el cine de Woody Allen es elaborado, en realidad, a partir de una relativista visión atomizada de la realidad. Se presenta con ello la dificultad de ver y asumir la interrelación de los elementos simples dentro de un organigrama complejo, ya sea éste el matrimonio, las relaciones sentimentales y familiares, lo profesional, el éxito en la vida en cada una de estas facetas o la vida en general como texto, compleja por el mero hecho de ser considerada texto, tejido compuesto de diversos hilos, etimológicamente hablando. De ahí que proliferen en el cine de Woody Allen una de las características más acusadas de la posmodernidad: las historias fragmentadas en otras historias<sup>341</sup>, de lo que constituye un buen ejemplo su penúltima película hasta la fecha: *A Roma con amor*, sobre la que volveremos más adelante. Baste señalar, por ahora, que las cuatro historias independientes que componen esta película son presentadas de forma fragmentada, asilada y paralela, no pudiéndose fragmentar y aislar más los componentes de una historia. El atomismo es tan subrayado que el único elemento que une las historias que se nos cuentan es la ciudad eterna de Roma.

En cuanto al presupuesto russelliano de que es posible reducir lo complejo a lo absolutamente simple, para reconstruir posteriormente aquello a partir de esto, tropieza con la dificultad de que los términos complejo y simple no son absolutos, sino relativos. Lo que en cada caso se considera simple o complejo depende de las circunstancias, de los intereses de la investigación llevada a cabo. Y más teniendo en cuenta que se trata de un atomismo lógico, no físico.

La hermenéutica del atomismo lógico parte de la significación del lenguaje. En relación con el significado de los elementos del lenguaje, Russell afirma que el significado de un nombre es el objeto o referente al cual se refiere, lo que se denomina teoría referencial del significado. De esta forma, la ontología de Russell, el descubrimiento de la estructura y de los elementos de lo real, se basa en dos afirmaciones, presentes también (aunque con ciertas diferencias de matiz, según

---

<sup>341</sup> Véanse, al respecto, los carteles promocionales de *Todos dicen I Love You*, *Desmontando a Harry* y *Conocerás al hombre de tus sueños* (Anexo III, figs. 20, 40 y 50 respectivamente).

veremos) en el *Tractatus* de Wittgenstein: que existe una correspondencia isomórfica entre el lenguaje y la realidad, y que el lenguaje que representa la realidad es un lenguaje ideal. Se defiende, así, que los hechos poseen una estructura lógico-lingüística, de forma que la estructura de los hechos se corresponde con la estructura del lenguaje. El lenguaje representa o retrata la realidad. De este modo, si la realidad está configurada de acuerdo con las estructuras del lenguaje, el descubrimiento de las estructuras de éste nos permitirá descubrir las estructuras de lo real. Esto, aunque es algo difícil de justificar, se trata de algo básico en el cine de Woody Allen. Sus protagonistas (especialmente los novelistas y cineastas) tratan de representar o retratar la realidad a través de su uso del lenguaje, lo que, en *Desmontando a Harry*, a éste le creará toda una serie de graves conflictos y problemas.

En *Scoop*, además, el fragmentarismo desde el punto de vista nihilista-existencial es retomado irónicamente en *Scoop* a través del personaje de Woody Allen, que asume el espléndido papel de un mago cuyo nombre artístico es, precisamente, *Splendini*, nombre que marca el tono irónico y paródico con el que se nos presenta a este personaje. El actor-director se transforma en el *deus ex machina* de su propia magia, en la que el taumaturgo y prestidigitador es él mismo, aunque sea un mago de segunda categoría, al que al final se le coge cierto cariño. La protagonista de esta comedia, Sondra Pransky (Scarlett Johansson, con la que ya ha contado en varias ocasiones Woody Allen), es una estudiante americana de periodismo que se encuentra en Gran Bretaña visitando a unos amigos. Durante su estancia en Londres, acude a un espectáculo de magia donde el ilusionista, el mago Splendini, de nombre *Sid Watterman*, le hace subir al escenario para realizar uno de sus trucos en el que ella debe desaparecer en la caja china. Mientras Sondra está esperando ~~desmaterializarse~~<sup>342</sup>, recibe la visita del fantasma de un afamado reportero recientemente fallecido, Joe Strombel (Ian McShane), que ha conseguido escabullirse de la *Barca de Caronte* que lo llevaba al más allá. Este ~~fantasma~~ le dará la exclusiva del año transmitiendo a Sondra sus sospechas de que el aristócrata Peter Lyman (Hugh Jackman) es un asesino en serie que utiliza una baraja del Tarot. El espíritu afirma que Peter Lyman, el rico y atractivo hijo de un conocido aristócrata británico, está llevando una doble vida como el ~~Asesino del Tarot~~, un asesino en serie que lleva tiempo aterrorizando el país y eludiendo a la justicia. La joven

---

<sup>342</sup> La desmaterialización ya aparece en tono cómico-burlesco parodiando la espiritualidad de la ~~Nueva Era~~ en el relato corto de Woody Allen ~~Errar es humano; flotar, divino~~, publicado en su obra *Pura anarquía*, Barcelona, Tusquets editores, colección Andanzas, 2007, pp. 9-20.

periodista, interesada en conseguir el reportaje de su vida, se las ingenia para conocer a Peter con la ayuda de Splendini, que se hace pasar por su padre. Con la ayuda del mago, Sondra empieza a investigar la noticia y consigue juntar ciertas evidencias incriminatorias contra Lyman. Pero cuanto más sabe de él, más peligrosa se vuelve la investigación. Sobre todo, cuando nota que, en su intento por desenmascararlo, empieza a enamorarse del atractivo presunto asesino, con peligrosos resultados.

Woody Allen recupera en *Scoop* todo lo que vio de niño en el cine: el cine de periodistas en el que el protagonista iba detrás de la historia y corría riesgos, más incluso que la policía, y lo daba todo por “*the big scoop*”. Su heroína es muy distinta a los personajes que veía de niño, ya que es una chica de pueblo que iba para auxiliar en una clínica dental pero está estudiando periodismo y quiere hacer ver al mundo que puede ser una gran periodista.

Nos encontramos en *Scoop* con el atomismo como paródico y parodiado elemento desintegrador que despieza y trocea para dar sentido, el cual caracteriza de una forma mucho más deconstructiva a obras como *Deconstructing Harry* y *Un final made in Hollywood*. Así Allen, en el papel del mago Splendini, tiene un número especial consistente en hacer desaparecer a una persona voluntaria del público. Ésta entra en una caja que, según él, desmaterializa los cuerpos y las moléculas pulverizándolas, agitándolas, separándolas, disolviéndolas, evaporándolas para, una vez mostrada la desaparición de la persona, volver a hacerla aparecer. Este proceso es presentado de forma cómica en la intervención de Allen-Splendini. La comicidad viene dada, en gran parte, por la falsa seriedad con la que se plantea el truco parodiado:

SPLENDINI: Para mi próximo experimento necesito un voluntario. (*Dirigiéndose a la ayudante.*) Así que, si quieres bajar y buscarme a alguien... Es un experimento algo peligroso, así que nada de niños. Necesito un voluntario adulto, alguien dispuesto a poner su vida en juego. [...] (*Dirigiéndose a la voluntaria del público que ha subido.*) ¿La han desmaterializado alguna vez?

SONDRA: No. (*Con timidez.*)

SPLENDINI: ¿No? Pues no tiene que tener miedo. Voy a agitarle algunas moléculas y separarlas. No le va a hacer daño.

SONDRA: Acabo de comer. No me sentará bien.

SPLENDINI: ¡Acaba de comer! Los chistes los cuento yo... Y ahora, Sondra, voy a pedirle que entre en esta caja, y haré que sus moléculas se dispersen... Voy a dispersarla. Será muy indoloro. Y voy a reunir las de nuevo otra vez.

SONDRA: No me haga cosquillas. (*Le dice al oído, tomado por Splendini como algo gracioso.*)

[...]

SPLENDINI: A continuación agitaré las moléculas de Sondra Bransky. [...] (*Tras la desmaterialización, Sondra sale de la caja.*) Sondra, ¿se siente completamente en forma? ¿Tiene todas sus partes?

Otro día, le dice a una nueva voluntaria:

SPLENDINI: Voy a agitar sus moléculas. Las moléculas se arremolinan. (*Al intentar de nuevo el truco a solas con ella.*) [...] Wendy, ¿la han desmaterializado alguna vez?

WENDY: No, nunca. (*Emocionada.*)

SPLENDINI: ¿Nunca le han pulverizado las moléculas?

WENDY: No, nunca.

SPLENDINI: Está nerviosa, cariño. No esté nerviosa. No le hará daño. Entre en la caja. Entre en el desmaterializador. ¿Está cómoda? ¿Me oye, Wendy? ¿Nota cómo se evaporan las moléculas?

En esta parodia de cualquier atomismo todo se convierte en un divertido e inocente juego basado, principalmente, en la distracción y enredo de la palabra fácil y cómplice de Splendini.

*Hannah y sus hermanas* plantea ya de una forma incipiente la fragmentación y compartimentación de las historias de los personajes, una forma de estructurar la historia que Allen desarrollará posteriormente en varias de sus películas. Así, *Hannah y sus hermanas* aparece dividida en capítulos con un encabezado, al estilo de las novelas clásicas inglesas de Fielding o Dickens. Igualmente, no hay un solo protagonista, sino que se trata de un relato colectivo de un grupo de personas: una película coral. *Hannah y sus hermanas* contiene lo que Woody Allen considera ~~una~~ innovación estructural significativa, que retomará en años posteriores: el entrelazamiento de dos líneas argumentales relacionadas aunque claramente diferenciadas, siendo una de ellas netamente cómica mientras que la segunda es casi del todo seria”.<sup>343</sup> ~~H~~“Hace dos veranos volví a leer *Ana Karenina*, y pensé que es interesante cómo ese tipo consigue narrar varias historias a la vez saltando de una a la otra. Me encantó la idea de experimentar con esto”.<sup>344</sup>

---

<sup>343</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 37.

<sup>344</sup> Woody Allen en la entrevista con Caryn James titulada “Woody Allen”, *El País Semanal*, nº 504, domingo 7 de diciembre de 1986, p. 34.

### 3. La crítica de la metafísica y el fisicalismo en el neopositivismo lógico del “Círculo de Viena”

El neopositivismo lógico, también denominado empirismo lógico, tiene su origen y esplendor en el período y esplendor en el período comprendido entre las dos guerras, bajo el impulso de un grupo de filósofos y científicos denominados “Círculo de Viena”, entre los que se encuentran M. Schlick, O. Neurath, Alfred Ayer y R. Carnap. En líneas generales, su actitud filosófica es muy próxima a la de Hume, por su empirismo radical y su rechazo de la metafísica, entendida como un sistema de conocimientos más allá de la experiencia sensible. De Hume se distinguen, sin embargo, por la importancia concedida al lenguaje como objeto exclusivo de la actitud filosófica. Su punto de partida, como el de Allen, es: “¿qué podemos decir de modo que nuestras afirmaciones tengan sentido, significado?”

La filosofía, según el neopositivismo, no es una ciencia al lado de las demás ciencias o por encima de ellas. No puede ser considerada una ciencia como las demás, ya que no tiene un objeto propio de investigación comparable al del resto de las ciencias. Según esto, para los neopositivistas no existen problemas filosóficos que hayan de ser investigados por métodos filosóficos y, por tanto, la filosofía no puede consistir en un conjunto de doctrinas acerca de la realidad, en un conjunto de proposiciones explicativas de lo real. Pero si la filosofía no es un cuerpo de doctrinas, ¿en qué consiste su cometido? A juicio de los neopositivistas la filosofía no es un sistema sino una actividad. Y ¿en qué consiste esta actividad? La actividad filosófica tiene por objeto el lenguaje, su cometido consiste en buscar, analizar o esclarecer el significado de las proposiciones:

No hay verdades estrictamente filosóficas, capaces de ofrecer las soluciones de los problemas específicamente filosóficos, antes al contrario, la filosofía tiene por misión encontrar el significado de todos los problemas y sus soluciones. Ha de ser definida como actividad de búsqueda del significado.<sup>345</sup>

Esta actitud es la que predomina en los protagonistas del cine de Woody Allen, siempre en permanente actividad hermenéutico-verbal en la búsqueda del sentido y significado de la vida.

---

<sup>345</sup> Schlick, M., *El futuro de la filosofía*.

## V. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DE LA POSMODERNIDAD Y SU HERMENÉUTICA

En este capítulo, abordaremos el estudio del cine de Woody Allen y su peculiar hermenéutica del sentido desde la posmodernidad en la que se ha gestado y desarrollado tanto su cine como la actual hermenéutica del sentido posmoderna, que caracteriza de forma especial y singular el cine del director neoyokino desde sus tres vertientes fundamentales: la existencialista, la de la sospecha (psicoanálisis y deconstrucción) y la semiótica.

### 1. De la secularización al secularismo: El cine de Woody Allen a la luz de la posmodernidad y sus implicaciones hermenéuticas

#### a. Orígenes y causas de la posmodernidad

Tras la progresiva secularización de la modernidad y su desgaste, a lo largo del siglo XX la humanidad asistió a la pérdida paulatina de todo tipo de fe. Desde entonces hasta la actualidad la mayoría de las esperanzas, por no decir todas, se han venido abajo, de lo que dará buena cuenta el cine de Woody Allen. Esto no significa que no existan, todavía hoy, personas o grupos que mantengan viva la creencia en los ideales de la modernidad, como ya anticipábamos en la introducción. Pero, como fenómeno social mayoritario, tales expectativas dejaron de motivar al mundo occidental. Es precisamente entonces cuando la posmodernidad surge o toma conciencia de sí misma como cuestionamiento de la modernidad y de su ideal de progreso, con el cuestionamiento de sus modelos tecnológicos y de una racionalidad basada en el éxito y en el conocimiento científico que no habían tomado en consideración los riesgos que una teoría irrestricta del progreso tecnológico podía producir. La posmodernidad viene constituida, por lo tanto, por la crisis de la modernidad y el auto-cuestionamiento descreído de esta última. Como señala Patxi Lanceros, la modernidad deviene en posmodernidad ante el agotamiento o esterilidad de su propio discurso. Según él, en la época posmoderna la modernidad se muestra incapaz ~~de~~ repetir, con énfasis, su discurso. Y ya no hay respuestas seguras, ya no existe aquella autosuficiencia convincente de la modernidad pletórica”.<sup>346</sup> Lanceros considera como causa de tal cansancio una modernidad que, presa de

---

<sup>346</sup> Lanceros, Patxi, *op. cit.*, p. 23.

la impaciencia frente a una promesa siempre diferida —cuestión de tiempo— ha propiciado la rebelión contra el modo: precisamente por estar ambos, desde el principio, indiferenciados y confundidos. Esa rebelión, consciente de la inconsistencia, se hace llamar post-. Y quiere seguir siendo, en sus mejores conjugaciones y declinaciones, modernidad.<sup>347</sup>

Se trata de una lucha esquizofrénica de la modernidad consigo misma en la que ha perdido su visión, propósito y sentido.

En una intuición intelectual coherente con los aires de la época, [Patxi Lanceros] postula(ba) en *La modernidad cansada* que el debilitamiento de la modernidad se debe, fundamentalmente, a la misma modernidad que olvidó los propósitos de su difícil gestación, es decir, la modernidad está cansada de sí misma, de las imágenes que proyecta, y tanto de los márgenes que ha dilatado como de aquellos que aún no ha podido explorar y explotar satisfactoriamente. Se trata de una pérdida de las energías movilizadoras con las que los ciclos temporales de lo moderno (*modernus*) se han situado en la historia.<sup>348</sup>

Es precisamente este estado de la modernidad que Woody Allen parodia en *El dormilón*, en especial:

El modo con el cual la modernidad ha modulado su discurso sobre la historia (lugar del sujeto en su devenir, la relación objetivada con la naturaleza, la promesa autoincumplida de progreso referente a la negligencia de su aparato crítico de revisabilidad pero, sobre todo, el desmedido patrón que capitanea la proporción de desarrollo racional del sujeto con el desarrollo material de la realidad) [que] es el carácter, estilo, condición y guiño con que la modernidad se ha presentado ante la historia.<sup>349</sup>

De ahí que Ortiz-Osés califique a la posmodernidad también de «~~in~~tramodernidad». Como señala Vergara Henríquez siguiendo a Lanceros:

El eje problemático como choque de afanes de una modernidad diferenciada y de una posmodernidad indiferente, la primera: impulsar ciegamente su proyecto de modos haciendo tiempo; la segunda: intentar incorporar modos de cualquier tiempo. En medio, está el sujeto que experimenta su tiempo de un modo u otro —quizás ya no importe ya cuál— de la formulación —relato mágico, operativo, sistémico y funcional— de la promesa de un por-venir mejor. Lanceros, irónicamente cuestiona la situación de este ser humano, que ya ha sido expulsado del paraíso, también ha sido expulsado de la promesa, y esta expulsión es la pérdida de fe en los metarrelatos que ahora, con sus retazos de sentido y significado, urde alternativas polares, y así mudas...<sup>350</sup>

---

<sup>347</sup> Ibid., pp. 23-24.

<sup>348</sup> Vergara Henríquez, *op. cit.*

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Vergara Henríquez, *op. cit.*

Quizás porque

la alternativa consista en pensar de otro modo: no ya para ganar sino para no perder el tiempo. Y porque no hay tiempo. [...] Porque el tiempo ya no salva, porque el paraíso ha sido abolido también en el futuro, es preciso rescatar los restos de mil naufragios: instantes (Benjamin), otras modernidades (Baudelaire). Es preciso rescatarlos en su radical contingencia, y modificarlos. Hablar de otro modo los lenguajes que ya no piden prórrogas ni se entregan al futuro (perfecto) sino que exigen libertad, justicia, dignidad, verdad... Entregándose a alguno de esos ideales (de la razón y no sólo de ella), tal vez haya alguien que pueda salvarse. O no perderse del todo.<sup>351</sup>

Pero, como señala Vergara Henríquez a este respecto:

Lanceros nos advierte que el problema no es *el tiempo*, sino la des-creencia en la potencia del tiempo y en su capacidad de incorporar tal fuerza en los modos como soporte teórico-práctico por excelencia, pero que ahora no ofrece respuestas, sino que expulsa cuestionamientos en su afán por certificar la contingencia de *todos sus modos*.<sup>352</sup>

Es precisamente en este estado en el que Lanceros presenta la interpretación del cansancio de la modernidad, de la fatiga de sus modos, de su fractura en el tiempo, con la

quiebra de un modelo que apostó a la eternidad y ahora muestra su desvalimiento, su vulnerabilidad. Pero el fracaso no es acabamiento, ni fin, ni muerte. El *fracaso*, como el naufragio [...] deja restos [que] siguen interrogando [e] inquietando.<sup>353</sup>

Rasgos o restos que son el legado de una modernidad que Lanceros denomina “vieja modernidad”; una modernidad vetusta, cansada, gastada, que conforma nuestro presente, que se expone a quizás ser otra cosa (por ejemplo, *posmoderna*).

Quizás la modernidad ya no nos protege con su aura ni nos ampara con sus promesas. Pero tampoco nos seduce un prefijo. La apuesta y el reto no son ya ganar tiempo sino pensar y actuar de otro modo. O modificar —sin garantías, sin la coartada de ningún absoluto— los modos que nos instruyen en este tiempo. *De un modo a otro, de un modo u otro. No de cualquier modo*.<sup>354</sup>

Somos herederos de la modernidad. Como constata Vergara Henríquez siguiendo a Patxi Lanceros, “la modernidad es nuestro pasado más reciente y nuestro presente

---

<sup>351</sup> Lanceros, *op. cit.*, p. 25.

<sup>352</sup> Vergara Henríquez, *op. cit.*

<sup>353</sup> Lanceros, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 26.



menos flamante, y como tal aún le pertenecemos y ella nos pertenece *aún*<sup>355</sup>, pues ésta ~~no~~ es un descubrimiento, sino una herencia, no es una elección sino un destino. La modernidad es la plataforma que nos sostiene o el declive por el que nos deslizamos”.<sup>356</sup> De esta forma: ~~La~~ tardomodernidad [o *posmodernidad*] que nos cobija, la que nos sostiene y nos instruye, se oculta como realización (o se autodeclara incompleta) y así se prolonga como promesa: monótonamente, dogmáticamente induce a pesar que sólo son posibles la reiteración y la experiencia dentro de los límites establecidos”.<sup>357</sup>

El prefijo *post-*, expresa para Lanceros, como eje de la posmodernidad, la idea de dilatación crítica de la modernidad. Es en este sentido, según él, que ~~La~~ postmodernidad piensa la modernidad pensando a la vez (*en*) lo que nos separa de ella. El prefijo (*-post*) es el signo de un espacio-tiempo diferido, y tal vez difer(i)ente”.<sup>358</sup>

Las innovaciones científicas del siglo XX, con el surgimiento de la geometría no euclidiana, que en manos de Riemann sirve de antesala a la teoría de la relatividad de Einstein, a las investigaciones en electromagnetismo, a la propagación de la luz y a la termodinámica, todas las cuales tendrán como fruto la mecánica cuántica de Planck, el cálculo de probabilidades y el principio de indeterminación trabajados por Heisenberg, terminan por debilitar los cimientos fundamentales de la física newtoniana: el carácter absoluto e infinito del espacio y del tiempo, como también la continuidad de la materia y la energía. De esta forma, la observación empírica no arranca de individualidades u objetos externos y estables, sino que surge de las mismas condiciones de observación, con lo que los mismos instrumentos de medición son los que determinan el carácter del fenómeno observado en esta razón instrumental. Con todo ello:

Se trata más bien de evaluar el grado de persistencia y adecuación de las conductas modernas (tanto teóricas como prácticas) en un contexto como el actual, más diferenciado y complejo, menos proclive al optimismo ilustrado. Para lograr tal propósito es preciso cobrar una cierta distancia. Eso es precisamente la postmodernidad: un lapso de indeterminación, un espacio para la interrogación irónica, una oportunidad para la *interpretación*.<sup>359</sup>

---

<sup>355</sup> Vergara Henríquez, *op. cit.*

<sup>356</sup> Lanceros, *op. cit.*, p. 21.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 186.

De esta forma, la posmodernidad sería el espacio abierto de la interpretación ante el vacío generado por la promesa desgastada de la modernidad. Promesa de un futuro mejor desgastada por su aplazamiento y prórroga.

El proyecto de la modernidad apostaba al progreso. Se creía que la ciencia avanzaba hacia la verdad, que el progreso se expandiría como forma de vida total y que la ética encontraría la universalidad a partir de normas fundamentadas racionalmente. No obstante, las conmociones sociales y culturales de los últimos decenios parecen contradecir los ideales modernos. La modernidad, preñada de utopías, se dirigía hacia un mañana mejor. Nuestra época —desencantada— se desembara de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmento del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto del futuro.<sup>360</sup>

Así, con todo ello:

La modernidad contemporánea no es ya (o no es sólo) futuro y promesa; es ya pasado o es también pasado. Es ya herencia y testamento, es tradición y rutina. Es, tal vez como los viejos ídolos abolidos, residuo y superstición. Y también ella, como todo y como todos, es sometida a procesos de acoso y derribo; también ella es amenazada por disoluciones y evaporaciones, por licuefacciones y liquidaciones.<sup>361</sup>

Se trata de la evaporación de todo lo sólido, de cualquier referente estable. Como señala Vergara Henríquez:

La modernidad es, en este sentido, modulación móvil de erosión y fragmentación de todo lo sólido, desarticulando los bloques, los equilibrios y articulando las fracturas sociales y culturales como también las estéticas. Nos referimos a la globalización en términos de sombra, de una lóbreguez que dificulta la prosecución y seguimiento de los fundamentos ilustrados, de la vigencia del modelo —económico, social, político— estrangulando la prolongación del programa.<sup>362</sup>

Esta movilidad, que no conoce límites, no dispone tampoco de ~~m~~ mecanismos de seguridad y defensa, de protección y de estabilidad, que configuran un espacio —e institúan un tiempo— en que *lo sólido* y *lo sólito* (lo acostumbrado, lo habitual) se imponían a *lo insólito*, a *lo insolente*: a la penetración de lo extraño, de lo alógeno corrupto y contagioso, a la circulación de lo imprevisto y tal vez desestabilizador”<sup>363</sup> que hiciera peligrar el decurso de su variación histórica.

---

<sup>360</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 20.

<sup>361</sup> Lanceros, *op. cit.*, p. 163.

<sup>362</sup> Vergara Henríquez, *op. cit.*

<sup>363</sup> Lanceros, *op. cit.*, p. 167.

La modernidad [...] destruyó, desde el *principio* (en todos los sentidos del término) muchas barreras, tanto horizontales como verticales. No sólo completó un proceso de ‘conquista planetaria’ sino que alteró las jerarquías tradicionales y problematizó las otrora invulnerables garantías religiosas. La palabra y la acción cambiaron de fundamento y de horizonte. Y el progresivo paso de la *teo-logía* a la *tecno-logía* propició otra historia de la salvación. No ya una *teodicea* sino una *tecnodicea*: de la que todavía parecemos devotos; o de la que ya hemos hecho apostasía.<sup>364</sup>

La entrada en el paraíso de la tecnología va de la mano del sueño económico. –El éxito económico, como ideal a ser alcanzado, es una de las principales utopías que conserva una sociedad posmoderna que se ufana de no sufrir de utopismos [...], en donde] el hedonismo legitima al capitalismo”.<sup>365</sup>

Por su parte, considera Esther Díaz la posmodernidad, más que como *pos-*, como *hipermodernidad*, en tanto que es la modernidad superada por exceso de sí misma, que va más allá de sí misma.

#### **b. La posmodernidad como autocrítica realizada la modernidad en crisis y el cine de Woody Allen**

La posmodernidad se desarrolla como autocrítica realizada por la modernidad en crisis. Autocrítica expresada a través de la representación visual en muchos casos y de forma característica, como reacción a la modernidad desgastada. La representación cobra, de este modo, especial auge e importancia en la posmodernidad, en donde –el arte y la realidad se confunden en el simulacro”.<sup>366</sup> Esta perspectiva es la que predomina en el cine de Woody Allen, para quien la representación tiene más fuerza y está caracterizada por más realidad que lo real entre sus protagonistas. Esta importancia de la representación viene ya de la modernidad. No en vano, la posmodernidad es heredera de la modernidad. Como señala Esther Díaz, –la posmodernidad no puede olvidarse de la modernidad”.<sup>367</sup>

La representación fue la imagen que, paradigmáticamente, signó el conocimiento y el arte modernos. Durante la modernidad se produjo lo que Lyotard denomina ‘la retirada de lo real’. La representación era más importante que lo

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>365</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 40.

representado. El arte moderno, cuanto más se aleja racionalmente de lo real, es más sublime. El arte sublimiza lo real.<sup>368</sup>

Es lo que pasa en *La rosa púrpura de El Cairo* o en *Desmonando a Harry*, en donde la representación cinematográfica o novelística de la realidad cobra más sentido e importancia que la realidad. Pero esta sublimación de la representación frente a lo real que se produce en el cine de Woody Allen viene, a su vez, condicionada por la posmodernidad. Mientras que la estética de la modernidad asumía la representación de la realidad:

Lo posmoderno, en cambio, asume la imposibilidad de representar lo concebible. La obra y el texto son mero acontecimiento. Desde esta concepción, lo que el arte pierde en solemnidad, lo gana en ironía. Lo que pierde en concepto, lo gana en sensualidad; lo que pierde en academicismo, lo gana en espontaneidad.

La modernidad pretendía abarcar la totalidad significativa en una obra: novela, sinfonía, edificio o escultura magistral. La posmodernidad, por el contrario, agita las diferencias, las mezcla sin respeto, las confunde sin pudor.<sup>369</sup>

Es por eso por lo que las alusiones a la representación en el cine de Woody Allen van siempre ligadas a lo irónico o paródico en un *collage* de diferencias. Lo lúdico, la comicidad y la parodia, de la mano del hedonismo, caracterizan la posmodernidad como posicionamiento crítico y relativizador de la modernidad frente a sus propios planteamientos. Es en este sentido, como le sucede al cine de Woody Allen, que:

Otro aspecto del hedonismo y de la discutible, pero verbalizada, tolerancia contemporánea es el espíritu de *comicidad*. Se vive en una gratuidad lúdica. Lo cómico en la moda o en la publicidad no busca víctimas, trata –más bien– de prodigar una atmósfera de buen humor. Aun el humor político, muy ácido en ciertas épocas, adquiere últimamente un aire ligero e irónico. Lo agresivo no causa risa. El enfrentamiento entre dos personalidades, en el nivel del espectáculo, se dirime a favor del más desinhibido y fresco. El nuevo héroe no se toma en serio a sí mismo. No dramatiza. Se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada ante los acontecimientos. Se desechan los rostros adustos y las miradas acusadoras. Hay que ser seductor. Hay que ser simpático. El líder es eficaz si es divertido.<sup>370</sup>

Estas posturas serán parodiadas, a su vez, por el cine de Woody Allen (desde el enfrentamiento político y autodefensa del protagonista al final de *El dormilón* o al final de *La última noche de Boris Grushenko* hasta la parodia del seductor por el antihéroe que, frente al Humphrey Bogart de *Casablanca*, Allen encarna en *Sueños de un*

---

<sup>368</sup> Ibid., p. 43.

<sup>369</sup> Ibid., p. 44.

<sup>370</sup> Ibid., p. 23.

*seductor*). Como señala Esther Díaz, “la posmodernidad [...] no inventa otra cosa, simplemente se burla del estilo anterior, pero lo sigue utilizando”.<sup>371</sup>

Si, según lo expuesto, concebimos la posmodernidad como la modernidad en crisis, uno de los elementos característicos de la posmodernidad viene dado por la autocrítica que la modernidad se hace a sí misma ante la crisis en la que se encuentra y como manifestación de tal crisis, autocrítica que en el cine de Allen se convertirá en autoparodia que la posmodernidad hace de la modernidad y de sí misma. Como señala Esther Díaz, “la posmodernidad no es moderna en tanto no sólo pretende novedades sino también rescatar fragmentos del pasado y, fundamentalmente, ahondar en la crítica a la modernidad, si bien tal crítica se encuentra en las entrañas mismas de la modernidad”.<sup>372</sup> En este sentido expone ella que, ya en el siglo XVII, es decir, en los inicios de la modernidad, Giambattista Vico produce una fuerte crítica a la racionalidad moderna y, en el siglo XIX, el movimiento romántico retoma y multiplica dicha crítica. De esta forma, según Esther Díaz, “el romanticismo puede leerse como una contracultura moderna dentro de la modernidad”.<sup>373</sup> En este sentido, podemos considerar también a la posmodernidad como una contracultura moderna dentro de la modernidad. “El arte posmoderno agrega o subvierte valores respecto de la axiología estética moderna y o bien le resta importancia a la búsqueda desenfrenada de lo nuevo o bien le imprime una dirección distinta a tal búsqueda: entre lo nuevo se incluye, también, el rescate de lo viejo, pero reciclado”,<sup>374</sup> como hace Woody Allen con su parodia del siglo XIX en *La última noche de Boris Grushenko*, con su parodia del teatro griego clásico en *Poderosa Afrodita* o con su parodia de la modernidad, el futuro y las películas de ciencia-ficción a través de su comedia-ficción *El dormilón*.

### **c. Las características de la posmodernidad a la luz del cine de Woody Allen y su relación con la hermenéutica**

Aunque la posmodernidad no es un movimiento unitario ni reconocido siempre por sí mismo como tal, lo cual constituye otra de sus características, podemos apreciar ciertos elementos que lo caracterizan frente a la modernidad. La fe de la Edad Moderna en la razón, la libertad, la ciencia, el progreso, la historia, el ser humano y Dios ha dado

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 20.

paulatinamente paso, especialmente de un siglo a esta parte, al desaliento, al nihilismo, la crisis de la ética, el crecimiento del narcisismo, la pérdida de la fe en la historia, la muerte de las ideas y los valores, el surgimiento de la verdad relativa y el individualismo<sup>375</sup>. A su vez, la paulatina secularización de la razón, la ciencia y la hermenéutica modernas desembocó, ya en pleno siglo XX, en un secularismo hermenéutico posmoderno, alejado completamente de los valores de la modernidad, que habían entrado en crisis. De este modo, en relación con los textos, actualmente la hermenéutica es la ciencia que trata acerca de la interpretación de cualquier tipo de texto, no sólo los bíblicos, sino también los jurídicos o cualquier otro. Heredera de la modernidad, la hermenéutica de la segunda mitad del siglo XX viene orientada por la posmodernidad y las corrientes lingüísticas y filosóficas actuales: el existencialismo y el pensamiento analítico de Bertrand Russell, el estructuralismo y posestructuralismo, la deconstrucción, la estética de la recepción y la semiótica, además de la influencia recibida de corrientes como la hermenéutica de Heidegger y Gadamer, el psicoanálisis de Freud y la fenomenología, De ahí que las características de la posmodernidad estén tan estrechamente vinculadas con la hermenéutica.

### **Características principales de la posmodernidad:**

*a) Rechazo de lo impuesto, de la autoridad totalizadora y del pensamiento fuerte, como punto de partida que conlleva la deslegitimización del saber totalizador, el surgimiento del pensamiento débil y el fragmentarismo personalizado de la realidad.* La muerte moderna de Dios pregonada por Nietzsche<sup>376</sup> libera a la humanidad de “cualquier idea de absoluto” y establece su horizonte hermenéutico sobre valores esencialmente laicos. Esta deslegitimación del saber y de la autoridad alcanza a los grandes metarrelatos (el cristiano, el iluminista, el marxista y el capitalista), que se ven excluidos como autoridad hermenéutica configuradora de la vida, la existencia o la historia. Boris Yellnikoff, el protagonista de *Si la cosa funciona*, expondrá al comienzo de la película su desilusión por estos metarrelatos, refiriéndose en concreto a dos, a modo de ejemplo: el cristiano y el marxista, según veremos más abajo.

---

<sup>375</sup> Cruz, *op. cit.* Aunque curiosa o, reveladoramente, ninguno de estos aspectos es positivo o se considera de forma positiva por autores como Antonio Cruz, no sucede lo mismo con el existencialismo posmoderno de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, según veremos más adelante.

<sup>376</sup> Nietzsche, *El Gay saber*, Narcea, Madrid, 1973, pp. 241-243.

En esta línea, como expondremos más adelante, se desconfía de todo lo totalizador, así como del saber impuesto como elemento totalizador de comprensión y asunción de la realidad. Surge, de ello, el pensamiento débil expuesto por Gianni Vattimo frente al pensamiento fuerte de los dogmatismos y autoritarismos impuestos en la modernidad, ya fuera por la religión o por la razón. Ambas en la posmodernidad se ven deslegitimadas. Fruto de esta deslegitimación surge el citado pensamiento débil, a su vez debilitador o debilitante. Es lo que refleja el argumento principal de *Si la cosa funciona*: –Tres personas que salen de la América profunda y que ven cómo sus dogmas, el odio a todo lo que oliese a Nueva York o a intelectual comunista, ateo o pervertido, se tambalean cuando llegan a la Gran Manzana. Ese fue siempre el motor. Solo cambié lo que en su momento no funcionaba porque ya hoy había perdido fuerza”.<sup>377</sup> Fruto de este pensamiento débil o debilitador, y frente a la hermenéutica fuerte, totalizadora y globalizadora, se propone en esa película la hermenéutica fragmentada; una hermenéutica parcelada, compartimentada y personalizada en la que todo es posible cuando nada lo ha sido, ya que lo que a uno le funciona a otro puede no hacerlo, y viceversa. Esto nos lleva al siguiente punto.

**b) El relativismo, el pluralismo y la experiencia como elementos de base.** Estas tres formas de pensamiento y práctica social que se producen en la posmodernidad están íntimamente relacionadas entre sí. El relativismo y su discurso fragmentado llevan al pluralismo de ideas y prácticas sociales con la experiencia (personal e intransferible) como elemento de juicio. –Si la cosa funciona”, como hace ver una de las últimas películas de Allen, entonces ésta adquiere autoridad, por lo menos para uno. En esta línea, la posmodernidad manifiesta la insuficiencia de los grandes metarrelatos totalizadores como organizadores de la posmoderna realidad plural, fragmentada y fragmentaria. Ésta posee una pluralidad de niveles explicativos y no una sola verdad –si es que ésta existe”, añadirá el pensamiento posmoderno. Esta concepción relativista y pluralista que tiene a la experiencia como base es la que caracteriza al pensamiento posmoderno del cine de Woody Allen. Heredera de la delegitimación del saber y los autoritarismos, se trata de una postura tripartita puesta en evidencia por Woody Allen de forma especial a través del humor y la ironía en *Si la cosa funciona*, y parodiada a su vez por *Zelig*, el increíble hombre cambiante según la situación y personas con las que se encuentre, en las que se metamorfosea según el caso para intentar sobrevivir. El

---

<sup>377</sup> Woody Allen en la entrevista con Karl Rozemeyer, publicada en *Fotogramas*, octubre de 2009, 92.

relativismo, el pluralismo y la experiencia serán parodiados también en *El dormilón*, en donde su protagonista, al despertar doscientos años después de ser hibernado, descubre que lo que en su época se consideraba saludable en realidad no lo era, según han descubierto ya en el futuro, y viceversa. En medio de tal relativismo y pluralismo surgió de la confrontación de dos sociedades (la del año 1973 y la del año 2173), la experiencia se convierte para el protagonista como único elemento garante de alguna seguridad. De ahí que al final, según analizaremos más adelante, aseveré que sólo puede creer en el sexo y la muerte, dos cosas que, al menos, ha experimentado en la vida.

Por otra parte, con la sociedad de masas que surge en el siglo XX, las persuasiones estables se diluyen cada vez más en los productos de la retórica. A través de la hermenéutica, de los juegos de lenguaje y de la filosofía del lenguaje, el movimiento de la palabra se impone sobre la realidad estable, y con ello triunfan el relativismo y el pluralismo desde la experiencia individual de cada uno.

**c) *La pérdida de la fe en la historia y en su sentido teleológico.*** El historiador de la modernidad explicaba los acontecimientos dotándolos de sentido en virtud de una concepción teleológica de la historia. Procuraba la unidad y coherencia interna del relato histórico y literario en virtud de un fin o propósito del mismo. Intentaban demostrar que todos los sucesos cumplieran las leyes históricas del desarrollo y que apuntaban hacia el glorioso futuro. La visión teleológica de la historia está estrechamente relacionada con la creencia en Dios como ente superior, creador del mundo, que está al frente de su historia controlándola y dirigiéndola. En este sentido se nos lo plantea en *La rosa púrpura de El Cairo*. Tom Baxter, el personaje que sale de la pantalla, no está familiarizado con el concepto de Dios, pero intenta encontrar un sentido a la vaga explicación de Cecilia (Mia Farrow) identificando a Dios con los dos guionistas de *La rosa púrpura de El Cairo*. Cecilia objeta: “Estoy hablando de algo mucho más grande que eso. No, piensa un minuto. Una razón para todo. Eh, de lo contrario, se-se-sería como una película sin gracia y sin final feliz” (que es precisamente como ve Allen la vida, frente a los finales felices del cine clásico, y no tan clásico, de Hollywood. De ahí que los finales de Allen no sean precisamente convencionales). La posmodernidad critica esta concepción teleológica de la historia y de los textos que intenta defender la protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo*. Se pone en duda la concepción lógica y unitaria de la historia que progresa hacia un fin. Como hace notar el fenomenólogo existencial Merleau-Ponty:



Lo propio del marxismo, a diferencia de las filosofías teológicas o del propio idealismo hegeliano, es admitir que el retorno de la humanidad al orden, la síntesis final, no son necesarios y dependen de un acto revolucionario cuya fatalidad no está garantizada por ningún decreto divino, por ninguna estructura metafísica del mundo. [...]

Lo propio del marxismo es pues admitir que existe a la vez una lógica de la historia y una contingencia de la historia, que nada es absolutamente fortuito, pero también que nada es absolutamente necesario –lo que expresamos diciendo que existen hechos dialécticos–. Pero este carácter totalmente positivo y experimental del marxismo plantea enseguida un problema. Si se admite que a cada momento, sea cual sea la probabilidad del acontecimiento, éste puede siempre abortar, y como esta ofensiva del azar puede renovarse, se deduce finalmente que la lógica y la historia se divorcian y que la historia empírica no realiza jamás aquello que nos parecía ser la consecuencia lógica de la historia. [...]

La noción de una “lógica de la historia” encierra dos ideas: Primero la idea de que los acontecimientos, sean del orden que sean, particularmente los acontecimientos económicos, tienen una significación humana, que bajo todos sus aspectos la historia es una y compone un solo drama, y después la idea de que las fases de este drama no se suceden sin un orden, de que van hacia un final y una conclusión. La contingencia de la historia significa que, incluso si los diversos órdenes de acontecimientos forman un solo texto inteligible, no están por ello rigurosamente ligados, que existe un juego en el sistema. [...]

Si abandonamos resueltamente la idea teológica de un fondo racional del mundo, la lógica de la historia, no es más que una posibilidad entre otras... La historia entonces no sería ya más discurso seguido del que puede esperarse con seguridad el final y donde cada frase tiene su lugar necesario, sino que, como las palabras de un hombre ebrio, indicaría una idea que pronto se borraría para reaparecer y desaparecer de nuevo, sin llegar necesariamente a la plena expresión de sí misma.<sup>378</sup>

Desde este punto de vista, no se trata del fin de la historia. El mundo, como cualquier texto literario, puede ser destruido y reconstruido, desmontado y vuelto a montar, como sucede en *El dormilón*, en donde el mundo del futuro ha sobrevivido a una gran guerra, de la que se ha recuperado y rehecho de nuevo, con una evolución de la ciencia y la técnica –ya se habla, incluso, de la clonación–. Su protagonista, Miles Monroe (Allen), dueño de un establecimiento de “comida sana” en 1973, es descongelado 200 años después de haber sido hibernado por error tras acudir a una operación de extirpación de amígdalas. La película comienza cuando es despertado en el futuro por un grupo de rebeldes que precisa una persona sin identidad para llevar a cabo sus planes de derrocamiento de la dictadura mundial que los atenaza. Inicialmente Monroe se resiste e intenta escapar, haciéndose pasar por un robotizado mayordomo mecánico. Miles

---

<sup>378</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 186-187.

descubre que el futuro no es tan bonito como pensaba. Todo lo que ve a su alrededor poco tiene que ver con su mundo soñado: todas las mujeres son frías, todos los hombres impotentes y el mundo está dirigido por un malvado dictador conocido como “el jefe”. El encuentro con la poetisa Luna (Diane Keaton), de la que se enamora, y una serie de desventuras y persecuciones, acaban provocando que sea capturado y asimilado dentro del sistema que los rebeldes pretendían destruir. La única que puede salvarle es su enamorada. Gracias a ella, es secuestrado de nuevo por los rebeldes y sometido a un proceso de reeducación, tras el cual Monroe acepta participar en la conspiración. Su primera misión será informarse sobre el ultrasecreto proyecto AIRE, que felizmente se le acaba ofreciendo como una oportunidad para lograr derrocar al Régimen destruyendo el único resto de su Jefe: su nariz.

La antigua creencia heredada de la modernidad de que el conocimiento del pasado es la clave del futuro se ha sustituido en *El dormilón* por la convicción posmoderna de que los conocimientos históricos sólo aportan un incierto saber del pasado y no dicen absolutamente nada de lo que está por venir, además ridiculizar el mito moderno del progreso burlándose de él a través de la parodia, el sarcasmo y la ironía. La pérdida de vigencia del pasado y la pérdida de fe en el futuro entronizan al presente posmoderno. Esta postura ante la anteriormente “sacralizada” Historia es presentada y parodiada también por Woody Allen en *La última noche de Boris Grushenko*.

Esta pérdida de la fe en la historia marca de forma especial a la hermenéutica posmoderna, que pone en muchos casos en cuestionamiento las interpretaciones dadas en el pasado a los textos. Se cuestionan la unidad y la coherencia interna de los relatos en muchos casos y la finalidad con la que han sido escritos. Nos encontramos, así, en el cine de Woody Allen con textos cinematográficos en donde la historia que se nos cuenta no se desarrolla siempre paulatinamente hacia un final de la misma, feliz o no, sino más bien hacia un nuevo comienzo poco prometedor. En este tipo de cine posmoderno los continuos saltos en el tiempo siempre vuelven al desesperanzador e inestable presente. El futuro se presenta como inseguro y cargado de tremendas incertidumbres dramáticas.

Esta pérdida de fe en la historia está vinculada con lo que Lyotard denomina la muerte de los grandes relatos o metarrelatos, términos que él usa indistintamente.<sup>379</sup> “Simplificando al máximo, se tiene por ‘posmoderna’ la incredulidad con respecto a los

---

<sup>379</sup> Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996 (4ª ed.), pp. 29-32.

metarrelatos”.<sup>380</sup> Con esto se refiere Lyotard a las cuatro grandes posturas de ver el mundo que, según él, han muerto y ya no tienen sentido:

*El relato cristiano*, en el que Dios manda a su Hijo a sufrir y a morir por la redención de los hombres (–el relato crístico del amor mártir”), con la consiguiente promesa divina de un espacio de plenitud (algo, que por otra parte, prometen todos los grandes relatos).

*El relato del iluminismo*. Es el que surge con la divinización de la razón. La diosa razón es subida a los altares con las filosofías de la revolución francesa, desde Kant hasta los enciclopedistas, que ponen a la razón como diosa de la historia. La divina razón es la que va a llevar a todos los hombres a un mundo de profunda racionalidad en el cual ya no va a existir la irracionalidad. La burguesía capitalista del iluminismo anuncia, a su vez, el relato del triunfo del racionalismo capitalista.

*El relato marxista*, en donde la burguesía derrota al feudalismo y se forma el proletariado, que derrota a la burguesía. Se forma así un estado de plenitud, en donde ya no hay padecimientos. Se trata del destino inexorable de la humanidad en donde ya no va a haber injusticias ni padecimientos.

*El relato capitalista*, basado en el avance incontenible de la economía. Desde esta perspectiva vamos a llegar a un momento de la historia de prosperidad para todos.

Lo común a estos cuatro grandes relatos es su visión teleológica de la historia. Todos van hacia un fin y marcan una teleología inevitable, algo que inevitablemente se va a cumplir. Estas grandes interpretaciones de la historia se dan para legitimar siempre algo. El gran relato marxista legitima la revolución del proletariado para llegar a una sociedad sin clases. El gran relato capitalista legitima el libre mercado, la economía y el mercado capitalistas, que va a alcanzar para todos.

Frente al relato cristiano, basado en la providencia divina y en la fe como medios a los que la felicidad y la razón están supeditadas, el relato iluminista legitima la razón como medio para alcanzar la felicidad. La historia, por lo tanto, tiene un decurso y devenir, marcha hacia una plenitud. Se trata de una interpretación metafísica de la historia. Dentro de los hechos históricos hay algo más allá de lo físico que se está desarrollando, algo contra lo que arremete Lyotard. Esto tiene su eco en la narrativa y el cine ficcionales, cuyas historias en muchos casos no se plantean ya con la linealidad

---

<sup>380</sup> Lyotard, Jean- François, *La condición posmoderna: informe del saber*, Madrid, Cátedra, 1989 (4ª ed.), p. 100.

clásica, ni los finales son siempre finales felices o trágicos, como veremos en el cine de Woody Allen. Hay en la posmodernidad un predominio de los finales abiertos.

Si la modernidad sostenía que hay un ordenamiento del mundo a partir de la razón, la posmodernidad sostendrá que tal racionalidad no es sólo una, única. Tal orden racional se da, para la posmodernidad, desde un suelo cultural y, por lo tanto, no se trata de un solo tipo de orden. Esto lleva a pensar a los posmodernistas que no hay algo así como una verdad universal. La razón para ellos es ya sospechosa. Un metarrelato, desde esta perspectiva, es un discurso que no tiene una realidad material (quizás lo podríamos entender mejor como una utopía). Por lo tanto, los grandes relatos o metarrelatos impiden, para la posmodernidad, que otros discursos sean escuchados.

La muerte de los grandes relatos mencionados lleva a la exaltación de los pequeños relatos, como sucede en *Desmontando a Harry*. Surge, así, una fragmentación de la historia. Según Gianni Vattimo<sup>381</sup>, la historia es una multiplicidad de hechos, como sucede precisamente en algunas películas de Woody Allen: concretamente en las primeras comedias, en *Deconstructing Harry* y en *Un final made in Hollywood*, según analizaremos más abajo. El realismo, pluralismo y atomismo lógico de Bertrand Russell constituyeron los primeros planteamientos en relación con la perspectiva fragmentada de la historia y la realidad.

La historia que plantea y defiende la posmodernidad no es una historia que se desarrolla dialécticamente como en Hegel o Marx, sino una multiplicidad de hechos en los que cada uno tiene su centro en sí mismo. Esto da lugar al multiculturalismo y al respeto por los géneros diversos, las etnias diversas y todas las minorías, ya sean éstas sexuales, raciales, religiosas, ideológicas o artísticas. Este respeto por lo distinto, por la diferencia, ha llevado a su exaltación. En economía, asistimos al triunfo del neoliberalismo planteado como una pluralidad de intentos dentro del campo económico. Intentos bastante peligrosos y lesivos para la mayor parte de la población Y en política, el modelo democrático representa la pluralidad por excelencia en donde todos deben ser tratados por igual, con el mismo valor. Contra ello arremete Woody Allen en *El dormilón*, según hemos visto.

Una de las características fundamentales de la posmodernidad consiste, por lo tanto, en mostrársenos o considerarse a sí misma como “el fin de la historia”. La posmodernidad se autoestablece, de este modo, como fin de la modernidad. Un final

---

<sup>381</sup> Vattimo, G. [et al.], *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990 (1ª ed.), pp. 9-19.

establecido por la idea del fin de *una* historia considerada por la modernidad como *la* historia. Esta característica está muy ligada, y podría parecer que son sinónimos, a valoraciones como “el fin de la modernidad”, “el final de la metafísica” y “el fin de la idea de progreso”. La posmodernidad hace una referencia, por lo tanto, a una conclusión de la modernidad. Pero, es pertinente y válido preguntarse, ¿una conclusión de qué tipo? Aún más, y antes que ello, ¿que podemos entender por esta modernidad que ha concluido? El filósofo posmoderno Gianni Vattimo nos lo dice desde diferentes caracterizaciones que hace de esta modernidad a través de sus textos. Para él, la modernidad está determinada, por lo menos, por dos concepciones abarcentes. Una aparece en el texto *La sociedad transparente*, haciendo énfasis en la modernidad como valoración del ser moderno (en donde la modernidad es la época en la que el hecho de ser moderno se convierte en un valor determinado y determinante<sup>382</sup>), enfatizada en la obra *Nihilismos y emancipación*<sup>383</sup> y, especialmente, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, en donde se observa que “la modernidad es aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor, es más aún, en el valor fundamental al que todos los demás valores se refieren”.<sup>384</sup> Una segunda aproximación de lo que es la modernidad hará énfasis en el tipo de pensamiento filosófico determinante en esta época. La modernidad se considera, en este sentido, como la época de legitimación metafísico-historicista.<sup>385</sup>

Partiendo de la primera acepción de Vattimo, podemos entender este “ser moderno” como una vinculación con el estar en lo “nuevo”, lo de moda, ligado, a su vez, a la idea de progreso, concebido teleológicamente, como ya apuntábamos más arriba, es decir, a una realización progresiva cada vez más auténtica (más moderna) a través de un progreso diacrónico establecido por la historia, a su vez caracterizada precisamente por esa idea de progreso. A este progreso se le debe incluir un sentido “unitario” a través del cual el paulatino progreso tenga sentido. Desde este punto de vista, el “fin de la modernidad” se evidenciaría como un abandonar la concepción de la historia como progreso unitario. En este sentido, hablar del “fin de la modernidad” equivaldría a hablar del “fin de la historia” y de la idea de progreso; fin de una realización paulatina

---

<sup>382</sup> Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, (con un prefacio del autor a la edición española; introducción de Teresa Oñate), Barcelona, Paidós, 1990 (1ª ed.), p. 73.

<sup>383</sup> Vattimo, Gianni, *Nihilismo y emancipación. Ética, Política, Derecho*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 39.

<sup>384</sup> Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 91.

<sup>385</sup> Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación* (traducción de Teresa Oñate), Barcelona, Paidós, 1991, p. 20.

–hacia” una humanidad más perfecta e ideal (occidentalista, claro). Somos un momento interpretativo (hermenéutico) del texto histórico que nos ha llegado.

Este final de –la” historia tiene para Vattimo algunas implicaciones fundamentales. En primer lugar, ello implica el fin de una concepción unitaria de un desarrollo histórico, debido a que la historia ha sido fruto parcial de los grupos que ejercieron el poder hegemónico en la modernidad.

No hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde diferentes tipos de vista, y es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los restantes.<sup>386</sup>

Esto es precisamente lo que se transmite en las parodias allenianas de *El dormilón* y *La última noche de Boris Grushenko*, con su crítica, desestabilizadora e "irreverente" (léase "desmitologizadora") visión de la historia. *Zelig*, por su parte, personificará esta visión de la historia, y del sujeto en la misma, desde el punto de vista de la supervivencia, como veremos adelante.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se llega al fin de la idea de progreso precisamente al no existir o ser devaluada la perspectiva unitaria de la historia, con lo que se desvanece lo teleológico de la misma. El posmoderno vive en el mundo de lo parcial donde nada es duradero, ni mucho menos, eterno; sólo le concede espacio a lo inmediato, de lo único que elige tener memoria. Sin memoria colectiva, ni individual, el posmoderno es un individuo sin identidad que renuncia a ella voluntariamente porque no le concede importancia, ya que no quiere demarcarse oficialmente por nada, ni anclarse a nada. Al desdeñar la conciencia histórica moderna, se carece tanto de memoria individual como colectiva, con lo que desaparecen los parámetros para saber quiénes somos. De ahí que el hombre posmoderno no crea en la historia con un propósito o destino, ni sea capaz de vislumbrar hacia dónde va como persona o grupo social. No le interesa. Dada la desilusión en la que han desembocado las esperanzas modernas vive anclado en el presente. En esta fragmentada conciencia relativista y relativizadora lo que queda no es lo que fuiste, sino lo que los demás recuerdan de ti. Todo este planteamiento lleva a la posmodernidad a preguntarse si la historia es un decurso necesario. La deconstrucción, que examinaremos más abajo, viene para mostrar que la historia está tremendamente fragmentada. Entonces, ¿cómo vamos a transformar la historia si es un caos vertiginoso de multiplicidades que no podemos comprender,

---

<sup>386</sup> Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, op. cit., p. 76.

porque esas multiplicidades terminan por desubicarnos? La respuesta a esto es que hay que hacer síntesis parciales ya que, aunque no haya una linealidad histórica, sí que hay persistencias históricas. También se dan conexiones y síntesis históricas. Son precisamente las conexiones internas de los textos, y las que se dan con otros a través de las intertextualidades, uno de los aspectos fundamentales de la actual hermenéutica posmoderna.

Conviene advertir, no obstante, que si la posmodernidad deslegitima los grandes metarrelatos como elementos hermenéuticos, esto la desautoriza a ella también como gran metarrelato en el que se ha convertido. Como muy bien señala Romero Reche, siguiendo a Ritzer: *—Pese a su crítica acerba de los grandes relatos, la teoría social postmoderna propone sus propios grandes relatos. La teoría social postmoderna puede entenderse, en cierta forma, como un nuevo ensayo de explicación global que, paradójicamente, se legitima rechazando la noción de explicación global".*<sup>387</sup>

Por otra parte, como sigue señalando Romeo Reche, la posmodernidad se ve deslegitimada también en su visión de la historia:

Dada su *obsesión* con la actualidad, sus *análisis* sobre el *pasado* son *dudosos*. Así pues, el pasado se lee (o de eso acusan a algunos de los teóricos postmodernos, valga Foucault como ejemplo ilustre) con vistas a una interpretación en el presente, y no tanto como objeto de estudio en sí mismo. Se trata de una materia de investigación subordinada a otra y que, por consiguiente, tal vez sea privada de esa forma de su especificidad.<sup>388</sup>

**d) La pérdida de la fe en la Antigüedad, en los argumentos de autoridad y en la tradición hermenéutica y exegética.** La imitación y renovación de la *antiquitas*, que alcanza su superación y plenitud en los siglos XVI y XVII, es dejada de lado por la hermenéutica posmoderna, que desdeña la asimilación de los grandes comentaristas de la antigüedad. La interpretación tipológica, tan en boga en la Edad Media, que deja de ser válida y de tener sentido a partir de los siglos XV y XVI, es considerada por Jauss como *un* acto de asimilación y sublimación de lo antiguo en virtud de lo nuevo, en donde lo antiguo es redimido en lo nuevo y lo nuevo se edifica sobre los cimientos de lo

---

<sup>387</sup> ROMERO RECHE, Alejandro, *El humor en la teoría sociológica postmoderna*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2008, p. 19 (archivo en pdf disponible en: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1918/1/17548779.pdf>. Consulta: 30-07-2013, a las 23'00 horas). Sigue aquí el autor a las críticas a la teoría social posmoderna que realiza RITZER, G. en *Postmodern Social theory*, Nueva York, McGraw-Hill, 1997, pp. 244-253.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 20.

antiguo, [...] conserva lo pasado en el elevado sentimiento de lo presente”<sup>389</sup>. Esto es precisamente lo que sucede en el cine de Woody Allen respecto a sus referentes cinematográficos. Los hermeneutas posmodernos desdeñan la interpretación tipológica por falta de consistencia propia, debida a la necesidad que este tipo de interpretación tiene de fundamentarse en los escritores antiguos y en sus argumentos de autoridad. Los hermeneutas posmodernos no quieren ver *a priori* condicionadas sus interpretaciones de los textos por lo que hayan podido decir otros. Los intérpretes, comentaristas, exégetas o críticos literarios, considerados hasta hace unas décadas enanos sentados sobre los hombros de gigantes, desdeñan y evitan en la actualidad posmoderna cualquier deuda previa con nadie en su acercamiento a los textos. Se aboga por una tradición interpretativa única, personal, madura (por la no necesidad de ir de la mano de nadie) y aparentemente autónoma.

Dentro de la obra de Woody Allen, en donde mejor se presenta esta pérdida de fe posmoderna en los criterios de autoridad provenientes de la Antigüedad es en uno de los paródicos relatos cortos de *Sin plumas*, el que aparece como número dos dentro del titulado *Los pergaminos*. A través del cuestionamiento paródico-burlesco de uno de los textos bíblicos fundacionales del judaísmo (el del sacrificio de Isaac por parte de Abraham, el padre de la fe) se cuestiona a su divinidad y sus textos religiosos como fuente de autoridad, a la par que se reflexiona sobre los mecanismos de interpretación de los mensajes:

Y Abraham se despertó en mitad de la noche y dijo a su único hijo Isaac:

-He tenido un sueño en el que la voz del Señor me ha ordenado que sacrifique a mi único hijo, así que ponte los pantalones.

E Isaac tembló y repuso:

-¿Y qué has dicho tú? Me refiero después de que Él te presentase la papeleta.

-¿Y qué iba a decir? –contestó Abraham–. Estaba allí de pie a las dos de la madrugada y en ropa interior ante el Creador del Universo. ¿Qué querías que dijera?

-Bueno, ¿dijo Él por qué desea que me sacrifiques? -preguntó Isaac a su padre.

Pero Abraham replicó:

-El creyente no hace preguntas. Vamos pues, que mañana me espera un día muy ajetreado.

Y Sarah, al escuchar los planes de Abraham, se irritó y dijo:

-¿Cómo sabes que era el Señor y no, pongo por caso, ese amigo tuyo al que le gustan las bromas pesadas? Porque el Señor detesta las bromas pesadas y todo aquel que gaste una será entregado a sus enemigos, puedan éstos pagar los gastos de reembolso o no.

---

<sup>389</sup> Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 1976, p. 24.



Y Abraham respondió:  
 -Porque yo sé que era el Señor. Era una voz profunda, resonante, bien modulada, y nadie en el desierto es capaz de retumbar de esta forma.  
 Y Sarah insistió:  
 -¿Y pretendes consumir ese acto insensato?  
 Pero Abraham repuso:  
 -Francamente, sí, porque poner en duda la palabra del Señor es una de las cosas peores que puede hacer un hombre, sobre todo estando como está la economía.  
 Y así llevó a Isaac a un cierto lugar y se dispuso a sacrificarle, pero en el último momento el Señor detuvo la mano de Abraham y dijo:  
 -¿Cómo puedes hacer semejante barbaridad?  
 Y Abraham protestó:  
 -Pero Tú dijiste...  
 -No importa lo que Yo dijera –tronó el Señor-. ¿Prestas oído a todas las ideas absurdas que se te ofrecen?  
 Y Abraham se sintió avergonzado.  
 -Ejem... no realmente... no.  
 -Te sugiero en broma que sacrifiques a Isaac y te falta tiempo para poner manos a la obra.  
 Y Abraham cayó de rodillas:  
 -Mira, nunca sé cuándo hablas en broma.  
 Y el Señor estalló:  
 -No tienes sentido del humor. No puedo creerlo.  
 -Pero, ¿no prueba eso que te amo, que estaba dispuesto a entregarte a mi único hijo según tu capricho?  
 Y el Señor contestó:  
 -Eso prueba que algunos hombres obedecen cualquier orden por cretina que sea, mientras la formule una voz resonante y bien modulada.  
 Y con esto, el Señor ordenó a Abraham que se fuera a descansar y que volviese a despachar con Él al día siguiente.<sup>390</sup>

Como bien señala Höhle, –para Allen, está claro que no puede haber una delimitación religiosa de la ética a la manera de Kierkegaard: cuando la religión exige algo que choca contra una ética racional, tenemos que ser extremadamente cautelosos”, según nos enseña en el relato sobre el intento de Abraham de sacrificar a Isaac, que constituye –la más directa e ingeniosa refutación de *Temor y temblor*, de Kierkegaard”.<sup>391</sup> De esta forma, se produce en la posmodernidad –una pérdida de fe en las ideologías duras, como el comunismo”.<sup>392</sup>

<sup>390</sup> Allen, Woody, *Los pergaminos*, publicado en *Sin plumas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002 (1ª ed. 1972), pp. 33-35.

<sup>391</sup> Höhle, *op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>392</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 22.

**e) La inquietud y el vacío existenciales ante el sinsentido e inestabilidad de la desesperanzada vida.** Este es un tema recurrente en la cinematografía de Woody Allen que se hace eco de las corrientes filosóficas existencialistas del siglo XX ya mencionadas. Ante la pérdida de los valores, y ante la pérdida de la fe en la historia, la religión, la ciencia, la política o todo tipo de progreso, el hombre posmoderno, desesperanzado, desilusionado, se encuentra con el sinsentido y la inestabilidad de la vida. Los protagonistas de Allen en muchas ocasiones encarnan esa angustia existencial extrema, como en el caso de Renata en *Interiores*, del guionista de televisión Mickiey en *Hannah y sus hermanas* o de Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*. Sobre este apartado volveremos con más detalle en los capítulos dedicados al existencialismo.

**f) La muerte de los ideales, con la pérdida de la fe en la ciencia, la religión y la política.** La fragmentación y el relativismo generan en el mundo posmoderno esta muerte de los ideales, con la pérdida de la fe en la ciencia, la religión y la política. Heredero del existencialismo, el individuo posmoderno no suele aferrarse sinceramente a nada. Carece de certezas absolutas, no parece sorprenderse por casi nada y nada le preocupa especialmente. Lo embarga un profundo escepticismo, una profunda decepción y desilusión por las personas que conforman el género humano, consideradas malas por naturaleza, así como unos “gusanos estúpidos, egoístas, codiciosos, cobardes, y cortos de vista”, en palabras del posmoderno Boris Yellnikoff, el protagonista de *Si la cosa funciona*. Esta postura negativa de permanente sospecha, que Allen parodia en la persona de Boris, le lleva al hombre posmoderno a desconfiar de las instituciones políticas y religiosas, e incluso de la divinidad, convertida “por estas últimas en un negocio multiaccional”, según señala Boris Yellnikoff en la secuencia inicial de *Si la cosa funciona*, durante la acalorada discusión que mantiene con tres amigos, con la que se abre la película. Aunque ya hemos hecho alusión a ella anteriormente citamos ahora completa la primera parte de ésta por su vinculación posmoderna con la muerte de los ideales políticos y religiosos:

BORIS (*enfadado*): ...Yo, yo no he dicho eso, ¡imbécil! ¡Tú tergiversas por completo mis ideas! ¿Por qué me molesto en hablar con unos idiotas?

AMIGO 1: Pues cálmate, Boris, cálmate.

BORIS: ¡No, no me digas que me calme!

AMIGO: No es verdad, Boris.

BORIS: ¿Quieres callarte?

3º AMIGO: No nos grites porque no entendemos lo que nos dices.

BORIS: Yo no os he gritado. No culpo a la idea del cristianismo, ni del judaísmo, ni de ninguna religión, sino a los profesionales que lo han convertido en un negocio multinacional. Hay mucha pasta en el tinglado de Dios. Mucha pasta.

1º AMIGO: Ya, ya lo sabemos.

2º AMIGO: Claro que sí, Boris...

BORIS: ¡Eh! Las enseñanzas básicas de Jesús son maravillosas. A propósito, igual que la idea original de Karl Marx, ¿vale? ¿Qué hay de malo? Todos deberíamos compartir, ayuda al prójimo, democracia, el gobierno del pueblo... Todas grandes ideas, todo son grandes ideas. Pero todas tienen un fallo enorme y garrafal...

1º AMIGO: ¿Y es...?

2º AMIGO: ¿Cuál es?

3º AMIGO: Ahora nos los dirá.

BORIS: Y es que todas se basan en la falaz idea de que las personas son básicamente éticas, que, si les das la oportunidad de obrar bien, lo harán; que no son unos gusanos estúpidos, egoístas, codiciosos, cobardes, y cortos de vista.

1º AMIGO: ¡Habla por ti mismo!

2º AMIGO: ¡Hacen lo que pueden!

1º AMIGO: ¡Habla por ti mismo!

Siguiendo a Nietzsche, en la sarcástica parodia que encarna Boris se arremete contra Dios, la religión, la moral, el yo y la conciencia de forma que todo lo noble se explica a partir de una génesis desde impulsos poco nobles.

La pérdida posmoderna de la fe en la ciencia, en parte, se encuentra relacionada en *El dormilón* con que la ciencia se ha puesto al servicio de la técnica, algo ya planteado por Heidegger en la *Carta sobre el humanismo*.<sup>393</sup> Esta última es vista, más que como un medio para alcanzar el bienestar, como una grave amenaza que deshumaniza al hombre coartando la libertad individual y reprogramando a los individuos rebeldes o independientes. Esta deshumanización envuelve, así mismo, la vida cotidiana del hogar, en donde el robot de uso doméstico “*Domesticon*” realiza todas las tareas cotidianas. Deshumanización llevada al extremo en el taller de reparación donde les arrancan la cabeza a los robots, clara referencia intertextual al cine de su admirado maestro Chaplin: por una parte a *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, EE. UU., 1936), que presenta la lucha por ser feliz en la sociedad del progreso y de la técnica deshumanizadora, y por otra con el humor típico de Chaplin en películas como *Charlot boxeador*, también conocida como *Charlot campeón* o *Charlot campeón de boxeo* (*The*

---

<sup>393</sup> Véase Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (utilizada la última edición en castellano del año 2006). Se trata de una carta dirigida por Heidegger a Jean Beaufret, en París, en el año 1946, revisada para su edición y publicada por vez primera en 1947. En 1967 la “Carta” apareció ya junto a una serie de ensayos independientes en el seno del volumen titulado *Wegmarken* (Hitos), que a su vez se amplió con nuevos textos en 1976.

*Champion*, Charles Chaplin, EE. UU., 1915) o *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, EE. UU., 1931), en donde Charlot prueba fortuna en el boxeo como medio para salir de sus miserias y, mientras espera su combate ve angustiosamente en el ring lo que le espera al contemplar el combate previo al suyo. Algo similar le sucede al protagonista que encarna Allen en *El dormilón* que, espera su turno en el taller de reparación de robots domésticos, disfrazado como uno de ellos, mientras contempla angustiado cómo les arrancan la cabeza. También se pueden apreciar referencias intertextuales en *El dormilón* a la historia y al robot del tecnificado y deshumanizado mundo futurista de *Metrópolis* (Fritz Lang, Alemania, 1927). Ambas películas comparten un similar argumento sobre la lucha y la rebelión de las clases desfavorecidas.<sup>394</sup>

Frente a la esperanza final de *Metrópolis*, *El dormilón* está construida como una desesperanzada sátira de las películas y los ideales futuristas. Aunque han derrocado al jefazo, en cualquier momento puede surgir otro, o la propia revolución pudiera llegar a acomodarse en el poder que ha dejado libre al derrocar al jefazo, como sucede con la revolución de Bananas que derroca al dictador Vargas de la República de San Marcos. Aunque la influencia de *1984* de George Orwell se hace notar a lo largo de la película, está inicialmente basada en la novela de H. G. Wells *When the Sleeper Wakes* (1899) (revisada más adelante como *The Sleeper Awakes*, 1910), que jamás ha sido traducida ni editada en castellano.<sup>395</sup>

La deshumanización en *El dormilón* alcanza, incluso, el paroxismo en las relaciones sexuales, que tienen lugar en un aparato conocido como “*orgasmatrón*”. La posmodernidad pone, así, en tela de juicio, los valores alcanzados por la modernidad. Como bien afirma Vattimo:

La crisis de la idea de historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso: si no hay un discurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realizan un plan racional de mejora, de

---

<sup>394</sup> En *Metrópolis* se nos presenta una gran urbe del siglo XXI. Los obreros viven en un gueto subterráneo de la ciudad donde se encuentra el corazón industrial con la prohibición de salir al mundo exterior. Incitados por un robot se rebelan contra la clase intelectual que tiene el poder, amenazando con destruir la ciudad que se encuentra en la superficie, pero Freder (Gustav Frölich), hijo del dirigente de *Metrópolis*, con la ayuda de María (Brigitte Helm), de origen humilde, intentarán evitar la destrucción apelando a los sentimientos y al amor.

<sup>395</sup> *Inteligencia Artificial* (A.I. *Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, EE. UU., 2001) constituye, a su vez, un eco de todo ese mundo robotizado del cine futurista que recoge Allen, explorando por su parte la faceta de los sentimientos, algo que ya desarrolló también *Blade Runner* (Ridley Scott, EE. UU., 1982) con los replicantes de la Tyrell Corporation y su lema “*más humanos que los humanos*”.

educación, de emancipación. Por lo demás, el fin que la modernidad pensaba que dirigía el curso de los acontecimientos era también una representación proyectada desde el punto de vista de un cierto ideal del hombre.<sup>396</sup>

Si la historia se concibe como un proceso unitario que lleva, de manera progresiva, a la realización del hombre europeo y occidental moderno, lo que en definitiva se está diciendo es que los europeos, y en general los occidentales, somos la mejor forma de humanidad. De ahí surgen conceptos como los llamados “pueblos primitivos”, naciones colonizadas por la “superior” civilización europea, occidental. Los posmodernos no conciben, en cambio, una idea de historia en la que no tienen cabida las demás culturas no europeas u occidentales del planeta. A veces, los pueblos desde nuestra perspectiva no tan aparentemente desarrollados tienen mucho que enseñarnos. De ahí que los grandes metarrelatos dejen paso a los pequeños relatos marginales, con protagonistas autóctonos (indígenas, mulatos, mestizos, hispanos, etc.) que se encuentran en muchos casos, incluso, al borde de la realidad, en el límite entre ésta y la ficción, como sucede en el realismo mágico de la literatura hispanoamericana, al que Allen recurrirá en su cine desde perspectiva muy personal, como analizaremos más abajo. Como él mismo señala:

Si en verdad alguien va a salvarnos..., eso es algo de lo que hoy por hoy no sabemos nada. Y la solución no coincide con ninguna de las cosas que nos ofrecen las figuras con cierta autoridad ni los personajes ilustres, los políticos, los científicos, los artistas, toda la gente en la que depositamos nuestra confianza para que nos salve de nuestro destino. No han podido hacerlo, ni saben cómo hacerlo. Ahora bien, con esto no quiero dar a entender, como dije en la película *Recuerdos*, que puesto que la ciencia no puede resolverlo todo ni dar respuesta a todos nuestros problemas, la ciencia no sea buena, porque es cierto que ha logrado cosas maravillosas. Aunque eso no quita para que tratándose de la principal fuente de horror para la especie humana, el problema más grave, todavía estemos buscando alguna solución mágica.<sup>397</sup>

En relación con la hermenéutica, esta pérdida de la fe en la ciencia le lleva al hombre posmoderno a dudar de un método fiable para poder captar las intenciones, sentidos y significado de los textos. Le lleva, incluso, a dudar en muchos casos de que el sentido o el significado de un texto pueda darse o estar en él.

La religión tradicional deja de tener sentido para el hombre posmoderno, que se encuentra, así, completamente desorientado religiosa, sentimental y existencialmente,

---

<sup>396</sup> Vattimo, G. [et al.], *En torno a la posmodernidad*, op. cit., p. 11.

<sup>397</sup> Schickel, op. cit., p. 127.

como les sucede a los protagonistas que encarna Woody Allen. Ante esta desorientación, se desconfía ya de los guías culturales, religiosos y políticos. Así, en las películas de Woody Allen será el propio protagonista el guía y lazarillo de sí mismo. Los textos, de esta forma, plantean nuevos desafíos interpretativos, en donde la nueva hermenéutica posestructuralista colma de atribuciones al lector e intérprete de los textos frente a la tradición cultural interpretativa y hermenéutica, y frente al mismo autor de los textos. Será el propio lector el que deba encontrar por sí mismo el camino a través del texto, en donde deberá descubrir en su bosque lingüístico-literario las herramientas y estrategias para salir del laberinto textual en el que se halla metido.

**g) *Lo inestable como fundamento de la sociedad posmoderna: la inestabilidad religiosa, política y sentimental.*** Ante una endeble base insegura, inestable y en movimiento, ante la falta de asidero en todos los ámbitos de la vida, la posmodernidad marca una época sin coordenadas estables. Al posmoderno no le gustan las verdades absolutas. Sólo acepta ligarse a opiniones de las que pueda desembarazarse rápidamente cuando lo crea oportuno. En la actualidad, predomina la inestabilidad permanente. Los procesos de continuo cambio caracterizan, de esta forma, a la posmodernidad. En *Maridos y mujeres (Husbands and Wives*, Woody Allen, EE. UU., 1992) Gabe (Allen) le dice a Judy (Farrow) su esposa que odia los cambios, a lo que ella le responde: “La vida está llena de cambios”. Y cuando Judy le confiesa que está visitando a su psicoterapeuta, y él muestra su desaprobación, ella añade: “¿Te sientes amenazada por ella porque es posmoderna?”. La inestabilidad reflejada en el montaje, según veremos más abajo, caracteriza en esta película las relaciones de pareja.

Frente al sinsentido de la vida, la inquietud y el vacío existenciales, como fuente de la búsqueda espiritual, hacen surgir nuevas formas de espiritualidad. Asistimos, así, en el cine de Allen, a través de la comedia a la búsqueda existencial de la mano del espiritismo, la magia o las religiones no tradicionales como medio para llenar el vacío y desorientación existencial. Las religiones tradicionales no consiguen para el hombre posmoderno cubrir su vacío y expectativas existenciales. Aunque esto constituye uno de los temas principales y su recurso argumental en *Conocerás al hombre de tus sueños*, es algo recurrente en la cinematografía de Allen, especialmente tratado en *Hannah y sus hermanas*.

Lo inestable aspira a ser la base y el fundamento de la sociedad posmoderna. Los gobiernos políticos se ven aquejados de corrupción. En algunos casos, incluso,

asistimos a golpes de estado o guerras internas. Así, en *Bananas* se nos cuenta a través de una hilarante comedia la historia de una república bananera de Centroamérica, con sus grandes inestabilidades políticas.

Asistimos también en la posmodernidad a la inestabilidad religiosa. De esta forma, como le sucede a Mickey Sachs en *Hannah y sus hermanas*, según veremos más adelante, dentro de una misma familia, alguno de sus miembros o todos proceden a cambiar de religión o de iglesia, cuando no, en muchos casos, a abandonar la suya y a no recurrir a ninguna otra; surge así el ateísmo, el agnosticismo, o el ser miembro de una denominación religiosa, pero no practicante. Esta inestabilidad religiosa, viene generada por el existencialismo del siglo XX y la inquietud que surge frente al vacío existencial que, para el hombre posmoderno, las religiones tradicionales de la comunidad en que uno se ha criado no consiguen llenar. Pero como ni las religiones tradicionales ni el ateísmo han conseguido, para el hombre y mujer posmodernos, solucionar las necesidades pragmáticas del ser humano, surgen formas culturales, espirituales, míticas y religiosas para satisfacer las personales necesidades trascendentes y problemáticas cotidianas, eso sí, sin pretensiones ni de absolutos ni de exhaustividad. De este modo, paradójicamente, también entre la indiferencia religiosa se perpetúa el fenómeno religioso.

Se crean nuevos ídolos a nivel individual y social. También el hombre moderno tiene necesidad de mitos, aunque los adquiera en versión actualizada. También se revela incapaz de vivir sin dioses. Lo que parecía destinado a desaparecer en el transcurso de pocos decenios, lo que, como mucho, parecía destinado a subsistir dentro de sociedades retrasadas y poco técnicas, se demuestra tenaz...<sup>398</sup>

La inestabilidad posmoderna aparece reflejada en la cinematografía de Woody Allen de manera recurrente en relación con los sistemas de poder y la religión, de la mano de las inestabilidades sentimentales. Así, la inestabilidad posmoderna se nos presenta a partir del mantenimiento de ciertos temas y posturas recurrentes, entre los que sobresalen los de las relaciones de pareja. De esta forma, las relaciones sentimentales inestables y el auge de las parejas no tradicionales constituyen uno de los elementos claves en la cinematografía de Allen. En la secuencia final de *El dormilón*, la poetisa Luna (Keaton) le dice a Miles (Allen): —Pero Miles, ¿no te das cuenta de que las relaciones enriquecedoras entre hombres y mujeres no son duraderas? Está comprobado

---

<sup>398</sup> ALESSI, Adriano, *Los caminos de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2004, p. 27.

científicamente. Mira, hay una determinada química entre nosotros que hace que antes o después acabemos sacándonos de quicio uno a otro”.

Igual que la historia no tiene un devenir con un propósito, ni un fin determinado, desde la posmodernidad, así como desde el cine de Allen, las relaciones sentimentales cada vez más se presentan carentes de finalidad alguna ni trayectoria con perspectiva. Tienen cabida, incluso, las relaciones hasta no hace mucho marginales o minoritarias, como las homosexuales, recogidas especialmente por Allen en *Si la cosa funciona*. La fragmentación de la cultura posmoderna encumbrará, así, todo lo minoritario, con especial atención a las relaciones sentimentales hasta entonces marginales. Estas relaciones cobran un nuevo status social y narratológico, sustentando en muchos casos la complejidad de las tramas. Además, ante el auge del presente y el placer instantáneo, el cine posmoderno abundará en las relaciones pasajeras de usar y tirar. Como sucede en *Annie Hall*, los parámetros modernos dejan de tener sentido para entender estas nuevas relaciones sentimentales con vocación de no perdurabilidad, tan desarrolladas por la narrativa literaria y cinematográfica.

La hermenéutica posmoderna se hace eco de esta inestabilidad a la hora de cuestionar el estructuralismo y las grandes corrientes hermenéutico-interpretativas del pasado, que dejan de tener sentido y vigencia para este mundo tan inestablemente cambiante. En la actualidad, se cambia de ideas, de partido, de equipo, de trabajo, de sexo, de pareja y de religión. Desde la modernidad, en cambio, se consideraba que la historia la hace el hombre y se compromete firmemente con ella. Nos encontrábamos, así, con la historia de las acciones fuertes, de los imperativos fuertes o categóricos. Estos imperativos han cambiado. Con la pérdida de la fe en la historia, al perder vigencia el pasado y cualquier orientación hacia el futuro, el presente se entroniza. Vivir el instante es el imperativo categórico. La solidaridad se desvanece ante el fomento del individualismo, debido a la necesidad de supervivencia o al mero egoísmo. La cultura posmoderna contribuye a la imitación y sacralización de lo nuevo, algo que ya venía desde la modernidad y de Baudelaire –no en vano es la última palabra de su poemario *Flores del mal*–. Lo que se produce en la posmodernidad es una banalización de lo nuevo, bañado de lo superficial. La moda está gobernada por la tiranía del inestable y fugaz presente, lo que, sumado a la gran avalancha de información que nos envuelve, genera una gran desorientación. La desorientación existencial y sentimental caracteriza la cinematografía de Woody Allen. La moda genera rivalidad, tensiones emocionales y, en definitiva, un profundo



sentimiento de fracaso y frustración que caracteriza a la posmodernidad. Paradójicamente, Woody Allen personalizará este sentimiento de fracaso y frustración como marca característica y distintiva de su cine frente a las modas de la industria cinematográfica norteamericana, de las que se muestra tan alejado y frente a las que reacciona activamente.

La redención ya no se busca en el más allá, sino en el más acá de la novedad del presente. Esto aparecerá parodiado a su vez por Woody Allen en *El dormilón*, en donde el futuro con todas sus novedades o no es tan nuevo como se pinta, o no sirve de mucho.

***h) Frente a la religión tradicional, lo mágico como puerta de evasión y solución ante el sinsentido y el horror de la existencia.*** Frente a la religión tradicional, la magia y lo mágico son concebidos y representados como medio para salir de esta visión de la historia desesperanzada, fatalista y sin sentido, propósito ni orden. Se presenta, así, el realismo mágico, con su confusión entre la fantasía y la realidad, como medio, ante la falta de fe, para sobrevivir al horror que causa este mundo. En la posmodernidad, el espiritismo ya no es algo malo y proscrito. Ante la falta de fe, la magia se convierte en Allen en una válvula de escape necesaria ante las miserias, personales y mundiales, de esta vida. Como reconoce Allen:

El fenómeno de la existencia posee un matiz en cierto modo mágico. Es una cosa a todas luces inexplicable, como un truco... que no te puedes explicar. Aunque, en lugar de truco, quizá debería llamarlo un chiste descorazonador. La única manera de eludirlo consiste en recurrir a una solución mágica. Y es que a veces es necesario el concurso de algo mágico que consiga elevarnos por encima de las miserias cotidianas.

Mientras estemos atrapados, como nos pasa a todos, en la realidad y la rutina diaria, acabaremos llegando al mismo final desagradable, todos, y tendremos las mismas vidas desoladoras. [...] De manera que salvo que ocurra algo que a fecha de hoy desconocemos, y que ese algo sea verdaderamente mágico, yo no veo salida alguna real a una situación tan triste. [...] Así, al final de *Sombras y niebla*, la única cosa que consigue salvarlo [al protagonista] es un truco hecho por un mago, porque al margen de esta solución mágica no parece haber otra salida de esta existencia terrible que nos tiene atrapados.

Es como si a todos nos hubieran dado jaque mate, de modo que a menos que alguien consiga encontrar una jugada para zafarnos, que nos libre del jaque mate, entonces... entonces es el fin. Y yo..., yo pienso que si no es una jugada mágica no va a ser, no pasará nada, porque todas las soluciones restantes, las que veo a mi alrededor, las religiosas, las científicas, las del intelecto... Mire usted: todo llega siempre con algún retraso y en cantidad insuficiente, y todas las cosas que podamos concebir los escritores y los poetas no son efectivas, no nos proporcionan la redención. Simplemente no son lo bastante buenas. Y puede que algunos digan:

–Bueno, mala suerte, es todo lo que podemos hacer”. Y yo contesto que sí, que coincido con ellos, que hacen lo que está en su mano, pero que no es suficiente, que lo que realmente necesitamos es una solución en cierto sentido mágica. A menos que surja algo desconocido, y que nos sea revelado, una suerte de cosa mágica, permaneceremos estancados en ese –Es lo mejor que podemos hacer”.<sup>399</sup>

Este planteamiento está tomado de las lecturas que realizó Allen de Camus, quien ya planteó la escasez como la raíz y explicación de todo. La necesidad de la magia lleva a la confusión que se produce en algunas de sus películas entre fantasía y realidad. Como señala el protagonista de Allen en el monólogo del comienzo de *Annie Hall*: –Tengo una imaginación desbordante. Mi mente se dispara de vez en cuando y no, no distingo la fantasía de la realidad”.

La magia se presenta en el cine de Woody Allen como elemento de la hermenéutica del sentido, como desvelador-revelador del sentido de la vida. Además del citado ejemplo del final de *Sombras y niebla*, cabe recordar los casos de *Medianoche en París*, en donde la magia aparece como elemento propio del realismo mágico que guía de la mano al protagonista y le hace avanzar en su recorrido vital como hermeneuta del sentido de su vida; *Poderosa Afrodita*, en donde la magia o los elementos mágicos, personificados en los dioses y coro griegos, colaboran con el protagonista advirtiéndole de los riesgos que entraña la labor hermenéutico-existencial de querer conocer a la madre de su hijo adoptivo; *Alice*, en donde la magia se presenta como medio o elemento que colabora en la hermenéutica del sentido de la vida de su protagonista Alice. Descubre lo que hay encubierto en la vida de su marido y el sentido de su vida.

***i) El relativismo moral.***<sup>400</sup> ***La crisis o muerte de la ética, con la pérdida de valores.***

Ante la deslegitimación del saber totalitario, y su correspondiente fragmentación, relativismo, pluralismo y experiencia personal, surge el relativismo moral. La inestabilidad posmoderna lleva a buscar el pensamiento tolerante y se dejan de lado las valoraciones que impliquen o comprometan. Se hace gala de aceptar cualquier diferencia y de reconocer múltiples posibilidades. Nada es completamente cierto o falso, pues todo depende de la perspectiva. De esta forma se llega al relativismo y a la provisionalidad. El cine de Allen recoge esta visión posmoderna.

---

<sup>399</sup> Schickel, *op. cit.*, pp. 127-130.

<sup>400</sup> Expresión que da título a la significativa obra de Steven Lukes, *Relativismo moral*, Madrid, Paidós, 2011 (2008, 1ª ed. Inglés).

Se puede incluso afirmar que la visión filosófica de Allen responde exactamente a un determinado momento en la historia de la filosofía, en concreto, ese momento de finales de finales del siglo XX en el que el concepto de libertad del existencialismo francés y su ateísmo de motivaciones éticas se han vuelto profundísimamente problemáticos, porque parecen socavar toda fe en una ética objetiva. Si el proceso de la Modernidad ha sido el de la desacralización del mundo, el siglo XX ha llegado, en su final, a una amplia desacralización en lo referente al valor intrínseco y las consecuencias para la humanidad de un mundo moral desacralizado. El ateísmo puede seguir siendo contemplado por muchos como cierto, pero el tono triunfante y optimista con el que su mensaje fue difundido desde finales del siglo XIX ha dado paso a un ambiente más sobrio, cuando no más desesperado. Las películas de Allen recogen ese ambiente, por supuesto sin estar en condiciones ni tener voluntad de ofrecer una solución positiva.<sup>401</sup>

Esta desorientación ética e incluso vital, tratada en *Delitos y faltas*, predomina junto con el narcisismo, encarnado en el personaje presuntuoso y engreído de Lester (Alan Alda), como otra de las características de la posmodernidad. Esta película, y más recientemente *Match Point* y *El sueño de Casandra*, cuestionan la validez objetiva de la moral, de lo moral. Pero, según veremos más abajo, Allen se distancia del relativismo moral posmoderno acercándose al existencialista de Sartre. Dado que no hay un Dios que vaya a hacer justicia (al menos, no por ahora, según él lo ve o siente), no defiende por ello que todo valga y que uno pueda hacer lo que quiera. Dado que Dios no hará tal acto de justicia, los actos y las decisiones morales dependen de cada uno, y de si uno es capaz de convivir y cargar con ello.

¿Y la moral privada, personal, inalienable? Ella no conforma más que un variado caleidoscopio ético, una pluralidad de valores, un alejarse del deber como imperativo absoluto kantiano. Se accede así a un universo de imperativos hipotéticos y de derechos, en los que cada sujeto debe comprometerse con su propia responsabilidad personal. La muerte del deber no significa, de ningún modo, la ausencia de responsabilidad. Significa, nada más y nada menos, que más soledad para la profunda y fundamental toma de decisiones cruciales.<sup>402</sup>

Presenta, de esta forma, la posmodernidad una ética y forma de vida en donde, los parámetros son individuales. En el caso de Allen, mientras uno pueda convivir con lo que ha hecho y con las consecuencias de sus actos, todo estará bien, al menos para uno mismo. Esto genera un gran desconcierto, con todas las implicaciones hermenéuticas que conlleva. ¿A qué puede aspirar la hermenéutica si no hay nada cierto y seguro? En

---

<sup>401</sup> Hösle, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>402</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 24.

tales circunstancias, ¿qué se puede conocer al interpretar un texto? ¿Qué herramientas podemos llegar a utilizar que nos sirvan si todo vale? ¿Qué seguridad nos aporta esto? Según la hermenéutica posmoderna existencialista italo-española de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, como veremos más adelante, estas circunstancias aparentemente desconcertantes son las que aportan riqueza y valor positivo a la hermenéutica, por muy paradójico que parezca.

**j) *El auge del sentimiento frente a lo racional.*** Se valora el sentimiento, o más bien las emociones y todo lo que es percibido y se disfruta con los sentidos frente a lo racional. Esto mismo es lo que manifiesta desde el futuro Miles Monroe, el protagonista que encarna Allen en *El dormilón*, al hablar en su última secuencia del sexo y la muerte como lo único en lo que se puede creer porque se ha experimentado. Si la modernidad se caracterizó por su reverencia ante la victoriosa razón, la posmodernidad defiende el sentimiento y las emociones frente a lo racional. Se ha dado paso en la posmodernidad a la autonomía del individuo, a la subjetividad, a los valores individualistas, al libre despliegue de la personalidad íntima, a la religiosidad y espiritualidad personal (si es que se dan), a la vivencia del momento presente y a la ausencia de reglas.

Este predominio posmoderno del sentimiento frente a lo racional viene encarnado en el cine de Allen por el profesor-filósofo judío sobreviviente al holocausto nazi, sobre el que Cliff Stern (Allen) pensaba hacer una película documental en *Delitos y faltas* admirado por su persona. Se trata de un hombre increíble para Cliff, pues ha padecido grandes males y, a pesar de todo lo que vivió y sufrió, parece haber salido de ellos intacto, inmune. Pero, si a Cliff le sorprende admirablemente su entereza en medio de las terribles dificultades, le sorprenderá aún más que, a pesar de las manifestaciones de corte vitalista que ha manifestado y la inocencia con que ha visto la vida, al final sucumba a una misteriosa desesperación y acabe suicidándose. Según aclara el propio Allen:

El profesor era un intelectual, de manera que todas sus reflexiones y toda su filosofía de la vida, si bien son lúcidas y profundas, no dejan de ser... el producto de su intelectualismo. Había vivido demasiado y había visto demasiado. Puedes intelectualizar todo el tiempo, racionalizar tanto como quieras, tener ideas formadas sobre las cosas y discutir las, pero a la postre, en el fondo de tu corazón, hay un sentimiento de vacío con respecto a la existencia que ni el pensamiento ni la conversación ni la literatura pueden llenar.<sup>403</sup>

---

<sup>403</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 136.

Nos encontramos en la posmodernidad ante un individuo fragmentado. —El individuo posmoderno, al rechazar la disciplina de la razón y dejarse guiar preferentemente por el sentimiento, obedece a lógicas múltiples y contradictorias entre sí. En lugar del yo integrado, lo que aparece es la pluralidad dionisiaca de personajes”<sup>404</sup>, como veremos en *Desmontando a Harry*. Y es que, —el individuo posmoderno, sometido a una avalancha de informaciones y estímulos difíciles de estructurar, hace de la necesidad virtud y opta por un vagabundeo incierto de unas ideas a otras. [...] El posmoderno no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende, y sus opiniones son susceptibles de modificaciones rápidas”<sup>405</sup>. Si predomina lo sentimental frente a lo racional, ¿cómo seremos capaces en el campo hermenéutico de hacernos con el sentido y significado de un texto, y de transmitirlo, si lo racional ya no cumple nuestras expectativas?

***k) La búsqueda del placer y la felicidad en este mundo como positiva reacción posmoderna ante la efímera felicidad y la visión de la historia fatalista, sin sentido, propósito ni orden.***

Afirma González Carvajal que —Los posmodernos, convencidos de que no existen posibilidades de cambiar la sociedad, han decidido disfrutar al menos del presente con una actitud hedonista que recuerda el *carpe diem* de Horacio. —Las flores no las quieren para el funeral’, sino ya”<sup>406</sup>. Puesto que este mundo no piensa acabarse mañana, —hay que intentar pasarlo bien mientras estemos aquí”, como le responde el médico al Alvy Singer niño en *Annie Hall*. En *Todos dicen I Love You*, el álter ego de Allen busca angustiosamente el placer y la felicidad frente al laberinto sentimental y urbano en el que se ve envuelto. La tristeza se convierte en comedia, en donde incluso el fantasma del difunto abuelo, rompiendo la cuarta pared del parodiado más allá, le aconseja desde el tanatorio, en medio de su funeral. Se rompe así, además, la tensión, pena y angustia del valatorio con los divertidos comentarios posmodernos del abuelo, que desdramatizan la situación. El asombro inicial de sus amigos y familiares al ver incorporarse al difunto para contarles el secreto de la vida se ve desvanecido con el alegre baile con el que el difunto les canta su visión de la vida desde la muerte. La contagiosa y musical idea posmoderna es que se diviertan y disfruten de la vida ahora que pueden (todos escuchan y contemplan alegres y felices los comentarios del abulo, moviéndose al ritmo de la música). Es desde esta postura posmoderna desde donde el

---

<sup>404</sup> González-Carvajal, *op. cit.*, p. 170.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>406</sup> González-Carvajal, *op. cit.*, p. 160.

protagonista de *Si la cosa funciona*, Boris Yellnikoff, presenta su apreciación y consejo al comienzo mismo de la película:

BORIS: Sólo digo que la gente hace la vida mucho peor de lo que debe ser y, creedme, ya es una pesadilla sin su ayuda.

2º AMIGO (*disintiendo*): Aaaahhh...

BORIS: Pero en general, siento decir que somos una especie fallida.

2º AMIGO (*riéndose*): ¿Sí?

1º AMIGO: Yo no diría tanto.

BORIS: Por eso, por eso esa mujer que te gusta, Joe: ¿Qué más da que sea ayudante de embalsamador y que huela a formol? Hay que aprovechar cualquier pequeño placer que encuentres en esta cámara de los horrores.

3ª AMIGO: Un poco de formol, vale. Pero ella apesta a eso.

Boris, cual parodiado Sócrates posmoderno, intenta guiar a sus amigos en el sentido de la vida. Su constante reacción nerviosa, agitada e irascible genera una gran comicidad, al igual que su visión de la humanidad como “una especie fallida”. Frente al pesimismo posmoderno más nihilista con el que concibe la vida, propone, impunemente, “aprovechar cualquier pequeño placer que encuentres en esta cámara de los horrores”. Postura presentada siempre en el cine de Allen desde la ironía y el humor, como en el caso de la sorprendente e inesperada propuesta de Boris a su amigo respecto a la mujer que a éste le gusta y la respuesta aún más inesperada del amigo a su consejo.

Debido a la más arriba aludida visión fatalista posmoderna, en donde la vida es, no sólo una desolación caótica sin sentido, sino una cámara de los horrores, debemos disfrutar de lo disfrutable con espíritu positivo. Como señala posmodernamente el corifeo griego al final de *Poderosa Afrodita*: “La vida es increíble, milagrosa, triste, maravillosa...”, en clara alusión irónica al final de la película. “Por eso decimos – concluye el coro–: cuando sonrías, el mundo sonrío contigo”, canción en inglés con la que terminan la película cantando y bailando a ritmo de Broadway desde las ruinas del teatro griego en el que se encuentran.<sup>407</sup> De ahí que *Melinda y Melinda* termina diciendo que:

cómica o trágica, lo que hay que hacer es disfrutar la vida mientras se pueda.  
[...] Porque sólo se vive una vez. [...] Y cuando se acaba, se acaba. Y, con

---

<sup>407</sup> La posmodernidad se ve reflejada aquí tanto en la letra de la canción que el coro griego canta como en el hecho de que lo haga cantando y bailando al estilo de Broadway: *When you're smiling, when you're smiling, / the whole world smiles with you. / Keep on smiling. / And when you're laughing, when you're laughing, / the sun comes shining through. / But when you're crying, / you bring on the rain. / So stop your sighin / be happy again / Keep on smiling, / because when you're smiling / the whole world smiles with you.*

electrocardiograma perfecto o no, cuando menos lo esperas, puede acabarse (*chasqueando los dedos*) así. (*La pantalla se queda en negro y aparecen los títulos de crédito finales.*)

Para la posmodernidad, el sentido de un texto tiene que ver también con la búsqueda del placer y la felicidad que espera el lector encontrar en la lectura (a través de *su* lectura personal y particular), o el espectador de cine con el visionado de la película elegida (a través de *su* visionado personal y particular), como señala Roland Barthes en *El placer del texto*.<sup>408</sup>

**l) El reino de la moda y del utilitarismo inmediato de usar y tirar como medio de encontrarle sentido a la vida.** Con la muerte de las ideologías y de los firmes compromisos ideológicos, el hombre y mujer posmodernos cambian la orientación de su pensamiento como se cambia de ropa, casa, coche o trabajo. Lo pasajero cobra relevancia. Estamos ante “el imperio de lo efímero” en palabras de Lipovetsky<sup>409</sup>, con una sociedad seducida, casi en su totalidad, por lo móvil, lo inestable y lo cambiante. Se rinde culto a la vida inmediata, al propio bienestar inmediato. Cultura y “lógica del *kleenex*”<sup>410</sup>, del utilitarismo. En esta cultura de usar y tirar, lo utilizado conviene sustituirlo rápidamente por lo novedoso. Lo utilizado ya no sirve porque no es nuevo, aunque no se haya llegado a utilizar. En el campo de la tecnología, resulta escalofriante y ruinoso lo rápido que un producto se estropea y/o queda obsoleto. Nada más salir al mercado ya se está anunciando el siguiente modelo, con muchas más prestaciones que el que acabamos de adquirir. Se trata de la seducción de la novedad y de la sustitución. Es en este sentido en el que se podría decir que si la cartilla de ahorros era moderna, la tarjeta de crédito es ahora posmoderna.

En el campo que nos ocupa de la interpretación de textos, nos encontramos también ante una hermenéutica utilitarista, en donde una determinada interpretación sirve sólo en función de lo útil y fructífera que resulte. En esta cultura posmoderna, algo se mantiene en función de lo útil que me pueda resultar, es decir, hasta que surja algo nuevo aparentemente mejor o que encandile más a los sentidos. Para ello se utilizará también todo un uso retórico del lenguaje y de la imagen con el fin de persuadir. Vivimos en una época en donde cualquier cosa se queda obsoleta a golpe de *spot* o folleto publicitarios.

---

<sup>408</sup> Véase a este respecto Barthes, Roland, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI de España, 1974 (1ª ed. en español).

<sup>409</sup> Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades*, Barcelona, Anagrama, 1991.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 271.

En *Maridos y mujeres*, se nos dice, a este respecto, que “la vida no imita al arte, sino a la mala televisión”. Pero, si hay una película de Allen que reflexione más que ninguna otra sobre este punto, ésa es *Celebrity*, en donde Allen se cuestiona profundamente el mundo de la moda, la fama y las celebridades o estrellas como medio para encontrarle un sentido a la vida o como centro de sentido al que aspirar y por el que dejarlo todo.

En *Celebrity*, nos encontramos con Lee Simon (Kenneth Branagh), escritor y guionista frustrado que escribe acerca de una estrella de cine, Nicole Oliver (Melanie Griffith), a la que trata de conquistar. Pasa por una crisis personal y se divorcia de su mujer Robin (Judy Davis). Entonces comienza una serie de relaciones sin mucho sentido con varias mujeres: Nola (Winona Ryder), una joven actriz de teatro, pero la unión entre ellos no termina de funcionar bien; una supermodelo alocada, sensual y multiorgásmica (Charlize Theron); y, finalmente Bonnie (Famke Janssen), a la que acaba engañando con Nola. A la vez trata de conseguir que Brandon Darrow (Leonardo DiCaprio), una gran estrella de cine, se interese por uno de sus guiones. Por su parte, su ex mujer Robin, mientras intenta rehacer su vida, conoce a Tony Gardella (Joe Mantegna), un importante productor de televisión, y ambos se enamoran. “La película nació de una idea pesimista, que es la de la seducción de la celebridad y el sentimiento de culpabilidad que crea. Decidí seguir las huellas de una pareja que se separa para entrar en ese mundo en el que la gente se corrompe por dinero”.<sup>411</sup> Así, la historia reflexiona sobre el vacío de la fama y el poder de atracción tan grande que esconde. El protagonista acaba sólo y completamente derrotado en todos los sentidos, tanto profesional como personalmente. No sólo no ha alcanzado la fama que tanto anhela, sino que en su búsqueda desesperada ha perdido todo cuanto tenía en su vida: su mujer, su novia y su novela. La película acaba con un gigantesco *Help!* escrito en el cielo de Manhattan con el humo que deja una avioneta tras de sí. Comenta el propio Allen al respecto: “El personaje de *Celebrity* es para mí el del antihéroe puro. Pero tiene su porqué: se ha moldeado unos principios, cimentados en el fenómeno de ser famoso a cualquier precio. Sin duda es un personaje más triste que el de *Desmontando a Harry*. Ni siquiera tiene creatividad”.<sup>412</sup> En la posmodernidad, según venimos viendo, la visión triste, pesimista y derrotista se afronta con un optimismo que trata de desdramatizar o

---

<sup>411</sup> Woody Allen, en el artículo de Elsa Fernández-Santos titulado “Woody Allen afirma que la infidelidad es uno de esos problemas sin solución”, *El País*, 15 de diciembre de 1998, p. 34.

<sup>412</sup> Woody Allen, en la entrevista con Julieta Martialay titulada “El director Woody Allen”, publicada en la revista *Fotogramas*, núm. 1865, marzo de 1999, p. 124.



parodiar esa visión sin llegar a negarla. En este proceso, la creatividad constituye para Allen un valor positivo que llega a justificar, irónicamente, la pérdida de otros y a dar razón de ser a la vida, como sucede, así mismo, con el protagonista de *Desmontando a Harry*.

El utilitarismo posmoderno presentado en *Celebrity* se refleja también en el consumismo de usar y tirar momentáneo que domina la producción de textos artísticos, ya sean literarios o cinematográficos. La interpretación de textos de la hermenéutica posmoderna tendrá que reconocer lo que de efímero y transitorio presentan los textos y la realidad.

**II) La importancia de las apariencias, de los modelos, de los ídolos.** En el terreno de lo efímero, las apariencias cobran una gran importancia. Algo a lo que Allen también le da la vuelta para poder sobrevivir, enfrentándolas al humor. En la comedia *Sueños de un seductor*, Allan Felix, el protagonista que encarna Allen, vive obsesionado con los personajes que Humphrey Bogart ha llevado a la pantalla, hasta el punto que éste se le aparece vestido con la gabardina clásica de sus películas y le da consejos sobre el arte de la seducción. Se nos presenta al que será el típico neurótico inseguro de sí mismo, que tiene la necesidad de imitar a su ídolo cinematográfico.

ALLAN: ¿Qué me pasa? ¿Por qué no puedo ser un tipo frío? ¿Cuál es el secreto?

BOGART: No hay ningún secreto, muchacho. Las mujeres son simples. Nunca he conocido ninguna que no comprendiera lo que significa una bofetada en la boca o una bala del cuarenta y cinco.

ALLAN: Ya, porque tú eres Bogart. Yo nunca pegué a Nancy. Hablo de relaciones anímicas.

BOGART: ¿Relaciones anímicas? ¿De dónde has sacado esa palabra? ¿De esos psiquiatras que te hurgan el cerebro?

ALLAN: Yo no soy como tú. Al perder a Ingrid Bergman en *Casablanca*, ¿no te sentías abatido?

BOGART: No hay nada que no pueda arreglar un whisky con soda.

ALLAN: Yo no puedo beber, mi organismo no tolera el alcohol.

BOGART: Sigue mi consejo, muchacho. Olvida todo eso de las relaciones anímicas. El mundo está lleno de mujeres. Lo único que tienes que hacer es silbar.

ALLAN: Tienes razón. Y si alguien sabe de eso eres tú.

Gracias a los consejos del Humphrey Bogart de *Casablanca*, o más bien, a pesar de ellos, Allan aprende a dejar de lado las apariencias y a superar sus inseguridades y el temor a ser él mismo frente a lo que piensen los demás. Así, el personaje de Allen,

cobarde, torpe y un desastre con las mujeres cuando trata de presentarse como lo que no es, aprende, con la ayuda de Bogart, que sólo se llega al éxito siendo uno mismo.

BOGART: Eso ha estado estupendo. Has desarrollado un pequeño estilo propio.

ALLAN: Sí. Tengo cierto estilo, ¿no es cierto?

BOGART: Bueno, creo que ya no me necesitas. Ya no puedo enseñarte nada que tú ya no sepas.

ALLAN: Sí, creo que así es. 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 bastante bajito y feo como para tener éxito por mi cuenta!

Este personaje torpe, inseguro y cobarde frente a las mujeres volverá a aparecer en la comedia musical *Todos dicen I Love You*. En esta película Joe Berlin, el personaje que encarna Allen, consigue enamorar al personaje interpretado por Julia Roberts. Gracias a su hija, Joe descubre los secretos más íntimos de ella y se vale de dicha información para seducirla. Incapaz de superar por sí mismo su torpeza, nerviosismo, inseguridad, cobardía y todos sus traumas, consigue hacer realidad, así, todos los sueños de ella al convertirse en lo que ésta siempre había soñado. De esta forma, Joe hace realidad los inconfesables sueños de ella a través de un personaje ficticio que no es él. Pero este triunfo de Joe en el amor conlleva, a la vez, paradójicamente, su fracaso. Von le confiesa a Joe, tras una noche de desenfreno, que él ha representado o encarnado el sueño que la torturaba. Y que, una vez hechos realidad los sueños que le atormentaban, se siente libre de ellos. Al hacerse realidad esa fantasía suya, ya no le preocupa, y se siente libre para volver con su marido, con su amor de la realidad. Su sueño, por lo tanto, al hacerse realidad ha dejado, paradójicamente, de tener entidad como tal, lo que le enseña a Joe que tiene que aprender a ser él mismo y a no fingir ser quien no es ni a dejarse llevar por las apariencias.

Por otra parte, entidades que sin ninguna posibilidad de ser ellas mismas pueden ser entrenadas de manera que afirmen que anhelan la autenticidad. Así, se nos presenta al protagonista de *Broadway Danny Rose* —trabaja en este momento con un papagayo que canta: Tengo que ser yo mismo—, lo que resulta cómico.

Frente a la autenticidad de ser uno mismo que defiende el cine de Allen, este valor desmedido dado a las apariencias va de la mano del creciente narcisismo posmoderno.

**m) Crecimiento del narcisismo.** Ante la pérdida de los valores y de la fe en el progreso, la historia, la ciencia, la religión y la política, cobra importancia el yo, el físico y las apariencias personales. Se instaura el complejo del espejo de Blancanieves,

utilizado por la malvada reina para autoadmirarse y verse reconocida así misma como la más bella. A todo ello le dará la vuelta Woody Allen con su mirada de espejo roto o desvirtuado con el que, a través del humor, afronta la desilusión y desencanto de la cruda realidad, su cruda realidad. Los textos, literarios o cinematográficos, constituirán el espejo en el que reflejaremos lo mejor o peor de nosotros mismos. Las corrientes interpretativas posmodernas se centrarán, más que en el espejo, en el sujeto que lo sostiene para contemplarse, y en el punto de vista ejercido por él frente al espejo que (le) supone el texto. Cobrarán importancia, por lo tanto, el lector o espectador frente al texto en sí, el escritor o el director.

La posmodernidad surge a partir del momento en que la humanidad empieza a tener conciencia de que ya no resulta válido el proyecto moderno. La fe ciega que se había depositado, hermenéuticamente hablando, en los textos y la intención de éstos y de su autor es puesta en tela de juicio por la posmodernidad. Por eso a este movimiento y periodo cultural lo caracterizan la desilusión y el desencanto, como a las películas de Woody Allen. Esta frustración de los ideales modernos es presentada a través del humor. El recurrir al humor no supone, sin embargo, alegría por parte de Allen como director. El posmoderno recurre al humor como terapia contra el desengaño, como hace el cineasta neoyorquino, considerado por Lipovetsky un humorista típico de la posmodernidad por su humor narcisista. En *Recuerdos*, Allen, que encarna a su álter ego Sandy Bates, un director de cine convertido en una celebridad por sus primeras películas cómicas y al que le hacen un homenaje retrospectivo, reflexiona sobre ese narcisismo desde el humor:

ESPECTADORA PRIMERA: Son muchos los que le acusan de ser narcisista.

*(El público ríe.)*

SANDY: No, ya sé que la gente me cree egoísta y narcisista, pero no es verdad. Yo-yo, ah, yo, en-en realidad, si yo me identificase con un personaje de la mitología griega, no sería con Narciso.

ESPECTADOR SEGUNDO *(off)*: ¿Con quién entonces?

SANDY: Con Zeus.

PÚBLICO *(off) (ríe)*.

La genial respuesta de Sandy en relación con Zeus delata mejor que ninguna otra su narcisismo ególatra, por contraposición con su físico y persona. Si no fuera ya bastante cómico que se comparara con el bello y ególatra Narciso, niega ese modelo o referente, no para poner otro inferior, que sería lo lógico y esperable en su caso, sino para poner el más grande de todos los referentes mitológicos griegos, el de Zeus. Esto genera la risa

entre su público y el de Allen por la confrontación inesperada de su planteamiento respuesta. En *Scoop*, el personaje de Sid que Allen interpreta dirige los siguientes comentarios jocosos a otros invitados en una lujosa fiesta al aire libre: “Nací en el judaísmo, pero me convertí al narcisismo”.

Como buen judío, e inteligente, Allen es capaz de reírse no sólo de los demás o de las situaciones contemporáneas, sino incluso de sí mismo. Hace reír a la gente autoanalizándose, “disecando su propio ridículo, presentando a sí mismo y al espectador el espejo de su Yo devaluado”<sup>413</sup>. Lo que actualmente hace reír es la conciencia de uno mismo puesta en evidencia, como en el cine de Woody Allen o en *Los Simpson*. En otras épocas, las personas se reían de los vicios ajenos o de las acciones cómicas de los demás. En la actualidad, el ego se ha convertido en el principal objeto de humor. Woody Allen conjuga en sus comienzos estas dos tendencias. Asume el humor de Charles Chaplin, Buster Keaton o los hermanos Marx, por los que siente una profunda admiración, y en donde se busca lo cómico en el cambio de la lógica de las situaciones o en los personajes inadaptados que los caracterizaba, de la mano del humor proveniente de la reflexión propia, en donde se ridiculiza el propio cuerpo, la propia sexualidad, los defectos del propio yo. Las angustias cotidianas triunfan en clave de humor. Cuando las creencias sólidas del pasado y sus valores dejan de tener sentido y se ponen en entredicho, el reírse de todo se plantea como la alternativa que queda, con la que superar el vacío dejado por la ausencia de los ideales de la modernidad. En Woody Allen no es tanto que la risa nos libere momentáneamente del terror cotidiano, sino que más bien es el enfrentamiento a ese terror cotidiano el que genera la situación cómica. La única forma de enfrentarnos a lo que no podemos enfrentarnos es reírnos de ello. La vida es interpretada así por Allen en clave de humor.

**n) Fracaso del desarrollo personal.** El hombre posmoderno, desilusionado de la historia y del camino de la sociedad, vive en ese pesimismo el fracaso de su desarrollo personal. Este fracaso es tomado por Allen también en clave de humor, como en *Toma el dinero y corre*, la historia de un fracasado del que incluso sus padres están tan avergonzados que aparecen con unas máscaras de Groucho Marx para que no los reconozcan. En sus películas posteriores, ese personaje fracasado o perdedor que Allen encarna perfila sus fracasos, que se centran en lo sentimental, mientras en lo profesional

---

<sup>413</sup> Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., pp. 144-145.

obtiene grandes éxitos, ya sea como novelista, director de cine, detective o mago, entre otros personajes memorables. Este fracaso del desarrollo personal como fruto del narcisismo mencionado se convierte en algo recurrente en la cinematografía de Woody Allen, reflejo de la conducta posmoderna, en donde:

El narcisismo conduce, inevitablemente, al vacío espiritual y a la soledad merecida. El abuso egoísta de las relaciones interpersonales, así como el merecido miedo al fracaso en el amor y a la frustración en los sentimientos desemboca en el aislamiento de las personas. Vivir solo se ha convertido en una moda, en un fenómeno de masas. [...] La soledad es una consecuencia directa del fracaso de los sentimientos<sup>414</sup>.

Las relaciones duraderas son consideradas negativas y peligrosas por el hombre posmoderno, que huye de la monotonía y busca el frescor de las nuevas relaciones. Pero cuando estas relaciones se rompen, producen víctimas, como le sucede al propio Woody Allen y a los protagonistas que encarna. Son las víctimas del desamor, los abandonados, los separados, los condenados a vivir solos. Amores rotos, proyectos fracasados y sueños quebrados, como en *Annie Hall*.

El hombre posmoderno es un solitario, más que en sentido espacial desde el punto de vista psicológico, emocional, mental e histórico, como reflejan los protagonistas de Woody Allen. El posmoderno vive en la soledad más absoluta en la que se puede encontrar el ser humano, de lo que da debida cuenta el cine de Woody Allen a través de la soledad física y sentimental. Frente a las filosofías que proponen una explicación racional del mundo (a través de pensamientos llamados “fuertes”, como el Marxismo), han surgido en los últimos años estas formas de pensamiento posmoderno, caracterizadas, según venimos viendo, por su escepticismo ante las pretensiones de explicar y organizar racionalmente el mundo, su desconfianza ante los grandes ideales políticos y las “utopías”, y su incierta visión del futuro. En su escepticismo ante las pretensiones de explicar y organizar racionalmente el mundo, puede verse cierto resurgir de la veta irracionalista. En la literatura del siglo XX, así como en el cine de Allen, esto se traduce en un nuevo interés por lo íntimo, por lo individual (frente a lo social o los “grandes problemas”) y una marcada atención a las metas estéticas.

Frente a los deseos y augurios de la modernidad, la violencia sigue estando presente en nuestro mundo. Lipovetsky asegura que “la sociedad posmoderna, al acentuar el

---

<sup>414</sup> Antonio Cruz, *op. cit.*, p. 86.

individualismo, ha multiplicado las tendencias a la autodestrucción”<sup>415</sup>. Como los personajes de Woody Allen, los protagonistas de dicho cine, víctimas del individualismo, no acaban de encontrar su lugar en este mundo, con las relaciones humanas cada vez más conflictivas y degradadas. Nos encontramos en ambos casos ante un creciente y peculiar “*Apocalypse now*” vital, social, sentimental y existencial.

A la vista de este desolado espectáculo, la posmodernidad, en su pesimismo existencial, vital, sentimental, político y religioso, no tiene más remedio que reconocer la inherente maldad humana., como ya planteó Sade y, más recientemente, Michel Foucault. Los pensadores de la modernidad estaban completamente equivocados al respecto. Como manifiesta Woody Allen en *Bananas*, *El dormilón* o al comienzo de *Si la cosa funciona*, las revoluciones no son posibles porque el hombre no es de fiar ni bueno por naturaleza. Las ideologías no tienen éxito porque el ser humano sigue siendo el mismo, como reconocerá Allen en dichos films. Su renovación moral y de espíritu sigue estando pendiente. El mundo no puede cambiar para bien en tanto los individuos no cambien y se transformen por dentro. Este planteamiento ya aparecía en los escritos bíblicos o el mazdeísmo, en donde el hombre tiene por naturaleza una irresistible inclinación hacia lo malo. Esta constatación posmoderna lleva irremediabilmente a la pérdida de la fe en el ser humano. Ya no se puede seguir creyendo en él, ni depositar en éste todas sus esperanzas, como hizo la modernidad. Este fracaso del desarrollo personal afectará a la búsqueda de sentido de los textos. El ser humano, así como el lenguaje que produce, no son ya elementos confiables que puedan aprehender el mundo y los textos para llevarnos a la estabilidad final dada la fragmentación que se percibe en el lenguaje como vehículo de la realidad, la historia y los textos.

#### **d. Comparación de valores entre modernidad y posmodernidad**

Siguiendo a Antonio Cruz<sup>416</sup> presentamos a modo de resumen estas dos maneras de concebir y hermeneutizar el mundo, la vida y la realidad que hemos venido analizando hasta aquí. Propone este autor aglutinar las parejas de valores en veinticuatro valores contrapuestos. No pretende tanto ser una lista exhaustiva como reflejar lo más significativo de estas dos posturas en vinculación con el cine posmoderno de Woody Allen. Esto nos permitirá poder profundizar más adelante dichas vinculaciones con la obra cinematográfica del director neoyorkino, aquí presentadas someramente.

---

<sup>415</sup> *Op. cit.*, p. 212.

<sup>416</sup> Cruz, Antonio, *op. cit.*, pp. 100-108.

1. *Fe/Increencia*. La fe de la modernidad en sí misma, y el desarrollo de la sociedad desde el desarrollo de la ciencia y la técnica ha dado paso en la posmodernidad a la pérdida de fe en todo ello, según ya hemos expuesto más arriba, asentándose en muchos sectores el nihilismo, el agnosticismo y el ateísmo. De la certeza de los valores y proyectos de la modernidad se ha pasado a la increencia en tales valores y proyectos, según hemos visto ya al final de *El dormilón*.

2. *Sacralización/Secularización*. La modernidad asumió de la Edad Media cierto dogmatismo de las ideas y creencias. Conceptos como la libertad, la tecnología, la ciencia y el imparable progreso histórico de la humanidad llegaron a sacralizarse. La posmodernidad contribuirá a secularizar todos estos ~~mitos~~ "mitos", es decir, a desvestirlos de su halo ~~sacralizado~~ "sacralizado" para concebirlos de una manera más equilibrada y realista. El humor de Allen constituye el mecanismo de secularización de todo lo sacralizado socialmente, según veremos.

3. *Absoluto/Relativo*. Frente a los grandes metarrelatos de la modernidad como el desarrollo de la razón, la emancipación progresiva de los trabajadores, el progreso científico o el cristianismo, considerados Verdad Absoluta, la posmodernidad cree en las pequeñas verdades relativas, no absolutas. A partir de este planteamiento es como Allen confecciona sus personajes e historias, a partir de los elementos cotidianos de lo que Unamuno denominó la ~~intrahistoria~~ "intrahistoria".

4. *Objetividad/Subjetividad*. El posmoderno no cree en la posibilidad de conocer la realidad total del mundo, la historia, la vida o los textos. De ahí que se limite a la realidad parcial y momentánea que perciben sus sentidos en el aquí y el ahora, como en el caso de los protagonistas de Allen. La objetividad de los grandes fines desaparece frente a la visión personal subjetiva como alternativa de un pensamiento débil, debilitante y fragmentado.

5. *Razón/Sentimiento*. La razón ha demostrado su incapacidad y limitación para explicar los desastres que han abatido a la humanidad en el siglo XX. Al perderse la fe en la razón la base de la moral y de la persona gravita sobre el yo, los sentimientos o gustos individuales. Sobre esta dicotomía gravitan los personajes masculinos de Allen en sus relaciones sentimentales.

6. *Ética/Sentimiento*. La ética absoluta moderna se desvanece en la posmodernidad en la multiplicación de las ~~microéticas~~ "microéticas" escépticas, de las que surge la estetización de la vida, la eliminación de toda norma absoluta, el relativismo de las conductas y la

diversidad de valores, como en *Delitos y faltas*, *Todos dicen I Love You*, *Match Point* o *Si la cosa funciona*.

7. *Culpabilidad/Aculpabilidad*. Frente a la moral absoluta moderna nos encontramos en la posmodernidad con la moral personal, relativa y subjetiva, la cual neutraliza el sentimiento de culpabilidad y la conciencia de pecado. Esto convierte en algunos casos la moral más que en subjetiva en antimoral dentro del terreno de la aculpabilidad. Sobre esto discutirá Allen en *Delitos y faltas* y *Match Point*.

8. *Pasado-Futuro/Presente*. Frente al hombre moderno, que se sentía orgulloso por ser heredero de su pasado y, a la vez, forjador esforzado de su futuro, el posmoderno decide vivir su propia realización exclusivamente en el presente. Frente al pasado, que le trae amargos recuerdos, y frente al incierto y oscuro futuro<sup>417</sup>, dado el fracaso del proyecto moderno, al hombre posmoderno sólo le queda el presente, como se muestra en *El dormilón*.

9. *Historia/Historias*. En la posmodernidad se produce la disolución del sentido de la Historia en la proliferación de las pequeñas historias individuales. Ante el desvanecimiento de sentido oculto alguno de la historia y la pérdida de un fin predeterminado, se vive por y para el presente, por y para uno mismo.

10. *Unidad/Diversidad*. Frente a la centralización y unificación cultural de la modernidad, la posmodernidad reconoce y valora la diversidad cultural en todos los ámbitos (lingüístico, religioso, ético, artístico y sentimental-sexual, entre otros), como en *Si la cosa funciona*. Lo que se critica y parodia en esta película es la religiosidad y valores absolutos y totalizantes.

11. *Colectivismo/Individualismo*. Frente al fracaso del proyecto moderno, la posmodernidad ya no se considera al servicio de la colectividad, sino que deberá ser la sociedad la que se ponga al servicio de la persona. En este sentido, el director de cine Sandy Bates en *Recuerdos* no cree que pueda hacer nada en favor de la humanidad, menos en favor de todas las asociaciones que le piden apoyo y ayuda.

12. *Progresismo/Neoconservadurismo*. Ante el fracaso del progreso crece el neoconservadurismo, que hace del trabajo controlado un valor importante, como se parodia en *El dormilón* desde la labor de los vigilados científicos hasta la de los técnicos en robótica de la cadena de montaje.

---

<sup>417</sup> Futuro en ocasiones concebido como desolador, como en el cine postapocalíptico, con obras como *Blade Runner* Ridley Scott, EE. UU., 1982-1992) o *La carretera* (*The Road*, John Hilcoat, EE. UU., 2009).



13. *Inconformismo/Conformismo*. Ante el fracaso de las revoluciones sociales y políticas de la modernidad que trataban de mejorar la condición de la sociedad y el mundo, el hombre posmoderno se inmoviliza desde una actitud generalizada de conformismo. La indignación por la injusticia da paso a su aceptación ante la imposibilidad de conseguir cambio alguno. Es lo que sucede en *Bananas*, *El dormilón* o *La última noche de Boris Gurshenko* con la lucha y rebelión política inconformista, cuyo éxito en los dos primeros casos no supone en los protagonistas esperanza alguna de que las cosas cambien.

14. *Idealismo/Realismo*. Frente a las grandes catástrofes naturales y bélicas, casi todos los idealismos modernos se han venido abajo. Esta perspectiva realista frente al idealismo es la que caracteriza la labor cinematográfica de Woody Allen y su concepción del arte narrativo con la vida como texto. Así, en *Sueños de un seductor*, frente al personaje idealizado de Bogart en *Casablanca* se termina imponiendo el de Allan Felix, nervioso, temeroso, algo feucho, débil, patoso e hipocondríaco.

15. *Humanismo/Antihumanismo*. La sociedad posmoderna se vuelve antihumanista desde el momento que cambia los valores de Prometeo y del humanismo clásico por los de Narciso, como en el caso alleniano.

16. *Seguridad/Pasotismo*. Frente a la seguridad que aportaba la modernidad y su proyecto, surge el desencanto posmoderno, con el pasotismo como expresión de su desinterés y desconfianza ante todo lo que parezca implicar cierta seguridad. Este pasotismo es el que marca a Sandy Bates en *Recuerdos*, que ante el horror que percibe en el mundo no se cree en disposición de aportar nada, así como a Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*, que sólo se cree en disposición de arremeter verbalmente contra la sociedad heredera de los caducos valores modernos.

17. *Fuerte/“light”*. La razón “fuerte” moderna se ha resquebrajado para dar paso al pensamiento débil, debilitante, “light”, relativo, inseguro y desilusionado, como reflejan los protagonistas de Allen, especialmente los de sus primeras películas, desde Virgil Startkwell en *Toma el dinero y corre* a Miles Monroe en *El dormilón* o Boris Grushenko en *La última noche de Boris Grushenko*, pasando por Fielding Melish en *Bananas* o Allan Felix en *Sueños de un seductor*.

18. *Esfuerzo/Placer*. La cultura del esfuerzo y la laboriosidad modernas como medio para alcanzar el brillante futuro se ve sustituida por la cultura del placer de la

posmodernidad. Hasta el saber y el conocimiento se ofrecen a través del placer y lo lúdico (en el caso de Woody Allen por medio del humor).

19. *Prometeísmo/Narcisismo*. Frente al hombre moderno, hecho a sí mismo, el hombre posmoderno se identifica con Narciso, a quien no le interesa el progreso de la humanidad, sino tan sólo su propio éxito y beneficio. Este cambio de paradigma mitológico es el que asumen públicamente los protagonistas de Woody Allen según veremos.

20. *Seriedad/Humor*. La posmodernidad hace uso del humor como medio y terapia contra el desengaño moderno, lo que caracteriza al cine de Woody Allen.

21. *Fundamental/Superficial*. El cine de más éxito de taquilla hace gala de lo superficial, frente al que aspira a presentar lo fundamental de la vida, que queda recluido a círculos reducidos, como le sucede a Woody Allen.

22. *Intolerancia/Tolerancia*. Frente a la imposición de las verdades absolutas modernas, la posmodernidad sustituye el discurso totalizador de los grandes metarrelatos (que considera peligroso) por el discurso tolerante. Esto es lo que se nos presenta especialmente en *Si la cosa funciona*.

23. *Formalidad/Informalidad*. En la posmodernidad, al disociarse la moralidad de las acciones humanas, como hace Woody Allen en su cine, las apariencias dejan de tener su valor.

24. *Necesario/Accesorio*. El hombre postmoderno, desarrollado en la sociedad de consumo, se ha visto seducido por el consumismo y lo accesorio en donde el imperio de lo efímero y la lógica de la moda son dos de las piedras angulares de la sociedad. Algo criticado y parodiado por Woody Allen en la historia protagonizada por Roberto Benigni en *A Roma con amor*, película que nos narra la divertida y absurda historia de un ciudadano de Roma más que, de la noche a la mañana, se vuelve súper famoso. Con la misma rapidez que se vuelve famoso, dejará de serlo un buen día sin razón aparente alguna.

#### **e. Las características diferenciales entre la fe moderna y la fe posmoderna**

Debido a que la teología también deviene en hermenéutica, y debido a la importancia que tiene lo teológico en el cine de Woody Allen así como en el existencialismo, ya sea por su presencia o ausencia, presentamos a continuación las principales características

diferenciales que, según, Antonio Cruz, existen entre la fe religiosa propia de la época moderna y su correspondencia durante la posmodernidad.<sup>418</sup> Tales matices de la creencia se refieren siempre a la religiosidad cristiana en general procedente tanto de los ambientes protestantes como católicos.

1. *Fe moderna intelectualizada/Fe posmoderna emocional*. Durante la modernidad el medio de acceso a Dios que gozó de mayor prestigio fue el racional. Los creyentes se vieron en la necesidad de presentar defensa de su fe frente al racionalismo general de la época y a los ataques cientifistas contra la religión. Se empezaron, con ello, a publicar manuales de filosofía de la religión, teodiceas y teologías dogmáticas de elevado nivel intelectual e, incluso, según Antonio Cruz, “~~intelectualista~~”. Esto hizo que las cuestiones religiosas y la lectura y estudio de la Biblia llegara a ser patrimonio exclusivo de los intelectuales, con la consiguiente dificultad del pueblo llano para acercarse y participar de todo ello. Frente a esto, la posmodernidad restablece otro medio de acceso a lo divino: el vivencial y emotivo, lo que abre los caminos del corazón y cierra los de la razón. Así, si la modernidad no entendía ni toleraba el misterio y siempre pretendía explicarlo racionalmente, la posmodernidad lo acoge, lo acepta, lo asume y se alegra con él, pues es lo que nos diferencia de la divinidad como seres creados y lo que nos da esperanza frente a la adversidad y los problemas. Además, al creyente actual le gusta experimentar emoción al orar, al cantar, al celebrar el culto, escuchar el mensaje, participar de la Santa Cena o de un bautismo (especialmente si es de un adulto, como en las iglesias evangélicas). Como asevera Equiza, “~~el~~ Dios de los místicos tendría más acogida en el mundo postmoderno que el Dios de los teólogos y de los filósofos”.<sup>419</sup> De esta forma, según Antonio Cruz, la posmodernidad ha vuelto a hacer la fe accesible a todo el mundo. Esta democratización de la fe va de la mano de la pérdida de la razón de su prestigio de la modernidad frente a la valorización del mundo natural. Esto hace que se desee vivir en armonía con la naturaleza y en respeto hacia las manifestaciones vitales del ser humano. De ahí que sea una fe vivencial y emotiva la más afín al hombre posmoderno. De este modo, si la modernidad contribuyó a intelectualizar la fe excesivamente, la posmodernidad tiende a hacerla depender exclusivamente de los sentimientos. Pero, si nos atenemos a los preceptos apostólicos, la fe cristiana debe guardar el equilibrio entre lo vivencial y lo intelectual. Una fe que se

---

<sup>418</sup> *Ibíd.*, pp. 178-184.

<sup>419</sup> Equiza, Jesús, *Secularización (Modernidad-Posmodernidad) y fe cristiana: para discernir y entender la secularización*, Madrid, Nueva Utopía, 1992, p. 150.

ejercite en “la constancia en la oración” y los cantos y la alabanza, pero también en el “culto racional” y en la “renovación del entendimiento” (Rom 12:1, 2 y 12). Esta dicotomía entre fe intelectualizada y fe emocional será objeto de la parodia de Allen.

2. *Fe moderna coherente/Fe posmoderna sincretista.* La visión y hermenéutica del mundo que proporcionaba la fe al hombre moderno era coherente y totalizante. La religiosidad posmoderna, sin embargo, se decanta por una mezcla de creencias, o de increencias, que pueden provenir, o no, de la doctrina cristiana, y que cada uno elige según mejor le conviene. La posmodernidad concibe que cualquier religión puede presentar aspectos verdaderos, de ahí que se favorezca la reunificación sincrética debido a que lo que realmente le importa son las experiencias religiosas o las vivencias existenciales, restándole valor a lo doctrinal. El sincretismo es propio del cine de Woody Allen, en donde sus protagonistas pueden ir en su búsqueda religiosa desde lo esotérico, como en *Conocerás al hombre de tus sueños*, hasta lo orientalizante, como los Hare Krishna a los que recurre Mickey en *Hannah y sus hermanas*.

3. *Fe moderna triste/Fe posmoderna festiva.* La modernidad, según Antonio Cruz, hizo de la religión algo pesado, arduo y triste debido a la sanción del ocio, la fiesta y la ética del placer porque perjudicaban la productividad laboral. Sin olvidar el castigo divino de los pecadores. La religiosidad posmoderna quiere recuperar la fiesta, la felicidad y la alegría pues tiene los mejores motivos para estar alegre al compartir las buenas nuevas de la salvación. La posmodernidad se toma en serio las palabras del apóstol Pablo a los Tesalonicenses: “estad siempre gozosos. Orad sin cesar. Dad gracias en todo” (1ª Tes 5:16-18). El propio papa Francisco propone un cristianismo alegre, “sin cara de luto perpetuo. [...] La Iglesia debe liberarse de todas las estructuras caducas que no favorecen la transmisión de la fe”.<sup>420</sup> Según él, la Iglesia debe afrontar los retos del mundo moderno de forma positiva, sin miedo, dejando atrás la amenaza constante del infierno y el fuego eterno. Es por eso que “el cristiano no puede ser pesimista, no puede tener aspecto de quien está de luto perpetuo. [...] Los jóvenes no sólo necesitan cosas. Necesitan sobretodo que les propongamos los valores inmateriales que son el corazón espiritual de un pueblo: espiritualidad, generosidad, solidaridad, perseverancia, fraternidad, alegría; son valores que encuentran sus raíces más profundas en la fe

---

<sup>420</sup> Francisco en Ordaz, Pablo, *El País*, jueves 25 de julio de 2013, p. 6.

cristiana”.<sup>421</sup> Las inquietudes o angustias religiosas en el cine de Woody Allen se expresan precisamente desde lo festivo a través del humor.

4. *Fe moderna dogmática/Fe posmoderna narrativa.* La posmodernidad deja de lado la rigidez del dogmatismo. La teología o la fe ya no aportan respuestas para todo. De ahí que, frente a la acción moderna de absolutizar ciertos valores, palabras e ideales, la posmodernidad busque, como reacción, lo simple. Si hasta la modernidad la teología dogmática creía conocer perfectamente a Dios, en la posmodernidad se considera que es más lo que desconocemos de él que lo que conocemos o sabemos (teología negativa). Todo ello hace que los creyentes posmodernos se sientan más atraídos e identificados por el método explicativo de Jesús que por la elaborada y difícil exégesis científica. La teología narrativa, que parece resurgir en la posmodernidad, se basa en los momentos puntuales cotidianos, inspirada en las parábolas del Evangelio, pequeñas anécdotas o historias sencillas que todo el mundo puede entender y experimentar. Si la modernidad pecó de excesivo dogmatismo, la posmodernidad puede caer en la secularización por la banalización de la revelación. Los dogmatismos son dejados de lado en el cine de Woody Allen por la narratividad y la ironía, y, a veces, por la parodia.

5. *Fe moderna sacrificial/Fe posmoderna cómoda.* Frente a las persecuciones religiosas llevadas a cabo hasta la modernidad, en la posmodernidad los creyentes se han acomodado a la sociedad del bienestar. La experiencia religiosa se dirige en la posmodernidad más hacia adentro que hacia afuera, En ocasiones se evidencia cómo al creyente posmoderno le importa más su propia realización personal, el Yo personal y, en el mejor de los casos, la relación con su iglesia que la relación con los que todavía no conocen el mensaje del evangelio. Algunos de los protagonistas de Woody Allen buscan una fe personal, personalizada, cómoda, ausente de cualquier tipo de sacrificio. Los requerimientos de la religión son vistos como una pesada carga inútil digna de ser parodiada.

6. *Fe moderna perseguida/Fe posmoderna tolerada.* Ante la entronación de la diosa razón a partir de la Revolución Francesa la fe moderna se vio perseguida por el secularismo. En la posmodernidad se ve tolerada, aunque siga dejada de lado por algunos sectores de los filósofos y científicos. La persecución de los judíos por los nazis se convierte en el cine de Woody Allen en un elemento traumático recurrente. En *Todo lo demás*, la persecución e intolerancia religiosas se convierten en una traumática fobia.

---

<sup>421</sup> *Ibid.*

7. *Fe moderna oficializada/Fe posmoderna desconfiada*. La fe posmoderna desconfía de la institucionalización oficial de las religiones e iglesias por parte de los estados y proclama la libertad religiosa, la tolerancia y el pluralismo ideológico. La persecución nazi de los judíos o el integrismo islamista más reciente hace presentar la fe posmoderna en el cine de Woody Allen desde la más profunda desconfianza.

8. *Fe moderna comprometida/Fe posmoderna descomprometida*. Al compromiso de la fe moderna en favor de la sociedad se contrapone el descompromiso de la fe posmoderna, que se centra en uno mismo y deja de ser social para preocuparse más por el desarrollo individual que por el desarrollo de la sociedad. La búsqueda religioso-existencial en el cine de Woody Allen se transforma en una profunda inquietud personal que, más que parodiar la falta de compromiso reinante en gran parte de la fe posmoderna, anima desde su personal agnosticismo a sobrellevar este mundo sin tener que recurrir a Dios. Esto le lleva a tratar de aportar algo al mundo y a la sociedad a través de lo que él considera su don: el de hacer reír contando historias de manera inteligente, haciendo reflexionar y tomar conciencia del tiempo y momento en que vivimos.

9. *Fe moderna segura/Fe posmoderna prudente*. Frente a la seguridad moderna de demostrar a Dios mediante la razón, la posmodernidad es consciente de que la fe tiene una dimensión que, aunque se base en evidencias, no se puede observar ni medir con los sentidos como si fuera un experimento científico. De ahí que la posmodernidad adopte un tipo de fe más prudente, sencilla y humilde. La parodia del cine de Woody Allen aporta prudencia a la fe segura de la modernidad desde su visión nihilista-existencial.

10. *Fe moderna poco orante/Fe posmoderna orante*. La fe moderna es poco orante ante su concepción de un Dios evasivo que no quiere intervenir en el devenir y desarrollo del mundo. La superstición religiosa medieval y la divinidad de los milagros tampoco es algo de crédito para el hombre moderno. La fe posmoderna se vuelve de nuevo orante ante la interiorización de la práctica religiosa. El cine de Woody Allen parodia la vida de oración (ya sea del judaísmo como del cristianismo) que genera “sepulcros blanqueados”, por utilizar la terminología bíblica. Así sucede en los sarcásticos comentarios al respecto de Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona* o, de forma más ligera, en el experimento al que se somete Virgil Startkwell en *Toma el dinero y corre* para reducir su pena carcelaria, en el cual se ve convertido en un rabino orante con tirabuzones y sombrero incluidos.

**f. El *Antiguo Testamento* y los planteamientos posmodernos del cine de Woody Allen. Implicaciones hermenéuticas**

Los orígenes judíos de Woody Allen han marcado su obra cinematográfica y literaria. Como señala Höfle:

El modelo judío de intelectual, tan monstruosamente diezmado en Europa, sobrevivió en Estados Unidos, incluso prosperó de manera espléndida al enfrentarse a expectativas de éxito y, al mismo tiempo, a la necesidad de una redefinición en vista de la amenaza de ser absorbido por la corriente principal de la Modernidad. Allen, cuyos abuelos habían emigrado de Austria y Rusia hacia finales del siglo XIX y principios del XX, conservó la herencia europea (y está probablemente más próximo a la cultura rusa que a la germanoparlante, aunque su verdadero nombre sea alemán, Allan Stewart Königsberg). Una gran parte de la vis cómica de Woody surge de los problemas que tiene un hombre más profundamente enraizado en los valores judíos tradicionales de lo que le gustaría admitir, cuando trata de relacionarse con chicas blancas, anglosajonas y protestantes o de seguir una carrera en un mundo secularizado en el que el objetivo último es el éxito.<sup>422</sup>

Entre estas influencias culturales judías se encuentran las de la historia y literatura veterotestamentarias. La vida en el *Antiguo Testamento* es considerada como texto en donde la hermenéutica del sentido de la existencia se desarrolla. En el libro de *Isaías* (30:8-17 y 22:12-13), así como en el libro del *Eclesiastés*, podemos encontrar, a modo de recapitulación, algunos planteamientos que caracterizan, a la vez, la posmodernidad y el cine de Woody Allen:

**a) *Rechazo de las Sagradas Escrituras como la ley de Dios:*** –Porque este pueblo es rebelde, hijos mentirosos, hijos que no quieren oír la ley de Jehová” (Is 30:9). Por su parte, la posmodernidad no le da ya autoridad ni validez a la *Biblia* como ley o Palabra de Dios que vaya a obrar de forma trascendental y sobrenatural en la vida de sus lectores. Se niega, así, la *Biblia* como metarrelato y se considera una obra literaria de recopilación de proverbios, relatos, parábolas, historias, cantos, leyes y cartas, fruto del momento y las circunstancias en que fueron escritos. En el cine de Woody Allen, sus protagonistas muestran un rechazo directo a las leyes religiosas judías y sus textos sagrados, o al menos un serio cuestionamiento de las mismas, como en el caso de Harry Block en *Desmontando a Harry*, que llega a burlarse de ello y caricaturizarlo en una de sus novelas al describir a su ex mujer Joan en tono paródico como una judía exageradamente conservadora.

---

<sup>422</sup> Höfle, *op. cit.*, pp. 120-121.

**b) Rechazo/cuestionamiento de su propia historia.**

La relación ente Dios y el pueblo elegido se caracteriza siempre por una constante apelación a la memoria colectiva del pueblo. Dios pacta con Israel varias veces en el tiempo y en el espacio. La experiencia histórica colectiva, aunque tenga también una parte subjetiva, es constatable y se convierte en un signo de identidad del propio Yahweh –de su fidelidad, su misericordia, su juicio, etc.– y de su pueblo. Sin esa identidad el pueblo de Israel hubiera sido fácilmente manipulable.<sup>423</sup>

En Isaías 30 el pueblo de Israel rechaza su historia y decide tomar sus propias decisiones sin tener en cuenta el pasado, de forma que no cometa, así, los mismos errores. Esto les lleva perder su identidad como pueblo y nación. El exilio babilónico, como consecuencia de esta pérdida, la acrecentará en un gran sector de la sociedad, el que consigue acomodarse en la cultura babilónica.

La actitud posmoderna corta también con el pasado, lo que convierte al hombre posmoderno en un solitario, no en sentido espacial, sino desde el punto de vista psicológico, emocional, mental e histórico. El postmoderno vive en la soledad más absoluta en que se puede encontrar el ser humano<sup>424</sup>: la soledad existencial.

De esta soledad existencial dará buena cuenta el cine de Allen. En el cine de Woody Allen se aprecia, así mismo, un paródico rechazo por parte de sus protagonistas a su historia y raíces culturales judías. En *Deconstructing Harry* la hermana del protagonista, fiel judía, al igual que su esposo, le recrimina a Harry el rechazo y ataque a su propia religión, historia y tradiciones culturales judías. Harry, intenta, como siempre, justificarse, lo que le lleva a ella a preguntarle enfadada: –¿Te importa el Holocausto? ¿O crees que no ocurrió?” A lo que Harry le responde: –Sé que perdimos a seis millones. Lo horrible es que los récords se hacen para superarlos”.

**c) Rechazo/cuestionamiento de cualquier esperanza futura más allá de la muerte.** Se presenta lo que en términos actuales se podría denominar una desesperanzada perspectiva –fenomenológico-existencialista” de la muerte:

Porque lo que sucede a los hijos de los hombres, y lo que sucede a las bestias, un mismo suceso es: como mueren los unos, así mueren los otros, y una misma respiración tienen todos; ni tiene más el hombre que la bestia; porque todo es vanidad. Todo va a un mismo lugar; todo es hecho del polvo y volverá al mismo

---

<sup>423</sup> Cruz, Antonio, *op. cit.*, p. 98. De todas formas, el aislamiento personal, con la soledad física y espacial que conlleva, también es uno de los elementos caracterizadores de la posmodernidad.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 98.



polvo. ¿Quién sabe que el espíritu de los hijos de los hombres sube arriba, y que el espíritu animal desciende abajo a la tierra? (Ec 4:19-21)

Los protagonistas del cine de Allen consideran sin sentido ni fundamento cualquier esperanza futura de vida más allá de la muerte: desde el Mickey de *Hannah y sus hermanas* hasta el Boris Yellnikoff de *Si la cosa funciona*. O, si es que hubiera algo a lo que aspirar, en el mejor de los casos las perspectivas no ofrecerán para ellos garantía alguna.

**d) Rechazo/cuestionamiento del futuro frente al presente. Disfrute del aquí y ahora frente a la irremediable muerte.** –Así, pues, he visto que no hay cosa mejor para el hombre que alegrarse en su trabajo, porque esta es su parte; porque ¿quién lo llevará para que vea lo que ha de ser después de él? (Ec 4:22). –Comamos y bebamos, porque que mañana moriremos” (Is 22:13). Dada la desesperanzada perspectiva acerca de la naturaleza y el destino final del hombre, no querían saber nada del futuro, sino del presente y lo que se presenta a los cotidianos placeres de los sentidos.

**e) Rechazo de lo negativo y deseo de querer escuchar sólo cosas halagüeñas.** –Dicen a los videntes: No veáis; y a los profetas: No nos profeticéis lo recto, decidnos cosas halagüeñas, profetizad mentiras” (Is 30:10). Ante la angustia existencial que la muerte produce en la vida y conciencia de los personajes de Allen, estos optan por los comentarios halagadores. Así, sucede con Isaac Davis en *Hannah y sus hermanas*, que espera que le digan que no tiene cáncer ni nada parecido. Por su parte, Gabe (Allen) y Judy (Mia Farrow) en *Maridos y mujeres* esperan escuchar del otro un comentario benévolo y halagador sobre lo que han escrito (él un novela y ella unas poesías). Los comentarios negativos realizados entre ellos no serán bien recibidos por parte de ninguno de los dos. Tampoco Gabe recibirá bien los comentarios negativos de su alumna sobre su novela.

**f) Rechazo/cuestionamiento de lo fuerte y aceptación de lo débil.** En el caso del pasaje de Isaías 30, confianza en el poder débil de Egipto frente al poder fuerte de los babilonios. En la posmodernidad, lo débil cobra también preponderancia. Así, los personajes de Allen se caracterizan por su debilidad y fragilidad. En *Sueños de un seductor*, se termina rechazando el icono fuerte que representa el Bogart de *Casablanca* por el personaje enclenque, debilucho y poco atractivo que encarna Allen.

**g) Rechazo/cuestionamiento de los convencionalismos institucionales, sociales y religiosos, así como de la interpretación establecida de la realidad y de los textos.** –Dicen: Dejad el camino, apartaos de la senda, quitad de nuestra presencia al Santo de Israel” (Is 30:11). Como en el caso visto del relato de Allen sobre Abraham, el cine de Woody Allen se cuestiona, precisamente, cualquier convención, cualquier interpretación establecida o asumida de la realidad. Incluso sus comedias románticas distan mucho de ser convencionales, al igual que los finales de éstas. En la posmodernidad, la verdad, la historia y la ciencia han dado paso a las verdades, los relatos o historias y los saberes, en lo que se puede denominar como la crisis de la legitimidad. Sobre ello nos centraremos más abajo.

Estos planteamientos, a la luz de la tradición cultural veterotestamentaria que marcó el judaísmo de Allen en su infancia, prefiguran algunas de las características fundamentales de la posmodernidad.

#### **g. Características del cine de Woody Allen como narrativa humorística posmoderna**

Según hemos señalado ya en la introducción, uno de los calificativos con el que Lipovetsky caracteriza a la sociedad posmoderna es el de “~~la~~ sociedad humorística”, debido a la importancia que tiene el humor en todos los ámbitos, incluso entre lo serio y ceremonial. El cine de Woody Allen da buena cuenta de ello en relación con las tres grandes fases históricas de lo cómico que Lipovetsky distingue desde la Edad Media. Cada una de ellas se ve caracterizada, según él, por un principio dominante. Comienza este autor analizando el humor medieval, predominantemente popular y festivo:

En la Edad Media, la cultura cómica popular está profundamente ligada a las fiestas, a las celebraciones de tipo carnalesco que, dicho sea de paso, llegaban a ocupar tres meses al año. En ese contexto, lo cómico está unificado por la categoría de “realismo grotesco” basado en el principio del *rebajamiento* de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal. En el espacio de la fiesta todo lo elevado, espiritual, ideal, es traspuesto, parodiado en la dimensión corporal e inferior (comer, beber, digestión, vida sexual). El mundo de la risa se edifica esencialmente a partir de las formas más diversas de groserías, de rebajamientos grotescos de los ritos y símbolos religiosos, de travestimientos paródicos de los cultos oficiales, de coronaciones y

destronamientos. De este modo, en el momento del carnaval, la jerarquía es invertida.<sup>425</sup>

El bufón del primer capítulo de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo, pero temía preguntar* es un claro representante de esta primera fase desde su misma parodia.

Ese mismo esquema carnavalesco impregnó hasta el renacimiento las obras literarias cómicas (parodias de los cultos y dogmas religiosos) así como las bromas, chistes, juramentos e injurias: la risa está siempre unida a la profanación de las reglas oficiales. Toda la comicidad medieval se vuelve imaginación grotesca que no debe confundirse con la parodia moderna, de alguna manera desocializada, formal o –estizada”. La transformación cómica por el rebajamiento es una *simbología* por la que la muerte es condición de un nuevo nacimiento. Al invertir lo de arriba y lo de abajo, al precipitar todo lo que es sublime y digno de los abismos de la materialidad se prepara la resurrección, un nuevo comienzo después de la muerte. Lo cómico medieval es –ambivalente”, siempre se trata de dar muerte (rebajar, ridiculizar, injuriar, blasfemar) para insuflar una nueva juventud, para iniciar la renovación.<sup>426</sup>

Esta –profanación de las reglas oficiales” por el protagonista que Allen encarna va unida a su interés por acostarse con la reina, aunque él no sea más que un bufón. El problema es que ella tiene cinturón de castidad y el rey está por llegar.

A partir de la edad clásica, el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular está ya engranado mientras se forman los nuevos géneros de literaturacómica, satírica y divertida alejándose cada vez más de la tradición grotesca. La risa, desprovista de sus elementos alegres, de sus groserías y excesos bufos, de su base obscena y escatológica, tiende a reducirse a la agudeza, a la ironía pura ejerciéndose a costa de las costumbres e individualidades típicas. Lo cómico ya no es simbólico, es *crítico*, ya sea en la comedia clásica, la sátira, la fábula, la caricatura, la revista o el vodevil. Entretanto lo cómico entra en su fase de desocialización, se privatiza, se vuelve –civilizado” y aleatorio. Con el proceso de empobrecimiento del mundo carnavalesco, lo cómico pierde su carácter público y colectivo, se metamorfosea en placer subjetivo ante tal o cual hecho cómico aislado, y el individuo permanece fuera del objeto del sarcasmo, a las antípodas de la fiesta popular que ignoraba cualquier distinción entre actores y espectadores, que implicaba al conjunto del pueblo mientras duraban los festejos.<sup>427</sup>

Según Lipovetsky al apagarse lo carnavalesco y privatizarse el popular fenómeno social del humor, la risa se ve recluida y amenazada, y se trasmuta.

---

<sup>425</sup> Lipovetsky, Gilles, Capítulo V: –La sociedad humorística” de *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, op. cit., p. 138.

<sup>426</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 139.

Simultáneamente a esta privatización, la risa *se disciplina*: debe comprenderse el desarrollo de esas formas modernas de la risa que son el humor, la ironía, el sarcasmo, como un tipo de control tenue e infinitesimal ejercido sobre las manifestaciones del cuerpo, análogo al adiestramiento disciplinario que analizó Foucault. Se trata de descomponer los agrupamientos masivos y confusos aislando a los individuos, de romper las familiaridades y comunicaciones no jerarquizadas, de instituir barreras y tabiques, de domesticar de forma constante las funciones, de producir “eueros dóciles” medidos y previsibles en sus reacciones. En las sociedades disciplinarias, la risa, con sus excesos y exuberancias, está ineluctablemente desvalorizada, precisamente la risa, que no exige ningún aprendizaje: en el siglo XVII, la risa alegre se convierte en un comportamiento despreciable y vil y hasta el siglo XIX, es considerada baja e indecorosa, tan peligrosa como tonta, es acusada de superficialidad e incluso de obscenidad. A la mecanización del cuerpo disciplinado responde la espiritualización-interiorización de lo cómico: la misma economía fundacional con el objeto de evitar gastos desordenados, el mismo proceso celular que produce el individuo moderno.<sup>428</sup>

Esta concepción del humor es parodiada ampliamente en *La última noche de Boris Grushenko* y en *El dormilón*.

En la actualidad, comenta Lipovetsky:

nos encontramos más allá de la era satírica y de su comicidad irrespetuosa [en donde] la tonalidad dominante e inédita de lo cómico no es sarcástica sino lúdica [...]. La denuncia burlona correlativa de una sociedad basada en valores reconocidos es sustituida por un humor positivo y desenvuelto, un cómico *teen-ager* a base de absurdidad gratuita y sin pretensión. [...] El humor de masa no se fundamenta en la amargura o la melancolía: lejos de enmascarar un pesimismo y ser la “cortesía de la desesperación”, el humor contemporáneo se muestra insustancial y describe un universo radiante.<sup>429</sup>

Este tipo de humor es con el que Allen comenzó en sus monólogos. y primeras películas, pero que luego parodiará a partir de su cine. Como sucede con Allen, “el humorista es un moralista que se disfraza de sabio (Bergson)”<sup>430</sup> –recuérdense los casos ya citados de David Dobel en *Todo lo demás* y de Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*, por citar dos de los más evidentes al respecto.

En la actualidad lo cómico es extravagante e hiperbólico [...] Sin fingir ya indiferencia y desapego, el humorista de masas es excitante, tonificante y psicodélico, reclama un registro expresivo, cálido y cordial. [...] El humor, desde

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 140.

ahora, es lo que seduce a los individuos: W. Allen está clasificado en el *hit parade* de los seductores de *Play Boy*.<sup>431</sup>

—En la vida cotidiana, se cuentan muchos menos chistes, como si la personalización de la vida se hiciera incompatible con esas formas de narración divulgadas, repetitivas y codificadas”.<sup>432</sup> Allen reaccionará contra esto y contará en sus películas chistes a modo de cómicos aforismos existenciales.

Otro de los elementos que decaen en el humor posmoderno y que Allen rescata con personajes como el de David Dobel en *Todo lo demás*, es —el humor vacío, desestructurado, que alcanza al propio significante y se despliega en el exceso lúdico de signos”,<sup>433</sup> como en las primeras comedias allennianas *slapstick*, y en menor medida, en *Todo lo demás* —en los tics y tartamudeos nerviosos de Jerry Falk, su representante Harvey (Danny DeVito) y David Dobel—. Pero yendo más allá, esta comedia, hace gala de una constante crispación desde la perspectiva del excéntrico y paranoico personaje que Allen interpreta:

David Dobel, un viejo profesor de instituto que, aun manteniendo buena parte de las constantes allennianas de sus típicos personajes y siendo un papel muy corto, nos ofrece su postura personal ante los acontecimientos que ocurrieron el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y la respuesta de su país a tales hechos, ya que Dobel es un hombre aparentemente tranquilo que esconde una faceta algo violenta (en la medida de sus posibilidades, claro está) a la que da rienda suelta cuando se cree amenazado y que defiende la venganza como la mejor forma de hacer justicia. De hecho, le regala a Jerry una escopeta para su autoprotección (él mismo dice que guarda un arma cargada en cada una de las habitaciones de su casa).<sup>434</sup>

Desde sectores de la sociedad que conforman una inmensa minoría, como el judío al que Allen pertenece, este miedo paranoico y exacerbado que lleva a sus protagonistas a pertrecharse de armas de fuego, aparecía ya recogido en *Recuerdos* desde la parodia y la ironía:

*A través de la ventanilla posterior del Rolls Royce, se ve cómo Sandy habla con dos policías delante del automóvil.*

SANDY: ¿P-p-p-p-por qué? ¿Qué pasa?

POLICÍA: Oh, el Rolls Royce.

SANDY: Sí, es mío. Ya hablamos antes de eso.

---

<sup>431</sup> *Ibíd.*, pp. 140-141. En el Anexo III, figs. 20-28 reproducimos anuncios de revistas de, precisamente, esta primera época de Woody Allen.

<sup>432</sup> *Ibíd.*, p. 141.

<sup>433</sup> *Ibíd.*, p. 141.

<sup>434</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 428.

POLICÍA: Ya, bueno, hemos encontrado un revólver del calibre 32 en la guantera.

SANDY: Sí, también es mío. L-llevo un revolver. Yo, yo... Es, ah, es, ah... es una pequeña debilidad paranoica que tengo.

POLICÍA: Ya, tendrá usted permiso, supongo.

SANDY: N-no necesito permiso. Nunca he disparado un tiro, ni lo haré. Mire, verá, mi familia tuvo problemas y esas cosas, así que, así que yo, yo lo he conservado ¿sabe?

POLICÍA: Lo lamento, pero...

SANDY: Es estrictamente una cuestión personal con los nazis.

POLICÍA: Lo siento, pero tendrá que acompañarnos, para responder a unas preguntas.

SANDY: ¡Oh! No será necesario. Realmente, usted... yo-yo-yo-yo... En mi caso puede hacer una excepción. Soy una celebridad.

Respecto al citado personaje de David Dobel en *Todo lo demás*, señala Allen: –El personaje que interpreto en esta película es una especie de paranoico, producto del miedo global que han erigido sobre nuestras cabezas y del camino equivocado que determinados gobernantes incompetentes han tomado”.<sup>435</sup> En la misma línea se encuentra el protagonista de *Si la cosa funciona* Boris Yellnikoff. Se trata de un miedo social generalizado en Estados Unidos, y por extensión, en nuestro mundo occidental globalizado, especialmente a partir de los atentados del 11-S. Allen utiliza el humor como defensa o reacción ante este miedo social. En este sentido, otra de los recursos posmodernos que utiliza Allen en su cine son los chistes que, como elementos rígidos y estructurados, arremeten contra sectores tipificados de la sociedad, como hace Alvy Singer frente a la cámara al comienzo y final de *Annie Hall*. Como señala Lipovetsky:

En las sociedades más crispadas, hay una tradición viva que se apoya en los chistes de temas concretos (los locos, el sexo, el poder, ciertos grupos étnicos): ahora el humor tiende a liberarse de esos cañamazos demasiados rígidos y estructurados en favor de una broma sin osamenta, sin cabeza de turco, de una comicidad vacía que se nutre de sí misma.<sup>436</sup>

Es por eso por lo que Alvy Singer comienza *Annie Hall* con el chiste acerca del hombre que le cuenta al doctor que su hermano está loco porque cree ser una gallina.

Otro de los elementos que decaen en el humor posmoderno y que Allen rescata brillantemente otorgándole el status de “~~marca~~ marca de la casa” de su cine es todo lo relacionado con los juegos de palabras. Se trata de un elemento caracterizador de su cine frente al del resto de producciones de la posmodernidad, en las cuales, en cambio:

---

<sup>435</sup> Woody Allen, en una entrevista con Beatrice Sartori en *El Cultural*, 04-12-2003.

<sup>436</sup> *Op. cit.*, p. 141.

El humor, como el mundo subjetivo e intersubjetivo, se banaliza, atrapado por la lógica generalizada de la inconsciencia. Las gracias, los juegos de palabras también pierden su prestigio: casi se piden disculpas por hacer un juego de palabras o uno se burla inmediatamente de su propia agudeza. El humor dominante ya no se acomoda a la inteligencia de las cosas y del lenguaje, a esa superioridad intelectual, es necesario una comicidad *discount* y pop de cualquier supereminencia o distancia jerárquica.

El humor de Woody Allen desdramatiza la realidad. Así, los protagonistas de Allen de sus primeras películas se identifican con “el humor lúdico”, con “el estilo abierto, desenvuelto y humorístico” que según Lipovetsky se imponía ya a en los años setenta, en donde:

El “nuevo” héroe no se toma en serio, desdramatiza lo real y se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada frente a los acontecimientos. La adversidad es atenuada sin cesar por el humor cool y emprendedor del nuevo héroe mientras que la violencia y el peligro le rodean por todas partes. A imagen y semejanza de nuestro tierno, el héroe es eficaz aunque no se implique emocionalmente en sus acciones. De ahora en adelante nadie entrará aquí si se toma en serio, nadie es seductor si no es simpático.<sup>437</sup>

Posteriormente Allen se desmarcará de este tipo de “humor de masas eufórico y convivencial”, especialmente a partir de *Annie Hall*. Sus protagonistas desde entonces se diferencian marcadamente de los de las películas más comerciales como cómica representación del antihéroe. En cualquiera de los casos, la alegría festiva, reflejada en mayor o menor medida en el cine de Woody Allen, es buscada y personificada, no obstante, por los protagonistas que el director neoyorkino encarna. Esto generará una acrecentada comicidad, dado lo risible de sus personajes y la enclenque y peculiar figura de Allen.

Ligado a esta alegría festiva se encuentra, en palabras de Lipovetsky, “el retorno relajado de lo carnavalesco”, con lo que el cine de Woody Allen se identifica. Con ello se nos presenta:

no una recuperación de la tradición, sino un efecto típicamente narcisista, hiper-individualizado, especular, que da lugar a una sobrepuja de máscaras, de oropeles, de disfraces, de atavíos heteróclitos. La “fiesta” posmoderna: medio lúcido de una sobrediferenciación individualista y que con todo no deja de ser ansiosamente serio *por* la búsqueda aplicada y sofisticada que comporta.<sup>438</sup>

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 143.

Este encontrarse con un discurso propio individualista, diferenciador y sofisticado hace, en el caso de Allen, que abandone las mencionadas primeras comedias de los años setenta a favor de un humor más serio y refinado. El cómico componente agresivo que tenían películas como *Bananas*, *El dormilón* o *La última noche de Boris Grushenko* es dejado de lado a favor de una mayor intromisión e introspección.

Poco a poco, lo que tiene un componente agresivo pierde su capacidad de hacer reír [...]. Mientras que lo cómico se espiritualiza, evita prudentemente atacar a otro: debe subrayarse esa actitud socialmente nueva que consiste en reprimir las risas a expensas del otro. El otro deja de ser la víctima privilegiada de los sarcasmos, la gente se ríe mucho menos que antes de los vicios y defectos ajenos [...]. Ahora se trata mejor al prójimo, en el mismo momento en que, como se verá, la imagen del otro pierde consistencia y se vuelve humorística a fuerza de singularidad. Como el humor lúdico en el orden de los signos de masa expresa cierto espíritu satírico, de la misma manera, en la cotidianeidad, la crítica burlona contra otro se atenúa y pierde su efecto hilarante, de acuerdo con una personalidad *psi* en busca de calor convivencial y de comunicación interpersonal.<sup>439</sup>

Este abandono del humor lúdico por Woody Allen a favor de un humor más personal e introspectivo hace que cambie el objeto de las burlas.

Correlativamente el Yo se convierte en el blanco privilegiado del humor, objeto de burla y de autodepreciación, como explicitan las películas de Woody Allen. El personaje cómico ya no recurre a lo burlesco (B. Keaton, Ch. Chaplin, los hermanos Marx), su comicidad no procede ni de la inadaptación ni de la subversión de las lógicas, proviene de la propia reflexión, de la hiperconciencia narcisista, libidinal y corporal. El personaje burlesco es inconsciente de la imagen que ofrece al otro, hace reír a pesar suyo, sin observarse, sin verse actuar, lo cómico son las situaciones absurdas que engendra, los gags que desencadena según un mecanismo irremediable. Por el contrario, con el humor narcisista, Woody Allen hace reír, sin cesar en ningún momento de analizarse, disecando su propio ridículo, presentando a sí mismo y al espectador el espejo de su Yo devaluado. El Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas.<sup>440</sup>

Esta personalización del humor narcisista va ligada a la mengua de la risa, según Lipovetsky. —Paradójicamente con la sociedad de humorística empieza verdaderamente la fase de liquidación de la risa: por primera vez funciona un dispositivo que consigue disolver progresivamente la propensión a reír”.<sup>441</sup> La risa pública está, según Lipovetsky, peligrosamente en extinción.

---

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 145.



Por el abandono generalizado de los valores sociales que produce, por su culto a la realización personal, la personalización posmoderna cierra al individuo sobre sí mismo, hace desertar no sólo la vida pública sino finalmente la esfera privada, abandonada como está a los trastornos proliferantes de la depresión y de las neurosis narcisistas; el proceso de personalización tiene por término el individuo zombiesco, ya cool y apático, ya vacío del sentimiento de existir. Cómo entonces no darse cuenta de que la indiferencia y la desmotivación de la masa, el incremento del vacío existencial y la extinción progresiva de la risa son fenómenos paralelos: en todas partes aparece la misma desvitalización, la misma erradicación de las espontaneidades pulsionales, la misma neutralización de las emociones, la misma autoabsorción narcisista. Las instituciones se vacían de su carga emocional de la misma forma que la risa tiende a disminuir y a perder su dulzura. Mientras que nuestra sociedad privilegia los valores comunicacionales, el individuo, por su parte, ya no necesita manifestarse a través de la risa demostrativa que la sabiduría popular llama con razón «comunicativa». En la sociedad narcisista, el intercambio entre los seres renuncia a los signos ostensibles, se interioriza o se psicologiza; el reflujo de la risa no es más que una de las manifestaciones de la desocialización de las formas de la comunicación, del suave aislamiento posmoderno. Es algo muy distinto de una discreción civilizada lo que debemos reconocer en la atrofia contemporánea de la risa, es realmente la capacidad de reír lo que falla, de la misma manera que el hedonismo ha comportado una debilitación de la voluntad. La desposesión, la desubstanciación del individuo, lejos de estar circunscrita al trabajo, al poder, alcanza ahora su unidad, su voluntad, su hilaridad. Concentrado en sí mismo, el hombre posmoderno siente progresivamente la dificultad de «echarse» a reír, de salir de sí mismo, de sentir entusiasmo, de abandonarse al buen humor. La facultad de reír mengua, «una cierta sonrisa» sustituye a la risa incontenible: la «belle époque» acaba de empezar, la civilización prosigue su obra instalando una humanidad narcisista sin exuberancia, sin risa, pero sobresaturada de signos humorísticos.<sup>442</sup>

«El humor mantiene a distancia, impide al espectador adherirse al «mensaje», obstaculiza los sueños diurnos y el proceso de identificación».<sup>443</sup> De ahí el eficaz uso de la parodia por Allen cuando quiere criticar algo o echarlo por tierra, ya que:

El fenómeno humorístico no se debe a una boga efímera cualquiera. De una manera durable y constitutiva nuestras sociedades se instituyen en lo humorístico: por el relajamiento o distensión de los mensajes que engendra, el código humorístico forma parte del amplio dispositivo polimorfo que, en todas las esferas, tiende a suavizar o a personalizar las estructuras rígidas y las obligaciones. En vez de las conminaciones coercitivas, de la distancia jerárquica y de la austeridad ideológica, se dan la proximidad y desenfado humorísticos, lenguaje de una sociedad flexible y abierta. Al conceder derecho de ciudadanía a la fantasía, el

---

<sup>442</sup> Ibid., p. 146-147

<sup>443</sup> Ibid., p. 149.

código humorístico aligera los mensajes y les insufla una rítmica, una dinámica que corre a la par con la promoción del culto de lo natural y de la juventud.<sup>444</sup>

Así mismo:

Lejos de ser un instrumento de nobleza cultural, el código humorístico evacua la distinción y respetabilidad de los signos de una época anterior, destrona el orden de las preeminencias y diferencias jerárquicas en beneficio de una banalización —relax” promovida al rango de valor cultural. Igualmente no debemos proseguir la denuncia marxista: hay tantas más representaciones alegres cuanto más monótono y pobre es lo real; la hipertrofia lúdica compensa y disimula la angustia real cotidiana.<sup>445</sup>

Esto es precisamente lo que le sucede a Woody Allen, para quien el hacer películas se convierte en una forma de disimular su angustia real cotidiana, de evadirse de ella. Esto se debe a que —en realidad el código humorístico aspira al relajamiento de los signos y a despojarlos de cualquier gravedad; dicho código resulta verdadero vector de democratización de los discursos mediante una dessubstanciación y neutralización lúdicas”.<sup>446</sup> En este sentido, —el humor, a diferencia de la ironía, se presenta como una actitud que expresa cierto tipo de simpatía, de complicidad, aunque sean fingidas, con la persona a quien se dirige; nos reímos con ella, no de ella”, como les sucede a Annie Hall y Alvy Singer en *Annie Hall*. —\_Optimismo triste y pesimismo alegre‘ (R. Escarpit), el *sense of humor* consiste en subrayar el aspecto cómico de las cosas sobre todo en los momentos difíciles de la vida, en bromear, por penosos que sean los acontecimientos”. Esta actitud es la que caracteriza el cine del director neoyorquino como forma de afrontar la vida.

Teniendo en cuenta que la narrativa de unos tiempos determinados refleja el sentir de dichos tiempos, la narrativa cinematográfica de Woody Allen no es menos, haciéndose eco de la posmodernidad en la que se ha gestado y desarrollado. Así, en unos tiempos en los que se da una creciente falta de fe en la razón clásica como *topos* privilegiado y unívoco desde el que enjuiciar el presente y el futuro, en los que predomina la carencia de credibilidad en los —grandes relatos legitimadores” (metarrelatos), a los que nos referiremos más adelante, que daban sentido al presente y al futuro que se habría de seguir, faltando un relato único que nos guíe, nos hallamos, pues, en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones

---

<sup>444</sup> Ibid., p. 155-156.

<sup>445</sup> Ibid., p. 157.

<sup>446</sup> Ibid., p. 157-158.

derivantes, la discontinuidad, la fragmentación y la crisis; elementos todos estos que caracterizarán de forma especial el cine posmoderno de Woody Allen. Estamos ante aspectos que conllevan, en los terrenos artísticos, fenómenos como el pastiche, el *collage* y una posición escindida y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de lo que ahora carecemos. Las características hasta aquí delineadas hacen, según Iñaki Urdanibia,<sup>447</sup> que se pueda ver un aumento del gusto por ciertos géneros que han cobrado amplia extensión. Sucintamente, señala él refiriéndose a lo que podría encuadrarse como características de la novela posmoderna, o mejor dicho, en la posmodernidad, el gusto por una narrativa “desasosegada” y la revitalización del género histórico y de las narraciones teñidas de ironía y diversión, elementos claves todos ellos en la narrativa cinematográfica de Woody Allen.

Dentro de la *narrativa “desasosegada”*, y siguiendo lo que Urdanibia señala, en el cine de Woody Allen, siguiendo el relato autobiográfico, y con grandes dosis de autoironía, se utiliza la literatura, el arte y el cine con cierta carga terapéutica, tanto para buena parte de los protagonistas de sus películas como para el espectador (cabe mencionar, al respecto, a Alvy Singer en *Annie Hall* o a Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*). Se nos muestran personajes inquietos y asfixiados ante el mundo que les ha tocado vivir, como Allan Felix en *Sueños de un seductor*, Cecilia en *La rosa Púrpura de El Cairo*, Judah Rosenthal en *Delitos y faltas*, Alice en su película homónima, Harry Block en *Desmontando a Harry*, Val Waxman en *Un final made in Hollywood* y Gil Pender en *Medianoche en París*.

En relación con la revitalización del género *histórico*, es sintomático lo que señala Umberto Eco:

Desgraciadamente “posmoderno” es un término que sirve para cualquier cosa [...] sin embargo, creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, una manera de hacer [...]. El pasado nos agobia, nos chantajea [...]. La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.<sup>448</sup>

Esto es lo que hace precisamente Woody Allen con la historia y la literatura rusas decimonónicas en *La última noche de Boris Grushenko*, o lo que hace desde el futuro respecto al resente en *El dormilón*.

---

<sup>447</sup> Urdanibia, Iñaki, *op. cit.*, pp. 68-71.

<sup>448</sup> Eco, Umberto, “Apostillas” a *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1984, pp. . 27-28.

En tercer lugar, cabe señalar dentro de la narrativa posmoderna las *obras narrativas irónicas* o con temas cotidianos. Con tonos callejeros, según Urdanibia, se abordan sin presunciones temas menores, fantásticos o eróticos. Narraciones en las que en clave, *sui generis*, de novela negra, de suspense o policíaca se retratan las costumbres cotidianas de nuestros tiempos, o de los recién pasados, como sucede en *Misterioso asesinato en Manhattan*, *La maldición del escorpión de jade*, *Match Point*, *Scoop* o *El sueño de Casandra*.

## **2. El cine de Woody Allen a la luz de la secularizada hermenéutica posmoderna**

### **a. Hermenéutica, comedia y posmodernidad**

El cine de Woody Allen, como producto literario contemporáneo, se identifica con la posmodernidad y su hermenéutica. Como señala Ortiz-Osés:

En la literatura contemporánea [así como en el cine de Woody Allen] asistimos a un recorrido abierto y cromático a través del laberinto de la convivencia humana en el mundo. El resultado es una articulación de puntos de vista, inflexiones y reflexiones que proyectan algo así como una filosofía del sentido atravesado por su falta o falla. En efecto, la búsqueda de la significación resulta tortuosa y contrapunteada por la insignificancia o el contrasentido. Es como si hoy en día el sentido se encontrara encerrado vivo en la fosa del sinsentido. De ahí que la propia filosofía contemporánea se proyecte irónica y escéptica, abierta y plural, ambivalente y dialógica, ecuménica e intercultural. Nuestro lema bien podría ser un lema caústico: *amor y humor*.<sup>449</sup>

Esta combinación de elementos posmodernos vinculados con la hermenéutica del sentido es la que define el cine de Woody Allen como buen icono de la posmodernidad.

### **b. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de la deslegitimación del saber posmoderna secularizada y su hermenéutica**

#### **i. La deslegitimación del saber posmoderna**

La legitimación del saber moderna es autocuestionada por la posmodernidad.

Durante la modernidad se creía que la ciencia, la moral y la política obtendrían legitimación desde un gran relato emancipatorio o especulativo. La razón única iluminaría la verdad en un sistema armónico. La verdad, a su vez, estaría garantizada por la autonomía, la neutralidad y la independencia de los sujetos comprometidos en el hecho científico. Sin embargo, esta unidad inmaculada se

---

<sup>449</sup> Vattimo y Ortiz-Osés, *El sentido de la existencia*, op. cit., p. 76.

resquebraja en la cultura actual. El gran relato pierde credibilidad. La ciencia entra en crisis interna y externa. Se conmueven las leyes inmutables y deterministas sobre las que la ciencia pretendió apoyarse, por una parte, y se deteriora su imagen de salvadora absoluta de la sociedad, por la otra. Ambos conflictos se tocan en un punto: *la tecnología*. El conflicto externo se origina en la comprobación de que la ciencia, a través de sus implicaciones tecnológicas, produce bienestar, pero también produce destrucción.

El conflicto interno se produce con la irrupción de teorías sólidas en sí mismas, pero inconmensurables entre sí. Éstas no pueden ser legitimadas por un relato único, como suponía la modernidad. Las ciencias actuales juegan, cada una, su propio juego. No pueden contribuir a la legitimación de otros discursos ni pueden ser legitimadas por ellos. En teoría, cada ciencia se legitima a sí misma, pero en la práctica el respaldo proviene de la técnica. El problema, ahora, no pasa por encontrar un discurso abarcador sino por encontrar equilibrio respecto de la tecnología. La pertinencia propia de la técnica es la eficiencia. La ciencia no sólo necesita de esa eficiencia para sus aplicaciones sino también para constatar la verdad de sus enunciados. La técnica requiere fuertes inversiones de dinero. En consecuencia, existe una relación directa entre inversión de capitales en tecnología y posibilidad teórica de acceso a la verdad. De este modo, se establece un dispositivo en el que interactúan riqueza, eficiencia y verdad. La técnica ocupa hoy el lugar que antes ocupaban los relatos abarcadores, pero en otro sentido. Esos relatos intentaban legitimar según una legalidad universal. En cambio, la técnica legitima ~~de~~ "hecho", mediante la eficiencia. Los ~~de~~ "decidores" invierten dinero en investigaciones y desean fuertes dividendos.<sup>450</sup>

La deslegitimación del saber genera una relativización del saber y de lo que se puede o no se puede hacer. Esta relativización va de la mano del "todo vale", siempre y cuando la cosa funcione, como expone Woody Allen en *Si la cosa funciona*. Metodológicamente todo vale cuando se trata de la resolución de un problema. Esto no quiere decir "cualquier cosa vale para cualquier cosa", sino "si algo, aunque no esté previsto por método oficializado por la comunidad científica, sirve para solucionar un problema científico, vale".<sup>451</sup>

## **ii. La deslegitimación del saber y la hermenéutica existencialista secularizada (Sartre-Camús/Vattimo)**

La secularizada deslegitimación posmoderna de la autoridad y del saber ha marcado la hermenéutica. De esta forma, el existencialismo también se cuestiona cualquier tipo de autoridad impuesta.

---

<sup>450</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 27.

Y es que en estos últimos tiempos hemos pasado de una cosmovisión cerrada a una cosmovisión global, lo que ha posibilitado el paso del dogmatismo a cierta libertad o liberación de nuestra encerrona cultural. La *posmodernidad* es precisamente el nombre que recibe ese tránsito de lo cerrado a lo abierto, aunque con el peligro de abocarnos a la confusión, la abstracción y el nihilismo. He aquí que el viejo Ser como fundamento absoluto de los seres ha sido relativizado por un pensamiento crítico y posclásico, antifundamentalista y nihilista. Como adujo el viejo Martín du Gard, creíamos que la existencia era una línea recta o progresiva, pero luego hemos visto que la línea se recorta y se curva, de modo que sus extremos –la vida y la muerte– acaban por juntarse.

Ha sido la filosofía de la existencia –el existencialismo– la cosmovisión que ha quebrado la vieja línea recta reconvirtiéndola en curva, precisamente al asumir que en la expansión vital anida ya la impasión mortal. O la muerte como corrosión de la vida, ahora definida por su finitud o limitación, fragilidad o contingencia, sentido y sinsentido, ser y nada. El Ser que reflota en la nada es la imagen que Heidegger ofrece de la existencia en el mundo, lo que ha dado pie a su discípulo G. Vattimo para advertir de la debilidad de semejante ser anonadado y de su sentido fluidificado. Así hemos traspasado del Ser a la nada y del Sentido a la falta de sentido: nihilismo posmoderno que trata de aniquilar todo fundamentalismo o dogmatismo, todo totalitarismo o integrismo, todo absolutismo.<sup>452</sup>

Esta deslegitimación posmoderna de la autoridad y del saber se vincula en el existencialismo posmoderno de comienzos de este siglo con la secularización posmoderna del cristianismo. Por una parte, la paulatina desacralización del texto bíblico y la paulatina deslegitimación de su autoridad llevada a cabo por la secularización moderna influirá poderosamente en los acercamientos al texto y en sus métodos interpretativos, extrapolables luego a otros textos, y a la vida como texto hermenéutico que debe ser descifrado. Si el texto bíblico ya no se considera escrito con una divina intención predeterminada que ha guiado al escritor y que, a su vez, guía al lector, si la vida no se considera ya guiada por la providencia divina, si el elemento sobrenatural es desgajado del texto y de la vida tras la hegemonía que ostentó durante siglos, la forma de entender su sentido cambia completamente.

En la posmodernidad, tras todo un proceso de secularización, la religiosidad no influye ya en la hermenéutica como ciencia general de la interpretación de textos. Así, para la interpretación tanto de textos como de la vida como texto, el hecho religioso pierde su valor. Los métodos científicos, desde los de las ciencias naturales hasta el hermenéutico, perderán, de esta forma, el indiscutible lugar privilegiado que tenían en el humanismo y la ilustración. Por otra parte, la filosofía se convierte en la heredera del

---

<sup>452</sup> Ortiz-Osés y Vattimo, *op. cit.*, pp. 76-77.

cristianismo secularizado, papel asumido por el cine de Woody Allen, cuya obra se ha visto alimentada por sus lecturas e inquietudes filosóficas, y en particular existenciales. Según Gianni Vattimo:

La importancia de la filosofía en nuestra época, en nuestro mundo, obviamente, en el mundo occidental, consiste en el hecho de que es la heredera de la ascética cristiana y como heredera es un *cristianismo secularizado* que no está en contra del sentido religioso de la existencia, sino que lo encarna de una manera algo más accesible. [...] La filosofía ofrece una cara menos autoritaria, y políticamente provoca menos alejamiento que la de la Iglesia. Este es un punto importante. Reivindico el derecho de la filosofía a presentarse como *filosofía de vida*, no en alternativa profunda sino como sustituto secularizado de la tradición cristiana que sería más realista respecto del hombre contemporáneo. Cuando hablo de “pensamiento débil” me siento como el filósofo cristiano de nuestra época. [...]

Pienso, entonces, que la filosofía tiene la tarea e incluso el poder, la facultad, de enseñar un pensamiento cristiano secularizado en el sentido positivo de la palabra.<sup>453</sup>

Asevera al respecto Santiago Zabala que todas estas instituciones

pueden funcionar siempre que no tengan una autoridad dogmática detrás. La hermenéutica no tiene ninguna autoridad, es justamente la filosofía más *débil* que hay, y por eso también tardó tanto tiempo en convertirse, digamos entre comillas, en “filosofía primera” que en términos posmetafísicos sería: la filosofía de las pluralidades de los puntos de vista filosóficos.<sup>454</sup>

Este reconocimiento posmoderno de las pluralidades caracteriza la hermenéutica del sentido posmoderna, o hermenéutica de la existencia, y viene dada por algo que ya Gadamer intentó llevar a cabo: la hermeneutización de la ontología. De ahí que Santiago Zabala defienda:

el carácter hermenéutico de la ontología. Digamos que de la existencia sólo podemos empezar a hablar una vez que ya hemos empezado a tomar en cuenta que el mundo no es una cuestión de descripciones sino de interpretaciones. [La hermenéutica] pide el reconocimiento no sólo de la otra interpretación, sino el reconocimiento de que mi interpretación es siempre contingente al momento histórico en el cual me encuentro, a la situación, al estado de ánimo, etc.<sup>455</sup>

La historia y la realidad aparecen fragmentadas en la posmodernidad. Por eso, precisamente, se atiende a las conexiones internas de los textos, y a las que se dan con otros a través de las intertextualidades. Los grandes metarrelatos dejan paso a los pequeños relatos marginales, con protagonistas autóctonos (indígenas, mulatos,

---

<sup>453</sup> *Ibid.*, pp. 39, 40.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 43.

mestizos, hispanos, etc.) que se encuentran en muchos casos, incluso, al borde de la realidad, en el límite entre ésta y la ficción, como sucede en el realismo mágico de la literatura hispanoamericana, al que Allen recurrirá en su cine desde perspectiva muy personal, como analizaremos más abajo.

Para Vattimo, la filosofía y la hermenéutica se deben presentar a la luz de una concepción del ser que no se deje hipnotizar por sus caracteres ‘fuertes’ (presencia desplegada, eternidad, evidencia, en una palabra: autoridad y dominio), que han sido preferidos por la metafísica”.<sup>456</sup> Esta pérdida de fe en lo estable, lo permanente, los fundamentos, con la consiguiente pérdida de fe en la ciencia, le lleva al hombre posmoderno en relación con la hermenéutica a dudar de un método fiable para poder captar las intenciones, sentidos y significado de la vida y de los textos. Le lleva, incluso, a dudar en muchos casos de que el sentido y el significado de la existencia o de un texto puedan darse o estar en ellos.

La hermenéutica posmoderna se hace eco del relativismo moral y de la inestabilidad a la hora de cuestionar el estructuralismo y las grandes corrientes hermenéutico-interpretativas del pasado, que dejan de tener sentido y vigencia para este mundo tan inestablemente cambiante. En la actualidad, se cambia de ideas, de partido, de equipo, de trabajo, de sexo, de pareja y de religión. Esto genera un gran desconcierto, con todas las implicaciones hermenéuticas que conlleva. ¿A qué puede aspirar la hermenéutica si no hay nada cierto y seguro? En tales circunstancias, ¿qué se puede conocer al interpretar un texto? ¿Qué herramientas podemos llegar a utilizar que nos sirvan si todo vale? ¿Qué seguridad nos aporta esto? Todo se reduce, según veremos, a los momentos y experiencias vitales concretos y personales; a las huellas individuales y dispersas que tales momentos van dejando en nosotros. La lectura de una obra o el visionado de una película son entendidos así como individual acto hermenéutico experiencial dotador de sentido.

Si los textos, literarios o cinematográficos, constituyen el espejo en el que reflejaremos lo mejor o peor de nosotros mismos, las corrientes interpretativas posmodernas se centrarán, más que en el espejo, en el sujeto que lo sostiene para contemplarse, y en el punto de vista ejercido por él frente al espejo del texto. Cobrarán importancia, por lo tanto, el hombre concreto y personal frente al ser humano en general; el lector o espectador frente al texto en sí, el escritor o el director.

---

<sup>456</sup> Vattimo, Gianni, *Más allá del sujeto*, traducción de Juan Carlos Gentile, Barcelona, Paidós, 1989, p. 9.



En la posmodernidad en la que el cine de Woody Allen se desarrolla, nos encontramos, por una parte, con la hermenéutica, constituida como la ciencia de la interpretación de la realidad, de la vida en general y de los textos en particular. Como ciencia, la hermenéutica se desarrolla con las pretensiones de ser un saber riguroso en cuanto método o disciplina científicos, como medio que nos aporte algún tipo de seguridad, estabilidad y certeza para comprender y aprehender dichas realidades, si es que se las puede denominar así (algo parodiado por Allen en su cine).

Por otra parte, el momento en el que intenta o pretende desarrollarse la hermenéutica de nuestro tiempo se nos presenta como un período cambiante y heterogéneo, caracterizado, desde hace unas décadas, por la ausencia de certezas, seguridad y estabilidad (lo que es denunciado de forma peculiar por el cine de Woody Allen desde el humor); ausencias o carencias planteadas, reflejadas y asumidas, a su vez, por los filósofos de nuestro tiempo. De ahí que hermenéutica y posmodernidad parecieran, en un principio, dos términos irreconciliables teniendo en cuenta lo que caracteriza a cada uno de ellos. Esto nos lleva a preguntarnos si puede haber hermenéutica desde la posmodernidad y, si es así, de qué tipo y bajo que presupuestos y parámetros. Es decir, en qué sentido y de qué modo pueden resultar compatibles la hermenéutica y la posmodernidad; de qué modo confluyen. Desde este punto de partida, la presente tesis doctoral polemiza con el estructuralismo y su perspectiva hermenéutica a partir de lo planteado por la posmodernidad, especialmente desde la hermenéutica existencialista y de la sospecha.

En su búsqueda hermenéutica de sentido existencial, el agnosticismo o falta de fe de Allen no le impiden, paradójicamente, según veremos, discutir con la divinidad secularizadamente, es decir, desde su agnosticismo y las corrientes y autores que le han marcado. Esta forma de abordar lo religioso, referida ya más arriba, es llevada a cabo desde la deslegitimación posmoderna del poder y de la autoridad, con el humor como elemento fundamental en tal proceso. La postura hermenéutica socrática se conjuga, de este modo, con la judía, en donde la falta de fe no es impedimento para dirigirse a la deidad deslegitimada o ~~hermeneutizar~~ "hermeneutizar" la vida, la muerte o, incluso, la relación con la divinidad y su posible existencia en conversación o monodílogo con las criaturas o el espectador, todo ello desde el humor, llegando a romper en varias ocasiones la cuarta pared, ya sea desde una perspectiva religioso-existencial o psicoanalítica.

El cine de Woody Allen es analizado, de este modo, a la luz de la hermenéutica posmoderna (vital, existencial, de la sospecha). Planteamientos hermenéuticos posmodernos presentados por el director neoyorkino en relación con la vida y la existencia como texto al que encontrarle sentido por medio de la escritura, de la palabra monodialogada compartida, generadora de humor y comicidad. La vida como texto, como arte creador que nos evade o nos refugia de la realidad frente a otra realidad paralela más comfortable, cómoda y segura.

La vida como texto ¿estructurado o sin estructurar? ¿Con sentido o sin él? Esto es algo sobre lo que reflexionará la hermenéutica existencialista, el psicoanálisis y la deconstrucción. Como señala el existencialista posmoderno Andrés Ortiz-Osés, la hermenéutica posmoderna estudia el sentido de la existencia, para lo que debe dilucidar también la existencia del sentido.

Cuestión relevante pero también revelante, por cuanto reveladora del enigma que pesa sobre el hombre como un estigma: el sentido de la existencia. He aquí que plantear el sentido de la existencia es plantear la existencia del sentido (humano), hoy cuestionado no sólo por neopositivismos y nihilismos, sino también por dogmatismos y fundamentalismos de la verdad absoluta, transhumana o inhumana.<sup>457</sup>

Esta relevancia dada al sentido de la existencia, su vinculación con la existencia de sentido, así como los términos utilizados al concebir esta cuestión (–enigma que pesa sobre el hombre como un estigma”), coinciden con la inquietud principal que vertebra el cine de Woody Allen y el sentido en los que la concibe y expresa, según veremos. De ahí que el cine del director neoyorkino sea estudiado a la luz de las escuelas o corrientes hermenéuticas posmodernas, partiendo para ello de las corrientes y autores del siglo XIX que han marcado el devenir del pensamiento del siglo XX y que Allen conoció también a través de sus lecturas personales.

### **iii. La deslegitimación del saber y la hermenéutica de la sospecha (psicoanálisis, hermenéutica simbólico-existencialista aforística y deconstrucción)**

La secularizada deslegitimación del saber posmoderna ha marcado definitivamente su hermenéutica. Así, la hermenéutica de la sospecha parte de esta deslegitimación de cualquier presupuesto o autoridad en relación con los textos y su interpretación y

---

<sup>457</sup> Ortiz-Osés, Andrés, –Presentación: el enigma de ser”, en Vattimo y Ortiz-Osés, *op. cit.*, p. 9.

sentido. Pero –quien está cómodamente apoltronado en mullidas butacas de verdades establecidas, difícilmente acepte la posibilidad de que esas butacas escondan polillas”.<sup>458</sup>

En relación con la hermenéutica posmoderna de la sospecha, puede acudirse a *Sur l'Interprétation* de Ricoeur o a “The Hermeneutics of Suspicion” de Gadamer. La “hermenéutica de la sospecha” es un término que aparece en las teorías hermenéuticas de estos autores para oponerlo a la hermenéutica de la confianza. En la hermenéutica de la confianza (hermenéutica clásica), el intérprete, espectador, oyente o lector confía en el discurso del emisor o autor. En términos generales, asume la postura del autor sin cuestionarla. *Aprende escuchando al texto*, en actitud atenta y respetuosa. El receptor trata al autor como una autoridad, y es ésta la actitud hermenéutica asociada al magisterio de los sabios, a la autoridad interpretativa de los doctos, y a la reverencia debida a los textos sagrados.

La hermenéutica de la sospecha es la crítica de los que cuestionan el discurso del autor y buscan motivos, conscientes o inconscientes, tras él. Consideran que el texto no es un discurso autoexplicativo y, por tanto, la explicación que ofrece de sí mismo es sospechosa. De ahí que el hermeneuta de la sospecha se acerque al texto con suspicacia y desconfianza, con una actitud de sospecha ante que lo que se le ofrece que busca sacar a la luz motivos que subyacen al texto autorial, viendo una coherencia subyacente donde otros habían visto sólo ruido ambiente o datos inconexos, como sucede en *Un final made in Hollywood*, según veremos. Como hermeneutas de la sospecha nos encontramos a los psicoanalistas sacando a la luz las pulsiones ocultas del autor y del receptor, y a los deconstructivistas exponiendo la lógica ilógica de los sistemas textuales. La hermenéutica de la sospecha se basa, en términos generales, en una *recontextualización* o reinterpretación del texto como acción en un marco interpretativo que es identificable para el crítico, pero normalmente invisible para el propio autor.

Para quien ha sido formado por la fenomenología, la filosofía existencial, la renovación de los estudios hegelianos, las investigaciones de tendencia lingüística, el encuentro con el psicoanálisis constituye un sacudimiento considerable. No es tal o cual tema de reflexión filosófica lo que es puesto en cuestión, sino el conjunto del proyecto filosófico. El filósofo contemporáneo encuentra a Freud en los mismos parajes que a Nietzsche y a Marx; los tres se erigen delante de él como los protagonistas de la sospecha, los que arrancan las máscaras. *Ha nacido un problema nuevo; el de la mentira de la conciencia, el de la conciencia como*

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 9.

*mentira*; este problema no puede figurar como un problema particular en medio de otro, pues aquello que es puesto en cuestión de manera general y radical, es aquello que se nos aparece, a nosotros, buenos fenomenólogos, como el campo, el fundamento, como el origen mismo de toda significación; me refiero a la conciencia.<sup>459</sup>

El psicoanálisis y la deconstrucción son dos corrientes posestructuralistas vinculadas con la hermenéutica posmoderna de la sospecha. El término postestructuralismo describe una variedad de investigaciones, realizadas principalmente en Francia, que emergieron de mediados a finales de los años 1960 para poner en tela de juicio la primacía del estructuralismo en las ciencias humanas: antropología, historia, crítica literaria y filosofía, además del psicoanálisis. El término no es originario de las investigaciones mismas, sino de los angloparlantes que las estudiaron posteriormente. El término es problemático porque las relaciones entre los trabajos de los pensadores generalmente catalogados como postestructuralistas (quienes casi por regla general no se identifican de esa manera) son debatidas, y no existe un grupo de trabajos al que todos se refieran como doctrina común (a diferencia del estructuralismo, en el que el trabajo de Claude Lévi-Strauss era una referencia común). El postestructuralismo tiene su razón de ser en el hecho de que muchos de sus trabajos prominentes fueron desarrollados por autores cercanos al estructuralismo, y más sentido aún en el hecho de que muchos de estos trabajos son intentos de recrear posiciones estructuralistas intentando superar sus limitaciones. Esto transformó a algunos estructuralistas en críticos del estructuralismo. Entre los más prominentes se encuentran Jacques Lacan, Carl Jung, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, y Julia Kristeva.

En relación con el psicoanálisis, estudiamos el cine de Woody Allen a la luz de dos posturas, la clásica de Freud y la de la hermenéutica simbólica de Carl Jung (en la que se inscriben el Círculo o Escuela de Eranos y Andrés Ortiz-Osés –con su hermenéutica simbólico-existencialista aforística).

La referencia en la hermenéutica de la sospecha al postestructuralismo como movimiento puede estar ligada al hecho de que, cuando el estructuralismo se estaba volviendo un tema de interés en las universidades de Estados Unidos, ya había una crítica manifiesta al estructuralismo. El naciente interés estadounidense llevó a la organización de una conferencia en la Universidad Johns Hopkins en 1966, a la cual

---

<sup>459</sup> Ricoeur, Paul, *Hermenéutica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Aurora, 1975, p. 5.

fueron invitadas figuras consideradas como estructuralistas prominentes, incluyendo a Derrida, Barthes y Lacan. La presentación de Derrida con la conferencia: *Structure, Sign and Play in the Human Sciences (Estructura, signo y juego en las ciencias humanas)* aparece con frecuencia en las compilaciones como un manifiesto contra el estructuralismo. El ensayo de Derrida fue uno de los primeros en demarcar algunas limitaciones teóricas del estructuralismo y, dándole al mismo tiempo el crédito que se merecía, trataba de teorizar en términos que sin duda ya no eran estructuralistas. Aunque muchos se hubieran sentido empujados a ir más allá del estructuralismo, estaba claro que no había consenso sobre cómo hacerlo. Mucho del estudio del postestructuralismo está basado en las críticas comunes del estructuralismo.

El estructuralismo trataba de encontrar un nivel de metalenguaje autosuficiente y generalizable capaz de describir las configuraciones de elementos antropológicos, literarios, lingüísticos, históricos o psicoanalíticos variables para analizar sus relaciones sin limitarse por la identidad de estos elementos en sí mismos.

Por otra parte, el postestructuralismo, en especial el deconstructivista de Derrida, comparte una preocupación general por identificar y cuestionar las jerarquías implícitas en la identificación de oposiciones binarias que caracterizan no solo al estructuralismo sino a la metafísica occidental en general. Si hay un punto en común entre las críticas postestructuralistas, es la reevaluación de la interpretación estructuralista de Ferdinand de Saussure acerca de la distinción entre el estudio del lenguaje a través del tiempo versus el estudio del lenguaje en un momento determinado (diacrónico vs. sincrónico). Los estructuralistas afirman que el análisis estructural es generalmente sincrónico (en un momento determinado) y por tanto suprime el análisis diacrónico o histórico. El postestructuralismo, en cambio, está preocupado en reafirmar la importancia de la historia y en desarrollar, al mismo tiempo, un nuevo entendimiento teórico del tema. De ahí que el énfasis del postestructuralismo consista en una reinterpretación de Sigmund Freud, Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger.

El postestructuralismo identifica el reduccionismo estructuralista con la civilización occidental y excesos objetables de colonialismo, racismo, misoginia, androcentrismo, homofobia y otros parecidos. El elemento de "juego" en el título del ensayo de Derrida es con frecuencia entendido equivocadamente como juego lingüístico, basado en una tendencia a los juegos de palabras y el humor, en tanto que el construccionismo social, como se desarrolló en el trabajo posterior de Michel Foucault, es considerado como la

creación de una especie de órgano estratégico al poner al descubierto las palancas del cambio histórico. La importancia del trabajo de Foucault es para muchos su síntesis de este recuento histórico social de los mecanismos del poder.

Las corrientes interpretativas posmodernas van más allá de las apariencias de los textos indagando en su tejido para comprender mejor sus relaciones internas y externas. Se presenta, así, en la obra de Derrida el muy valioso principio académico de la contradicción razonable como motor de la cognición; y los efectos que provocó su pensamiento, incluso después de su muerte, sirven como medidor de la trascendencia de una corriente filosófica. El deconstructivismo, que requiere, demanda, reclama y reivindica lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (de todo tipo), es un acto de descentralización, una disolución radical de todos los reclamos de “verdad” absoluta, homogénea y hegemónica. Sus orígenes no sólo se encuentran en el propio Derrida, sino residen en el pensamiento de Nietzsche, quien relativizó la centralidad poderosa de las verdades filosóficas y teológicas. En sus libros *L'écriture et la différence* y *De la grammatologie*, Derrida relativiza, con un innegable espíritu nietzscheano, las categorías absolutas, y desjerarquiza su importancia. Es un tipo de reflexión que aleja permanentemente las esperanzas de recibir un “sentido” tranquilizante en un análisis sin fin. Es por eso que, en base a esta actitud reiterada de duda y cuestionamiento “La deconstrucción exige la fragmentación de textos y, en ella, el filósofo detecta los fenómenos marginales, anteriormente reprimidos por un discurso hegemónico. [...] Es la lucha contra todas las instancias que centralizan el poder y excluyen la contradicción”.<sup>460</sup> En este sentido, Jürgen Habermas, en la necrología de su colega, constató que “bajo su mirada intransigente se fragmenta cualquier coherencia”.<sup>461</sup>

La deconstrucción, y el posestructuralismo en general, comenzaron instrumentando un lenguaje estructuralista y terminaron criticando el estructuralismo como concepción teórica al constatar “una fuerte diferencia entre las estructuras más o menos invariables de los estructuralistas y los dispositivos históricamente variables de su cosecha”.<sup>462</sup> La autoridad del pensamiento occidental estructuralista no contempló la diversidad, las contradicciones.

---

<sup>460</sup> Krieger, Peter, “La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 84, 2004, p. 180.

<sup>461</sup> Citado por Krieger en *op. cit.*, p. 180.

<sup>462</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 38.

El pensamiento occidental tradicionalmente negó las diferencias. La presencia de la palabra hegemónica ha silenciado cualquier realidad que no se aviniera al orden impuesto por el poder. Pero si se erigiera un pensamiento de la diferencia como hilo conductor de un sistema de pensamiento se caería en otro absolutismo centrista. Se denunciaría un pensamiento que se creía dueño de la verdad –llamado “logocentrismo”– y se instalaría otro centrismo, el de la diferencia.

Para conjugar este peligro, Derrida propone mantenerse en los márgenes, en la deconstrucción, en el desmontaje de los discursos. No habitar ningún centro. No hacer tampoco un centro de la marginación. El corrimiento debe ser constante. Habría que transitar la transgresión, sin institucionalizarla. Deconstruir las jerarquías impuestas por un dominio que niega –o anula– las diferencias sin incurrir en una dictadura de sentido contrario.<sup>463</sup>

La diseminación del sentido de Derrida critica el *logocentrismo* o *logofonocentrismo*, de la tradición filosófico-lingüística occidental, que señalaba la relación necesariamente inmediata y natural del pensamiento (*logos* unido a la verdad y al sentido) con la voz (*foné* que expresa el sentido). La deconstrucción reclama, desde este punto de vista, la carencia de centro, de organización temática, de palabras clave. El límite, a su vez, tampoco posee una estructura perfectamente nítida y delimitada. El posestructuralismo reacciona, de este modo, ante el “narcisismo” crítico estructuralista. Este último, ciego ante todo lo que se salga de sí mismo y de sus explicaciones fuertemente articuladas, generará, paradójicamente, una visión a partir de esa ceguera. Una limitada y limitadora visión ciega hegemónica, autoritaria e impositiva ante otras posibilidades interpretativas que se puedan dar en el texto, según planteará, así mismo, la deconstrucción de Paul de Man, como veremos más abajo.

Sólo tratando de escapar de las hegemonías es posible desprenderse de la coraza de las pretendidas verdades universales. Esto es, de la máscara de hierro del discurso solapadamente autoritario. Se trata de despojarlo de la devastadora adustez del espíritu de seriedad que, en la modernidad, se confundió con el espíritu de solidez. La deconstrucción, entonces, implica una instancia política denunciante del totalitarismo del discurso logocéntrico.<sup>464</sup>

El deconstruccionismo presenta la contradicción razonable y la paradoja ambivalente como motor de la cognición y de la creación<sup>465</sup>, apuesta por las lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos, y aboga por el acto de descentralización. Se trata de una disolución radical de todos los reclamos de “verdad” absoluta, homogénea y

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>465</sup> En el capítulo dedicado a la deconstrucción veremos en qué medida se da esto en el cine de Allen.

hegemónica. No hay sentido “tranquilizante”, sino un análisis sin fin, ya que siempre podemos seguir acercándonos al texto en nuevas lecturas (interpretaciones), como sucede en *Desmontando a Harry*. Esto nos lleva a la noción de semiosis ilimitada o infinita, cuestionada por Umberto Eco.

El posestructuralismo deconstructivista cuestiona el orden y la legitimidad establecidos desde dentro de los propios textos al descubrir los elementos que lo conforman. De esta forma, en el proceso deconstructivista de desmontaje y desarticulación de un texto, “la síntesis estética, al avanzar hasta el plano de las partículas de significado (en literatura, en plástica, en arquitectura, en música), pone en libertad las energías encapsuladas en las construcciones aparentemente sólidas del sentido común”.<sup>466</sup>

La fe de la hermenéutica clásica y moderna en el texto y la obra en sí, con su sentido inmanente, han dado paso a la duda y el escepticismo hermenéuticos posmodernos. Esta desorientación envuelve todas las facetas que marcaron la modernidad. Si predomina lo sentimental frente a lo racional, lo subjetivo frente a lo objetivo, lo inconsciente frente a lo consciente, ¿cómo seremos capaces en el campo hermenéutico de hacernos con el sentido y significado de un texto, y de transmitirlo, si lo racional ya no cumple nuestras expectativas? ¿Cómo entenderemos, desde esta postura, la hermenéutica del sentido y la vida como texto? A partir de los parámetros y segmentos de la realidad o de los textos puntuales, fragmentarios y fragmentados, delimitados.

#### **iv. El cine de Wody Allen a la luz de la hermenéutica del sentido posmoderna y la vida como texto: *Zelig***

De buena parte de los filósofos analizados en esta tesis es deudor, en mayor o menor medida, el cine de Woody Allen, tanto porque ha leído a estos autores –según hemos constatado ya en la introducción– como porque respira el aire cultural de nuestro tiempo. En sus protagonistas, se ven posturas semejantes que ponen claramente de manifiesto: desde Sandy Bates en *Recuerdos* hasta Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*. Lo que distingue y singulariza a Allen de los autores presentados es un elemento ausente en éstos: el sentido del humor con el que el director neoyorkino acomete y hace suyas las problemáticas vitales y existenciales presentadas por ellos. De esta forma, en *Zelig*, por ejemplo, se nos indica que –en su lecho de muerte, Moris Zelig

---

<sup>466</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 43.



le dice a su hijo [Leonard Zelig (Allen), el protagonista] que la vida es una pesadilla de sufrimiento sin sentido, y el único consejo que le da es que ahorre”.

Zelig es un hombre que se convierte en cualquier persona o cosa que se espere de él, ya sea judío, nazi, negro, etc... todo a condición de no ser nadie. Es una colección de papeles dictados por otros. Se esfuerza tanto en ser como los demás esperan que sea que no es consciente de su gran vacío. Zelig tenía autoconciencia, pero casi no tenía percepción de su propia identidad a causa de la adopción de los roles de las personas con las que se relacionaba en cada momento. [...] Zelig necesitaba ser querido, protegerse, ser igual que los demás para gustar, o al menos para que no le hicieran daño.<sup>467</sup>

Con la intención de evitar la confrontación con los otros, Zelig evita ser diferente a los demás dejando de lado, o perdiendo, su propia personalidad para transformarse en cualquier otra persona. Al perder su propia identidad, su vida deja, así, de tener un sentido propio o de discurrir hacia un propósito o fin determinados. Su identidad y sentido vienen marcados por la de las personas con las que se relaciona.

→El sentido de la existencia? El positivista o escéptico podría aducir que la existencia no tiene sentido y el sentido no obtiene existencia”<sup>468</sup>, o que, en el mejor de los casos, depende de nuestra elección y de la situación en la que yo me encuentro, como en el cómico caso de *Zelig*. Esta postura posmoderna la manifiesta Allen en multitud de ocasiones en sus películas, según veremos. De ahí que en su cinematografía se presente la vida como texto vital-existencial al que encontrarle significado; un significado que pueda dotar de sentido al texto en el que sus protagonistas se desenvuelven con grandes incógnitas e inquietudes vitales-existenciales, aplacadas fenomenológicamente, según veremos, pero casi siempre desde el humor.

Nuestra situación actual se caracteriza por la apertura de la modernidad a la posmodernidad, propiciada por la propia Hermenéutica al relativizar los absolutos tradicionales. Si la positividad de la posmodernidad es dicha apertura, su peligro está en recaer en una especie de flotación cultural irresponsable. De aquí el sostenido quehacer de una Hermenéutica simbólica por replantear la cuestión del sentido como guía de nuestra acción en el mundo. Se trataría entonces de activar una *Ética simbólica del sentido*, entendido este no como absoluto ni relativo sino como relacional (interhumano): pues el sentido hermenéutico es la articulación de los sentidos en el contexto de un relacionismo o correlacionismo universal o, más

---

<sup>467</sup> Vera García, Rosa, “La posmodernidad del comportamiento humano a través de Zelig”, *Vértices Psicólogos*, <http://www.verticespsicologos.es/resources/La+Posmodernidad+del+Comportamiento+Humano+a+traves+de+Zelig.pdf>, p. 2 (consultado el 28 de agosto del 2012).

<sup>468</sup> Ortiz-Osés, Andrés, “Presentación: el enigma de ser”, *op. cit.*, p. 7.

exactamente, unidiversal. Ahora bien, esta apelación hermenéutica al sentido es doble, pues por una parte nos referimos al sentido como sujeto (la *razón-sentido*), y por otra parte referimos el sentido como objeto (la *verdad-sentido*).<sup>469</sup>

Según las corrientes hermenéuticas posmodernas presentadas, el acontecer histórico, la vida, la felicidad y las grandes preguntas no discurren hacia ningún fin, ni tienen un sentido totalizador ni una respuesta definitiva cargada de sentido, con lo que la angustia se apodera, de esta forma, del espíritu humano.

En su película *Zelig*, Allen nos presenta a Leonard Zelig como un ejemplo de la actitud posmoderna. Un ser con una identidad camaleónica patológica a la búsqueda eterna de la comprensión y aceptación del resto del mundo. Zelig es un personaje que representa la multiplicidad y mutabilidad del cambio. Es un mutador ideológico humano a la manera de un auténtico camaleón.<sup>470</sup>

Zelig duda a cada paso de su propia identidad al confundirse con aquel con el que se encuentra. Es por eso por lo que ~~Zelig~~ recupera la salud cuando empieza a ser guiado por normas propias, cuando obedece a sus verdaderos instintos y establece sus propios valores. En la comedia de Allen, se puede ver el diagnóstico que hace de la sociedad posmoderna: los males de la sociedad proceden del relativismo de los valores, siendo su cura la afirmación de los mismos”.<sup>471</sup>

Si, según la posmodernidad, la única certeza y seguridad es la duda sistemática respecto a toda certeza propia, como en el caso de *Zelig*, y si la historia no discurre con un propósito determinado hacia un fin, ¿cómo encontrar entonces, se plantea la posmodernidad, un método adecuado, certero y seguro con el que llevar a cabo la interpretación de textos? A partir de su propia inestabilidad. Será, precisamente, a partir la sospecha y de esa duda sistemática de toda certeza propia, de todo centro estructural de sentido, como la posmodernidad se planteará la búsqueda del posible sentido o no de los textos, así como de la existencia, con la vida como texto, a través de corrientes como el existencialismo y la(s) hermenéutica(s) de la sospecha (centrándonos en el psicoanálisis y la deconstrucción), , según exponemos en los capítulos siguientes.

---

<sup>469</sup> Ortiz-Osés, Andrés, *Diccionario de la Existencia, op. cit.*, p. 10.

<sup>470</sup> Vera García, *op. cit.*, p. 2.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 3.

**SECCIÓN B:**

**EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO,  
EL PSICOANÁLISIS Y LA DECONSTRUCCIÓN**



## VI. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO

En este capítulo, estudiaremos el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido a la luz de los principales planteamientos del existencialismo (Sartre, Camus, Merleau-Ponty y Vattimo) como parte de la hermenéutica secularizada posmoderna del sentido. Merece, así mismo, una atención especial al respecto lo que hemos denominado la “ruptura existencialista de la cuarta pared”, que constituye uno de los recursos más queridos por Allen.

### 1. Jean-Paul Sartre: La irreductibilidad del individuo, la existencia como libertad y la fenomenología como método

Bajo la denominación de “existencialismo” se entiende una amplia corriente filosófica que surge y se desarrolla principalmente en el continente europeo entre las dos guerras mundiales. La filosofía existencialista cuenta entre sus motivaciones o raíces fundamentales una situación cultural y política de crisis, y en cierto sentido puede considerarse como expresión de la radical desorientación y desarraigo que produce una crisis profunda de la cultura, valores y principios que han configurado y mantenido una sociedad y una época histórica determinada. Pero la filosofía existencialista se halla igualmente arraigada en la tradición filosófica, muy especialmente en la modernidad y en el modo como ésta planteó sus problemas fundamentales. Lo más importante de esta vinculación, desde la que se ilumina el sentido de la filosofía existencial, puede recogerse en tres puntos que nos ayudarán a entender mejor no sólo a los pensadores existencialistas, sino también a Derrida y la estética de la recepción, así como el cine de Woody Allen: la irreductibilidad del individuo, la existencia como libertad y la fenomenología como método.

El existencialismo nace como una reacción frente a las tradiciones filosóficas del racionalismo o el empirismo, que buscan descubrir un orden legítimo dentro de la estructura del mundo observable, en donde se pueda obtener el significado universal de las cosas. Esta corriente filosófica discute y propone soluciones a los problemas más propiamente inherentes a la condición humana, como el absurdo de vivir, la significancia e insignificancia del ser, el eterno tema del tiempo, la libertad, ya sea física o metafísica, la relación dios-hombre, el ateísmo, la naturaleza del hombre, la vida, el dolor y la muerte. El existencialismo busca revelar lo que rodea al hombre, haciendo una descripción minuciosa del medio material y abstracto en el que se desenvuelve el

individuo (existente), para que éste obtenga una comprensión propia y pueda dar sentido o encontrar una justificación a su existencia. Esta filosofía, a pesar de los ataques provenientes con mayor intensidad de la religiosidad cristiana del siglo XX, busca una justificación para la existencia humana.

Sartre (1905-1980) señala que, en la naturaleza humana, la existencia precede a la esencia, como ya anticipó Aristóteles. Los seres humanos, según Sartre, primero existimos y luego adquirimos esencia. Es decir, sólo existimos, y mientras vivimos, vamos aprendiendo de los demás humanos que han inventado cosas abstractas, desde Dios hasta la existencia de una esencia humana previa. El ser humano, entiende Sartre, se libera en cuanto se realiza libremente, y esa es su esencia, su esencia parte desde sí *para-sí*.

El hombre se define, pues, por su proyecto. Este ser material supera perpetuamente la condición que se le hace; descubre y determina su situación trascendiéndola para objetivarse, por el trabajo, la acción o el gesto. El proyecto no debe confundirse con la voluntad, que es una entidad abstracta, aunque pueda estar revestido por una forma voluntaria en ciertas circunstancias. Esta relación inmediata con el *otro* distinto de uno mismo, más allá de los elementos dados y constituidos, esta perpetua producción de sí mismo por el trabajo y la *praxis*, es nuestra propia estructura; no es ni una necesidad ni una pasión, ni tampoco una voluntad, sino que nuestras necesidades, o nuestras pasiones, o el más abstracto de nuestros pensamientos participan de esta estructura: siempre están *fuera de ellos mismos hacia*. [...] Esto es lo que llamamos existencia.

Así las significaciones provienen del hombre y de su proyecto, pero se inscriben en todas partes en las cosas y en el orden de las cosas. En todo momento todo es siempre significativo y las significaciones nos revelan a hombres y relaciones entre los hombres a través de las estructuras de nuestra sociedad. Pero esas significaciones sólo se nos aparecen en cuanto somos significantes de nosotros mismos. Nuestra comprensión del otro nunca es contemplativa: lo que nos une a él es un momento de nuestra *praxis*, una manera de vivir, en lucha o en convivencia, la relación concreta y humana.<sup>472</sup>

Si ya Dilthey había presentado “las cambiantes experiencias de la vida” como los elementos de los que “surge la faz de la vida misma”, según hemos expuesto líneas más arriba, Sartre realiza aquí, en la línea de lo ya planteado por Dilthey, una crítica de la estructura y la significación como inmanentes a la realidad, a los elementos dados, lo que se puede extrapolar, a su vez, a los textos. El encuentro con el otro, con la realidad, con lo que se presenta al sujeto, como los textos, es entendido como *praxis* en función de la activa labor comprensiva que genera este encuentro. “Nuestra comprensión del

---

<sup>472</sup> Sartre, Jean-Paul, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1970, pp. 119, 123.

otro nunca es contemplativa”, pasiva, respecto a un sentido ya dado y acabado. La comprensión es entendida, así, como praxis debido a la activa cooperación interpretativa del sujeto.<sup>473</sup> Lo que hacemos en esta relación inmediata con el otro distinto de uno mismo, más allá de los elementos dados y constituidos, conforma nuestra propia estructura”. De esta forma, según Sartre, las significaciones no vienen dadas de por sí, sino que somos nosotros quienes las configuramos, y se van rehaciendo en nuestro contacto e interacción con la realidad que nos rodea.

El señalar que la existencia precede a la esencia indica, también, que no hay una naturaleza humana que determine a los individuos, sino que son sus actos los que determinan quiénes son, así como el significado de sus vidas y de lo que les rodea. De ahí que el existencialismo defienda que el individuo es libre y totalmente responsable de sus actos. Esto incita en el ser humano la creación de una ética de la responsabilidad individual, apartada de cualquier sistema de creencias externo a él.

Si en efecto la existencia precede a la esencia, no se podrá jamás explicar el hombre por referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad. Si, por otra parte, Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores u órdenes que legitimen nuestra conducta. Así, no tenemos ni detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, justificaciones o excusas. Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. El existencialista no cree en el poder de la pasión. No pensará nunca que una bella pasión es un torrente devastador que conduce fatalmente al hombre a ciertos actos y que por consecuencia es una excusa; piensa que el hombre es responsable de su pasión. El existencialista tampoco pensará que el hombre puede encontrar socorro en un signo dado sobre la tierra que lo oriente; porque piensa que el hombre descifra por sí mismo el signo como prefiere. Piensa, pues, que el hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar el hombre. Ponge ha dicho en un artículo muy hermoso: “el hombre es el porvenir del hombre”. Es perfectamente exacto. Sólo que si se entiende por esto que ese porvenir está inscrito en el cielo, que Dios lo ve, entonces es falso, pues ya no sería ni siquiera un porvenir. Si se entiende que, sea cual fuere el hombre que aparece, hay un porvenir por hacer, un porvenir virgen que lo espera, entonces es exacto.<sup>474</sup>

---

<sup>473</sup> Sobre ello se centrará la estética de la recepción, así como Umberto Eco en *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Barcelona, Lumen, 1993; 1979, 1ª edición italiana; 1981, 1ª edición española), según desarrollamos en el capítulo III de esta tesis doctoral.

<sup>474</sup> Sartre, J. P., *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1973, pp. 27-28.

De esta forma, partiendo de una hermenéutica del sentido y de la vida como texto, el existencialismo busca una ética universal personalizada en medio de una visión de la vida con angustia, duelo, melancolía y anhelos de eternidad.

## 2. Albert Camus y el absurdo de la existencia

Albert Camus (1913-1960) es un novelista, ensayista, dramaturgo, filósofo y periodista francés nacido en Argelia. En su variada obra desarrolló un humanismo fundado en la conciencia del absurdo de la condición humana. En 1957, a la edad de 44 años, se le concedió el Premio Nobel de Literatura.

La filosofía del absurdo, encabezada por Camus, establece que los esfuerzos realizados por el ser humano para encontrar el significado absoluto y predeterminado dentro del universo fracasarán finalmente debido a que no existe tal significado (al menos en relación al hombre), caracterizándose así por su escepticismo en torno a los principios universales de la existencia. En esta línea, propugna que el significado de la existencia es la creación de un sentido particular, puesto que la vida es insignificante por sí misma. A esto se añade que la inexistencia de un significado supremo de la vida humana es una situación de alegría y no de desolación, pues significa que cada individuo del género humano es libre para moldear su vida, edificándose su propio porvenir.

*El mito de Sísifo*<sup>475</sup> es un ensayo filosófico de Albert Camus, originalmente publicado en francés en 1942 como *Le Mythe de Sisyphe*. En él, Camus discute la cuestión del suicidio y el valor de la vida presentando el mito de Sísifo como metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre. El ensayo se abre con la siguiente cita de Píndaro: “No te afanes, alma mía, por una vida inmortal, pero agota el ámbito de lo posible”. Se planea, así, la filosofía del absurdo, que mantiene que nuestras vidas son insignificantes y no tienen más valor que el de lo que creamos. Siendo el mundo tan fútil, Camus se pregunta qué alternativa hay al suicidio. El ensayo se inicia aseverando que “~~n~~ hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio”.

Camus desarrolla en *El mito de Sísifo* la idea del “~~h~~ombre absurdo” o con una “sensibilidad absurda”. Es aquél que se muestra perpetuamente consciente de la completa inutilidad de su vida. También es aquél que, incapaz de entender el mundo, se confronta en todo momento a esta incompreensión. El hombre rebelde será, por lo tanto,

---

<sup>475</sup> Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2004 (1ª ed. en castellano, con nueva traducción, en “Biblioteca de autor”, 5ª reimp.; traductora: Esther Benitez).



aquel que se encuentre en todo momento frente al mundo. Para ello es necesario una ética de la cantidad, no de la calidad, que acumule el mayor número de experiencias. Esta "eterna vivacidad", este eterno confortamiento con el absurdo mediante el mayor número de experiencias es justamente lo que daría sentido a no renegar del absurdo. En este punto Camus muestra como su existencialismo no promueve el quietismo y la pasividad ante el absurdo. Aceptar el absurdo, afirma, es la única alternativa aceptable al injustificable salto de fe que constituye la base de todas las religiones (e incluso del existencialismo, que por tanto Camus no acepta completamente). Aprovechándose de numerosas fuentes filosóficas y literarias, y particularmente de Dostoievski, Camus describe el progreso histórico de la conciencia del absurdo y concluye que Sísifo es el héroe absurdo definitivo.

En su ensayo, Camus afirma que Sísifo experimenta la libertad durante un breve instante, cuando ha terminado de empujar el peñasco y aun no tiene que comenzar de nuevo abajo. En ese punto, Camus siente que Sísifo, a pesar de ser ciego, sabe que las vistas del paisaje están ahí y debe haberlo encontrado edificante. De ahí, según él, que uno deba imaginar feliz a Sísifo, declara, por lo que aparentemente lo salva de su destino suicida. La obra se cierra con un apéndice sobre la obra de Franz Kafka, interpretada finalmente de manera similar, en términos de un esteticismo, a su modo, esperanzador. Es de considerar que la lectura por Jean-Paul Sartre de este ensayo de Camus provocó la Polémica Sartre-Camus editada en *Les Temps Modernes*.

*El extranjero* (título original francés *L'Étranger*, 1942)<sup>476</sup> es el nombre de la primera novela del escritor francés Albert Camus. El personaje de la obra es un ser indiferente a la realidad por resultarle absurda e inabordable. El progreso tecnológico le ha privado de la participación en las decisiones colectivas y le ha convertido en "extranjero" dentro de lo que debería ser su propio entorno. El protagonista, el señor Meursault, comete un absurdo crimen y, a pesar de sentirse inocente, jamás se manifestará contra su ajusticiamiento ni mostrará sentimiento alguno de injusticia, arrepentimiento o lástima. La pasividad y el escepticismo frente a todo y todos recorre el comportamiento del protagonista: un sentido aburrido de la existencia y aún de la propia muerte.

*La peste*<sup>477</sup>, novela publicada por Camus en 1947, cuenta la historia de unos doctores que descubren el sentido de la solidaridad en su labor humanitaria en la ciudad argelina

---

<sup>476</sup> Camus, Albert, *El extranjero*, Madrid, Alianza -Buenos Aires, Emecé, 1999 (1ª ed. en "Biblioteca de autor"; traductor: José Ángel Valente).

<sup>477</sup> Camus, Albert, *La peste*, Barcelona, Edhasa, 1998, (1ª ed., 21ª reimp.; traducción de Rosa Chacel).

de Orán, mientras esta es azotada por una plaga. Los personajes del libro, en un amplio abanico que va desde médicos a turistas o fugitivos, contribuyen a mostrar los efectos que una plaga puede tener en una determinada población. Se piensa que la obra está basada en la epidemia de cólera que sufrió la misma ciudad de Orán durante 1849 tras la colonización francesa, a pesar de estar ambientada en el siglo XX. La población de Orán había sido diezmada por varias epidemias repetidas veces antes de publicar Camus la novela.

Obra fundamental de la literatura del siglo XX, *La peste* es considerada un clásico del existencialismo, a pesar del rechazo de Camus a esta etiqueta. *La peste* muestra cómo el hombre se enfrenta al absurdo, noción filosófica cuya teoría el propio autor contribuye a definir con esta misma novela. De este modo, la novela conlleva una reflexión de tipo filosófica: el sentido de la existencia cuando se carece de Dios y de una moral universal. El narrador hace hincapié en la idea de que, en última instancia, el hombre no tiene control sobre nada, la irracionalidad de la vida es inevitable; así, la peste representa el absurdo, la teoría del cual, el mismo Camus ayudó a definir. Esta ausencia de sentido supremo es el "absurdo", y es algo que aunque desconcertante es potencialmente positivo, puesto que las nuevas razones de la existencia serían cualquiera que vaya ligado a valorar la vida humana por sí misma y no por causas superiores a las personas (religiosas, ideológicas, etc.). La novela muestra este sentido de la existencia, libre y ateo, manifestado principalmente en el apoyo mutuo y en la libertad individual, enemistadas éstas con la indiferencia y la autoridad. Este tema lo expondría de manera no literaria en *El hombre rebelde* (*L'homme révolté*).

*El hombre rebelde*<sup>478</sup> es un tratado filosófico de Albert Camus sobre la rebeldía, o sobre cómo y por qué a lo largo de la historia el hombre se levanta contra el Dios o el Amo. Publicado en 1951, examina tanto la rebeldía como la revuelta, que para Camus deben ser vistas como un mismo fenómeno manifestado en el ámbito personal y social respectivamente. Está dividida en tres partes. La primera ilustra a partir de autores de la literatura como el Marqués de Sade y artistas como los románticos y surrealistas, la llamada "rebelión metafísica". El segundo apartado titulado "La rebelión histórica" describe los movimientos de la emancipación social que se alimentaron gracias al conocimiento de las categorías del sistema de Hegel. El anarquismo y las luchas sociales posteriores tendrán así lugar en una comprensión de la rebeldía y la

---

<sup>478</sup> Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1953 (9ª edición, 1978; traducción de Luis Echávarri).

emancipación del hombre en su condición de siervo. Por último la obra dedicará una reflexión a la relación entre "arte y rebelión". En cada uno de estos apartados se abordan y complejizan las distintas formas de la rebelión contra los valores y principios que se han aceptado como inmutables. Dios, moral y principios, se ponen en cuestión en el acto de la rebeldía a favor de una comprensión diferente, la cual ofrezca un sentido ajeno al de los principios superiores o divinos. Para Camus no es la "revolución" sino la rebelión constante el espíritu que mueve al hombre crítico, humanista y emancipador, previniendo de la tiranía en nombre de la libertad.

Al inicio de *El hombre rebelde* se señala: "¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero negar no es renunciar: es también un hombre que dice sí desde su primer movimiento. (...) El rebelde (es decir, el que se vuelve o revuelve contra algo) da media vuelta. Marchaba bajo el látigo del amo y he aquí que hace frente. Opone lo que es preferible a lo que no lo es". Camus apela a considerar la validez humanista de la "ética de la acción" (los métodos compatibles con los objetivos). Otros temas que trabaja en este libro son que, la novela es en realidad la más elevada forma de rebeldía, y el romanticismo es más puro que cualquier conformismo. Con respecto a su pensamiento político en este libro afirmará la superioridad del individuo ejerciendo su poder a través de asociaciones libres, haciendo un alegato a favor del anarquismo y explicando su superioridad sobre el marxismo como forma de rebelión: "el sindicato contra el partido, el municipio contra el Estado, el individualismo solidario contra la sociedad de masas".

### **3. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo de Jean-Paul Sartre y Camus**

#### **a. *La última noche de Boris Grushenko* (1975)**

La ética y visión existencialistas de Sartre y Camus expuestas a partir de su correspondiente hermenéutica del sentido son las que Woody Allen asume con los protagonistas de sus películas desde el humor y la parodia. En este sentido conversan los dos protagonistas de *La última noche de Boris Grushenko* respecto a la posibilidad de asesinar a Napoleón:

SONIA: Boris, déjame que te muestre lo absurda que es tu posición. Bueno, digamos que no hay nada y que cada hombre es libre de hacer lo que quiera. Entonces, dime, ¿qué te impide que asesines a alguien?

BORIS: El asesinato es inmoral.

SONIA: La inmoralidad es subjetiva.

BORIS: Sí, pero la subjetividad es objetiva.

SONIA: No en un esquema racional de percepción.

BORIS: La percepción es irracional. Implica inmanencia.

SONIA: Pero el juicio de cualquier sistema o una prioridad de relación de fenómenos existe en cualquier contradicción racional o metafísica, o al menos epistemológica, de un concepto empírico abstracto como el ser u ocurrir en la cosa en sí o de la cosa en sí misma.

BORIS: Sí, yo he dicho eso muchas veces.

En otra ocasión, discutiendo en la misma línea, comentan:

SONIA: So who is to say what is moral?

BORIS: Morality is subjective.

SONIA: Subjectivity is objective.

BORIS: Moral notions imply attributes to substances which exist only in relational duality.

SONIA: Not as an essential extension of ontological existence.

BORIS: Can we not talk about sex so much?

Confiesa Allen respecto a esta parodia profundamente existencialista: –Sabía que me divertiría trabajando en esa esfera de todo ese mundo filosófico. Penélope Gilliatt escribió en su crítica de esa película que no se trata aquí del mundo de Rusia, sino del mundo de la literatura rusa’. Y eso es lo que realmente es. Es casi una parodia literaria”.<sup>479</sup> Estamos ante una parodia del existencialismo desde el existencialismo y la novela rusa del siglo XIX. Un libro que tenía por casa sobre la historia de Rusia le llevó a pensar que podría ser una buena idea escribir una versión cómica de *Guerra y Paz*. –El humor surge al utilizar como fuente de inspiración las comedias de Bob Hope dentro del contexto de una obra épica de Tolstoi como podría ser *Guerra y paz*, con tintes existencialistas al estilo de Dostoievski”.<sup>480</sup>

Esta perspectiva existencial que carga con una abrumadora culpabilidad se extiende a toda la humanidad, como señala el personaje paródico que él mismo protagoniza en *La última noche de Boris Grushenko* cuando se encuentra encarcelado para ser ajusticiado al amanecer:

BORIS: Como me metí en este trance, nunca lo sabré. Es realmente increíble... Seré ejecutado por un crimen que jamás cometí. Claro que... ¿no está toda la humanidad en el mismo bote? ¿No es toda la humanidad ejecutada al fin por un crimen que no cometió? La diferencia es que todos los hombres van...

---

<sup>479</sup> Björkman, Stig, *op. cit.*, p. 67.

<sup>480</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen*, Cátedra, Colección Signo e Imagen/Cineastas, Madrid, Cátedra, 6ª ed. actualizada, p. 144.

finalmente... pero yo iré a las seis de la madrugada de mañana; tenía que ir a las cinco, pero tengo el abogado listo; consiguió indulgencia...

### **b. *Broadway Danny Rose* (1984)**

En *Broadway Danny Rose* (Woody Allen, EE. UU., 1984), su protagonista, Danny Rose (Allen), sabe que sin el reconocimiento de una moral objetiva los hombres no podrían vivir bien, y aunque admite que sus anteriores protegidos le abandonaron sin sentimientos de culpa cuando alcanzaron el éxito, alaba los sentimientos de culpa como un signo de reconocimiento de una moral objetiva, lo que resulta paradójica e irónicamente cómico:

DANNY ROSE: Es importante sentirse culpable. De lo contrario, sabe usted, uno es capaz de hacer cosas terribles... Yo-yo me siento culpable todo el tiempo, y yo-yo nunca he hecho nada. ¿Sabe? Mi, mi, mi rabino, el rabino Perlstein, solía decir que todos somos culpables a los ojos de Dios.

El concepto de culpa de Danny es normativo, fruto de una educación opresiva. Así, cuando Tina (Farrow) le pregunta si cree en Dios, Danny responde: ~~No~~, no. Pero, eh, me siento culpable por eso. [...] ¿Sabe cuál es mi filosofía de la vida? Es importante reírse, qué duda cabe. Pero también hay que sufrir un poquito. De lo contrario, nunca encontrará usted el sentido de la vida". De esta forma, la falta de un sentimiento de culpa puede ser peor que el sentimiento de culpa, no sólo para la sociedad, sino para el propio individuo.

### **c. *Delitos y faltas* (1989)**

En relación con la historia trágica de *Delitos y faltas* protagonizada por Marty Landau, Allen afirma que:

tan sólo pretendía ilustrar de una manera entretenida que Dios no existe, que estamos solos en el universo, y que ahí fuera no hay nadie que vaya a castigarte., que no habrá un final feliz ni nada que se le parezca cuando llegue el último de tus días, que tu moralidad es asunto tuyo, únicamente.

Por consiguiente, si estás dispuesto a matar y puedes asumirlo, si puedes convivir con ello, todo estará bien. La gente delinque todo el tiempo, asesina, roba, traiciona, se perpetran crímenes violentos, crímenes terribles contra otras personas de una u otra forma. Y hay quien lo lleva bien, quien vive con ello...

Así pues, Marty Landau contrata los servicios de un tipo para que acabe con su amante. Pero su personaje [no] degenera, y [no] cae presa de la culpa ni de aterradoras pesadillas, en absoluto. Sigue adelante con su vida, la policía no lo descubre, y logra preservar con perfecta normalidad su vida de ciudadano respetable de clase media alta. De tal manera que ningún Dios va a descender

súbitamente desde las alturas para mandarlo al infierno o segar su vida atravesándole con un rayo. Si él quiere, si toma su decisión moral, si opta por rectificar y entregarse, puede hacerlo. Pero no es esa su decisión moral. Prefiere seguir adelante con su plan y vivir con esa carga, de modo que comete un crimen y vive con ello. Y..., y ése y no otro es el mundo en que vivimos.<sup>481</sup>

Este planteamiento de la ética existencial-personal del crimen lo volverá a desarrollar en *Match Point* y *El sueño de Casandra*. Se aborda en estas películas un tema presente en su obra cinematográfica desde hace tiempo: el hecho de que en un mundo sin Dios el único control sobre uno mismo es la propia moral. Nadie va castigar a nadie si no le cogen. Con ello, Allen no defiende que todo valga, sino que uno, ~~al~~ pensar que está vivo, al igual que el resto de sus congéneres, y que viaja con ellos en un bote salvavidas y tiene que intentar comportarse con la mayor decencia posible por él y por todos los demás<sup>482</sup>. Este planteamiento le parece mucho más moral y ~~eristiano~~ "cristiano" que el del cristianismo tradicional, que obra motivado en muchos casos por el premio-castigo final. Según él, que una persona que no crea que haya una vida después de la muerte sea una persona decente le parece una postura más noble que si uno se comporta bien por miedo o interés al creer que le espera una recompensa o un castigo divino.

#### **d. *Match Point* (2005)**

En *Match Point*, Chris Wilton (Jonathan Rhys-Meyers) es un joven y atractivo tenista profesional retirado de origen irlandés, que encuentra trabajo como profesor de tenis en un club frecuentado por familias adineradas. Allí conoce a un tenista aficionado de similar edad, Tom Hewett (Matthew Goode), con quien traba amistad. Tom Hewett introduce a Chris en la vida de los millonarios de Londres, y así el ambicioso Chris conoce a Chloe Hewett (Emily Mortimer) la hermana de Tom. Igualmente conoce a Nola Rice (Scarlett Johansson) una atractiva actriz estadounidense que había estado saliendo con Tom. Chris logra ganar la confianza de la familia Hewett y se hace novio de Chloe, lo cual le permite integrarse por completo en el ambiente de riqueza y lujo que por mucho tiempo ha ansiado poseer.

NOLA: A ti te va a ir todo muy bien... si no la pifias.

CHRIS: ¿Y cómo voy a pifiarla?

NOLA: Intentado ligarme.

---

<sup>481</sup> Schickel, *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>482</sup> Lax, *Conversaciones con Woody Allen, op. cit.*, p. 163.

No obstante, Chris y Nola Rice (quien carece del dinero e influencias de Chloe Hewett) llegan a iniciar simultáneamente un furtivo romance. Cuando su amante Nola se queda embarazada, le amenaza con contárselo todo a su esposa si él no la deja. El azar, la ambición, el sexo y la pasión guiarán las acciones de Chris Wilton, que tendrá que decidir entre su status social o su amor pasional. Como se ve entre la espada y la pared al habersele ido todo de las manos, decide tomar él mismo una drástica decisión de resultados trágicos para resolver el problema, lo que nos recuerda al Judah de *Delitos y faltas*.

**e. *El sueño de Casandra* (2007)**

En *El sueño de Casandra* se reflexiona sobre la posibilidad de carecer o no de visión moral a la hora de cometer un crimen para obtener beneficios por evitar un escándalo empresarial y cargar con él sobre nuestra conciencia. Narra la historia de Ian (Ewan McGregor) y su hermano menor Terry (Colin Farrell). A pesar de sus apuros económicos, ambos adquieren un velero de segunda mano llamado “*Cassandra’s Dream*”, con la idea de acondicionarlo y navegar en él los fines de semana. Ian conoce a la atractiva Ángela (Hayley Atwell) una joven actriz recién llegada a Londres en busca de un futuro de éxito en el mundo de la interpretación, e inmediatamente se siente fascinado por ella. Por otro lado, la debilidad de Terry por el juego, provocará que ambos confluyan en un callejón sin salida en el que su situación financiera será extremadamente delicada. La aparición de su tío Howard (Tom Wilkinson), recién llegado de Estados Unidos y con un pasado aparentemente repleto de éxitos económicos, supone un alivio para la economía de los hermanos. Pero todo tiene un precio. Tom les obligará a infringir la ley, poniendo a prueba su condición moral, y provocando una serie de acontecimientos que darán lugar a consecuencias inesperadas.

**f. *Si la cosa funciona* (2009)**

En *Si la cosa funciona*, se defiende, precisamente, que todo vale en esta vida mientras funcione. Esta búsqueda de sentido de la vida es la que Boris, su protagonista, defiende por encima de todo, la idea de que, si algo funciona, pues adelante con ello. De ahí que no tenga ningún reparo en casarse con una mujer mucho más joven que él, y ve perfectamente normal que la madre de Melody conviva con dos hombre en un equilibrado *ménage à trois*, y que su padre descubra su homosexualidad. Es decir, da lo

mismo lo que hagas si lo la cosa te funciona. Entonces todo estará bien, siempre que no perjudiques a nadie. Según Woody Allen:

A medida que vas por la vida, te enfrentas a dificultades y sea lo que sea que funcione y no le haga daño a nadie es perfecto. Así que aunque resulte una extraña relación romántica, si funciona, funciona. Y no se trata solo de las relaciones románticas. Ocurre lo mismo con nuestros trabajos, nuestros *hobbies*, o con el lugar donde queremos vivir. Si funciona para ti el vivir sólo en una isla desierta, perfecto, funciona. No hace falta decir nada más y lo mismo acerca de cualquier otro aspecto de la vida. Si para ti funciona un entorno totalmente poco convencional, no hay nada en lo que hagas. Siempre que no estés estorbando a nadie, ni haciendo daño a nadie, es lo mejor para ti para seguir adelante en la vida.<sup>483</sup>

#### **4. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica fenomenológico-existencial de Maurice Merleau-Ponty**

Bajo la expresión “fenomenología existencial” se recoge el intento de comprensión del mundo y del hombre que lleva a cabo el filósofo francés Merleau-Ponty (1908-1961), considerado por Greimas y Courtés como semiólogo estructuralista.<sup>484</sup> Partiendo de la fenomenología de Husserl, se propone desarrollarla conforme a su sentido más genuino y totalizador. Pretende así, que los planteamientos fenomenológicos se muestren ejerciendo su significado íntimamente entrelazados con la vida, como matriz en cuyo seno residen y crecen tanto el mundo natural como el mundo social, tanto el mundo objetivo de la ciencia como la subjetividad reflexiva cultivada por gran parte de la filosofía moderna. Entonces se constatará que “el verdadero trascendental no es el conjunto de operaciones constitutivas por las cuales un mundo transparente, sin sombras y sin capacidad, se desplegaría ante un espectador imparcial, sino la vida ambigua”.<sup>485</sup>

Merleau-Ponty pone en duda el *cogito* cartesiano en cuanto esencia del hombre para pensarlo en lo que realmente es: “ser-en-el-mundo”. Con ello no se niega que el hombre sea conciencia y sujeto; sólo se afirma que el *cogito* deviene falso en tanto se separa y

---

<sup>483</sup> Woody Allen en el *press-book* de la película publicado por Tripictures en 2009, p. 9, citado por Fonte, Jorge, en *Woody Allen*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen/Cienastas, 2012, 6ª ed. revisada y actualizada, p. 47.

<sup>484</sup> Greimas, A. J. y Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1982 (ed. original francesa de 1979), p. 361.

<sup>485</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994 (3ª ed.), p. 418.



rompe nuestra inherencia al mundo. De esta forma la fenomenología para Merleau-Ponty adquiere un esencial sello ~~–~~existencial”.

La filosofía existencial consiste en tomar por tema no sólo el conocimiento o la conciencia entendida como una actividad que sitúa en plena autonomía objetos inmanentes y transparentes, sino la existencia, es decir, una actividad dada a sí misma en una situación natural e histórica, de la cual es tan imposible abstraerse, como imposible también es reducirse a ella.<sup>486</sup>

El sujeto no es sólo, ni primariamente, el sujeto epistemológico o gnoseológico, sino el sujeto humano situado dialécticamente en una experiencia histórica y social. No es tampoco un sujeto que es puro ~~–~~ser-para-sí”, según Sartre, sino un ser-con-otro y para-otro, y por tanto intersubjetividad. Hay que comprender, pues, la conciencia ~~–~~no como una conciencia constituyente y como un puro ser-para-sí, sino como una conciencia perceptiva, como el sujeto de un comportamiento, como ser en el mundo o existencia”.<sup>487</sup> De este modo, la expresión ~~–~~fenomenología de la existencia” expresa con rigor el sentido del pensamiento de Merleau-Ponty. En ella se aúnan la experiencia de la fenomenología husserliana y del existencialismo. En la noción de ~~–~~mundo” se unen el extremo subjetivismo y extremo objetivismo. Todo cambia, así, cuando se propone ~~–~~no explicar el mundo o descubrir sus condiciones de posibilidad, sino formular una experiencia del mundo en contacto con el mundo que precede a todo razonamiento sobre el mundo. [...] Se trata de dar voz a la experiencia del mundo”.<sup>488</sup> Se presenta, así, el mundo como mundo vivido y percibido por un sujeto encarnado. En dicha experiencia la palabra representa un momento especial, con lo que el lenguaje se muestra como ~~–~~revelador del mundo” y ocupa una ~~–~~posición central”.<sup>489</sup> Se presenta, así, al *cógitio* como ~~–~~conciencia encarnada en un medio de objetos humanos, en una tradición lingüística”.<sup>490</sup> El lenguaje, la libertad y la historia constituyen, así, momentos estructurales del mundo percibido.

Tomando como punto de partida el estudio de la percepción, Merleau-Ponty llega a reconocer que el cuerpo propio es algo más que una cosa, algo más que un objeto a ser estudiado por la ciencia, sino que es también una condición permanente de la existencia. El cuerpo es, según Merleau-Ponty, constituyente tanto de la apertura perceptiva al

---

<sup>486</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977, p. 205.

<sup>487</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 404.

<sup>488</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Sentido y sinsentido*, op. cit., p. 59.

<sup>489</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 101.

<sup>490</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Sentido y sinsentido*, op. cit., p. 207.

mundo como de la ~~creación~~ de ese mundo. Existe por lo tanto una inherencia de la consciencia y del cuerpo que el análisis de la percepción debe tener en cuenta. Por así decirlo, la primacía de la percepción significa la primacía de experiencia en la medida en que la percepción presenta una dimensión activa y constitutiva. La tarea es también, por lo tanto, describir y comprender ~~el fenómeno y la esencia del cuerpo~~. ~~Yo soy mi cuerpo~~, afirma Merleau-Ponty, y en la unidad del cuerpo encontramos ~~la estructura de implicación~~<sup>491</sup> que engarza ~~mundo~~ y ~~percepción~~, y en él, en el cuerpo, ~~aprendemos a conocer este mundo de la esencia y de la existencia~~. El cuerpo, en fin, ~~es nuestro medio general de tener un mundo~~.<sup>492</sup> El mundo no es ninguna cosa, ni un conjunto o totalidad de éstas. El mundo fenomenológico es ~~la~~ unidad primordial de todas nuestras experiencias en el horizonte de nuestra vida y término último de todos nuestros proyectos.<sup>493</sup> No es un ámbito vacío, ni el ser puro, sino ~~el~~ sentido que transparece en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias y de las del otro.<sup>494</sup> Mundo vivido, intersubjetivo, social e histórico. Como en la rememorada conversación que Harry Block mantiene con su hijo Hilly en el colegio el día de puertas abiertas, sentados en clase en medio de otros niños, sus maestras y madres. El mundo no se percibe igual por ambos, ni su propio cuerpo, del que parte la percepción del mundo.

HILLY: Papá, ¿por qué mi pito no es como el tuyo?

HARRY: ¿Por qué tu pito no es como el mío...? Porque tu madre y yo no te hicimos circuncidar. [...] Cuando yo tenía tu edad, todos los niños de mi barrio ¿sabes lo que hacían? Le ponían nombre a su pito.

HILLY: Al mío le pondré ~~Al Capone~~.

HARRY: Al Capone es perfecto, es genial. Hilly, tienes inspiración, eres un genio. Al Capone fue uno de los grandes genios de la profesión que eligió, en fin, como Arsenio Lupin. [...] ¿Te acuerdas que un día hablamos de Freud? Pues Freud dijo que las dos cosas más importantes para una buena vida son: el trabajo que tienes y el sexo. Esas son las dos cosas. [...] ¡Las mujeres son diosas!

HILLY: ¿Dios es mujer?

HARRY: No digo que Dios sea mujer. [...] Lo diré de otro modo: Las mujeres están. No sabemos si Dios existe, pero las mujeres están. Y no en un cielo imaginario, sino aquí, en la Tierra. Y algunas de ellas... mmmnn... Hilly, algunas de ellas compran en la lencería *Minui*.

---

<sup>491</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, pp. 174-175.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 492.

<sup>494</sup> *Ibid.*, Prólogo, p. XV.

La realidad es confrontada consigo misma a través del humor que genera la inadecuación de la conversación con la situación en la que se produce, lo que genera una actitud de asombro y extrañamiento entre el padre y el hijo, pero, especialmente, en Berth Kramer (Mariel Hemingway), otra de las madres del colegio sentada en la mesa de al lado casi de espaldas a Harry y Hilly, que se gira escandalizada en un determinado momento. El humor viene dado también por el nombre elegido por el niño para su miembro viril. Su vinculación con el terrible mafioso genera comicidad por la degradación y parodia del personaje.<sup>495</sup> La fenomenología existencial se vincula en este caso, además, con Freud y el psicoanálisis, sobre quien volveremos más abajo. De esta forma, el fenomenológico sentido nihilista presentado y encarnado por Harry combate la absurda existencia del hombre con el sexo, algo sobre lo que él sí que tiene constancia segura. Nada más le inspira fe, seguridad y sentido a su vida. La fenomenología existencialista se vincula así con el psicoanálisis.

La nihilista postura existencial de los protagonistas del cine de Allen viene determinada por su marcado carácter fenomenológico, como en el caso, ya mencionado anteriormente, del protagonista de *Si la cosa funciona* Boris Yellnikoff. La consecuencia en Boris es su pesimismo desde una perspectiva marxista y darwinista del sentido de la vida. De esta forma, entre los protagonistas de Allen, afectados por este descreimiento de todo, con la negación de toda creencia y de todo principio religioso, político y social, el sexo (además del amor y las relaciones sentimentales) y la muerte, serán los dos grandes temas freudianos que preocuparán a Woody Allen en toda su cinematografía. “No tiene guía espiritual. Sólo apuesta por la física y el chocho, con perdón del lenguaje”, dirá de Harry Block su hermana en *Desmontando a Harry*. Por su parte, Miles Monroe, el personaje que protagoniza Allen en *El dormilón*, como buen posmoderno, no cree en Dios, en los sistemas políticos, y ni tan siquiera en la ciencia o en el amor. Sólo en el sexo y la muerte, según le confiesa a su amada poetisa Luna (Diane Keaton) desde este pesimismo posmoderno:

MILES: Las opciones políticas no solucionan nada. No importa quién sea el mandamás, todos son terribles. Bueno, ya sabes, son políticos. [...] No creo en la ciencia, es un callejón intelectual sin salida.

---

<sup>495</sup> Alphonse Gabriel Capone (Brooklyn, Nueva York, 17 de enero de 1899 – Miami, 25 de enero de 1947), más conocido como Al Capone, fue un famoso gánster estadounidense de origen italiano de los años 20 y 30, aunque su tarjeta de visita decía que era un vendedor de antigüedades. Procedente de Boocklyn, igual que Allen, su vida y hazañas sirvieron a Woody Allen en *Toma el dinero y corre*, su primera película de como guionista y director, de inspiración para la parodia de un tipo de personaje y de narración que marcó todo un género narrativo, como es el cine negro de gánsters,

LUNA: Ni en los sistemas políticos. Ni crees siquiera en Dios, ¿eh?

MILES: ¡Exacto!

LUNA: ¿Entonces en qué crees tú?

MILES: Creo en el sexo y la muerte. Dos cosas que he experimentado en la vida. Al menos muerto no se sienten náuseas.

Desde esta perspectiva fenomenológico-existencial asumida por Allen, lo real es, según Merleau-Ponty, aquello a lo que se refieren las cosas mismas, no es algo a construir o constituir, sino algo a describir en lo que en verdad es: ~~un~~ tejido sólido”, previo a nuestros actos reflexivos y a nuestros juicios. El mundo percibido, la percepción, no es del orden de la predicación, sino el fondo previo a todos los actos reflexivos. El mundo, por lo tanto, no es un objeto cuya legalidad es constituida por el sujeto, sino ~~el~~ medio natural y el campo de todos mis pensamientos”.<sup>496</sup> Así pues, ~~volver~~ a las cosas mismas es volver a este mundo anterior al conocimiento, del que el conocimiento habla siempre, y con respecto al cual toda determinación científica es abstracta, significativa y dependiente”.<sup>497</sup>

Es así como Merleau-Ponty converge en gran medida con Sartre: el cuerpo humano es junto a lo externo real la base de la conciencia, y por esto se da un compromiso existencial entre el sujeto y sus circunstancias. Sin embargo, el existencialismo de Merleau-Ponty diverge en un punto crucial del existencialismo sartreano. En tanto que para Sartre la relación intersubjetiva es una relación de egos para los cuales todo otro ego queda reducido a la categoría de objeto, para Merleau-Ponty la cuestión resulta bien distinta: es precisamente esa relación existencial, y el compromiso que implica, lo que hace que todo ego deba reconocer a otro ego como un semejante y ya no sólo como un objeto.

Esta perspectiva miserable de la vida, tan nihilista, aparece también presentada por Boris Yellnikoff, el protagonista de *Si la cosa funciona*, desde la peculiar parodia que Allen hace de ella, así como de las posturas posmodernas.

BORIS: Veréis, mi padre se suicidó porque los periódicos de la mañana le deprimieron. Pero, ¿qué iba a hacer con el horror, la corrupción y la ignorancia, y la pobreza, y el genocidio, y el sida, y el calentamiento global, y el terrorismo, y los obsesos de los valores familiares, y los locos de las armas? ~~Horror~~”, dijo Curzt en *El corazón de las tinieblas*. ~~Horror~~”, sí. Por suerte a Curzt no le llevaban el *Times* a la selva. Allí sí que habría visto el horror. ¿Qué vas a hacer? Lees sobre una masacre en Darfoun, o un autobús escolar que explota y dices: ¡Dios mío,

---

<sup>496</sup> *Ibíd.*, Prólogo, p. V.

<sup>497</sup> *Ibíd.*, Prólogo, p. III.

horror! Y luego pasas la página mientras terminas tus huevos de cultivo ecológico. ¿Qué le vas a hacer? ¡Es sobrecogedor! Yo también intenté suicidarme, y está claro que no salió bien. ¿Pero por qué vais a querer oír esto? Caray, ya tenéis vuestros problemas. Seguro que estáis obsesionados con un montón de tristes esperanzas y sueños. Vuestras vidas amorosas previsiblemente insatisfechas. Os han fallado unos negocios. ¡Ojalá hubiera comprado esas acciones! ¡Ojalá, ojalá hubiera comprado esa casa hace años! ¡Ojalá le hubiera tirado los tejos a esa mujer! ¡Ojalá esto, ojalá lo otro...! ¿Sabéis qué? Dejadme en paz con vuestros pudo ser y debió ser. Como decía siempre mi madre: —si mi abuela tuviera ruedas, sería una bicicleta”. Mi madre no tenía ruedas, tenía varices. Pero esa mujer dio a luz a una mente brillante. Me propusieron para el Premio Nobel de Física. No me lo dieron. Pero bueno, todo es política, como todos los falsos honores. A propósito, no creáis que estoy amargado por culpa de mis contratiempos personales, por lo principios de una civilización bárbara, sin sentido. Yo he sido afortunado. Me casé con una mujer guapísima, rica por su familia. Durante años vivimos en Beekman Place. Di clases en Columbia: —La teoría de cuerdas”...

Frente al horror, las masacres, la corrupción y los desastres actuales se presenta, parodiada como crítica, la postura posmoderna de no reacción ante los males de los demás, del mundo y del prójimo. Parodia que se burla del posmoderno y su “feliz” postura de no contaminación, de mantenerse inmune en su propia burbuja, sin comprometerse ni involucrarse en todo ello. Hacer oídos sordos a los problemas de los demás que nos envuelven no es la solución ni nos hace más felices, es la crítica de Boris, realizada incisivamente a través de la paródica ironía manifestada en este monodílogo con el espectador. Se parodian, también de esta forma, los sueños y anhelos del hombre posmoderno, que se ven ridiculizados por Boris. Éste, cual sarcástico dios griego, ve a los seres humanos como débiles y ridículas criaturas. Se ofrece, así, una inteligente crítica a la posmodernidad desde sí misma a través de la parodia de las posturas religiosas tradicionales acomodadas, así como a través de la parodia de la visión religioso-mitológica clásica y su concepción del hombre a merced de los dioses. Al desaparecer la protectora y amorosa figura divina judeo-cristiana, dotadora de sentido a la vida, se genera un vacío existencial rellenado por Boris al asumir su lugar. Lo cual no puede ser de otra forma que desde la parodia de las divinidades griegas rebajadas al nivel humano al intentar éste desde su mediocridad y limitaciones ponerse en su lugar. Esto hace, a su vez que, irónica y paradójicamente, Boris se sienta por encima de los demás congéneres humanos, que es como se nos lo presenta paródicamente. Es por medio de él que los planteamientos existencialistas-nihilistas aparecen parodiados. Boris, desolado porque la vida no tiene sentido, no le

encuentra sentido ni al suicidio, pues no le salió bien, habida cuenta de su manifiesta y cómica cojera. Así, frente al sinsentido de la vida se contraponen el sinsentido del suicidio a través de la parodia del mismo. De esta forma, asistimos en el cine de Allen a la parodia de todo lo serio y dramático, como sucedía en *La última noche de Boris Grushenko* o el ya comentado caso del final de *El dormilón*. Como sucedía ya entonces desde el futuro en relación con la ciencia, tampoco en este caso las posturas fenomenológico-positivistas de Boris como científico, físico y profesor en la prestigiosa Universidad de Columbia de la teoría de cuerdas consiguen salvarlo ni dotar de sentido a la vida y existencia. Boris, por su parte, frente a la posible amargura que se le podría achacar por culpa de sus “contratiempos personales” y “los principios de una civilización bárbara y sin sentido”, presenta una visión optimista al considerar que ha sido afortunado en su vida. Esta visión optimista la justifica al verse supuesta y felizmente realizado en todas las áreas importantes y de mayor necesidad de realización en el ser humano: la sentimental, la laboral-vocacional-profesional y la material de estatus social. Lo que, de forma paradójica, es contrapuesto a continuación irónica y paródicamente con el último ataque nihilista-existencial que se nos muestra de Boris, que le dio cuando todavía estaba con su mujer, gritándole desesperado en medio de la noche). Fue este episodio el generador de su última discusión con ella, su intento frustrado de suicidio y su separación matrimonial. La posmoderna solución frente a lo que ni la ciencia puede solucionar ni explicar no es única sino plural. Por muy raro, impopular o poco habitual que sea aquello por lo que uno se decanta, si la cosa funciona, por lo menos para uno, ya está todo lo que había que decir, hacer y buscar, siempre y cuando, claro está, que no le haga daño a nadie. Lo cual es presentado, también, desde el humor y la paradójica ironía. De esta forma, la visión posmoderna de Allen combate los planteamientos propios de la posmodernidad enfrentándose a sí misma desde el humor y la parodia, generadores de una ironía paradójica con la que se ve la vida y se la dota de sentido.

La peculiar visión de la que está dotado Boris Yellnikoff nos afecta con su mirada frente a nuestra asepsia posmoderna. Se trata del ejercicio hermenéutico de la mirada, que se ve implicada y reconocida en lo observado, viéndose alterada por él. Este ejercicio hermenéutico al que Boris nos lleva:

Podríamos situarlo en la búsqueda de nuestro paisaje interior, la identidad que nos es propia. Quizá, como Alicia o como Carrol, hemos pasado tiempo atravesando espejos y sería recomendable que nos detuviéramos ante su reflejo.

Evitando, eso sí, narcisismos, y procurando reconocernos. La lucha entre lo tribal y lo global nos amenaza con un pensamiento único. No todo es capitalismo neoliberal, ni relaciones en consumo, ni utilitarismo. Somos singulares y personas y, por ende, estamos llamados a un pensamiento personal y bien singular.<sup>498</sup>

Armenteros implica y compromete en el discurso al hombre y mujer posmodernos precisamente desde los propios planteamientos de la posmodernidad en una activa postura ético-existencial.

La realidad como texto frente a la ficción es lo que genera el diálogo final de *Delitos y faltas* entre Cliff y Judah, vinculado todo ello a dos aspectos muy recurrentes en el cine de Allen: las angustias ético-existenciales tan presentes en Bergman y su pasión por el cine.

JUDAH: ¿Qué quiere decir? Las personas arrastran el fardo de actos infames. ¿Qué espera que haga él, confesarlo todo? Estamos en la realidad. En la realidad actuamos racionalmente. Tenemos que negar; de lo contrario no podríamos seguir viviendo.

CLIFF: Bueno, yo lo que haría sería hacerle confesar. Porque entonces su historia alcanzaría proporciones trágicas, porque ante la ausencia de Dios, o de algo, él se ve obligado a asumir esa responsabilidad por sí mismo. Y así... tendría una tragedia.

JUDAH: Pero eso es ficción. Es como en las películas. Ve usted demasiadas películas. Yo hablo de la realidad. Si lo que busca es un final feliz, vaya a ver una película de Hollywood.

Nos encontramos en este caso con la reflexión de unos personajes de ficción sobre los finales ficcionales, enfrentados estos finales a cómo se desenvuelve la realidad, según Judah. Reflexión sobre este tipo de finales que aparece, precisamente, al final de una obra de ficción como *Delitos y faltas* con sus dos protagonistas sentados lado a lado cuales dos comediantes de night club o de televisión que conversan entre sí en tono trágico frente a todo un auditorio. Esto nos sitúa a las puertas de la rutura existencialista de la cuarta pared, que se producirá en algunos de los protagonistas de Allen al reflexionar sobre sí mismos como entes de ficción frente a la realidad, o simplemente para, a través de sus reflexiones, compartir y considerar con el público sus inquietudes personales.

---

<sup>498</sup> Armenteros, *op. cit.*

## 5. Visión y ceguera I: La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen desde la posmoderna ruptura existencialista de la cuarta pared y su apelación al espectador y a las criaturas. La tragedia griega clásica y *Job* en el humor judío alleniano

En varias ocasiones, Allen tiene en cuenta directamente al espectador y sus posibles reacciones, rompiendo con ello su sistema y horizonte de expectativas a través de la ruptura de lo que en teatro se considera la cuarta pared. Se trata de un recurso tomado de dicho género en relación con la pared imaginaria que divide a los actores/personajes del público, es utilizado por Allen cuando el actor se dirige con su mirada o su actuación hacia el espectador, realizando un “guiño” a éste. En el cine, la “cuarta pared” es la representada por la pantalla de cine, que divide y separa lo que vemos, de nosotros y el lugar donde nos encontramos. Es en *La rosa púrpura de El Cairo* donde se produce la más clara ruptura de la cuarta pared, aunque es interna al mundo diegético de la historia y los personajes. Este recurso, extrapolado del mundo diegético, es usado por Allen en varias ocasiones extradiegéticamente para dirigirse directamente al espectador de sus películas, a quien trata de involucrar y hacer partícipe comentándole la escena acaecida, consultándole sus dudas y conversando con él como si de un avezado monologuista de *night-club* o televisión se tratase, algo heredado de sus orígenes en el mundo de la comedia. Lo que caracteriza a la ruptura de la cuarta pared en el cine de Woody Allen es que siempre, de una forma u otra, va de la mano de la búsqueda existencial y psiconanalítica de sentido, con la vida como texto como objeto de dicha hermenéutica del sentido.

### a. *La última noche de Boris Grushenko* (1975) y *Desmontando a Harry* (1997)

Boris Grushenko rompe la cuarta pared existencial con el espectador en varias ocasiones a lo largo de la película *La última noche de Boris Grushenko*. La película comienza con la voz en *off* del protagonista contándonos la historia desde el final de la misma para retrotraerse a sus orígenes familiares. La ruptura de la cuarta pared más relevante y trascendente en esta película resulta la última, mientras la muerte se lo lleva a su reino y Boris se detiene a hablar en primer plano frente a la cámara:

BORIS (*mientras suena en off música sacra, solemne*): ¡Trigo! ¡Estoy muerto y están hablando de trigo! La cuestión es: ¿he aprendido yo algo de la vida? Tan sólo que los seres humanos están divididos en mente y cuerpo. La mente abarca todas las aspiraciones nobles como poesía y filosofía, pero es el cuerpo el que se divierte.



Lo importante, creo yo es no ser un amargado. Resulta que hay Dios y no creo, no creo que sea injusto. Lo-o-o peor que se puede decir de él es que ha tenido poco éxito con nosotros. Al fin y al cabo hay muchas cosas peores que la muerte, eh... Si han tenido que aguantar alguna vez a un agente de seguros, lo comprenderán perfectamente. El *quid* de la cuestión está en no pensar en la muerte como un fin, sino en ver a la muerte como el modo más efectivo de reducir gastos. Y en cuanto al amor, ahá... no sé, ¿qué quieren que les diga? No es, no es la cantidad de relaciones sexuales lo que cuenta sino la calidad. Claro que, si la cantidad es menor de una cada ocho meses, yo lo pensaría mejor. ¡Bueno! ¡Hasta la vista, amigos míos! ¡Adios!

En *Desmontando a Harry*, Richard, el amigo del protagonista, tiene una intervención existencial rompiendo la cuarta pared, similar a la de Boris, también una vez muerto. En este caso se dirige al protagonista. Sus comentarios existenciales surgen a partir de posturas psicoanalíticas en relación con la especial relevancia que cobran en *Deconstructing Harry* los valores del lenguaje literario frente a la realidad. “Yo no estaba interesado en los estudios universitarios”, le dice a su psiquiatra. “Yo quería ser escritor. Todo lo que me preocupaba era escribir. No me preocupaba el mundo real. Sólo me preocupaba el mundo de ficción”. En él encuentra la posibilidad de realizar todo aquello que le gustaría conseguir en la vida. Harry se refugia en el arte porque no es capaz de vivir en el mundo real. Pero Harry lleva un tiempo que no consigue tampoco desenvolverse en el arte. De ahí su especial preocupación al desaparecer el único refugio que tenía. El apellido “Block” es una clara alusión en inglés a este bloqueo mental suyo como escritor. “Por primera vez en mi vida he sufrido un bloqueo mental” –le dice a su psiquiatra. “Empiezo relatos cortos y no consigo terminarlos. No consigo meterme en mi novela ni a la de tres”. El poder escribir su nueva novela se convierte para Harry en algo vital. En la escritura de sus novelas encuentra la felicidad y tranquilidad que no es capaz de obtener en la realidad. A través del arte su vida cobra sentido. Un sentido que no encuentra en esta vida, ni sabe si lo podrá encontrar después, una vez muerto:

HARRY: Tienes que decirme la verdad: ¿Es mejor estar muerto? (*Le pregunta a su amigo Richard recientemente fallecido, con el que se encuentra en la celda.*)

RICHARD: No, no lo es. La verdad que no. Pero hay una cosa buena: no te llaman para hacer de jurado, pero tampoco hay libertad de acción.

HARRY: ¡Caray...! Yo no sirvo para la vida.

RICHARD: No, pero escribes bien.

HARRY: Escribo bien, pero eso es otra historia. Bueno, sé manipular a los personajes y crear argumentos.

RICHARD: Sí, tienes tu propio universo, sabes hacerlo. Eso es mucho más bonito que el mundo real, creo yo.

HARRY: Sí, pero yo no funciono en el mundo real, ¿sabes? Soy un fracaso en la vida.

RICHARD: Pues yo creo que aportas placer a mucha gente, y eso es bueno.

HARRY: Sí, pero eso también se agota. En los últimos meses no he sido capaz de sacar una sola idea coherente para escribir.

RICHARD: Pues haz las paces con tus demonios y se acabará tu bloqueo.

HARRY: Ya sé que parecerá una perogrullada, pero yo sólo quiero ser feliz.

RICHARD: Estar vivo es ser feliz. Te lo digo yo.

Harry Block es un inadaptado, como suele suceder con los protagonistas del cine de Woody Allen. Escribe, según él, porque no le encuentra sentido a la vida, a su vida. Paradójicamente, el caos de su vida real se convierte en bello orden literario en sus novelas. Gracias a la retoricidad del lenguaje literario y la sabia ordenación de los elementos en la narración, convierte sus fracasos personales en éxitos editoriales. Recomponen en sus novelas la realidad, con sus hechos y personas, para construir un mundo en el que poder refugiarse. Esta reclusión en lo artístico hace que Harry Block se quede solo. Cuando la antigua universidad en la que estudió Harry va a rendirle un homenaje esa misma semana, él no tiene con quién ir. Su desorganizada vida le ha impedido mantener a su lado a esposas, amantes, familiares y amigos, pero no es hasta ese momento cuando el escritor toma conciencia de su soledad e intenta encontrar a alguien que acepte acompañarle. Paradójicamente, pese a ser un gran escritor de éxito que va a ser homenajeado, Harry Block se siente un fracasado. Su fracaso llega al punto de que, lo único que le quedaba, su homenaje, no ha podido tener lugar. La policía se lo ha llevado para encarcelarlo, acusado de varios delitos.

La autoconciencia de Harry de su fracaso personal le hace ver la realidad como deficitaria. Se presenta la vida como persecución inútil de la felicidad mientras que la creación artística se nos muestra como negación de la realidad y refugio en el que es posible construir un mundo paralelo mucho más confortable y gratificante. Ante su constante inadaptación al mundo real, Harry se refugia en su mundo de ficción, que controla y domina. La vida constituye para Harry un vacío existencial carente de orden y sentido, según él, aunque esta apreciación suya encierra más bien un problema de base: el hecho en la vida real hay que tratar con personas reales que tienen su propia autonomía de actuación y no hacen siempre lo que él quiere o espera de ellas a su antojo, como cuando intenta, infructuosamente, que su ex novia Fay no se case con su amigo Larry al día siguiente. De ahí la insatisfacción de Harry en el mundo real y sus

egoístas deseos por ser feliz. Es por eso que, como todo el mundo no puede siempre hacer lo que él quiera y cumplir sus deseos, Harry necesita fabricarse otro mundo, un mundo a su medida. De ahí que tenga que recurrir al arte. A través de éste consigue poner orden y sentido sobre la realidad, su realidad, al poder dominar a sus personajes, cosa que no puede hacer en la vida real con las personas con las que se relaciona. De ahí que sus obras se basen en sus psicoanalíticas carencias sentimentales y en los vacíos que éstas generan, así como en las confrontaciones personales con la gente que le rodea. Confrontaciones que siempre resultan cómicas para el espectador, como sucede con la infantil, egoísta y desproporcionada reacción de Harry ante la inminente boda de Fay.

Según lo expuesto, Harry Block No puede hacer otra cosa que escribir sobre sí mismo y sobre sus tortuosas y complicadas relaciones. Cuando éstas ya no se dan porque se ha quedado sólo, le sobreviene el mayor de los vacíos, con su correspondiente bloqueo. Cuando no tiene ya relaciones que utilizar, no le queda entonces otra cosa ya más que escribir sobre su propia soledad y su consiguiente agotamiento artístico. Las relaciones le servían, al menos, para escribir. Si ya no tiene ni eso, no le queda más que escribir sobre su propio problema de bloqueo mental surgido por la soledad, el vacío y los conflictos que tiene con sus familiares y ex mujeres. Frente a lo que Harry desearía – que Fay no se casase con Larry, que su ex mujer le cambiara el turno para llevarse a su hijo a la ceremonia de homenaje de su antigua universidad, o que pudiera encontrar de nuevo la inspiración literaria–, frente a todos sus deseos, que se confrontan a cada rato con la realidad, su vacío personal, existencial, sentimental e incluso artístico, genera, paradójicamente, arte, lo que le reporta felicidad mientras lo consigue. Y frente a ello, la posmoderna respuesta de su difunto amigo Richard: “Estar vivo es ser feliz”.

**b. Visión y ceguera, *Job* y la hermenéutica posmoderna existencialista en *Delitos y faltas* (1989)**

La visión y la ceguera con sus paradojas existencialistas forman parte consustancial directa de dos meritorias obras de Allen: *Delitos y faltas* y *Poderosa Afrodita*, en donde se recoge la ceguera literal y simbólica como metáfora, motivo tomado de la literatura clásica griega y bíblica, donde suponía una cualidad positiva, porque permitía ver hacia el interior de uno mismo o de otros. La visión externa se sustituye, así, por una peculiar visión interna.

La ruptura de la cuarta pared va ligada en ocasiones en el cine de Allen a la presentación de las angustias y preocupaciones del existencialismo. La ruptura

existencialista de la cuarta pared en diálogo con la divinidad ya aparece en una de las obras que más han marcado e impactado a los protagonistas de Allen: el libro de Job. Esta experiencia traumática de su infancia en relación con la presentación bíblica de la divinidad es la que se nos muestra en Judah, el protagonista trágico de *Delitos y faltas*. En este sentido nos presenta a la divinidad Job: “Los ojos de los que me ven, ya no me verán más; fijarás en mí tus ojos, y dejaré de ser” (*Job 7:8*).<sup>499</sup> Job también sufre de una ceguera en sentido figurado vinculada con la actividad hermenéutica vital-existencial: “He aquí que él pasará delante de mí, y yo no lo veré; pasará, y no lo entenderé”, exclama el propio Job (*Job 9:11*). Éste le responde al final a Jehová, reconociendo la ceguera en sentido figurado que ha sufrido:

Yo conozco que todo lo puedes, y que no hay pensamiento que se esconda a ti. ¿Quién es el que oscurece el consejo sin entendimiento? Por tanto, yo hablaba lo que no entendía; cosas demasiado maravillosas para mí, que yo no comprendía. Oye, te ruego, y hablaré; te preguntaré, y tú me enseñarás. De oídas te había oído; más ahora mis ojos te ven. Por tanto me aborrezco y me arrepiento en polvo y ceniza. (*Job 42:2-6*)

La fe en el libro de *Job* va también ligada con la visión a través de la ruptura existencialista de la cuarta pared que nos separa de la divinidad y la dimensión en la que ésta se encuentra. Así, exclama Job: “Pero yo sé que mi Redentor vive, y que al fin se levantará sobre el polvo; y que después de deshecha esta mi piel, en mi carne he de ver a Dios. Lo veré por mí mismo; mis ojos lo verán, no los de otro. Pero ahora mi corazón se consume dentro de mí” (*Job 19:25-27*).

En *Delitos y faltas*, los ojos, la percepción visual –en estrecha relación con lo moral– y su alcance trascendental constituyen el tema central sobre el que se desarrolla la película.<sup>500</sup> La estructura argumental se edifica en torno a la figura de dos miembros de la comunidad judía neoyorkina. Uno es Judah Rosenthal (interpretado por Martin Landau), un afamado oftalmólogo que ha alcanzado el éxito y el reconocimiento profesional, cabeza de una familia ejemplar cuyos integrantes se sienten profundamente orgullosos de él. El otro es Cliff Stern (interpretado por Woody Allen), un frustrado director cinematográfico que nunca ha podido demostrar su talento artístico visual y que

<sup>499</sup> Traducción alternativa de la segunda parte del versículo: “Y tú fijarás tus ojos en mí, pero ya no seré” (RV95).

<sup>500</sup> En clara vinculación con el tema central, uno de los carteles promocionales de la película incluía en el centro, en negro sobre fondo blanco al igual que el título de la película sobre el que se sitúa, una imagen pequeña de la hoja con letras de diferentes tamaños que utilizan los oftalmólogos para diagnosticar la visión (véase Anexo III, fig. 65, p. 350).

siempre ha vivido a la sombra de su triunfador cuñado Lester (Alan Alda), siendo puesto en ridículo constantemente por una esposa que ni siquiera se siente físicamente ya atraída por él. De esta forma, mientras Judah lo ha conseguido todo en la vida, Cliff no tiene prácticamente nada. Pero, paradójicamente, mientras Cliff mantiene en todo momento la integridad y fidelidad a sus valores, Judah, al querer mantener todo su *estatus*, terminará perdiendo hasta el sentimiento de culpa y la conciencia, convirtiéndose en un ser sin moral ni principios. Aparentemente el éxito se decantará de forma paradójica por los personajes asesinos, egoístas, infieles, hipócritas, orgullosos, arrogantes y amorales como Lester y Judah, mientras que alguien como Cliff o su cuñado Ben, no conseguirán esos triunfos públicos, precisamente por hacer lo contrario. Pero estos dos últimos, al mantenerse fieles e íntegros a sí mismos y sus valores, conseguirán los triunfos internos con los que, al perderlo todo, ganarán grandeza moral. Esto constituye una intrigante paradoja en donde ambas historias, la de Judah y la de Cliff, claro contrapunto la una de la otra, se desarrollarán de forma paralela –la primera en un tono grave, la segunda en uno ligero- hasta al final de la película, en donde terminarán coincidiendo y dándose sentido la una a la otra.

El personaje virtual del doctor Levi, un filósofo superviviente del Holocausto nazi, se convierte de alguna forma en la voz de la conciencia de los personajes. En la última secuencia del film, mientras se nos muestran algunas de las acciones que han acontecido a lo largo de la película, es precisamente Levi quien da la clave de todo aquello que hemos visto al decir que –las elecciones morales, tanto como las banales, nos definen a nosotros mismos; somos la totalidad de las decisiones que hemos tomado a lo largo de nuestra vida”.

Tanto Judah como Cliff, los protagonistas de las dos historias que se presentan en *Delitos y faltas*, una trágica y la otra cómica, son dos personajes en crisis que deben tomar decisiones para encauzar el rumbo de sus vidas.

Este filme, al igual que *Hannah y sus hermanas*, plantea una nítida bifurcación. En esencia entreteje dos grandes líneas narrativas con atmósferas contradictorias. Lo que las aglutina es una metáfora: los ojos. Nos habla de la manera como vemos y no vemos las cosas, hablando siempre en términos morales. Para empezar tenemos la profesión de Judah y la tragedia que se cierne sobre su paciente: Ben [un joven rabino con incipientes problemas de ceguera]. Al principio de la película Dolores pronuncia el tópico de que los ojos son el espejo del alma, frase que Judah ignora. Su visión de estos asuntos es puramente científica y materialista. Pero cuando ve a Dolores muerta y escruta sus ojos sin vida, el vacío que le devuelve su mirada causa una honda impresión en él. [...]

La metáfora de Woody tiene un alcance muy superior al que presenta ese momento. El insufrible Lester debe convertir cada experiencia en un chiste malo. Cliff es su opuesto. No puede tolerar los chistes, y sobre todo el chiste cómico que lo sustrae de su piadoso asunto antes de haber terminado el documental. Intencionalmente lo ha estado observando a través de su visor, aunque no ha conseguido descifrar su desesperación. De modo que tanto él como su cuñado están siendo parcialmente vistos. Y es interesante reseñar que Ben, que, recordemos, se está quedando ciego, ya lo está para las iniquidades de este mundo. Uno se imagina que, si no lo fuese, no podría sentirse tan cómodo y tan a gusto.

La figura de Ben es muy del agrado de Woody. Ha confesado que envidia su fe insobornable. En su opinión, Ben es uno de los dos personajes de la película que ~~tr~~“triumfan”. El otro es la sobrina de Cliff, a quien adora, y que es, debido a su juventud, todavía un ser inocente. Si, como Ben, podrá o no mantener esa inocencia a medida que crezca en edad y experiencia, es una pregunta que queda abierta y que Woody no responde.<sup>501</sup>

La mirada en *Delitos y faltas* se convierte, así, en el medio para poder acceder a la interioridad de los personajes. Sólo podemos ver la verdad a través de los ojos. De ahí que Dolores diga que ~~Los~~“Los ojos son el espejo del alma”. Quizá por ello, para interpretar al personaje de Judah Rosenthal, Allen eligiera a un actor con una mirada tan expresiva como Martin Landau. Judah es oftalmólogo. Su punto de vista es esencialmente clínico y analítico. Cliff es cineasta, pero de películas documentales, por lo que ve el mundo de una determinada manera a través del objetivo de la cámara, cambiando a su criterio la perspectiva. Además, cabe recordar la impactante mirada perdida de Dolores (Anjelica Huston) tras su terrible asesinato, así como Halley (Mia Farrow) se quita las gafas cuando finalmente aclara su confusión sentimental. Otro de los personajes, el cuñado de Cliff, Ben, tiene una enfermedad degenerativa que termina, paradójicamente, por dejarle ciego, a pesar de que el único que parece tener un sano criterio y equilibrio. Y por último, están los ojos de Dios, que todo lo ven, y a través de los cuales se imparte justicia a los mortales según la mentalidad judía, algo que, desde pequeño, se le había enseñado reiteradamente a Judah. Así, en varias ocasiones se le viene a éste a la memoria, desde sus recuerdos infantiles, la frase: ~~Los~~“Los ojos de Dios todo lo ven”.

La importancia de la visión y la mirada alegórica en *Delitos y faltas* se evidencia ya en los posibles títulos en los que iba pensando Allen, que quería establecer una relación entre las palabras ojo o mirada, Dios y éxito. No convencido por los títulos que anteriormente había pensado: *Una cuestión de conciencia* o *El padrenuestro*, procedió a anotar posibles títulos bajo los cuatro conceptos correspondientes que había escrito:

---

<sup>501</sup> Schickel, *op. cit.*, pp. 48-49.

EL BIEN Y EL MAL: *Actos de bondad y maldad; Momentos de...; Escenas de...*  
EL GRUPO DE LA VISTA: *La mirada de Dios; Ventanas del alma; Visiones del alma; Visión oscura.*  
ESPERANZA: *Rayo de esperanza; Esperanza y oscuridad; Vaga esperanza.*  
ELECCIÓN: *Una cuestión de elección; Elecciones en la oscuridad; Puntos decisivos.*<sup>502</sup>

En *Delitos y faltas* aparece la omnipresente visión y mirada justiciera de Dios en vinculación con la ceguera física y alegórica de algunos de sus personajes. Se trata de visión crítica que cuestiona esta herencia de la cultura judía del *Antiguo Testamento*, visión ciega de la que el *Nuevo Testamento* es también, a su vez, heredero.<sup>503</sup> En *Delitos y faltas*, nos encontramos con dos referencias directas a esta imagen de la visión divina desde la mirada y visión de Judah. La primera es en su discurso:

*Interior. Noche. Club de campo. Sala de banquetes.*

JUDAH (*al micrófono*): Que este nuevo pabellón de oftalmología sea una realidad, no se debe sólo a mí, sino a un espíritu común de generosidad, de conciencia colectiva... y de plegarias escuchadas. Es irónico que yo emplee la expresión “plegarias escuchadas”. Como sabéis, soy un hombre de ciencia. Y he sido siempre un escéptico, aunque tuve una educación muy religiosa. Pero por mucho que la rechazase, aun de niño...

*Flash-back. Interior. Día. Sinagoga.*

*En una mesa, Judah niño y su padre leen los libros religiosos. Unos hombres rezan en el suelo ante ellos.*

JUDAH (*off*): ...ciertos sentimientos se quedaron grabados en mí. Recuerdo que mi padre me decía: “Los ojos de Dios nos están mirando siempre”.

*Interior. Noche. Club de campo. Sala de banquetes.*

JUDAH (*al micrófono*): Los ojos de Dios. Una frase terrible para un niño. ¿Cómo serían los ojos de Dios? Intensos, penetrantes hasta lo inimaginable, pensaba yo. Y me pregunto si será únicamente una coincidencia que haya elegido como especialidad la oftalmología.

---

<sup>502</sup> Lax, *op. cit.*, p. 126.

<sup>503</sup> La sanación de una ceguera física es presentada en el evangelio de Juan, capítulo 9, como una alegoría de la sanación de la ceguera para quienes se hallan ciegos de engreimiento, autosuficiencia y orgullo espiritual, como los escribas y fariseos de la época a los cuales Jesús se dirige. Éstos, debido a su ceguera, no alcanzan a ver en los textos de los profetas la prefiguración de su persona como Mesías divino: “Dijo Jesús: Para juicio he venido yo a este mundo; para que los que no ven, vean, y los que ven, sean cegados. Entonces algunos de los fariseos que estaban con él, al oír esto, le dijeron: ¿Acaso nosotros somos también ciegos? Jesús les respondió: Si fuerais ciegos, no tendríais pecado; mas ahora, porque decís: Vemos, vuestro pecado permanece” (Jn 9: 39-41). Se trata de un invisible acto destructor relacionado con la emisión de juicios, en donde el no reconocimiento de la ceguera como lectores, intérpretes o críticos textuales para poder ser ayudados o iluminados los convierte en “guías ciegos”. A este respecto, el propio Jesús añade en otra ocasión: “Dejadlos; son ciegos guías de ciegos; y si el ciego guiare al ciego, ambos caerán en el hoyo” (Mateo 15:14). Es por eso que, en el caso de *Un final made in Hollywood*, Val Waxman necesitará encontrar por sí mismo la salida a esa ceguera suya.

INVITADOS (*off, risas*).

En relación con estos comentarios de Judah, la segunda referencia directa a la mirada de Dios se produce en la secuencia en la que éste va al apartamento de su difunta amante. Dispuesto a borrar las huellas del horrible crimen que él mismo ha auspiciado con el fin de salvar su imagen familiar y social, pública y privada, entra:

*Interior. Noche. Apartamento de Dolores. Dormitorio.*

*El cuerpo de Dolores yace inmóvil en el suelo. Junto a su cabeza hay un charco de sangre. Judah contempla horrorizado el cadáver. Entra lentamente en el dormitorio. Los ojos abiertos de Dolores parecen mirarle. Judah se sienta lentamente en la cama.*

VOZ DE SOLLY: Lo repetiré otra vez.

*Flash-back. Interior. Noche. Sinagoga. Cuarto trastero.*

*En una estancia llena de hombres, Judah, joven, está sentado junto a su padre. Cesa la música.*

SOLLY: Los ojos de Dios lo ven todo.

HOMBRES (*murmillos ininteligibles*).

*Solly, con sombrero, está sentado en la cabecera.*

SOLLY: Escúchame, Judah. Nada absolutamente nada escapa a Su mirada.

HOMBRE (*off*): Ajá.

SOLLY: Ve a los justos y ve a los réprobos. Y los justos son recompensados, pero los réprobos serán castigados... para toda la eternidad.

HOMBRES (*murmillos de aprobación*).

Las dos intervenciones de los murmullos de los hombres aportan el contrapunto cómico de la escena desde la distancia irónica con que Allen nos presenta el recuerdo que atormenta a Judah.

**c. Poderosa Afrodita (1995) y Dios (1975): La parodia del teatro griego clásico y la ruptura judeo-existencialista de la cuarta pared en el cine de Woody Allen**

El existencialismo, como postura heredera del nihilismo, plantea la libertad humana en el mundo ante la soledad de sentirse abandonados por un Dios que, a la postre, se siente que no existe. O por lo menos los existencialistas no perciben ni constatan evidencias de lo contrario. Lo que no implica, desde el punto de vista judío de Allen, renegar de Dios, sino más bien, compartir la angustia de no encontrarlo.

Sartre señala que la existencia del hombre precede a cualquier significado que pueda tener. El que alguien exista precede, por lo tanto, a lo que es. La existencia precede a la esencia, entendida esta última como aquello de lo que algo consta, es decir la naturaleza



de una cosa. Pero, según Sartre, el hombre no tiene una naturaleza innata. Por tanto el hombre tiene que crearse a sí mismo. Tiene que crear su propia naturaleza o –esencia” porque esto no es algo que venga dado de antemano. A través de toda la historia de la filosofía, los filósofos han intentado dar una respuesta a qué es el hombre, o qué es la naturaleza humana. Pero Sartre pensaba que el hombre no tiene una tal –naturaleza” eterna en que refugiarse. Por eso tampoco sirve preguntar por el –sentido” de la vida en general. Estamos, en otras palabras, condenados a improvisar. Somos como actores que entran en el escenario sin tener ningún papel estudiado de antemano, ningún cuaderno con el argumento, ningún apuntador que nos pueda susurrar al oído lo que debemos hacer. Tenemos que elegir por nuestra cuenta cómo queremos vivir, según hemos visto ya en los planteamientos allenianos de *Delitos y faltas*, *Match Point* y *El sueño de Casandra*. A ello se suma la inquietud judía de dirigirse a la divinidad en cualquiera de los casos, independientemente del grado de fe y de la necesidad del orante –monodialogador”. Esta postura es la que aparece recogida en las obras de teatro griegas de la literatura alleniana y su ruptura de la cuarta pared, desde su comedia teatral *Dios* hasta la comedia cinematográfica *Poderosa Afrodita* y su parodiado coro griego. Sobre estas dos obras nos centraremos a continuación.

### **i. Dios (1975)**

Si hay una obra alleniana que, desde el humor, reflexione directamente sobre la ruptura existencial de la cuarta pared en relación con la intervención de la divinidad y la reacción existencial de sus personajes, esa es la comedia titulada precisamente *Dios*, una obra que, curiosamente, parte también del teatro griego, como después hará *Poderosa Afrodita*. La historia de esta comedia alleniana se desarrolla en Atenas, aproximadamente 500 años antes de Cristo y, al igual que *Muerte* (1972), esta obra de un solo acto se publicó originalmente en el libro –Sin plumas” (1975). Se trata de una comedia singular en donde, en medio de un escenario vacío, dos griegos hablan de una obra de teatro que están intentando representar. Son Hepatitis (el autor) y Diabetes (el actor), que desean participar en el Festival de Teatro de Atenas pero todavía no han podido terminar al no lograr escribir un buen final que les convenza. En su desesperación, aceptan las sugerencias de una chica del público que sube al escenario. Sin encontrar una solución satisfactoria, llaman al propio Woody Allen para que les ayude. A lo largo de la obra, y siempre en busca de una buena manera de concluirla, van apareciendo otros personajes, como Triquinosis y Colitis, que acaban por darles la

solución para un gran final proponiéndoles que utilicen un aparato creado por ellos mismos llamado “Maquina-Dios” que es capaz de convocar al mismísimo Zeus, que terminará muerto por un accidente en clara alusión al planteamiento de Nietzsche en relación con Dios. Entre medio y tras ello, se siguen sucediendo la aparición de continuos personajes, como el apuntador de la obra o un escritor que dice ser el creador del público. Se trata de una disparatada comedia de humor de lo más absurdo donde se mezclan la realidad y la ficción, los actores con los autores de la obra, y éstos últimos con el público que asiste a la función de Allen. Se trata de una obra donde nada es lo que parece, y mientras unos personajes se preguntan por la existencia de Dios, otros se plantean la existencia de esta propia obra, que resulta una metáfora de la vida real frente a la Providencia divina.

La comedia comienza con dos griegos meditabundos en el centro de un enorme anfiteatro vacío. Crepúsculo. Uno es el actor; el otro, el autor. Ambos están pensativos y desconcertados. Deberían ser interpretados por dos payasos buenos y vulgares”.<sup>504</sup> Son estos dos personajes los que comenzarán reflexionando sobre su papel en la vida, es decir, en la escena del teatro de este mundo, del que la escena en la que se encuentran constituye una metáfora o alegoría. Es por eso por lo que necesitan encontrar un final para la obra que quieren representar, con el que dotarla de sentido. La obra de Allen comienza, precisamente, con los intentos infructuosos de ambos personajes por encontrar ese final. El actor (Diabetes) critica frente al autor (Hepatitis) las estructuras circulares, ya que “toda obra ha de tener un principio, un centro y un final”, “porque todo en la naturaleza posee un principio, un centro y un final”.<sup>505</sup> La ruptura de la cuarta pared aparece vinculada a posturas existencialistas desde la reflexión que actor y autor realizan sobre la realidad y a la ficción, con la consiguiente reflexión sobre ellos mismos como criaturas, cuales posmodernos Sócrates que nos interpelan, al interpelarse entre sí, con su ironía mayéutica.

Como auténtico teatro del absurdo, esta pequeña comedia de Allen se presenta como una reacción al “teatro realista”. Su intención, como en el teatro del absurdo, es mostrar en el escenario la falta de sentido de la vida, y de esa manera hacer reaccionar al público. El objetivo no es, por lo tanto, recrearse en esta falta de sentido. Todo lo contrario: Allen es consciente de ello y, como buen mayeuticohermeneuta del sentido,

---

<sup>504</sup> Allen, Woody, *Dios*, comedia publicada en *Sin plumas*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 134.

muestra y revela lo absurdo a través de sucesos totalmente cotidianos con la intención de que el público se vea obligado, así, a cuestionarse su vida para buscar una existencia más auténtica y verdadera. Se trata, por lo tanto, de una obra que confronta todo ello y a todos ellos directamente, en donde la agresividad y violencia van creciendo por momentos.

Como sucede en esta comedia de Allen, el teatro del absurdo expone a veces situaciones completamente triviales, que hacen que se lo pueda considerar una especie de “hiperrealismo”, ya que se muestra al ser humano exactamente como es. Así, si se representa justamente lo que sucede cualquier día a alguien cualquiera, entonces el público empieza a reírse, como sucede con los conocidos y exitosos dibujos animados de *Los Simpsons*. Se trata de una exitosa y fructífera receta de humor posmoderno. La risa del público en estos casos puede interpretarse como una defensa inconsciente del mismo al verse expuesto en el escenario.

El teatro del absurdo también puede tener rasgos surrealistas, como en el caso de las comedias de teatro y el cine de Woody Allen. Como teatro del absurdo, sus protagonistas cinematográficos, especialmente los de la primera década, se enredan en las situaciones más improbables e irracionales (como en las comedias *slapsticks*). Pero las situaciones más improbables e irracionales en el cine y teatro de Allen son las que tienen que ver con el existencialismo y la ruptura existencialista y psicoanalítica de la cuarta pared. Cuando los personajes aceptan esto sin ningún asombro, es el público el que tiene que reaccionar con asombro justamente ante esta falta de asombro. Es el mismo caso de las películas mudas de Charles Chaplin. Lo cómico de esas películas es muchas veces la falta de asombro de Chaplin ante las situaciones físico-existenciales tan absurdas en las que se enreda. De esa manera, el público se ve obligado a participar.

Los humanistas del Renacimiento habían señalado casi triunfalmente la libertad y la independencia del ser humano. Sartre, por el contrario, consideró la libertad del hombre como una condena. Pensaba que el hombre está condenado a ser libre. Condenado porque no se ha creado a sí mismo y sin embargo es libre, y una vez que ha sido arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. Aunque no hemos pedido a nadie que nos cree como individuos libres, lo somos, y debido a nuestra libertad estamos condenados a elegir durante toda la vida. No existen valores o normas eternas por las que nos podamos regir. Precisamente por eso resultan tan importantes las elecciones que hacemos, porque somos completamente responsables de todos nuestros actos. Sartre

destaca precisamente que el hombre jamás debe eludir la responsabilidad de sus propios actos. Por eso tampoco podemos librarnos de nuestra responsabilidad amparándonos en que ~~tenemos~~ que ir al trabajo” o que ~~tenemos~~ que” dejarnos dirigir por ciertas normas burguesas sobre cómo debemos vivir. La persona que, de esta forma, va entrando en la masa anónima, se convierte en un hombre impersonal de esa masa. Él o ella se ha refugiado en la mentira de la vida. Porque la libertad humana nos exige poner algo de nosotros mismos, existir ~~auténticamente~~”. De esta forma, el personaje-autor de *Dios* presenta su criterio como creador ficcional, que es precisamente el mismo que sigue Allen cuando realiza sus películas: ~~“Mientras el hombre sea un animal racional, yo no puedo, como dramaturgo, permitir que un personaje haga en la escena lo que no haría jamás en la vida real”~~. Esta declaración genera una conversación en la línea existencialista de Sartre mediante el cuestionamiento confrontado de todo con todo.

ACTOR: ¿Me permites recordarte que no existimos en la vida real?

AUTOR: ¿Qué quieres decir?

ACTOR: ¿Te das cuenta de que somos personajes en una obra que se representa ahora mismo en algún teatro de Broadway? No te enfades conmigo, yo no la he escrito.

AUTOR: Somos personajes de una obra y pronto vamos a ver mi obra... que es una obra dentro de una obra. Y nos están viendo.

ACTOR: Sí. Resulta sumamente metafísico, ¿verdad?

AUTOR: ¡No sólo es metafísico, es estúpido!

ACTOR: ¿Preferirías quizás estar entre los espectadores?

AUTOR (*murmura*): Han pagado para entrar.

ACTOR: ¡Hepatitis, te estoy hablando!

AUTOR: Ya lo sé, el problema está en el final.

ACTOR: Siempre está en el final.

AUTOR (*se dirige de pronto al público*): ¿Alguno de vosotros sugiere algo?

ACTOR: ¡Deja de hablar con el público! Ojalá no hubiese dicho nada del público.

AUTOR: Es extravagante, ¿no? Somos dos antiguos griegos en Atenas y estamos a punto de ver una obra que yo he escrito y que tú interpretas, y ellos han venido de Queens o algún otro lugar horrible como ese y nos están viendo en la obra de otra persona. ¿Y si no fueran más que personajes de otra obra? ¿Y si alguien les estuviera viendo? ¿O si nada existiese y todos nosotros fuéramos únicamente un sueño de alguien? ¿O, lo que sería peor, no existiese más que aquel individuo gordo de la tercera fila?

ACTOR: Ahí quería yo ir a parar. ¿Y si el universo no es racional y las personas no son inmutables? Entonces podríamos cambiar el final sin tener que sujetarnos a conceptos ya establecidos. ¿Me entiendes?

AUTOR: Naturalmente que no. (*Al público.*) ¿Le entendéis vosotros? Es un actor. Come en Sardi.

ACTOR: Interpretar personajes no tendría normas determinadas y se podrían elegir los que se quisiera. Yo no tendría que ser esclavo sólo porque tú lo escribiste así, yo podría elegir convertirme en un héroe.

AUTOR: Entonces no hay obra.

ACTOR: ¿No hay obra? Bueno, nos veremos en Sardi.

AUTOR: ¡Diabetes, lo que sugieres es el caos!

ACTOR: ¿La libertad es caos?

AUTOR: ¿La libertad es caos? Hmmm... Ardua cuestión. *(Al público.)* ¿La libertad es caos? ¿Ha estudiado alguien filosofía por aquí?<sup>506</sup>

La reflexión metaficcional da pie para la reflexión existencial del hombre como criatura ante un posible creador o, ante la ausencia o inexistencia de éste, el hombre como alguien abandonado a su propia suerte, es decir, a su propia libertad. La negación de un Dios creador-organizador teleológico plantea el debate existencialista de si la libertad es el caos. Ante el cuestionamiento de la figura divina, con su posible muerte, que vendrá materializada un poco más adelante, en este planteamiento se busca entre el público un filósofo que pueda dilucidar la incógnita existencial planteada de forma similar a como se busca un médico cuando alguien ha sufrido una herida grave o mortal, preguntando al espectador: “¿Ha estudiado alguien filosofía por aquí?”, lo que resulta cómico. Una chica del público (Doris) le contesta abriéndose paso hasta el escenario, al cual sube. Se produce, a continuación, un divertido debate existencial gnoseológico-ontológico sobre la realidad.

AUTOR: Se han suscitado cuestiones filosóficas. ¿Existimos? ¿Existen ellos? *(Indicando al público.)* ¿Cuál es la verdadera naturaleza del carácter humano?

[...]

DORIS: No quiero crear problemas.

AUTOR: Ningún problema. Lo único es que aquí hemos perdido el contacto con la realidad, según parece.

DORIS: ¿Quién sabe lo que es realmente la realidad?

AUTOR: Tienes toda la razón, Doris.

DORIS *(filosóficamente)*: Las personas creen tantas veces comprender la realidad cuando no hacen otra cosa realmente que corresponder a su “falsificabilidad”.

AUTOR: Siento un deseo por ti que estoy convencido de que es real.

DORIS: ¿Es real el sexo?

AUTOR: Aunque no lo fuese, es sin embargo una de las mejores actividades falsas a que puede dedicarse una persona.<sup>507</sup>

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 140.

Se presentan, así, las cuestiones nihilistas-existencialistas por medio del humor desde el confrontamiento de la fenomenología. Mientras tanto, el personaje del actor Diabetes, que no soporta las intenciones sexuales del autor Hepatitis hacia Doris, con la intención de aguarle la fiesta aprovecha para llamar por teléfono al verdadero autor y director de la obra: el señor Woody Allen. Pero Doris rehúsa ponerse al teléfono porque dice que su obra es pretenciosa. Aún así, Doris le pregunta al actor Diabetes si puede hacer un papel en la obra, a lo que el actor le responde: «No lo entiendo. ¿Eres una actriz o una chica que interpreta a una actriz?»<sup>508</sup> A lo que ella responde que siempre quiso ser actriz, comentario que resulta irónico. Mientras, entra un griego más entre bastidores.

TRIQUINOSIS: Diabetes, Hepatitis. Yo soy, Triquinosis. (*Saludos ad-lib.*) Acabo de tener una discusión con Sócrates en la Acrópolis, y me han demostrado que no existo, así que me siento trastornado. Por cierto, corre la voz de que necesitáis un final para vuestra obra. Creo que tengo la solución.

AUTOR: ¿De veras? [Triquinosis, al percatarse de Doris, intenta entablar conversación con ella.]

[...]

ACTOR: ¿Cuál es el final?

[...]

AUTOR: ¿Qué hay de ese dichoso final?

TRIQUINOSIS: ¿Huh? Oh... (*Grita.*) ¡Compañeros!

(*Entran varios GRIEGOS arrastrando una complicada máquina.*)

AUTOR: ¿Qué diablos es esto?

TRIQUINOSIS: El final de tu obra.

ACTOR: No comprendo.

TRIQUINOSIS: Esta máquina, que he estado construyendo durante seis meses en el taller de mi cuñado, es la respuesta.

AUTOR: ¿Cómo?

TRIQUINOSIS: En la escena final... Cuando todo parece perdido y Diabetes, el humilde esclavo, se halla en la más desesperada de las situaciones...

ACTOR: ¿Qué?

TRIQUINOSIS: Zeus, padre de los dioses, desciende dramáticamente de lo alto y, blandiendo sus rayos, trae la salvación a un agradecido pero débil grupo de mortales.

DORIS: *Deus ex machina.*

TRIQUINOSIS: ¡Eh!... ¡Ése es un nombre estupendo para ese chisme!

DORIS: Mi padre trabaja para la Westinghouse.

AUTOR: Sigo sin entenderlo.

TRIQUINOSIS: Espera a ver ese chisme en acción. Hace volar a Zeus. Voy a ganar una fortuna con este invento. Sófocles ha pagado un depósito por uno. Eurípides quiere dos.

AUTOR: Pero esto cambia el significado de la obra.

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 143.

TRIQUINOSIS: No hables hasta que veas la demostración. Colitis, métete en el arnés volador.

COLITIS: ¿Yo?

TRIQUINOSIS: Haz lo que te digo. No lo vas a creer.

COLITIS: Ese chisme me da miedo.

TRIQUINOSIS: Lo dice en broma... Muévete, idiota, estamos a punto de hacer una venta. Él lo hará. Ja, ja, ja...

COLITIS: No Me gustan las alturas.

TRIQUINOSIS: ¡Métete ahí! Deprisa. ¡Vamos! ¡Métete en tu traje de Zeus! Una demostración.

*(Sale mientras COLITIS protesta.)*

COLITIS: Quiero llamar a mi agente.

AUTOR: Así que dices que Dios aparece al final y lo arregla todo.

ACTOR: ¡Me gusta! ¡El público paga por ver!

DORIS: Tiene razón. Es como aquellas películas bíblicas de Hollywood.

AUTOR *(deteniéndose en el centro de la escena con aire un poco demasiado dramático)*: Pero si Dios lo arregla todo, el hombre no es responsable de sus actos.

ACTOR: No me sorprende que te inviten a tan pocas fiestas.

DORIS: Pero sin Dios, el universo no tiene sentido. La vida no tiene sentido. Nosotros no tenemos sentido. *(Pausa mortal.)* Siento un repentino e irresistible impulso de acostarme con alguien.

AUTOR: Ahora no estoy de humor.

DORIS: ¿De veras? *(Al público.)* ¿Querría alguien del público acostarse conmigo?

ACTOR: ¡Basta ya! *(Al público.)* No lo dice en serio, amigos.

AUTOR: Estoy deprimido.

ACTOR: ¿Qué te atormenta?

AUTOR: No sé si creo en Dios.

DORIS *(al público)*: Lo digo en serio.

ACTOR: Si no hay Dios, ¿quién ha creado el universo?

AUTOR: No estoy seguro aún.

ACTOR: ¿¿Qué significa eso de que no está seguro aún!? ¿Cuándo vas a saberlo?<sup>509</sup>

La duda angustiosa generada por el cuestionamiento de la existencia de Dios vuelve a plantearse de esta forma de una manera más directa. La angustia existencial planteada por Sartre es confrontada y combatida en este caso por Allen desde los impulsos sexuales, por el aquí y el ahora fenomenológico-positivista cuestionado anteriormente, lo que resulta irónico por lo sorprendente de la reacción inesperada de Doris, tan cómicamente “espontánea”. Aunque Sartre mantiene que la existencia no tiene ningún sentido inherente, no significa que él esté conforme con que sea así. No es un nihilista. No cree que nada importe nada y que todo esté permitido. Sartre piensa que la vida debe

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, pp. 143-146.

tener algún sentido. Es un imperativo. Y somos nosotros los que tenemos que darle ese sentido a nuestra propia vida. Existir es crear tu propia existencia, como tratan de hacer los personajes de la obra de Allen. Sartre intenta demostrar que la conciencia no es nada en sí misma antes de percibir algo. Porque la conciencia siempre es conciencia de algo. Y ese “algo” es tanto nuestra propia aportación como la del entorno. También nosotros participamos en decidir lo que percibimos, ya que seleccionamos lo que tiene importancia para nosotros. Nuestra propia existencia colabora en determinar cómo percibimos las cosas en el espacio. Si algo es inessential para mí, no lo veo.

En la breve comedia de Allen que nos ocupa, se produce una cómica vuelta de tuerca más en relación con la ruptura de la cuarta pared, fruto de la insistencia de Doris:

DORIS: ¿Hay alguien que se quiera ir a la cama conmigo?

HOMBRE (*se levanta entre el público*): Yo me acostaré con esa chica si nadie más quiere.

DORIS: ¿Lo hará, señor?

HOMBRE: ¿Qué os pasa a todos? ¡Una chica tan hermosa como esa! ¿No hay ningún hombre con sangre en las venas aquí? Sois todos un atajo de neoyorkinos, izquierdistas, judíos, intelectuales, comunistas, liberales...

(*LORENZO MILLER sale entre bastidores. Lleva traje de calle.*)

LORENZO: ¡Siéntese! ¿Quiere sentarse?

HOMBRE: Está bien, está bien.

AUTOR: ¿Quién eres tú?

LORENZO: Lorenzo Miller. Este público es creación mía. Soy escritor.

AUTOR: ¿Qué quieres decir?

LORENZO: Yo escribí que un numeroso grupo de personas de Brooklyn, Queens, Manhattan y Long Island van al *Golden Theater* para ver una obra. Y ahí están.

DORIS (*señalando al público*): ¿Quieres decir que son ficticios también? (*LORENZO asiente.*) ¿No son libres de hacer lo que les venga en gana?

LORENZO: Ellos creen que lo son, pero siempre hacen lo que está previsto.

MUJER (*de pronto una MUJER se levanta del público, muy enojada*): ¡Yo no soy ficticia!

LORENZO: Lo siento, señora, pero así es.

MUJER: Pero si tengo un hijo en la Escuela de Comercio de Harvard.

LORENZO: Su hijo es una creación mía, es ficticio. Y no es que sea solo ficticio, es homosexual.

HOMBRE: Ya le enseñaré yo lo ficticio que soy. Voy a salir de este teatro y hacer que me devuelvan el dinero. Esta obra es una estupidez. De hecho, no es una obra. Cuando voy al teatro, quiero ver algo que tenga argumento –con un principio, un centro y un final- y no esta mierda. Buenas noches.

(*Sale enojado por un pasillo.*)

LORENZO (*al público*): No es un personaje muy bueno. Lo he escrito muy irritable. Más tarde se siente culpable y se pega un tiro. (*Suena una denotación.*) ¡Más tarde!



HOMBRE (*vuelve a entrar con una pistola humeante*): Lo siento, ¿he disparado demasiado pronto?

LORENZO: ¡Fuera de aquí!

HOMBRE: Estaré en Sardi.

(*Sale.*)

El cuestionamiento de nuestra realidad y existencia ontológica se plantea en la línea que seguirán posteriormente películas como las de la trilogía de *Matrix*. En el caso que nos ocupa, podemos ver en la actitud del hombre que se pega un tiro, además, una parodia de la postura existencialista que aparece en obras como *Esperando a Godot* y la actitud de sus protagonistas de dejar el mundo y suicidarse con toda naturalidad, al considerar la vida y el mundo algo absurdo y sin sentido, según hemos expuesto ya en relación con la mención que Harry Block hace de esta obra en *Desmontando a Harry*. La realidad y la ficción se confunden a continuación en la obra teatral de Allen que nos ocupa.

LORENZO (*entre el público, hablando con varias de las personas presentes*): ¿Cuál es su nombre, señor? Uh-huh. (*Diálogo improvisado, en función de lo que el público diga.*) ¿De dónde viene? ¿No es encantador? Estupendo personaje. Hay que recordarle que se vista de otra manera. Más adelante esta mujer abandona a su marido por ese tipo. Difícil de creer, ya lo sé. Oh... miren a ese individuo. Viola después a aquella señora.

AUTOR: Es espantoso ser ficticio. Somos todos tan limitados.

LORENZO: Sólo por los límites del dramaturgo. Tú tienes la desgracia de estar escrito por Woody Allen. Imagínate si te llega a escribir Shakespeare.

AUTOR: No puedo aceptarlo. Soy un hombre libre y no necesito que aparezca Dios volando para salvar mi obra. Soy un buen escritor.

DORIS: Quieres ganar el festival de Teatro de Atenas, ¿no?

AUTOR (*de pronto dramático*): Sí. Quiero ser inmortal. No quiero morir y ser olvidado. Quiero que mis obras sigan viviendo mucho tiempo después de que mi envoltura física haya desaparecido. ¡Quiero que las generaciones futuras sepan que he existido! Por favor, no permitáis que sea un punto insignificante que se pierde en la eternidad. Gracias, señoras y caballeros. Me honro en aceptar este Premio Tony y agradezco a David Merick...

DORIS: A mí no me importa lo que diga nadie, soy real.

LORENZO: En realidad no.

DORIS: Pienso, luego existo. O mejor aún, *siento*... siento un orgasmo.

[...]

LORENZO: ¿Has tenido un orgasmo alguna vez?

DORIS: En realidad no.

LORENZO: Porque ninguno de nosotros es real.

AUTOR: Pero si no somos reales, no podemos morir.

LORENZO: No. A menos que el autor decida matarnos.

AUTOR: ¿Y por qué haría tal cosa?

(De entre bastidores, sale BLANCHE DUBOIS.)

BLANCHE: Porque, tesoro, satisface eso que llaman su... sensibilidad estética.<sup>510</sup>

Se parodia burlescamente la actitud y labor del creador literario en la referencia a “su sensibilidad estética”, vinculada al destino de la literatura griega. Las referencias mítico-literarias griegas en esta comedia de Allen son diversas. Entre ellas se incluyen a Edipo Rey, al coro griego e incluso a las Parcas (Jenny y Wendy Parcas). Termina la comedia con el intento del autor Hepatitis de representar su obra, pero el artilugio de Colitis se atasca en el momento cumbre final y su alambre estrangula al *Deus ex máquina* que hacía de Zeus bajando del cielo. Finaliza, así, la obra de Hepatitis existencialmente con la muerte simbólico-mitológica de Dios, a quien habían creado previamente, como en los planteamientos de Nietzsche. De ahí que el final de la obra de Hepatitis se quede vacío ante la ausencia de Dios, el Dios milagroso que iba a intervenir para darle un sentido final a la obra. Ante tal desintegración de la obra, con los personajes abandonando la escena, Hepatitis exclama en lo que resulta una ironía: “¡Esta es una obra seria que tiene un mensaje! Si se desintegra, el público jamás captará el mensaje”. A lo que una mujer replica irónicamente: “El teatro tiene que divertir. Como reza el dicho, si quieres mandar un mensaje, llama a la *Western Union*”.<sup>511</sup> La obra de Hepatitis, sin un final ante la muerte de Dios, hace que la obra de Allen finalice exactamente con el mismo diálogo sin solución con el que había comenzado acerca de la ausencia de un final satisfactorio, creíble, sólido y con sentido, no vacío, en una estructura circular propia de la mentalidad griega. Debido a la muerte de Dios, un final que no es final por todas esas carencias es lo único que les queda al autor Hepatitis y al actor Diabetes. Un final condenados a repetir como principio, como origen, de nuevo, de la misma obra una vez más. De este modo, los dos protagonistas se ven condenados a vivir, revivir y representar la misma obra en una estructura circular típica de la mentalidad griega. Estructura circular que precisamente habían comenzado desdeñando, para terminar de nuevo en el mismo diálogo sin solución del principio, al que nos remite la conversación final en una estructura circular perfecta, con las palabras de Hepatitis y Diabetes como eco de las que habían pronunciado al comienzo. La ausencia de final de esta forma conforma el final de la obra y da sentido al incongruente y absurdo principio conformando una perfecta y cómica estructura circular. Al final, por

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, pp. 146-150.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 171.

lo tanto, Diabetes y Hepatitis se ven atrapados por la estructura circular que tanto desdeñaban y criticaban al principio, traicionados por sus propias palabras. Los protagonistas se sienten extranjeros atrapados en un irremediable mundo sin sentido. Sentido que nunca se alcanzará al acabar la obra exactamente como comienza, con los mismos interrogantes a partir de las mismas expresiones y palabras.

## ii. *Poderosa Afrodita* (1995)

La tragicómica ruptura de la cuarta pared que se produce en *Poderosa Afrodita* define, estructura y canaliza la historia y la trama en los dos sentidos que se plantean en el cine de Woody Allen: al dirigirse los personajes directamente al espectador (como en el caso del coro griego), y al dirigirse los protagonistas de la película a esos personajes literarios-ficcionales del coro griego. La ruptura de la cuarta pared se lleva a cabo, de esta forma, con el coro y personajes del teatro griego, que como tragicómicos narradores griegos nos cuentan la historia, las peripecias y las relaciones de sus protagonistas, directamente hablando el corifeo a la cámara (ver Anexo III). Pero a su vez, los protagonistas de la película (Lenny y Amanda Weinrib) rompen su cuarta pared para entrar en otra dimensión paralela reflexiva que hace avanzar la historia dotándola de tintes tragicómicos, gracias al teatro griego como elemento físico y literario, con coro y personajes mitológicos incluidos (ver Anexo III).

La ruptura de la cuarta pared es presentada en *Poderosa Afrodita* en relación con la figura de la divinidad como trasunto del director, con quien implícitamente se compara a Dios. En algunas obras de Woody Allen, la dirección puede dar vida a un personaje y puede también ponerlo en peligro, como sucede en este caso con Linda, la prostituta encarnada por Mira Sorvino. Allen interviene dos veces en la vida y suerte de ella: como personaje y como director de cine. A través de esta doble intervención de Allen se compara la dirección a un torpe intento de intervención divina. La primera intervención, como personaje, acaba siendo un fracaso, debido a que Linda no se somete a lo que Lenny quiere que ella haga; la segunda, resulta un éxito porque la película termina bien para ella. Respecto a la primera intervención, comenta Allen:

Lenny, mi personaje, se entromete en la vida de Linda. Se comporta como un director de cine al modificar el vestuario de ella, su forma de hablar, su aspecto, inventándole una pareja. Intenta manipular su historia. Lo interesante, tal como yo lo veo, es que resulta absolutamente falso que con ello le esté haciendo un favor, por más que así lo crea él. Ella es prostituta, pero no se lamenta de su suerte, está ganando mucho dinero y sueña con ser actriz. Lenny la empuja a adaptarse a una

imagen convencional de mujer de clase media, lo cual es su propio ideal, pero no tiene por qué ser el de Linda. Lo paradójico es que, personalmente, me parezco a Lenny y, por tanto, en mi fuero interno creo que él ha hecho bien porque, a mi modo de ver, ejercer de prostituta es espantoso, si bien admito que alguien pueda venir a decirme: —¿quién eres tú para decidir la vida que debe llevar ella?”

[... Respecto a la segunda intervención que realiza en la vida de Linda, esta vez como guionista y director de la película,] se trata de una interferencia del destino, de un *Deus ex machina* y, por tanto, de Dios.<sup>512</sup>

Cabe añadir respecto a las alusiones a la deidad que, cuando el coro griego se dirige a Zeus implorándole ayuda como padre de los dioses, se escucha saltar el contestador automático de éste (véase Anexo III). De este modo se nos muestra a la divinidad como a alguien que no está visible, presente ni disponible cuando se le invoca y busca en los momentos más críticos, cuando precisamente más se le necesita. En el mejor de los casos, si es que se encuentra al otro lado del teléfono, está tan ocupado (o quizás tan despreocupado) que no lo coge ni responde a él. Línea de teléfono que bien podría haber puesto el hombre en su intento por encontrar una entidad que le responda al otro lado, como plantea Nietzsche, el nihilismo y el existencialismo. Esta imagen de la conversación telefónica nos alude, pues, a la recurrente inquietud judeo-existencialista de Woody Allen de conseguir hablar con Dios, cosa que intenta infructuosamente en múltiples ocasiones a lo largo de sus películas. Se trata de una inquietud o postura tomada del judaísmo. El judío, crea o no, dude o no, independientemente de la convicción que tenga respecto a la existencia de Dios, no cesa de hablar con él y de dirigirse a él a través de la palabra. Cuando a un pueblo como el judío se le quita todo lo que tiene, como en los exterminios y deportaciones diversos sufridos a lo largo de la historia, lo único que les queda a cada uno de ellos es la palabra y el poder recurrir a Dios como salida y ayuda en los momentos de más necesidad. La parodia en *Poderosa Afrodita* de esta situación mediante el contestador automático de Zeus resulta cómica, en la línea judeo-existencialista de Allen.

#### **d. El humor judío en la ruptura existencial de la cuarta pared y el monodialogo con el espectador**

El cine de Woody Allen manifiesta un interés especial por “monodialogar” con el espectador, al que trata como alguien inteligente en sus películas al romper la cuarta pared. Cuando el personaje se dirige al espectador de esta forma, le interpela haciéndolo

---

<sup>512</sup> Frodon, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen*, op. cit., pp. 61-62.

parte de la película, como si lo incluyeran en el fuera de campo, como sucede ya en *Annie Hall* y posteriormente volverá a suceder en *Si la cosa funciona*. Estas dos obras están a niveles distintos de *La rosa púrpura de El Cairo*, en donde también su protagonista se dirige al espectador. Pero mientras que en aquellas obras el espectador es real, en ésta es un personaje de ficción. Se nos muestra, así, el cine dentro del cine, convirtiendo el motivo de la apelación directa al espectador en el motivo e hilo argumental de la película, con sus ventajas y desventajas. Entre las ventajas, cabe citar la ya mencionada de producir una comunicación con nosotros; entre las desventajas, se destaca el hecho de hacer aún más marcada la irrealidad de la ficción, despertándonos del sueño donde nos metimos al adentrarnos en la historia. El espectador cobra así, en esas películas del cineasta neoyorkino, conciencia de sí mismo y de su papel al verse interpelado por el propio Allen o por el actor protagonista elegido por él para ocupar su lugar. De esta forma, se dirige Allen directamente al espectador para hacerle reflexionar como espectador, para preguntarle su opinión o simplemente para recordarle su posible papel como receptor de la obra que está viendo, rompiendo así la frontera que separa al espectador de la película.

En Woody Allen, el diálogo cotidiano y existencial con Dios está vinculado con el realismo mágico en relación con la ruptura de la cuarta pared. Como en el caso de la madre de Sheldon que, en *Edipo reprimido*, desde el cielo controla a su hijo y habla a todo el mundo de él. La estructura narrativa judía presente en Allen presenta la realidad a través de la ironía y la ruptura de la cuarta pared. El espectador al que se dirige el protagonista ocupa el secularizado papel de Dios. En *Deconstructing Harry*, el protagonista lleva a cabo desde la celda una conversación con su recientemente fallecido amigo Richard. En la misma línea se encuentran las conversaciones que Harry Block mantiene con sus criaturas, y el socarrón e irónico diálogo que mantiene con la Muerte el protagonista de la obrita corta de Allen *Cómo acabar de una vez por todas con Ingmar Bergman. El Séptimo sello*. Se trata de una breve comedia donde la Muerte aparece en busca de su víctima, al estilo de la de Bergman en la película a la que hace referencia el título de Allen, pero paródicamente personificada (con partida de cartas incluida con la que, tras haberlo negociado con la Muerte, el protagonista apuesta, paródicamente, un día más de vida). Esta parodia será la que aparecerá también al final de *La última noche de Boris Grushenko*, con la consiguiente ruptura de la cuarta pared existencial al dirigirse Boris a su amada prima Sonia camino del más allá, algo que

realiza danzando y bailando alegre, ya que es lo que mejor puede hacer ante la absurda muerte como consecuencia del sinsentido de la vida. Algo magníficamente patente al final debido a la alocada y azarosa vida del protagonista a lo largo de toda la película.

### i. *Annie Hall* (1977)

Así, la imagen inicial de Allen en *Annie Hall* dirigiéndose al público en un primer plano niega la distancia que convencionalmente se venía dando entre la pantalla y el espectador; entre el protagonista, el texto y su creador frente al receptor. Se trata de una estrategia de comunicación que busca acrecentar la empatía con el espectador. Es por eso que, en algunas secuencias de *Annie Hall*, Alvy para la acción de la película y se dirige directamente al espectador, haciéndole partícipe de la historia:

ANNIE: [...] Lo único que me importa es si cambiará mi viga o no.

ALVY: ¿Qué cambiará tu ~~viga~~?”

ANNIE: Si cambiará mi vida.

ALVY: ¡Ya, pero dijiste ~~si~~ cambiará mi viga”!

ANNIE: Yo no he dicho eso. Dije (*ríe*) ~~si~~ cambiará mi vida”, Alvy.

ALVY: Dijiste ~~ambiará...~~ viga. Dijiste ~~viga~~”.

ANNIE (*enfadada*): ¡Vida! ¡He dicho ~~viga~~”!

ALVY (*a la cámara*): Dijo ~~ambiará~~ mi viga”. Ustedes lo han oído igual que yo, no me he vuelto loco.

Actitud similar lleva a cabo Alvy cuando para a un transeúnte y le pregunta que qué piensa él de su relación con Annie; o cuando, en la cola del cine, se encuentra detrás de él con un pedante profesor especializado en Herbert Marshall McLuhan que se cree que interpreta adecuadamente a éste escritor hasta que Alvy lo confronta con el propio pensador, al que hace salir de fuera de campo para dejar en evidencia al que se las daba de especialista. Si bien en este caso McLuhan no es un espectador, sí que Allen lo trae como de otra dimensión. Y es, tras la recriminación de McLuhan al creído pedante, cuando Allen rompe la cuarta pared al dirigirse a nosotros como espectadores con un lacónico: *—Amigos míos, so la vida fuera así...*” No será hasta *Todo lo demás* (2003) y *Si la cosa funciona* (2009) que Allen recurrirá de nuevo a la interpelación al espectador, según veremos más abajo. Pero esta interpelación va más allá de la ruptura de la cuarta pared.

En *Annie Hall*, el recurso a la voz narrativa, a la pantalla dividida, a los subtítulos, a las visualizaciones repentinas, a las rupturas y discontinuidades narrativas y a la complejidad en la construcción de los personajes hace que la película esté en sintonía con el interés del pensamiento contemporáneo por la autoreflexividad, que se centra en los medios, en el método y en los significantes

de la representación cinematográfica. Este énfasis en los medios de representación promueve una distancia estética y una interacción crítica con las películas, oponiéndose a la mera estimulación del consumo pasivo y a la producción de un simple espectáculo de entretenimiento.<sup>513</sup>

## ii. *Todo lo demás* (2003)

Según lo expuesto, se produce en el cine de Woody Allen un diálogo/discusión con Dios o lo ultraterreno a partir de posturas existencialistas herederas de la tradición judía que, en el caso de Allen, se agudizan tras las dos guerras mundiales y el genocidio nazi de los judíos. Los horrores de estas guerras tienen su eco en la comedia romántica *Todo lo demás*, con el atentado de las torres gemelas del 11-S como telón de fondo, del que no se habla directamente pero se siente su peso, según ya hemos señalado. Este diálogo existencialista de Allen con Dios se convierte en un diálogo con el texto para buscar un sentido no ya impuesto, sino negociado con él. El joven protagonista Jerry Falk (Jason Biggs), alter ego de su amigo-mentor David Dobel (Allen), se siente, como Job, sólo, perdido, desorientado y desprotegido en medio de este mundo y el universo. No entiende lo que le sucede ni por qué. Toda la película se convierte, así, en un viaje en el que intenta buscarle sentido a todo lo que le pasa.

Esta preocupación sobre el hecho mismo de estar en el mundo remite a la tradición (cultural, cuando no religiosa) de la diáspora. Que tal preocupación, al menos en parte, resulte explicable por el entorno en que creció el cineasta, el barrio judío de Brooklyn, es una hipótesis que, en todo caso, no puede descartarse. Mereciendo destacarse que jamás la influencia de un «superyó judío», cuanto menos de ciertas referencias, se transforma en sus películas en reivindicación de una pertenencia comunitaria en tanto que valor positivo; pertenecer a la comunidad judía no se traduce por otra cosa que no sean los comentarios autoirónicos que constituyen uno de los rasgos más sobresalientes de esa cultura, cuando no la crítica virulenta de los excesos integristas en dos secuencias de *Desmontando a Harry*. En Woody Allen, la referencia judía remite a un estado más general de desamparo del hombre frente al mundo; tiene que ver con la suerte de los débiles, de las víctimas y de los vencidos. Lo cual queda perfectamente resumido, si bien mediante una antífrasis, que es la mínima atención que cabe esperar de un gran autor, en la réplica que, con ocasión de *Zelig*, se ponía en boca de un miembro del Ku Klux Klan: «Un judío capaz de transformarse en negro o en indio es una triple amenaza».<sup>514</sup>

Este desamparo vital-existencial es compartido con el espectador en *Todo lo demás* a través de la ruptura existencial de la cuarta pared, como luego volverá a hacer en *Si la*

---

<sup>513</sup> Girgus, Sam B., *EL cine de Woody Allen*, op. cit., p. 24.

<sup>514</sup> Frodon, *Conversaciones con Woody Allen*, op. cit., pp.122-123.

*cosa funciona*, según ya hemos visto. El protagonista se dirige al espectador de forma directa para comentarle como narrador intradiegético el desarrollo de su propia historia y sus propios pensamientos y sentimientos. Se trata de un narrador en primera persona protagonista de la acción que se nos muestra y que él mismo nos cuenta. Se producen continuos comentarios del protagonista al público, que hace de psicoanalista, ya que el suyo no le dice precisamente mucho. Comenta al respecto Dobel: “¿Tienes ese psiquiatra, que al igual que Dios no habla?”. Y aunque Abrahán escucha la voz de Dios, se trata de un Dios desconocido para él, que le manda inexplicablemente a dejar su próspera tierra de Ur de los caldeos para viajar a una tierra desconocida. Al igual que se dispone a sacrificar a su único hijo por mandato de un Dios desconocido. El más inexplicable de los mandatos que hará surgir innumerables comentarios interpretativos exegeticos.

### iii. *Si la cosa funciona* (2009)

*Si la cosa funciona* defiende la moral y ética situacional existencialista, que da título a la película, así como la angustia existencial encarnada por su protagonista Boris Yellnikoff, desde la ruptura de la cuarta pared y la interpelación al espectador. El guion fue escrito en los años 70, en la misma época en que se escribió el guion de *Annie Hall* o el de *Sueños de un seductor*. Fue en el 2008, bajo la amenaza de una huelga de actores durante el verano, cuando Allen lo rescató de sus legendarios cajones, obligado a adelantar tres meses su rodaje anual y sin haber terminado el guion que tenía entre manos. El guion de *Si la cosa funciona* había sido escrito para un pionero del humor en directo: el cómico judío neoyorkino Zero Mostel, fallecido en 1977. Bastó con una contextualización, que incluye una referencia a Barack Obama como ejemplo de lo que un país tan “progresista” como Estados Unidos es capaz de hacer al permitir que un negro sea su presidente. El papel protagonista, el del intelectual angustiado Boris Yellnikoff que, se enamora, a su pesar, de una joven de 21 años, correspondió a Larry David, estrella de la comedia de situación. Tras sus realizaciones europeas, en *Si la cosa funciona*, con un guion guardado durante treinta años, Allen no sólo regresa a su ciudad natal para volver a rodar, sino que regresa al cine que tantos éxitos le ha proporcionado y en el que se mueve como pez en el agua. Desde un primer momento, Allen logra la complicidad del espectador hablándole (literalmente) a la cara y a partir de ahí transportarle a un viaje con tintes divertidamente surrealistas proporcionados por el cruce de personajes y situaciones. El primer y principal personaje es Boris Yellnikoff,



egocéntrico, misántropo y maniático personaje interpretado sensacionalmente por Larry David, conocido por sus apariciones en la televisión estadounidense, y en un papel que le encaja a la medida. A través de este actor, Allen consigue que un personaje huraño, asocial y a todas luces antipático, resulte interesante y atractivo en su ideología, además de cómico. No podemos obviar el marcado reflejo de *álter ego* que posee Yellnikoff respecto a Woody Allen y la facilidad con que, a través de él, el director se posiciona en algunos aspectos y se divierte especulando en otros. Reflexiona, afirma, discute y proporciona moldes para adentrarnos en su particularísimo mundo donde cinismo y desvergüenza se dan la mano con el día a día cotidiano. Allen se siente cómodo con el personaje principal, y aunque tiene un papel pre-establecido le deja actuar, le proporciona vida y se deleita observando hacia dónde gira y cómo reacciona en su fortuita interconexión con el otro personaje contrapuesto: Melody. Terrible y a su vez deliciosamente inocente, inculta y por momentos irritante es el personaje que interpreta la bella Evan Rachel Wood. Una auténtica contraposición a la inteligencia de Yellnikoff y a su falta de atractivo físico, y que a la larga y tras una peculiar convivencia producirán las situaciones y diálogos más divertidos de todo el film. Una provocación que proporcionará, por un lado, un escenario de momentos irónicos, y por otro, una excusa perfecta para confrontar estilos de vida, de pensamiento y de actitud hacia las adversidades.

En *Si la cosa funciona*. Conformarse, dejarse llevar –*si la cosa funciona*”, y dar importancia al azar en su reverso más irónico es el eje fundamental en el que se moverán toda una serie de personajes con los que Allen juega a hacerlos felices dentro de las paredes con que la vida oprime. Irreverente, sin vergüenza y sin complejos. Una obra sin excesivas pretensiones, en un tono engañosamente menor, con la que Woody Allen regresa sus orígenes, y con ello, a la comedia inteligente. El protagonista, consciente de que lo están observando, le habla directamente al público a través de la cámara, a quien le confiesa que, si han ido al cine a ver el éxito del año, se han equivocado, ya que esta no es la película taquillera que todo el mundo espera. Esta comedia lleva a cabo, así, un provechoso uso irónico del recurso de la ruptura de la cuarta pared, a través de la cual hace al espectador partícipe de la película como alguien más con el que habla desde su constante crítica cáustica y sarcástica. Se trata, así, de provocar una recepción activa, despierta, crítica. Esta película constituye también una paródica reflexión sobre –*la influencia del observador en el experimento*”, según

comenta Melody, la joven mujer de Boris. La madre de ésta, la hilarante Marietta, termina disfrutando de las alegrías de un *ménage à trois* de forma que, como comenta su hija, “cuando está con otro lo hace diferente”.

La vuelta a los orígenes del cine de Allen, más angustiosamente cómico y disparatado, vuelve a plantear su visión terrible de la vida como condicionante de las historias que cuenta. Esta visión, como en *Recuerdos*, se encuentra a su vez en relación con la estética de la recepción. Haciéndose eco del existencialismo de Kierkegaard y de Sartre presentados más arriba, el mundo es considerado por Boris-Allen demasiado horrible y miserable como para ofrecer la típica película insustancial de Hollywood. El comienzo de *Si la cosa funciona* se hace eco de forma directa de las inquietudes planteadas por las corrientes filosóficas de los setenta reseñadas. Su protagonista, Boris Yellnikoff, se encuentra sentado en la terraza de una cafetería discutiendo acaloradamente con sus amigos, como ya hemos visto. Boris, desde su punto de vista irónico-sarcástico, pone de manifiesto sus angustias existenciales a la vez que niega cualquier totalización de la realidad, ya que “nada conduce a nada”. No hay, para él, un designio divino o sobrenatural que dirija todo. Estamos abandonados a nuestro libre albedrío. Es por eso que su protagonista-director no puede hacer otra cosa que confrontarnos con ello ya desde el comienzo, esta vez desde la más pura comedia. Siguiendo la línea del planteamiento nihilista con el que Boris comienza la película, éste, desde un narcisismo ególatra presuntuoso, presenta su moral y visión de la vida existencialistas ante la petición de uno de sus amigos:

1º AMIGO: Es que no conocen tu historia. Boris, cuéntales tu historia.

BORIS: Mi historia es: si la cosa funciona..., claro está, mientras no le hagas daño a nadie. De cualquier modo que puedas trincar un poco de alegría en este caos negro, cruel, inhumano y sin sentido. Esa es mi historia.

1º AMIGO: No, cuéntales la historia, cuéntasela.

2º AMIGO: Sí, cuenta.

BORIS: ¡Ah! Quieres que vuelva a contarla para que ellos se enteren...

1º AMIGO: ¿Quiénes?

BORIS: Ellos. (*Señala hacia nosotros como espectadores.*)

3º AMIGO: ¿Quiénes son ellos? ¿Tú ves a algo allí?

BORIS: ¿Eres imbécil? Hay una sala llena de público mirándonos.

2º AMIGO: ¿Público?

1º AMIGO: ¿De qué estás hablando?

3º AMIGO: Crees que te están observando.

BORIS: Han pagado un buen dinero por la entrada para que luego algún mamón de Hollywood se haga la piscina más grande.

1º AMIGO (*mirando hacia nosotros como espectadores junto con el 2º amigo*):  
¿Tú ves algo?

2º AMIGO: Yo no.

3º AMIGO: Dices que ahí hay seres humanos que han comprado entradas para vernos.

BORIS: Bueno, sobre todo les intereso yo, lo confieso, sí.

1º y 2º AMIGO: ¿Tú?

BORIS: ¡Sí! Están ahí sentados, ¿no los veis? (*Los dos amigos que están sentados a su lado, saludan burlescamente a la cámara y al público que no ven.*) Y están, están... Algunos comen palomitas, y otros se quedan mirando fijamente boquiabiertos como hombres de Neanderthal.

1º AMIGO: Y están ahí para escuchar tu historia.

3º AMIGO: Delirios de grandeza.

2º AMIGO: Totalmente.

Al final de *Si la cosa funciona*, esta ruptura existencial de la cuarta pared manifestará, como al comienzo de la misma, nihilistas tintes posmodernos que, al igual que en el comentado final de *La última noche de Boris Grushenko*, nos remitirán a disfrutar de la vida en la medida de lo posible, dado el miserable estado en el que nos ha tocado vivir. A través de una coimplicación de contrarios se combinan en el protagonista, por lo tanto, la alegría externa al festejar el recién comenzado nuevo año con la pesimista visión nihilista-existencial. Boris se encuentra en su apartamento, en plena celebración de fin de año con sus amigos, a los que da la espalda mientras éstos se felicitan el Año Nuevo con la música de fondo correspondiente.

BORIS (*volviéndose a la cámara para dirigirse de nuevo, por última vez, al espectador, alegre y sonriendo escéptico, con una botella de cerveza en su mano derecha*): Creedme, ¡odio las fiestas de Año Nuevo! Todos desesperados por divertirse, tratando de celebrarlo de algún modo mísero. Celebrar, ¿qué? ¿Un paso más hacia la tumba? De ahí que nunca me canse de decir: —Aprovecha todo el amor que puedas dar o recibir, toda la felicidad que puedas birlar o brindar; cualquier medida de gracia pasajera; si la cosa funciona. ¡Y no te hagas ilusiones! No depende de tu ingenuidad humana, ni mucho menos. Más de lo que te guste admitir es suerte de tu existencia. ¿Conoces la probabilidad de que entre millones de espermatozoides de tu padre uno encontrara el óvulo que te creo? Psch... No lo pienses, te daría un ataque de pánico...

MELODY (*acercándose a Boris*): Boris, ¿pero qué haces? ¿Con quién hablas?

BORIS (*señalándole hacia la cámara con la botella de cerveza*): ¡Eeehhh! ¡Ahí fuera hay gente mirándonos!

MADRE DE MELODY (*escéptica*): ¿Gente?

MELODY (*extrañada y sin entender nada*): ¿Ahí fuera?

BORIS: ¡Sí, ahí, sí, están mirándonos!

AMIGOS Y FAMILIARES: ¿Qué? ¡Oh, Boris, por favor...!

BORIS: Pues estaban al empezar, no sé cuántos quedarán todavía.

MELODY: ¿Alguien ve a alguien ahí fuera?

AMIGOS Y FAMILIARES (*burlándose de la actitud de Boris*): No, nada... No... (*Melody se vuelve con el grupo*)

MADRE DE MELODY (*dirigiéndose al grupo*): Eso es que empieza a estar más cerca de...

BORIS (*acercándose sonriente más hacia la cámara y el espectador, asintiendo con la cabeza*): ¿Lo ven? Soy el único que tiene una visión global. A eso se refieren con lo de genio. (*Se da la vuelta para volver con sus amigos, que le ponen la mano en el hombro, dejando definitivamente así Boris al espectador, mientras suena la melódica música de fondo con la que concluye la película.*)

La providencia divina se presenta secularizada como suerte ante la que una parte importante de la vida del hombre se le escapa al no poderla controlar por depender de ese factor externo. Es esto lo que lleva al ser humano a renegar de Dios: el no querer reconocer que siempre hay algo que, como ser humano, se le escapa frente a lo que se considera, tradicionalmente, como la providencia divina y su actuación en el ser humano. Como ha indicado Boris momentos antes:

BORIS (*dirigiéndose a Melody y su novio*): Espero que vosotros hayáis tenido suerte al encontraros...

NOVIO DE MELODY (*sentado con ella encima, a quien abraza por la cintura*): Yo he tenido esa suerte.

MELODY: ¿Y tú, Boris?

BORIS: Como tú dirías en el burdo estilo de tu generación: “He tenido una suerte que te cagas”. Esto demuestra el inmenso azar absurdo que es el universo. Todo el mundo soñando encontrar a la persona adecuada, y yo me tiro por la ventana y caigo sobre ella (*señalándola con la botella de cerveza que tiene en su mano derecha*). ¡Y encima es vidente! ¡Mira por dónde, hablando de corazones irracionales...! Y, por si fuera poco, me he enganchado a las gachas (*señalando a Melody*).

MELODY (*sentada sobre su joven novio, al que se dirige, ingenua y lenta de comprensión*): Tengo una pregunta: ¿Soy miembro de mi generación?

NOVIO DE MELODY: Sí, no te preocupes, ya te lo explicaré...

#### **iv. Humor judío, divinidad y diálogo existencial**

Este diálogo existencial con lo que está más allá de uno mismo y de la realidad que le rodea parte ya de la literatura veterotestamentaria, en especial del libro de *Job*. El judío podrá no entender a Dios, la vida o la muerte, pero eso no le lleva a renegar de su fe ni de la divinidad, como tampoco lo hace el padre de Mickey en la cómica secuencia comentada de *Hannah y sus hermanas* cuando Mickey le plantea toda una serie de dudas existenciales. Se trata de algo consustancial a la mentalidad, religiosidad y cultura

judías desde los mismos relatos bíblicos, como en el proverbial caso de Job<sup>515</sup>, al que Allen se refiere en varias ocasiones en sus películas, como en *Manhattan*. En esta película, el personaje que protagoniza Allen, Isaac (Ike), tiene una novia jovencísima, Tracy (Mariel Hemingway), que está terminando el instituto, pero Ike conoce a la amante de su amigo, Mary (Diane Keaton) y se queda prendado de ella. Esto le lleva a decirle a Tracy que aproveche la oportunidad de la beca en Europa que le han concedido por encima de la relación con él. Una egoísta escisión, en realidad. Mientras dan un romántico paseo nocturno en un coche de caballos, con los rascacielos de la ciudad de fondo y una música encantadora, abrazados mirándose tras haberse dado un apasionado beso, ella le dice:

TRACY: Deja de resistirte. Sabes que estás loco por mí.

ISAAC: Sí. Eres la respuesta de Dios a Job. Habrías terminado con toda discusión entre ellos (*le dice gesticulando la totalidad extendiendo su mano derecha*). Él te habría señalado y dicho: ~~He~~ hecho muchas cosas horribles, pero también la he hecho a ella” (*señala a Tracy*). Entonces respondería Job: ~~Vale~~, muy bien, tú ganas”.

Para el judío, Dios baja de los altares para conversar con el hombre, incluso para discutir éste con Él. Dios camina con el hombre formando parte de su realidad cotidiana. Como en el caso de Job, la incompreensión de la realidad y de la voluntad divina no llevan al judío a renegar de su fe ni de Dios, sino a conversar con él o, en el peor de los casos, a discutir con él, como hace Woody Allen, o incluso a pelear con él, como se evidencia en algunas historias veterotestamentarias.<sup>516</sup> De ahí que en *Recuerdos Sandy-Allen* afirme que aunque algunos lo consideren ateo, en cambio para

---

<sup>515</sup> Job podrá no entender los caminos de Dios o las desgracias que a veces suceden en la vida, pero no por eso deja de lado a Dios, ni lo maldice ni reniega de él, ni apostata. Tras haber perdido a todos sus hijos y estar además padeciendo una terrible enfermedad en la piel, ~~una~~ sarna maligna desde la planta del pie hasta la coronilla de la cabeza. Y tomaba Job un tiesto para rascarse con él, y estaba sentado en medio de ceniza” (Job 2:7-8), su mujer le dice: ~~Aún~~ retienes tu integridad? Maldice a Dios y muérete”. A lo que él le responde: ~~Como~~ suele hablar cualquiera de las mujeres fátuas has hablado. ¿Qué? ¿Recibiremos de Dios el bien, y el mal no lo recibiremos? En todo esto no pecó Job con sus labios” (Job 2:9-10).

<sup>516</sup> En el *Antiguo Testamento* Dios camina y dialoga con el hombre formando parte de su realidad cotidiana, como con Adán y Eva en el Edén. O con Abrahán cuando Dios pretende destruir Sodoma y Gomorra por causa de sus maldades y baja a comunicarle su decisión al patriarca, que llega a negociar y regatear con Dios. Su nieto Jacob, por su parte, llega a luchar físicamente con Dios en medio de la noche de su angustia personal, siendo derrotado por la dvinidad cuando comenzó a rayar el alba. Más adelante, Moisés habla con Dios cara a cara como quien habla con un amigo, llegando a interceder ante Dios por su pueblo. En el caso de Job, éste llega a discutir con Dios porque no entiende lo que le pasa. Y Dios le toma la palabra al final y le responde a sus réplicas frente a lo que le habían dicho los amigos, no muy acertados en sus interpretaciones de la realidad en cuanto a lo que le estaba pasando a Job y el por qué de todo ello.

Dios él es ~~la~~ "fiel oposición", comentario que genera humor en el espectador, ya que nos remite a Sandy como ~~ateo~~" a la vez que judío. De esta irónica manera, Sandy, de forma similar a la antigüedad, mantiene una ~~fiel~~" oposición a Dios y su palabra. Fiel, por lo tanto, por medio de la ironía pasa a convertirse en todo lo contrario a lo vinculado con la fe, justamente manteniendo el sentido de fidelidad a las raíces judías de rebelión y oposición a Dios.<sup>517</sup> Stora-Sandor, muestra cómo ~~el~~ "mecanismo psicológico básico del humor judío" surge desde su particular historia:

Es innegable que el humor judío tiene sus raíces en la literatura bíblica y sobre todo talmúdica, en cuanto a la *expresión formal*, por un lado, y a su *carácter*, por el otro. No podría ser de otra manera el caso de un pueblo que se alimentó durante siglos de esa literatura. Es sabido que su experiencia histórica de exiliado eterno contribuyó a conformar su visión de mundo, al mismo tiempo que permitió desarrollar su sentido del humor, que necesitó una toma de distancia con relación a su propio destino. Tampoco hay que perder de vista que una parte de la Biblia y casi toda la totalidad de la literatura talmúdica nacieron en el exilio. Esto explica la gran tendencia de algunos de esos escritos –sobre todo de las fábulas y las leyendas de la Aggada y de los Midrashim– a proporcionar a la lucha cotidiana por sobrevivir del pueblo judío un sostén moral y la certidumbre del advenimiento de días mejores. Ahora bien, una de las razones de la existencia del humor es justamente defenderse contra una realidad demasiado intolerable, volviéndola aceptable, aunque sea momentáneamente.<sup>518</sup>

Según Stora-Sandor, la forma de afrontar las desgracias con distanciamiento es ~~el~~ "mecanismo psicológico básico del humor judío", para lo que la ironía se convirtió en un elemento fundamental. Pero como ~~la~~ "ironía presupone el escepticismo", no hallamos ésta en los relatos bíblicos y talmúdicos, sino posteriormente, a no ser que sea respecto a la idolatría, como en el caso de la controversia entre el profeta Elías y los profetas de Baal en 1 Reyes 18:20-40.<sup>519</sup> Pero, aunque los textos bíblicos y talmúdicos carezcan en un principio de ironía, podemos ver ya en ellos ciertas pautas que más adelante se recogerán por medio de la ironía para generar el humor correspondiente. Es por eso por lo que, tras presentar las coordenadas históricas mencionadas, que caracterizan la

---

<sup>517</sup> Como señala repetidamente el *Antiguo Testamento*, aunque los judíos o hebreos han sido el pueblo elegido de Dios, continuamente se han mostrado ante él como un pueblo rebelde y obstinado que se oponía a sus preceptos y voluntad, lo que les llevaba a sufrir como consecuencia-castigo la persecución y penas que les infringían los pueblos paganos.

<sup>518</sup> Stora-Sandor, Judith, *op. cit.*, p. 37.

<sup>519</sup> Elías desafía a los cuatrocientos cincuenta profetas de Baal para que invoquen a su Dios para que manifieste su presencia y consuma con fuego del cielo el buey que ellos habían preparado para el sacrificio. Pero los sacerdotes de Baal lo invocan en vano, lo que genera el comentario irónico de Elías que, al medio día, ~~se~~ burlaba de ellos, diciendo: Gritad en alta voz, porque dios es; quizá está meditando, o tiene algún trabajo, o va de camino; tal vez duerme, y hay que despertarle" (1 Reyes 18:27).

literatura, la cultura y el espíritu judíos, Stora-Sandor presenta, a partir de un relato del *Talmud Babilónico*, ausente de ironía, «ciertos procedimientos utilizados más tarde por otros autores judíos con intención irónica».

El más importante de estos procedimientos es la actitud fundamental que adopta el humorista, con la intención de minimizar o incluso de negar una situación dolorosa. La condición *sine qua non* del nacimiento del humor es la persona que toma sus propias desgracias o las de su universo como objeto de humor.<sup>520</sup>

Como sucede también en el cine de Woody Allen, «los protagonistas sólo les queda defenderse con palabras. Triunfo verbal, falsa victoria, son los ingredientes inmutables del humor judío, traducción literaria de la existencia judía».<sup>521</sup> Estos ingredientes caracterizan el cine y humor de Woody Allen, para quien la vida es considerada como texto y el texto como escuela de la vida, de la que se defienden a través de las palabras. Frente a la resignación del cristiano y su aceptación del estado de cosas terrenal por la promesa de la felicidad ultraterrena, «uno de los rasgos dominantes del humor judío es esa lucidez escéptica, teñida de resignación maliciosa».<sup>522</sup> Esto se aplica a todos los ámbitos de la vida, sobre todo a los prácticos. De ahí que el humor judío de Woody Allen sea fundamentalmente verbal y esté tan próximo a la fenomenología. Incluso en las primeras comedias *slapstick*, los gags visuales están fuertemente arraigados a lo cotidiano, a los detalles del entorno y las situaciones cotidianas, en la línea del humor de otros judíos como Chaplin o los Hermanos Marx, a los que tanto admiraba. En el cine de Woody Allen, todo lo relacionado con lo trascendental se mide y presenta desde las discusiones verbales concernientes a las decisiones cotidianas de la vida, que imprimen su carácter en lo sobrenatural. Ya en la antigüedad, las discusiones concernientes a la Ley estaban profundamente ligadas a la vida judía de la época.

Los debates sobre tal o cual regla a observar, lo que concierne al ritual alimentario, las maneras de recitar las bendiciones, o la mezcla de materiales que componen las vestimentas, no eran intercambios de palabras gratuitas, una casuística inútil. Todos los problemas abordados tenían una dimensión no sólo espiritual sino también consecuencias morales y éticas para el comportamiento de los miembros de la comunidad.<sup>523</sup>

---

<sup>520</sup> Stora-Sandor, Judith, *op. cit.*, p. 39.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>523</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

Así, en *El dormilón*, Allen parodia todo ello al mostrar como irónicamente equivocados desde la distancia del futuro los planteamientos vigentes en el presente de proyección de la película (el año 1973 como signo del final del siglo XX). De esta forma, lo que entonces se consideraba algo sumamente perjudicial, como el tabaco, en el futuro se descubre que es saludable; y viceversa, como ocurre con la alimentación vegetariana. La ironía de las películas de Woody Allen parte, así, de la realidad y de sus complicaciones y paradojas ambivalentes. El futuro de *El dormilón* se presenta, de este modo, como una lúcica, irónica y alocada interpretación del presente.

En este sentido nos encontramos en *Recuerdos* a Sandy Bates cuando dice que no es ateo, sino la fiel oposición de Dios, o cuando en *Manhattan* Yale le dice a su amigo Isaac: –Somos personas, somos seres humanos. Tú te crees Dios”, a lo que Isaac le responde: –Bueno, tengo que basarme en algún modelo anterior”. Esta respuesta resulta sorprendente y genera humor al tomar alguien tan poco religioso como Sandy irónicamente a Dios como referencia, justo para referirse a unos atributos no muy ortodoxos. Todo ello parte de la confrontación del judío con Dios. Tanto en la Biblia como en el Talmud, –en ambos casos, se trata de un diálogo cuyo principal interlocutor es Dios mismo”.<sup>524</sup>

Reproches, invectivas, cólera, esa violencia verbal no disimula el amor. Querrela de enamorados, podrían llamarse las relaciones del judío con su Dios. Pero él sabe que Dios tendrá la última palabra. Hay un dicho ídish cuyo equivalente se encuentra entre otros pueblos también, pero formulado de diferente modo: –El hombre piensa, Dios ríe”. Aquí la risa de Dios es irónica y subraya la vanidad de los esfuerzos del hombre para prescindir de Él. Y de eso se trata. El judío, por más que lance invectivas contra Dios, simulando ser su igual, no hace más que *hablar*. Sabe que la decisión final no le pertenece. Sin embargo, espera tener la última palabra, intenta ahogar su debilidad bajo una marea de palabras.<sup>525</sup>

Woody Allen constituye un digno heredero de este uso de la palabra. Así, a pesar de la generalizada pérdida de fe posmoderna, se mantiene –esa relación extraña, combinación de familiaridad y de agresividad que el judío mantiene con su Dios”.<sup>526</sup> El humor judío moderno es también autoirónico como el *ídish*, pero amargo y conflictivo, como en el caso analizado de Harry Block con su hermana y cuñado en relación con el judaísmo, desvelando una relación difícil con el propio mundo judío, así como con el universo de los no judíos, según reflejan muchos de los personajes de Allen.

---

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 58.



Autoirónico resulta también el propio Harry al retratarse así mismo interior y exteriormente en su bajada a los infiernos, especialmente en su discusión con el Diablo de Larry. Momento culmen de la película en el que se desnuda a sí mismo y se muestra tal cual es, presentando sus defectos como virtudes a través de una marcada ironía con ese típico carácter judío caracterizado por los reproches, las invectivas y la violencia verbal, que en esta película tiene su contrarreflejo en la desesperada violencia física de gran parte de los personajes femeninos. Esta violencia física genera humor en el espectador más que tensión por lo irónico de la situación. Como por el personaje en sí de Allen, cuyo físico y cuya actuación no son para nada trágicos, según ha reconocido él mismo en varias ocasiones, sino más bien ridículos, y en el mejor de los casos tragicómicos. De este modo, también cuando Harry comenta algunas de las reacciones físicas violentas que él ha tenido con otras personas, no cabe esperar otra cosa que la risa del espectador.

## **6. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica existencialista cristiana de Gianni Vattimo**

Vattimo se considera a sí mismo un filósofo posmoderno hermenéutico-existencialista heredero de Heidegger y Gadamer. En la línea de su pensamiento, ya que la vida como tal, la historia y los grandes metarrelatos carecen en la posmodernidad de sentido, especialmente de sentido teleológico, se presenta en el cine de Allen la dotación hermenéutica de sentido posmoderna desde los momentos puntuales de la vida, desde los momentos agradables diseminados que la van dotando de sentido, en la línea de la postura hermenéutica existencialista cristiana posmoderna de Gianni Vattimo. Según Vattimo estamos ante un sentido conformado a partir de momentos dispersos, variables, diseminados en el tiempo y el espacio, que van dejando huellas de sentido y marcando, desde su historicidad, cada acto hermenéutico, a la vez que cada acto hermenéutico marca desde su propio momento histórico en el que se inscribe el sentido con que dota a la vida y los textos.

### **a. *Annie Hall* (1977)**

Con *Annie Hall* estamos ante una comedia romántica de desamor que sigue el proceso inverso del género: empezar por el final como motor narrativo opuesto a los finales felices marcados por el género cinematográfico citado. Es así que Alvy Singer, comediante de *nighth-clubs*, a los cuarenta años rememora su vida tras romper con su

última novia, Annie Hall. Dirigiéndose al espectador, nos habla el protagonista, en especial, de su relación con ella, de cómo se conocieron en un partido de tenis y de cómo se desarrolló su relación. Los recuerdos de Alvy nos muestran cómo éste trata de educarla culturalmente, regalándole libros sobre los temas (existencialistas) que a él le preocupan y llevándola al cine a ver películas de directores que presentan planteamientos similares, como Bergman. Pero los flirteos de Annie con uno de sus profesores provocan una discusión que les lleva a una ruptura temporal. Durante un viaje a Los Ángeles para visitar a su amigo Rob, el productor Tony Lacey le ofrece a Annie la oportunidad de grabar un disco, lo que provocará una nueva discusión con Alvy y la separación definitiva. El sinsentido con el que Alvy concibe la vida y las relaciones amorosas se redime con el recuerdo de los momentos felices que tuvo con *Annie*, que constituye lo único que le queda.

#### **b. *Manhattan* (1979)**

En Allen, esta existencialista postura hermenéutica posmoderna le lleva a plantearse al personaje que encarna en *Manhattan* una lista de los pequeños placeres de esta vida, de las cosas por las que merece la pena vivir. Se trata de Isaac Davis (Woody Allen), un escritor de 42 años, dos veces divorciado, que ha estado liado con Tracy, una joven que acaba de terminar el instituto, y a la que le ha recomendado que se olvide de él y aproveche su oportunidad de ir a Europa con una beca que le han concedido. En una célebre secuencia del final de la película, Isaac se recuesta en un sofá, toma el micrófono de su grabadora y dice:

Idea para un cuento corto sobre las gentes de Manhattan que se están creando constantemente verdaderos e innecesarios traumas neuróticos porque les libra de tener que enfrentarse con otros problemas más de carácter universal, de más difícil solución. Ahhh... Tiene que ser... tiene que ser optimista. Eso es. ¿Por qué vale la pena vivir? Esa es una buena pregunta. Eh... bueno, hay ciertas cosas que supongo que hacen que valga la pena. Eh... ¿como cuáles? Pues, por mi parte, ahhh..., yo podría decir que, que, Groucho Marx, por nombrar a alguien..., y Jimmy Connors..., y el segundo movimiento de la sinfonía Júpiter... y... ahhh... bbbhh..., Louis Armstrong y su grabación "*Potato head blues*"... y algunas películas suecas, claro... *La educación sentimental* de Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra... esas increíbles manzanas y peras de Cezanne... los mariscos de Sam Woos... el rostro de Tracy...

#### **c. *Recuerdos* (1980)**

En *Recuerdos*, se presenta la existencial búsqueda hermenéutica de sentido posmoderna de su protagonista a través de la visión que tiene desde una nueva ruptura

existencial de la cuarta pared –en este caso la celeste, en relación con la divinidad y la posible vida extraterrestre–:

*Exterior. Bosque. Noche.*

*Sandy corre entre los arbustos. Al fondo se hallan los fanáticos de los Ovnis.*

*Sandy está de pie, y llama a alguien que tiene delante.*

SANDY: ¡Un momento! ¡No se vaya! Quiero hacerle unas preguntas.

*La voz de Og, el portavoz de los marcianos, resuena con un eco metálico.*

OG: No podemos respirar tu aire.

SANDY: Ya, y al paso que vamos, nosotros tampoco. Escuchad amigos, decidme, ¿por qué sufren tanto los humanos?

*Una luz intensa. Un grupo de marcianos con trajes espaciales. Og se halla en medio de ellos.*

OG: Eso no se puede contestar.

SANDY (*off*): ¿Existe Dios?

OG: Esas preguntas son inoportunas.

SANDY: Mira, la cuestión esencial es ésta. Si nada perdura, ¿por qué me molesto en hacer películas, o lo que sea, para qué?

OG: Nos gustan tus películas. Sobre todo las primeras, las cómicas.

SANDY: Pero la condición humana es tan desalentadora...

OG (*off*): También tiene momentos agradables.

SANDY: Sí, con Dorrie.

OG: Eso es. Y con Isobel. Sé sincero.

SANDY: ¿Prefieres a Isobel?

OG: No hay comparación. Es una mujer madura.

SANDY: ¿Una mujer madura? ¿Qué-qué eres tú? ¿Mi rabino?

OG: Oye, mira, soy un ser superinteligente. Según las normas de la Tierra, tengo un CI de 1600 y no logro entender qué esperabas de tu relación con Dorrie.

SANDY (*off*): Yo la quería.

OG: Sí, lo sé, y dos días al mes era la mujer más excitante del mundo, pero el resto del tiempo una calamidad. Por el contrario, Isobel es alguien con quien puedes contar.

SANDY: Pero ¿no debería yo dejar el cine y hacer algo, algo útil, como-como ayudar a los ciegos, o convertirme en misionero, o algo por el estilo?

OG (*off*): Déjame decirte que no das el tipo de misionero. No durarías mucho. Y he de añadir que tampoco eres Superman, eres un comediante. ¿Quieres prestar un auténtico servicio a la humanidad? Cuenta chistes más graciosos.

SANDY: Sí, pero yo-yo-yo tengo que encontrar un significado.

*La luz se extingue. El viento despeina a Sandy.*

Ante la falta de sentido hermenéutico de la vida presentada por Allen, se presentan las vivencias puntuales como elementos dotadores de sentido. Se compensan, así, los momentos desagradables con los agradables, que permiten dotar, al menos, de un sentido puntual a la vida. Estos momentos agradables que tiene la vida para Sandy están vinculados a sus recuerdos con Dorrie. Son momentos puntuales que han marcado su

vida dotándola de sentido y significado. Como en la secuencia del comienzo de *Recuerdos*, en donde se presenta la hermenéutica del sentido en medio del sinsentido de esta vida, dado el pesimismo existencial y vital que envuelve a su protagonista. También en este caso será un momento preciso, fijado en un aroma, el que dotará de sentido a la vida de su protagonista de la mano de Dorrie.

*Interior. Apartamento de Sandy. Día.*

*Sandy mira por la ventana al exterior.*

DORRIE (*off*): ¿En qué piensas al mirar afuera?

SANDY (*suspira*): Bueno, ya sabes, en toda esa gente (*suspira*) ya sabes, en lo mal que se lo pasa la mayoría y, bueno... las cosas horribles que le hacen al prójimo y... ya sabes. Todo... pasa tan deprisa y... (*suspira*) no tienes la menor idea... de si vale la pena o no.

DORRIE (*off*): ¿Puedo hacer algo para levantarte el ánimo?

*Sandy se acerca a Dorrie y le frota la espalda.*

SANDY (*suspira*): No, no hay... (*Suspira.*) ¿Qué estás tramando? (*Risita.*)

DORRIE: Hmmm. Hueles bien.

SANDY: ¿Ah, sí?

DORRIE: Es ese *aftershave*. Me ha hecho recordar mi infancia entera en un súbito arrebató proustiano.

SANDY: ¿Ah, sí? Es porque uso Arrebato Proustiano, de Chanel. Hay, hay una rebaja. Tengo una tina llena.

Al final de *Recuerdos* se vuelve a plantear la hermenéutica del sentido de la vida a partir de la búsqueda personal, desde una perspectiva paródica irónica. Será también un recuerdo puntual con Dorrie de la mano de una canción de Louis Armstrong el que consiga llenar de sentido su existencia:

*Un hombre se aproxima a Sandy.*

HOMBRE: ¿Sandy?

*El hombre contempla a Sandy. Dos personas miran boquiabiertas la escena. El globo y los fanáticos de los Ovnis son visibles en último término.*

HOMBRE: ¿Sabe usted que es mi ídolo?

*El hombre saca un revólver y dispara sobre Sandy.*

*Exterior. Calle. Noche.*

*Un coche patrulla con luces intermitentes recorre la ciudad tocando la sirena.*

*Interior. Sala de urgencias. Día.*

*Un joven médico empuja una camilla donde yace Sandy. Les siguen el médico de éste e Isobel. El cortejo desaparece tras una puerta.*

ISOBEL (*off*): ¡Oh, Dios mío!

MÉDICO JOVEN (*off*): ¡Ah, está muerto!

*Una enfermera mira a la cámara, mientras le da un mordisco a una manzana.*

ENFERMERA: Es una lástima. Pobre tonto, ha muerto y nunca llegó a descubrir realmente el significado de la vida.

[...]

*En la pantalla aparece una gran fotografía ampliada de Sandy, seguida de un cielo lleno de nubes esponjosas y desgarrado por relámpagos.*

SANDY: Y, bueno, poco después, justo, justo antes de morirme, para ser más exacto, estaba yo en la mesa de operaciones, y buscaba, quería encontrar algo a que aferrarme, ¿comprenden?

*En la pantalla aparecen imágenes de hogueras que arden en los campos.*

SANDY: Ah, porque, ah, cuando te estás, cuando te estás muriendo, ah, la vida de pronto se hace muy auténtica. Y, y, ah, algo... quería algo que diera significado a mi vida, y un recuerdo relampagueó en mi mente.

*El público escucha atentamente a Sandy, que les comparte un recuerdo con Dorrie que lo "emocionó muy, muy profundamente".*

*Interior. Apartamento de Sandy. Día.*

*Sandy está sentado ante una mesa, comiéndose un helado.*

VOZ DE SANDY: Hacía uno de esos días espléndidos de primavera. Era domingo y se notaba que el verano iba a llegar pronto. Recuerdo que aquella mañana Dorrie y yo salimos a dar un paseo por el parque. Volvimos al apartamento. Estábamos tranquilamente sentados y, y vi a Dorrie sentada delante de mí. Y recuerdo que pensé...

*Dorrie está sentada en el suelo, hojeando un periódico.*

VOZ DE SANDY: ...en lo preciosa que era y lo mucho que yo la quería. Y no sé... supongo que fue la combinación de todo aquello... el sonido de la música, y la, la brisa y, y lo hermosa que Dorrie me parecía. Y por un breve instante todo pareció armonizarse perfectamente, y yo, yo me sentí feliz. Casi-casi indestructible, en cierto modo.

*Dorrie mira a Sandy y sonríe. Sandy se come el helado, sin quitar la vista de Dorrie.*

SANDY: Es curioso, aquel simple momento de contacto, me emocionó muy, muy profundamente.

*Dorrie mira a Sandy y sonríe.*

*Louis Armstrong canta Stardust desde un disco (canción que da título a la comedia de Allen en inglés):*

*Sometimes I wonder why,  
I spend the lonely night  
Oh, baby  
Oh, I know  
Dreaming of a song  
The melody haunts my reverie  
And I am once again with you  
When our love was new  
Oh, baby  
And each kiss an inspiration  
Da, da, da, da, da*

*But that was long ago,  
Now my consolation  
Is in the stardust of a song  
Beside a garden wall,  
When stars are bright  
You are in my arms  
The nightingale  
Tells his fairy tale  
Of paradise where roses grew  
Though I dream in vain,  
In my heart it will remain  
My stardust melody,  
The memory of love's refrain  
The memory of love's refrain...  
Ba, ba, ba, de...*

Lejos de aprehender la totalidad, y menos como algo con un sentido hermenéutico totalizador, la existencia cobra sentido a partir de lo personal y particular desde la hermenéutica del sentido existencialista y posmoderna de Vattimo. Como señala Gabás:

Según Vattimo, la filosofía en sus principios pretendía abarcarlo todo y tener un carácter vinculante, lo cual implicaba una dimensión de violencia, por ejemplo, los valores absolutos acarreaban el riesgo de una legitimación del asesinato. En las categorías unificantes y el culto a los principios había un rasgo de dominación. Pero el desarrollo mismo del pensamiento occidental ha traído consigo un proceso de debilitación y declinación. Ese proceso, lejos de implicar una decadencia, se debe a una mejor comprensión; por ejemplo, las formas más suaves de derecho penal y el pacifismo frente a la guerra como razón última. En lugar de los atributos eternos hemos conquistado la libertad para una movilidad entre las apariencias, que son reconocidas como la única realidad. Ahora, liberados para el juego de las apariencias, reconocemos que los antiguos esquemas infligían violencia a la realidad. Nuestras significaciones y valores, más difusos ahora, propician un mayor humanismo. Nada tiene una significación absoluta, pero nada carece por completo de valor. La experiencia difusa del mundo origina muchas posibilidades nuevas, permite que la vida se desarrolle en toda su riqueza temporal.<sup>527</sup>

Vattimo se basa en la diferencia ontológica de Heidegger y en su idea nihilista de que el ser se sustrae. Esto le lleva a pensar a Vattimo que no podemos alcanzar el ser en forma directa, y que éste sólo se nos da como rememoración y huella, como en el planteamiento expuesto de *Annie Hall*. No tenemos una experiencia del ser que pueda dar soporte a evidencias, valores y totalidades. —La falta de fundamento conduce a la afirmación de que las persuasiones y los fenómenos históricos son el único ser que

---

<sup>527</sup> Gabás, Raúl, *Historia de la filosofía de Hirschberger, Volumen III, siglo XX*, Barcelona, Herder, 2011, p. 264.

conocemos. En consecuencia, se impone una alta estima de estos fenómenos, que constituyen el horizonte en medio del cual se desarrolla nuestra vida”.<sup>528</sup> Esto hace desaparecer el sentido unitario de la historia. Vattimo comparte ampliamente las posturas de Lyotard sobre la posmodernidad, especialmente en lo relativo al resquebrajamiento de los grandes metarrelatos, de los marcos narrativos de la historia. En relación con esto afirma que la imposibilidad de orientación por un sentido colectivo, lejos de producir un efecto desconcertante, abre un espacio de juego a la existencia individual.

Insisto en el hecho de que la idea de un sentido global solo puede ser una idea paradójica, a saber, la idea de una disolución del sentido global de la historia como significación de lo que acontece. Sobre la base de la idea de que el sentido, las grandes creencias dogmáticas, los grandes horizontes metafísicos están destinados a disolverse, podemos llevar a cabo elecciones, tomar decisiones. En concreto, podemos orientar nuestra existencia sobre esta base. Y así recuperamos un significado verídico de la existencia.<sup>529</sup>

El “Sentido” con mayúscula se abre a la multiplicidad de sentidos, que se extienden a los sentidos, a la sensibilidad, a sentir, ver, oír, tocar y oler, como en el caso de los recuerdos de Sandy en *Stardust Memories (Recuerdos)* o el listado de cosas por las que merece la pena vivir de Isaac Davis en *Manhattan*. El sentido de la existencia no está en concentrar todo lo que acontece en un punto, sino en convocar en torno a cada suceso de nuestra existencia muchos otros sucesos. —En lugar de condensar todo en uno, se trata de dilatar el significado de cada acontecimiento a través de la multiplicación de referencias a otros sucesos y otros significados [...]. La historia ya no es un hilo conductor unitario, sino toda una cantidad de información, de crónicas, de televisores que tenemos en casa”.<sup>530</sup>

#### **d. *Hannah y sus hermanas* (1986)**

Si hay una secuencia del director neoyorkino que resume mejor que ninguna otra estas posturas posmodernas existencialistas de Vattimo con sus implicaciones, ésa es la que aparece al final de *Hannah y sus hermanas*, en donde Mickey Sachs (Allen), ante la pregunta de Hannah por la crisis que ha pasado, le explica lo que le ha sucedido, pues ella no lo entiende:

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 264-265.

<sup>529</sup> Vattimo, Gianni, *Filosofía al presente*, Milán, Garzanti, 1990, p. 14.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 265.

HANNAH: ¿Sabes que has pasado por una crisis tremenda? ¿Cómo se te pasó? Porque, porque cuando nos conocíamos parecías estar perfectamente. Y ahora también pareces estar perfectamente.

MICKEY: Bueno, te lo diré. Un día, hace cosa de un mes, por fin toqué fondo. Simplemente llegué a la conclusión de que no quería seguir viviendo en un universo sin Dios. ¡Ahhh...! Bien, resulta que tengo un rifle, y lo cargué, ¿puedes creerlo? Lo apunté a la frente, y recuerdo que pensé en ese momento: —“Me voy a matar!” Y luego pensé: —“¿Y si estoy equivocado? ¿Qué pasa si realmente hay Dios? Nadie lo sabe seguro.” Pero luego pensé: —“No, la palabra quizá no me basta. Quiero tener seguridad o no quiero nada.” Oía con claridad el tictac del reloj. Yo estaba allí, quieto, con el rifle apuntándome a la frente, dudando si disparar o no. De repente el rifle se me disparó. *(Se rompe el espejo que hay detrás de él.)* ¡Estaba tan tenso que mi dedo había apretado el gatillo sin que me diera cuenta! Sudaba tanto, que el rifle resbaló de mi frente. Por esa razón no me mató. *(Nervioso y asustado tira el rifle al suelo, que se vuelve a disparar, lo cual resulta muy cómico.)*

De repente, los vecinos llamaban, llamaban a la puerta, y, y no sé, todo era confusión. Y entonces me fui corriendo a la puerta. No sabía que decir. Estaba, estaba avergonzado, ¡y la mente me iba a mil por hora! Y, y sólo sabía una cosa: que-que-que tenía que salir de casa; que tenía que salir al aire libre y despejar la cabeza. Recuerdo con mucha claridad que fui paseando por las calles. Anduve y anduve... No sé lo que pasaba por mi mente. Todo me parecía tan violento e irreal.

Continué por mucho tiempo paseando por el lado noroeste de la ciudad y supongo que pasaron horas. Los pies me dolían, la cabeza me estallaba, y necesitaba sentarme, así que entré en un cine. Ni siquiera sabía que película ponían. Pero me hacía falta un momento de tranquilidad para recomponer mis pensamientos, obrar con lógica y volver a colocar el mundo en una perspectiva racional. Fui arriba, al anfiteatro, y me senté. ¡Ahhh...! Recuerdo que ponían una película que había visto muuuchas veces en mi vida durante mi infancia, y que siempre me había gustado una barbaridad.

Bueno, pues allí estaba yo viendo aquella gente en la pantalla. La película empezó a interesarme, y entonces comencé a pensar otra cosa: —“¿Cómo se te ocurre matarte? ¿No te parece una estupidez? ¿No lo comprendes? Fíjate en toda esa gente que está ahí arriba, tienen mucha gracia. E incluso aunque lo peor sea cierto, ¿qué pasa si no existe Dios y nosotros sólo vivimos una vez y se acabó? ¿No te interesa, no te interesa esa experiencia?” Entonces me dije: —“¿Qué diablos! No todo es malo.” Y pensé para mis adentros: —“¿Por qué no dejo de destrozarme buscando respuestas que jamás voy a encontrar y me dedico a disfrutarla mientras dure? ¿Y después? ¿Y después, quién sabe? Quiero decir: Quizá existe algo. Nadie lo sabe seguro. Sé que la palabra quizá es un perchero muy débil en el que colgar toda una vida, pero es el único que tenemos”. Luego me acomodé en la butaca y realmente empecé a pasarlo bien.

La secuencia en cuestión es una pequeña historia en sí misma y es clave en la forma de Woody Allen de ver la vida, con un tono mixto de drama y comedia. Puede comprenderse esta secuencia *per se* al margen de si se ha visto la película o no. Incluso



la imagen y el audio podrían entenderse el uno sin el otro, aunque se complementan perfectamente. Como la mayoría de escenas que componen esta renombrada película, es un pequeño relato, y por tanto existe en ella una introducción, un nudo y un desenlace (y también una especie de "moraleja", pero al estilo Allen). Todo comienza con un bello plano general del *Central Park* de Nueva York. A través de la voz en *off* de Mickey (Woody Allen), vamos conociendo su drama en *flashback*, que no es otro que haber sufrido una fuerte crisis nihilista-existencial que le ha conducido al borde la muerte: "No quería seguir viviendo en un universo sin Dios", comenta Mickey. Cuando se dispone a apretar el gatillo del rifle para suicidarse, le asalta la duda: "¿Y si estoy equivocado? No, la duda no me basta, necesito la certeza." Mickey no logra culminar el paso necesario que va de la duda al método, al sistema, al fundamento, como otrora hiciera Descartes. Éste estaba dominado por la duda metódica. Utilizando la posmoderna metáfora náutica sobre la que tendremos que volver en varias ocasiones<sup>531</sup>, Descartes, inmerso en un mar de dudas, era un naufrago que nadaba y nadaba hacia una isla firme de la que no fuera posible dudar, donde pudiera sostenerse de forma estable, sin riesgo de volver a hundirse o naufragar. Buscaba, así, Descartes un fundamento que le sirviera de bote salvavidas. Este asunto lo tenemos más cerca en San Agustín, que explica su paso del paganismo al cristianismo como una búsqueda de la verdad, hallada en Dios y en la afirmación de Cristo: "Yo soy el camino, la *verdad* y la *vida*" (Juan 14:6). De esta forma, a partir de San Agustín la filosofía medieval se vuelve entonces teología.

Mickey no sigue el ejemplo de Descartes ni de San Agustín, aunque lo intenta. Se rinde sin hallar su *cogito*. Su propio pensamiento lo agobia en una tremenda crisis existencial que lo acerca a Nietzsche hasta el punto de que opta por no escucharlo. No quiere seguir buscando nuevos sentidos a la vida. La vida carece de estructura racional y religiosa para él. Y aquí Allen suaviza la tensión dramática del relato suministrando unas dosis de humor. Mickey no logra suicidarse porque el rifle resbala con su sudor y la bala se dirige hacia un espejo, rompiéndolo y montando un gran escándalo. Perplejo y confuso, decide correr hacia la calle para despejarse y pensar en todo lo ocurrido. La voz en *off* continúa y seguimos a Mickey ya en la calle, a través de una técnica muy usada por Allen: el *travelling* lateral –de los que tenemos más ejemplos en *Manhattan* y

---

<sup>531</sup> Según analizaremos más abajo, esta metáfora del naufrago y el barco la planteará, a su vez, Umberto Eco en su novela *La isla del día de antes* (Barcelona, Círculo de Lectores, 1996; de 1994 la edición original italiana).

*Annie Hall*, por citar dos películas célebres—. Decide entrar en un cine y descubre mágicamente en la pantalla una película que, según él, había visto muchas veces desde niño. Se trata de *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), una de las cintas más divertidas, surrealistas y conocidas de los Hermanos Marx. A continuación, Mickey percibe y aprehende, mientras observa la película, que no todo es malo, que la vida está llena de cosas fabulosas y maravillosas, como es el cine mismo. Llega, así, a la conclusión de que la vida hay que aprovecharla mientras dure, aunque estemos en este mundo solamente una vez, cosa que nadie sabe con certeza. La aventura misma, el camino, merece la pena. Da igual que no tengamos la verdad incontable que Descartes creyó encontrar en el *cogito*. Sólo tenemos el “quizá”, por eso hay que acomodarse en la butaca, como propone Mickey-Allen, y disfrutar del espectáculo. Ése será el *cogito vital* y a lo que podemos aspirar: al quizá, a la duda, como luego insistirá Derrida y la deconstrucción. Se nos presenta, así, al hombre posmoderno como náufrago en medio de un adverso y tormentoso mar de dudas, inseguridades y ausencia de certezas. De esta forma, el náufrago posmoderno, que nada hacia las verdades firmes sin hallarlas y tiene que conformarse con la inestabilidad (y la belleza) de las olas, se nos presenta como metáfora de la vida misma. Frente a todo ello, vuelve a sobresalir la actitud optimista que trata de encarar y sobrellevar a través de la palabra el pesimismo nihilista-existencial del que no deja de ser consciente. Precisamente es la conciencia de esta realidad la que lleva al protagonista de Allen a la auto-redentora actitud optimista. No obstante, las actitudes optimista o pesimista tienen que ver con opciones vitales (más o menos encauzadas por la ideología).

Como Alvy Singer en *Annie Hall* o como en la citada lista de las cosas por las que merece la pena vivir que realiza Isaac Davis al final de *Manhattan*, esta postura posmoderna del aquí y el ahora como puntual momento hermenéutico significativo dotador de sentido personal será la que asuma también la deconstrucción, según veremos en el capítulo correspondiente.

## VII. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL PSICOANÁLISIS

En este capítulo, estudiaremos el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido a la luz de los principales planteamientos del psicoanálisis como secularizada hermenéutica del sentido, de gran desarrollo en la posmodernidad. Se pasará revisión a Freud en relación con el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido, además de estudiarse la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared en su cine, mecanismo al que Allen se muestra tan afecto.

### 1. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica psicoanalítica de Freud

El psicoanálisis constituye una de las aportaciones más importantes de nuestro siglo al estudio del hombre y de lo humano. Cabe constatar, en este sentido, la influencia de Sigmund Freud (1856-1939) y el psicoanálisis en la obra y persona de Allen. Las visitas y consultas al psicoanalista son continuas y recurrentes en la filmografía de Woody Allen. Buena parte de sus protagonistas le confiesan sus problemas y deseos a dicho profesional de la psicología, además de consultarle todo antes de tomar ninguna decisión. Los psicoanalistas aparecen, de esta forma, diseminados por sus películas, así como las perspectivas de Freud y sus temas de interés, ya que, las doctrinas del médico vienés no son sólo un tipo de terapia psíquica (el psicoanálisis propiamente dicho), sino que suponen unos conceptos de fondo que alcanzarían ecos decisivos en el campo de las Artes y las Letras. El cine y la literatura como arte se vinculan, de este modo, con la insatisfacción psicoanalítica y el tratamiento de las emociones. Como confiesa Allen desde este punto de vista psicoanalítico:

El humor es algo complicadísimo y resulta muy difícil llegar a verdades generalizadas al respecto. Creo que en la comedia, al igual que en una partida de ajedrez o un partido de béisbol, entran en juego mil y un elementos psicológicos conocidos y desconocidos. Si algo te hace reír es que es divertido. Es más profundo de lo que uno cree.[...] No cabe duda de que cuesta más hacer una obra seria. Y tampoco hay duda de que la comedia tiene menos valor que el drama, menos impacto, y creo que hay una razón de peso para ello. Cuando la comedia aborda un problema bromea sobre ello pero no lo resuelve. El drama lo trata de un modo más pleno desde el punto de vista emocional. No quiero parecer cruel, pero hay algo inmaduro y mediocre en términos de insatisfacción cuando se compara la comedia con el drama. Y siempre será así. [...] En la comedia] hay que mantener el ritmo para evitar que las directrices que se establecen en los primeros cinco minutos y el

acuerdo tácito al que se llega con el público para que se divierta sin que decaiga su interés sean violados.<sup>532</sup>

#### **a. Instintos, subconsciente y psicoanálisis**

El éxito en la vida y las relaciones sentimentales en el cine de Woody Allen son presentados desde la satisfacción que se consigue o no con ello a la luz de la parodia de los planteamientos psicoanalíticos. La abierta parodia del psicoanálisis aparece ya planteada en *Annie Hall* en una de las conversaciones que mantienen sus dos protagonistas:

ALVY: De veras, no tengo... nada que hacer hasta la sesión con mi analista.

ANNIE: ¡Oh!, ¿vas al analista?

ALVY: S-s-sí, desde hace quince años.

ANNIE: ¿Quince años?

ALVY: Sí, le voy a conceder un año más, y luego iré a Lourdes.

¿Cómo se produce la comprensión de la realidad y de los textos según el psicoanálisis? Esta pregunta guarda estrecha relación con los factores determinantes que, para Freud, entran en juego en dicha comprensión. En medio de la citada atmósfera de irracionalismo, Freud se sumerge, precisamente, en el análisis de los impulsos irracionales (o subconscientes) del hombre y elabora una nueva concepción de la personalidad. Según él, el hombre está regido por unos impulsos elementales que lo orientan hacia el placer; pero a tales impulsos se opone a menudo la conciencia moral o social que los reprime y los sepulta en el subconsciente (o inconsciente). Así, en lo más hondo de nuestra personalidad se almacena un complejo material psíquico (deseos frustrados e impulsos reprimidos) que nos acompaña sin que lo advirtamos normalmente. Sin embargo, la presión de esa energía o carga subconsciente explica muchas veces u orienta nuestra conducta, nuestras reacciones, y en particular la creación artística y literaria. Y si la presión de lo subconsciente se hace insostenible, provoca neurosis, como en el caso de Harry Block y los personajes de sus novelas con los que se encuentra y discute en *Desmontando a Harry*.

Freud pensaba que siempre existe una tensión entre el ser humano y el entorno de este ser humano. Es decir, existe una tensión, o un conflicto, entre los instintos y necesidades del hombre y las demandas del mundo que le rodea. El concepto de instinto se convierte, así, en uno de los más importantes presentados por Freud. Para él, como luego para Allen, no siempre la razón dirige nuestros actos. Es decir, que el hombre no

---

<sup>532</sup> Lax, *op. cit.*, pp. 93-94.

es un ser tan racional como habían pensado los racionalistas del siglo XVIII. Son a menudo impulsos irracionales los que deciden lo que pensamos, soñamos y hacemos. Esos impulsos irracionales pueden ser la expresión de instintos o necesidades profundas, como los instintos sexuales del ser humano. Freud demostró que esos instintos o necesidades básicas o fundamentales pueden velarse, cubrirse, ocultarse en parte, disimularse, disfrazarse o enmascararse y, de ese modo, dirigir nuestros actos sin que nos demos cuenta de ello.

**i. *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo (1992)***

La parodia de los instintos y su manifestación juegan un papel fundamental en el cine de Allen. En relación con los instintos sexuales, dedicó de forma especial la comedia *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo\** (*\*y nunca se atrevió a preguntar*) (*Everything You Always Wanted to Know About Sex\* (\*But Were Afraid to Ask)*, Woody Allen, 1972). La película se basó en un estudio médico, con el mismo título, publicado por el doctor David Reuben, sobre el que Woody Allen compró los derechos para el cine. Se trata de un libro de preguntas y respuestas para los desconocedores de los asuntos sexuales. Allen parodia el libro al recoger los títulos de cada capítulo y dar su versión sobre las respuestas a cada pregunta en tono de comedia. Cada uno de los siete capítulos es un reflejo de lo planteado por Freud en relación con la sexualidad: 1. *¿Son eficaces los afrodisíacos?* En este capítulo, el bufón del rey, que está locamente enamorado de la reina, le hace beber un fuerte afrodisíaco para poderse acostar con ella, pero ésta lleva puesto un cinturón de castidad y mientras intenta quitárselo son descubiertos por el rey. El bufón, por supuesto, acaba decapitado. 2. *¿Qué es la sodomía?* En este episodio, el doctor Ross cuida de un carnero del que está enamorado un pastor armenio, pero acaba enamorándose también él del animal, lo que le lleva a terminar perdiendo el trabajo y su familia, y acaba tirado en la calle bebiendo suavizante de bote de *Wollite*. 3. *¿Por qué algunas mujeres no pueden conseguir un orgasmo?* En esta ocasión, Gina, la frígida mujer de Fabrizio, sólo puede experimentar placer en lugares públicos y bajo amenaza de ser descubiertos. 4. *¿Son homosexuales los travestis?* Sam adora vestirse de mujer. Un día que junto a su esposa van de visita a la casa de unos amigos, se esconde en el cuarto de la señora de la casa y se pone uno de sus vestidos, con el que sale a la calle. Entonces un atracador le roba el bolso y provoca un incidente. 5. *¿Qué es la perversión sexual?* Un programa de la televisión dedica su concurso al tema “¿Cuál es mi perversión?”, en donde las jóvenes parejas comparten sus

experiencias con la cámara y el público tras su noche de bodas. Los concursantes exponen, así, cuáles son sus vicios y perversiones en función de las preguntas que les hacen. 6. *¿Las experiencias sobre el sexo dan resultados satisfactorios?* El joven biólogo Víctor acompaña a una periodista al castillo del doctor Bernardo. Éste se dedica a hacer experimentos sobre el sexo. Cuando el loco científico trata de usar a la chica como conejillo de indias, su laboratorio es destruido y un seno gigante se escapa, creando el caos y la destrucción a su paso. 7. *¿Qué sucede durante la eyaculación?* Se nos presenta en este episodio, el más recordado de la película, un coito visto interiormente a través de la reconstrucción de la maquinaria humana y la personificación de los espermatozoides. Se eliminó del montaje final un octavo episodio titulado *What Makes a Man a Homosexual? (¿Qué convierte a un hombre en homosexual?)*, en el que Allen y su mujer de entonces, Louise Lasser, estaban disfrazados de araña sobre una gigantesca tela de araña. Ella era una viuda negra y Allen una araña macho. Después de hacer el amor, ella se lo come. Mostraba, así, el tema de la mujer como un ser más fuerte y poderoso que el hombre, al que destruye después de haberlo utilizado sexualmente. Todo esto contemplado desde el punto de vista de un científico homosexual, que utiliza el experimento para justificar su miedo al sexo femenino. Aunque la idea era interesante para Allen, el resultado final no fue del todo satisfactorio y decidió no incluirla en la película.

## ii. *La última noche de Boris Grushenko (1975)*

Todo instinto se caracteriza por poseer un objetivo –que no es otro que su propia satisfacción y la consiguiente descarga de la energía acumulada– y por poseer un objetivo en relación con el cual puede llevarse a cabo tal intención. El incumplimiento de su objetivo, es decir, la falta de satisfacción instintiva (situación generalizada y común en el cine de Allen) produce una frustración. La frustración se halla relacionada con la angustia, hasta el punto de ser la angustia la que impida la satisfacción instintiva y, por lo tanto, la que produce la insatisfacción, como les sucede a los protagonistas de Allen. Pero también la frustración se encuentra vinculada para Freud con los mecanismos de defensa, con transformaciones y desviaciones de los instintos y, en definitiva, con la génesis de múltiples trastornos psíquicos. Freud planteó una concepción dualista de los instintos: el sexual (*eros*) y el de conservación, vinculado con la conciencia de la muerte (*thánatos*). Respecto al *eros* y al *thánatos*, dos temas que también han preocupado a Allen de forma especial, señala Freud:

Basándonos en reflexiones teóricas, apoyadas en la biología, supusimos la existencia de un instinto de muerte, cuya misión es hacer retornar todo lo orgánico animado al estado inanimado, en contraposición al eros, cuyo fin es complicar la vida y conservarla así, por medio de una síntesis cada vez más amplia de la sustancia viva, dividida en particular. Ambos instintos se conducen en una forma estrictamente conservadora, tendiendo a la reconstitución de un estado perturbado por la génesis de la vida; génesis que sería la causa tanto de la continuación de la vida como de la tendencia a la muerte. A su vez, la vida sería un combate y una transacción entre ambas tendencias. La cuestión del origen de la vida sería, pues, de naturaleza cosmológica, y la referente al objeto y fin de la vida, recibirá una respuesta *dualista*.<sup>533</sup>

Este dualismo es presentado por Allen en *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, Woody Allen, EE. UU., 1975). En este sentido, cobra especial relevancia el título original inglés que Allen puso a su comedia sobre la época rusa de Napoleón. El título español pierde, así, el “amor y muerte” originales con todas sus resonancias, oposiciones, paradojas e implicaciones. La comedia muestra toda una serie de combates, físicos y verbales, como reflejo del dualismo y los instintos freudianos. En la Rusia de principios de siglo, Boris Grushenko (Allen) –soñador, cobarde y pacifista– ama secretamente a su prima Sonia (Diane Keaton), pero ella lo ignora y se casa con un viejo y rico mercader de arenques. Desolado por la situación, decide acceder, muy a su pesar, a enrolarse en el ejército cuando estalla la guerra contra Napoleón. Boris es obligado a ir al frente donde, pese a su torpeza, consigue cubrirse de gloria. Al final Sonja, que ha enviudado, decide casarse con él y llevan una vida rica en filosofía, celibato y montones de nieve. Entre los dos elaboran un plan para asesinar al mismísimo Napoleón Bonaparte, aunque hay algo en lo que no había pensado: la posibilidad de fracasar y encontrarse con la muerte, que se le presenta vestida de blanco y con guadaña, en un claro homenaje paródico a la película *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, Suecia, 1957) de su idolatrado director sueco.

### iii. *Recuerdos* (1980)

En la línea del planteamiento freudiano de manifestación del subconsciente, *Recuerdos* (1980) viene definida por el carácter marcadamente onírico de buena parte de la película como manifestación del inconsciente de su protagonista Sandy Bates, lo que hizo que el público no consiguiera entender el sentido de la película. Los anelos,

---

<sup>533</sup> Freud, Sigmund, *El yo y el ello*, Madrid, Alianza, 1978 (3ª ed.), p. 32.

angustias y neurosis de Sandy son, así, expuestos y compartidos con el espectador.

Confiesa Allen al respecto:

Mi intención era mostrar una persona de éxito, muy exitosa en lo que hace. Es rico, vive en un lugar hermoso y su vida es la típica de un hombre de éxito, una vida de altos vuelos. Un fin de semana cualquiera, en algún lugar, se va a presentar una retrospectiva sobre su obra cinematográfica, el trabajo de su vida, sus logros. Está en su cocina y su empleada doméstica va a prepararle conejo para cenar. Él detesta el conejo. Se lo ha dicho millones de veces. Y ella dice: –Oh, aquí tiene”, y coloca el conejo muerto sobre la mesa. Él mira el conejo muerto y [cuando] ve el cadáver de la pobre criatura allí encima, se proyecta sobre su psique, de tal manera que todo lo que ocurre a continuación en la película ya ocurre en su mente. [...] Después de eso ya nada es real. Tan pronto como ve el conejo muerto las cosas cambian: la siguiente toma lo muestra levantando esa..., esa cosa, pero es completamente irreal. Toda la gente es rara y grotesca y..., y estrambótica, y las preguntas son extrañas, y todo lo que sucede es muy raro. Y regresa a su vida y ve a su hermana, y ve a una mujer que interpretaba a su madre en pantalla, y ve a la novia de la que ha intentado [librarse]. Y cada vez que se produce un corte y volvemos a su apartamento, el mural de la pared cambia con el fin de reflejar su estado emocional.<sup>534</sup>

Las psicoanalíticas elecciones amorosas, que se dirimen entre la razón y los sentimientos y pulsiones sexuales, se ven parodiadas en *Recuerdos* en el plano sentimental a través de un homenaje-parodia que realiza el actor-director Sandy, álter ego de Allen, a una conocida película de terror protagonizada por Vincent Price: *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, André De Toth, EE. UU., 1953). La película de Sandy se proyecta en el auditorium del *Hotel Stardust*, donde le están haciendo el homenaje retrospectivo.

*En la pantalla aparece la radiografía de un cráneo humano en una sala de operaciones.*

TONY (*off*): Estás loco.

*Tony Roberts, vestido de médico, se halla de pie en la puerta de la sala de operaciones.*

TONY: Eres un médico prestigioso, respetado y bien conocido de Nueva York ¿Cómo te has embarcado en semejante aventura?

*Una hilera de frascos y retortas. Sandy se halla entre Dorrie y Doris, tendidas en sendas mesas de operaciones.*

SANDY: Tú sabes que jamás conseguí enamorarme. Nunca pude encontrar la mujer perfecta. Siempre había algo que fallaba. Hasta que conocí a Doris.

*Se vuelve y toca a Doris en la cabeza.*

---

<sup>534</sup> Schickel, *op. cit.*, pp. 108-109.



SANDY: Una mujer maravillosa. De enorme personalidad. Pero por alguna razón, no me sentía excitado sexualmente por ella. No me preguntes por qué. Y entonces conocí a...

*Dorrie en la mesa de operaciones. La mano de Sandy señala su frente. Junto a la mesa, tras ella, hay un esqueleto.*

SANDY (*off*): ... Rita. Una fuerza animal. Desagradable, mezquina, malvada. Irme a la cama con ella me enloquecía.

*Tony le mira boquiabierto.*

SANDY: Pero luego siempre echaba de menos a Doris.

*Se vuelve hacia ella.*

SANDY (*off*): Hasta que un día pensé en mis adentros: Si pudiera trasplantar el cerebro de Doris en el cuerpo de Rita...

*Sandy se acerca a una máquina EKG.*

SANDY: ¿No sería maravilloso? Y me dije: ¿Por qué no? ¡Qué diablos! Soy un cirujano.

TONY: ¿Cirujano? ¿Dónde estudiaste medicina, en Transilvania?

PÚBLICO (*off*) (*rie*).

Sandy, junto a la máquina, con un enchufe en la mano, se vuelve hacia Dorrie.

SANDY: Así que llevé a cabo la operación y todo salió tal como yo había deseado. In-in-in-intercambié sus personalidades y puse todo lo malo ahí.

*Hace un gesto en dirección a Doris.*

SANDY: Y transformé a Rita en una mujer cálida, maravillosa, encantadora, sexy, dulce, generosa, madura. Pero entonces me enamoré de Doris.

PÚBLICO (*off*) (*rie*).

Sandy tiene que elegir entre dos mujeres: la racional y la sentimental. Como la elección le resulta imposible de realizar, ya que ambas tienen aspectos que le atraen y llenan, decide poner en una de ellas todo eso. Pero, cuando lo consigue, resulta que se enamora de la otra. Así, lo deseado, deja de interesar cuando pierde su complicación natural y se hace realidad. Rita, con todo lo que representa, deja de atraerle cuando deja de ser y de representar todo lo que era y representaba de por sí.

#### **iv. *Delitos y faltas* (1989)**

Respecto a la psicoanalítica lucha razón-corazón, en *Delitos y faltas* le confiesa a su sobrina el personaje que Allen encarna: “Mi corazón dice una cosa y mi cabeza dice otra. En la vida es muy difícil compaginar el corazón y la cabeza. Te lo digo yo que lo sé. En mi caso, ni siquiera se soportan”.

#### **v. *Otra mujer* (1988) y *Todos dicen I Love You* (1996)**

Los instintos o deseos sexuales reprimidos o no satisfechos son presentados también en la comedia romántica musical *Todos dicen I Love You*, en donde Von, el personaje que encarna Julia Roberts, le confiesa a su psicoanalista sus sueños eróticos más

profundos y reprimidos, así como los anhelos en la vida no realizados. Al enterarse de ellos Joe Berlin, el personaje de Allen, conseguirá conquistarla haciéndolos realidad. Una vez que lo que la atormenta a Von se hace real deja de atormentarla. Se trata ésta de una idea que Allen había considerado antes ya, desarrollándola en menor medida en *Otra mujer*. Pero la idea original de un hombre que conoce los secretos más íntimos de una mujer, tras haberla espiado durante sus sesiones con el psicoanalista, viene de lejos.

Muchos años antes de escribir la historia de *Otra mujer* empecé a pensar en una comedia en la que hubiera un apartamento en el que por el conducto de la calefacción yo pudiera oír lo que estaba sucediendo en el apartamento de abajo. Y lo que oía era a un psiquiatra tratando a sus pacientes. Empieza a tratar a una mujer y ella habla de sus secretos más íntimos. Y miro por la ventana, porque la he oído hablar, y veo que es guapa. Así que corro escaleras abajo y me las arreglo para conocerla. Sé qué es lo que sueña y quiere en un hombre, y me transformo en esa persona.<sup>535</sup>

#### vi. *Acordes y desacuerdos* (1999)

La parodia de estos planteamientos hermenéuticos psicoanalíticos basados en el subconsciente y las pulsiones ocultas aparecen también en *Acordes y desacuerdos*, película del año 1999 que recibió dos nominaciones al Óscar: al mejor actor (Sean Penn) y a la mejor actriz secundaria (Samantha Morton). Englobada dentro de un grupo de películas pseudodocumentales (entre las que también se encuentran *Toma el dinero y corre*, *Maridos y mujeres* y, sobre todo, *Zelig*, *Acordes y desacuerdos* se adentra en el mundo del jazz de los años treinta de la mano de Emmet Ray (Sean Penn), un músico que nunca existió pero que de haberlo hecho se hubiese parecido bastante a Django Reinhardt (1910-1953), uno de los mejores guitarristas de jazz de todos los tiempos. De hecho, aunque se trate de un personaje totalmente ficticio, Allen construyó a su Emmet Ray poniéndole cosas de otros músicos reales, como Jelly Roll Morton, un brillante pianista que también ejercía de proxeneta; King Oliver, el gran trompetista de Nueva Orleans que siempre llevaba encima una pistola nacarada; Waldo Davis, un cleptómano; del propio Django Reinhardt, al que le encantaba pasarse horas mirando trenes y que soñó con aparecer en un escenario sentado sobre una luna, aunque no llegara a hacerlo nunca; o Freddie Kepper, un gran trompetista de Nueva Orleans que se negaba a grabar discos para que los demás no le copiasen sus trucos. Para reforzar más la idea de que estamos ante un documental, a lo largo del metraje intervienen varias personas hablando directamente a la cámara (al más puro estilo *Zelig*). Son, por orden de aparición: el

---

<sup>535</sup> Woody Allen en Stig Björkman, *op. cit.*, p. 150.

propio Woody Allen; Ben Duncan, *disc jockey* de la WFDA-FM; A. J. Pickman, autor del libro *Swing Guitars: American Perspective Series*; Nat Hentoff, periodista e historiador de jazz; Douglas McGrath, cineasta y entusiasta del jazz; y Sally Jillian, autora del libro *Guitar Kings*.<sup>536</sup>

En Estado Unidos, los primeros músicos de jazz han sido construidos como personajes. Si Emmet Ray viviera ahora, le harían una entrevista en televisión y, a los cinco minutos, ya lo conocería todo el mundo, pero en los años veinte y treinta la única manera de conocer a estos artistas era la tradición oral. Nunca se sabía si las historias que circulaban sobre ellos eran ciertas o no.<sup>537</sup>

La historia transcurre en Nueva York, durante los años treinta. Su protagonista, Emmet Ray, es un canalla, cleptómano, proxeneta, misógino, aficionado al alcohol y a perder su dinero jugando al billar. Pero, al mismo tiempo, es un magnífico guitarrista de jazz acomplejado porque Django Reinhardt es mejor que él. Sus inseguridades le convierten en un ser despreciable y casi patético, sobre todo por cómo trata a su compañera sentimental, Hattie, una chica muda que está totalmente enamorada de él. Se trata de alguien egoísta, vano, ruin, un tanto repulsivo, soberbio, infantiloides y muy machista, que está obsesionado con “ese guitarrista gitano que vive en Francia” al que no puede escuchar sin llorar o desmayarse. Jugador, alcohólico y proxeneta, sus principales aficiones se reducen a ver pasar trenes y disparar a las ratas del vertedero. Pero cuando tiene una guitarra entre sus manos, se transforma y es capaz de crear una música que se adentra en el alma humana con increíble facilidad. Su vanidad es tan grande que, incluso durante un mero concurso de aficionados al que acude para divertirse, termina tocando increíblemente bien.

Hattie, la mujer que está perdidamente enamorada de él, es una chica tierna y desgarbada que además es muda, cosa que algunos, empezando por Emmet, confunden con estupidez. Se trata de un personaje nacido de un hipotético cruce entre Buster Keaton y Harpo Marx.

El mutismo de ella resulta extraordinariamente trágico: está totalmente enamorada de Emmet, al que escucha como en trance, embelesada, mientras que él se puede dar el lujo de seguir como si nada, hablando solo, estando solo, sin saberse acompañado. Ella representa toda la dulzura de carácter que él no tiene. Hattie es la roca en la que se afirma toda la película, la contracara generosa y solidaria que contrasta con las miserias del protagonista. Su pérdida –hacia el final del film la reencuentra ya casada y feliz– será para Emmet la única constatación de

---

<sup>536</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), pp. 396-397.

<sup>537</sup> Woody Allen en el artículo de Teresa Cedrés, en el *El País* (21-12-1999).

que el mundo existe más allá de la satisfacción inmediata de los deseos. Su desesperación final es un pequeño salto de madurez de un niño perpetuo.<sup>538</sup>

La otra mujer, Blanche (Uma Thurman), es una mujer elegante, verborrática y odiosa, de las que buscan respuestas breves y simples a preguntas complejas y profundas. Es con ella que se produce la parodiada alusión al psicoanálisis como hermenéutica del sentido de la vida como texto:

BLANCHE: ¿A qué viene esa atracción tuya por los trenes?

EMMET: ¿Cómo dices?

BLANCHE: ¿Sientes el deseo de huir, de marchar a un sitio desconocido?

EMMET: ¿Para qué?

BLANCHE: ¿Intentas recuperar las intangibles sensaciones de tu niñez cuando soñabas con atractivas ciudades fuera de tu alcance?

EMMET: Un carajo recuperar mi niñez. Fue asquerosa.

BLANCHE: Entonces seguro que debe ser la fuerza de la locomotora, toda su potente energía sexual que excita tu masculinidad. Las ruedas, el horno ardiente, los pistones bombeando...

EMMET: Pareciera que quieras acostarte con el tren.

También aquí se proyectan de forma paródica a otros elementos los diferentes atributos que intentamos reprimir en nosotros, vinculados en este caso con las fuertes pulsiones sexuales, que se manifiestan a través de la violencia y la referencia simbólico-psicoanalítica a los trenes. Alusiones psicoanalíticas a las pulsiones del protagonista que tienen sus huellas en el título de la película que Allen le designa.

El título original del film, *Sweet and Lowdown*, es un término jazzístico que se refiere a los altos y bajos, a la parte más dulce y más sucia de la música, pero en la película podemos encontrarle varias lecturas paralelas: así, por ejemplo, “sweet” hace referencia al personaje dulce y amable de Hattie, por un lado, y al propio sonido que sale de la guitarra de Emmer Ray, por otro, que se contrapone directamente con el carácter “lowdown”, sucio, sexual y arrogante del músico. Por lo que la combinación de ambos adjetivos lo convierten en un personaje tan genial como egoísta y patético, que, por un lado, es capaz de improvisar en su guitarra extraordinarias melodías de gran sensibilidad, pero, por otro, tanto en sus relaciones con las mujeres como con su público en general, se comporta como un ser despreciable. Además, dentro de la propia historia que la película nos narra, *Acordes y desacuerdos* es el título de un libro que escribió Blanche sobre la época en que estuvo casada con Emmet. Así mismo, *Sweet and Lowdown*” también es una canción compuesta por George Gershwin en 1925 y que Allen ya incluyó en la banda sonora de su película *Manhattan*.<sup>539</sup>

---

<sup>538</sup> Ibid., pp. 398-399.

<sup>539</sup> Ibid., pp. 399-400.

## vii. *Todo lo demás* (2003)

Los tópicos psicoanalíticos se plantean en *Todo lo demás* acompañados de las angustias vitales existencialistas. Al comentarle Jerry Falk a su amigo mentor David Dobel que había estado casado, añade que fue ella la que lo dejó, ya que él no sabe dejar a nadie, lo que considera su gran problema psiquiátrico, vinculado, también, según él, al miedo de dormir solo. De ahí que ya asista al psicoanalista.

DAVID DOBEL: ¿Ya vas al psiquiatra? ¿Tan joven?

JERRY FALK: Sí, sí, y además estoy muy metido. He rechazado cosas de televisión en Los Ángeles porque mi psiquiatra dijo que debía acabar el tratamiento.

DAVID DOBEL: ¿Preferiste el psicoanálisis a la vida real? ¿Pero es que eres inframental?

JERRY FALK(comiendo en un restaurante): Veo que no sabes mucho de psicoanálisis.

DAVID DOBEL: Te equivocas, Falk, yo sé muchísimo de psicoanálisis. Unos timadores parecidos quisieron estafarme en la Clínica Pain Queen.

JERRY FALK: ¿Estuviste en la Pain Queen?

DAVID DOBEL: Sí, señor. Un manicomio. Eeeh, pasé seis meses en la sala de psicóticos. Unas vacaciones que no recuerdo con demasiada nostalgia.

JERRY FALK: ¿En serio?

DAVID DOBEL: Sí. Oye, tranquilízate, ¿quieres? No hace falta que huyas.

JERRY FALK: Oh, no-no-no quiero decir que fueras violento ni nada de eso...

DAVID DOBEL: Pues sí que era violento. Por eso te ponen la camisa de fuerza, por ser violento.

JERRY FALK: ¿Llevabas camisa de fuerza?

DAVID DOBEL: ¡Oye! ¡Que no voy a sacar un hacha y partirte la cabeza en dos!, ¿sabes? No tengas miedo.

JERRY FALK: Sólo estoy sorprendido. ¿Qué-qué pasó? ¿Por qué estabas allí?

DAVID DOBEL: Rompí con una chica y-y me enviaron a un psiquiatra. Dijeron, dijo: ~~En fin~~, ¿por qué está tan deprimido y ha hecho todo lo que ha hecho?" Y yo dije: ~~Bueno~~, porque yo quería a esa chica y me dejó. Y él dijo: ~~Pues tenemos que estudiar, en fin, que estudiar eso~~". Y yo dije: ~~No hay nada que estudiar. Yo quería a esa chica y ella-y ella me dejó~~". Y él dijo: ~~Pues tenemos que., en fin, ¿por qué es tan intenso? ¿Por qué su sentimiento es tan intenso?~~" Y yo: ~~Porque quiero a esa chica~~" Y él dijo: ~~Bien, bien. ¿Pero qué hay debajo de todo eso?~~" Y yo dije: ~~Nada debajo de eso! Quiero, en fin, quiero a la chica~~". Y él dijo: ~~Pues tendré que darle medicación o algo~~". Y yo: ~~No quiero ninguna medicación. Quiero a la chica. Y él dijo: Bien, por lo menos tenemos trabajarlo~~". Y en ese momento arranqué de cuajo el extintor de incendios de la pared y le aticé, le aticé en todo el cogote. Y al instante unos tíos de la compañía eléctrica me enchufaron unas pinzas de batería en la cabeza y lo demás...

DAVID DOBEL (Ya en la calle): ¿Y-y por qué vas tú al psiquiatra? Te da miedo dormir solo. ¿Qué más?

JERRY FALK: Miedo a la muerte.

DAVID DOBEL: ¿Miedo...? ¡Tiene gracia! ¡Yo también!, yo, bueno, mi perro... Bueno, es algo muy normal en todos los seres vivos.

JERRY FALK: Y también, paso épocas difíciles con mi novia.

DAVID DOBEL: ¿Tienes novia?

JERRY FALK: Estoy enamoradoísimo.

DAVID DOBEL: ¿En serio?

JERRY FALK: Sí, en serio. Es la más guapa, adorable, sexy y maravillosa.

DAVID DOBEL: Ya, pero-pero hay épocas difíciles, ¿no?

JERRY FALK: Bah, las superaremos.

DAVID DOBEL: Sí, pero hay conflictos dolorosos.

JERRY FALK: Oh, supongo que es problemática, pero te encantaría. Es sensacional.

DAVID DOBEL: Sensacional seguro. Pero es imposible.

JERRY FALK: Yo no he dicho imposible.

DAVID DOBEL: Lo has dicho.

JERRY FALK: No. He dicho problemática, problemática.

DAVID DOBEL: De acuerdo. Ahora es problemática pero pronto será imposible. Créeme.

JERRY FALK: En realidad apoya todos mis objetivos.

DAVID DOBEL: ¿Objetivos? ¿Qué objetivos son esos?

JERRY FALK: Quiero escribir una novela, Dobel. Una novela sobre el destino del hombre en el universo vacío, sin Dios, sin esperanza. Sólo con sufrimiento humano y soledad.

DAVID DOBEL: Pues yo me limitaría a los chistes, ahí es donde está la pasta. ¿Quieres que te lleve?

JERRY FALK: No, hoy he quedado con mi novia. Es nuestro aniversario. Quizás la semana que viene podríamos ir juntos a ver cómo ese humorista intelectual nos muestra sus despapuchos. Yo... en fin...

JERRY FALK: ¡Sí!, claro, claro. Será genial.

DAVID DOBEL: Tiene gracia. Una vez iba en un taxi, esto fue hace años. Yo le habría mi corazón al taxista sobre todo lo que estabas largando hace un momento: vida, muerte, eh..., el universo vacío, el significado de la existencia, el sufrimiento humano, y el taxista me dijo: ~~“Bueno, es como todo lo demás”~~. Piénsalo un poco.

JERRY FALK: Era maestro y vivía en Long Island, escuela pública. Le daba miedo dejar su trabajo para dedicarse solamente al material cómico porque, como él decía, sabía lo que era pasar hambre. Mi novia es impuntual, desorganizada, pero ¡caray!, ya la conocerán. Es adorable.

A lo largo de toda la película serán recurrentes las visitas del protagonista al psicoanalista, caracterizado éste por sus silencios y carencia de respuestas o soluciones ante los problemas, angustias y necesidades de Falk. Psicoanalista identificado por Dobel con la divinidad, ya ~~“que, al igual que Dios, no habla”~~. De esta forma el psicoanálisis aparece vinculado con las inquietudes del existencialismo, reflejadas en los miedos de Falk y en la temática de la novela que quiere escribir. En esta línea

existencialista es que Jerry Falk se pregunta sobre el sentido de la vida frente al portátil, intentando aclarar ideas para su novela. –Si la vida no tiene sentido –se pregunta Falk–, ¿por qué elegimos vivir? Dobel dice que no elegimos nosotros, sino nuestra sangre. ¿Y a qué se reduce todo si muero? Freud dice que a sexo y trabajo. Dobel dice que el trabajo da la ilusión de un significado y el sexo da la ilusión de continuidad”. Desde una perspectiva existencialista, las posturas del psicoanálisis se convierten, así, en el cine de Woody Allen, en herramientas hermenéuticas gracias al humor con que son referenciadas desde su visión irónica y, en ocasiones, paródica.

### viii. *Si la cosa funciona* (2009)

Las pulsiones internas ocultas salen al descubierto en varias ocasiones en el cine de Woody Allen, como sucede en *Si la cosa funciona* tras una parodia religiosa en la que se presenta a la divinidad como femenina o con rasgos femeninos. Se trata de una conversación vital muy significativa en la que el padre de Melody, cristiano extremista ultrarepublicano, se encuentra y descubre a sí mismo:

PADRE DE MELODY (*Tras beber dos copas seguidas de golpe sentado frente a la barra de un bar*): ¡Otra!

DESCONOCIDO (*Desde fuera de campo*): ¡Yo también tomaré otra! (*La cámara gira hacia la izquierda para mostrarnos a otro personaje bebiendo en la penumbra junto a una mesa.*)

PADRE DE MELODY: ¡Ella me ha dejado! ¿Puedes creerlo? ¡Pero qué digo! La dejé yo... Estaba sola, y ahora, a cualquier lado de la cama que se vuelva, tiene un marido.

DESCONOCIDO: Mi mujer también me dejó.

PADRE DE MELODY: Seguro que era preciosa, como mi mujer.

DESCONOCIDO: ¿Norman? Norman era guapísimo. Era el mejor modelo de pasarela de *Versache*.

PADRE DE MELODY (*Extrañado y sorprendido*): Creí que hablabas de tu mujer...

DESCONOCIDO (*Afirmando gestualmente al inclinar la cabeza*): Nos casamos en Holanda.

PADRE DE MELODY (*Doblemente extrañado y sorprendido*): ¿Te casaste con un tío?

DESCONOCIDO: ¿Con quién si no?

PADRE DE MELODY: ¿Quieres decir que eres...?

DESCONOCIDO: ¿Qué, viudo? Norman no ha muerto.

PADRE DE MELODY: Viudo no, eh...

DESCONOCIDO: ¿Gay?

PADRE DE MELODY: Miembro del...

DESCONOCIDO: ¿De qué?

PADRE DE MELODY: De la creencia homosexual.

DESCONOCIDO (*Sonriendo*): ¡Oh, Dios! Lo haces parecer una religión... Sí, si es una religión, considérame un devoto, un fanático. (*Se toma una nueva copa.*)

PADRE DE MELODY: Pero... es un pecado contra la ley de Dios.

DESCONOCIDO: Dios es gay.

PADRE DE MELODY: No puede serlo. Él creó todo el universo perfecto: los mares, los cielos, las preciosas flores, árboles por todas partes...

DESCONOCIDO: Exacto: Es decorador.

PADRE DE MELODY: ¿Qué echas de menos de Norman? No lo entiendo.

DESCONOCIDO: Todo. Su cara, su bondad, su sentido del humor, nuestra pasión mutua... El modo en que bailábamos y me echaba hacia atrás besándome

PADRE DE MELODY: ¡Dios mío! ¿Por qué te dejó él, te dejó ella? Norman.

DESCONOCIDO: Quiere vivir en París y yo tengo aquí a mi madre enferma.

PADRE DE MELODY: ¿Tu madre es una mujer?

DESCONOCIDO (*Asintiendo con la cabeza*): Se parecía a Marlene Dietrich.

PADRE DE MELODY: Y qué más da, al final todas te hacen daño. Todas las mujeres, ya sean machos o hembras.

DESCONOCIDO: ¿Por qué te ha dejado la tuya?

PADRE DE MELODY: Yo la dejé por su mejor amiga pero no funcionó.

DESCONOCIDO: ¿Por qué no?

PADRE DE MELODY: ¿Puedo ser franco contigo?

DESCONOCIDO: No suelo escandalizarme.

PADRE DE MELODY: No pude hacerle el amor.

DESCONOCIDO: ¿Por qué no?

PADRE DE MELODY: Al principio fue bien, pero luego perdí interés. Quería volver con Marietta, lo cual tiene gracia, porque los últimos años nunca tuve demasiado interés sexual por Marietta.

DESCONOCIDO: Eso os pasa a los héteros. Nosotros siempre tenemos interés.

PADRE DE MELODY: Caray, si tengo que ser sincero jamás he sentido un deseo sexual ardiente por Marietta.

DESCONOCIDO: ¿Por qué te casaste?

PADRE DE MELODY: Era lo que se hacía donde yo vivía. Todo el mundo tenía mujer e hijos y... (*Volviéndose hacia él desconocido.*) ¿Puedo hablarte abiertamente?

DESCONOCIDO: Claro.

PADRE DE MELODY (*Dándole la mano*): John, John Celestine.

DESCONOCIDO: Claro, John. Soy Howard Camins, nacido en Camsday.

PADRE DE MELODY: Me casé con Marietta porque tenía miedo.

DESCONOCIDO: ¿De qué?

PADRE DE MELODY: De lo que sentía al ver al delantero derecho de fútbol...

DESCONOCIDO: ¡No!

PADRE DE MELODY: ...cada vez que se inclinaba a recoger la pelota en el suelo.

DESCONOCIDO: ¡Camarero! ¡Otra ronda para mi amigo y para mí!

Como señala el psicoanálisis como hermenéutica de la sospecha, desde su peculiar hermenéutica del sentido de la vida como texto, todos los recuerdos del pasado se



guardan muy adentro, nos afectan de una forma u otra y emergen, como le sucede a Harry Block con los recuerdos de su difunto padre. Proyectamos, es decir, transferimos a otras personas o cosas diferentes atributos que intentamos reprimir en nosotros, como le había sucedido al padre de Melody, según nos él mismo nos cuenta. Al final de *Si la cosa funciona*, cuando se reúnen en casa de Boris todos los personajes para despedir el año y dar la bienvenida al Año Nuevo, se vuelve a presentar esta cuestión, de nuevo desde la irónica parodia del psicoanálisis:

BORIS (*desde el garaje que es su apartamento, celebrando el nuevo año que está por llegar con sus amigos y seres queridos*): ¡Feliz Año Nuevo! ¡Espero y deseo que tengáis un gran y maravilloso año...!

PADRE DE MELODY (*con su brazo izquierdo sobre los hombros de su novio*): ¡Estamos ilusionados! Howard vende el gimnasio y abrimos una tienda de antigüedades en Yelsin. (*Boris gesticula con su mano derecha extendida hacia ellos, gratamente sorprendido.*) ¡Sí! Arte Co, con una gran colección de posters de cine.

Boris: ¡Quién ha visto a este provinciano, a este republicano de las cavernas, a este zombi de la Asociación Nacional del Rifle!

PADRE DE MELODY: ¡Mi psiquiatra dice que los rifles eran una manifestación de mi incompetencia sexual!

BORIS: Si no fuera por la incompetencia sexual, la Asociación Nacional del Rifle quebraría... (*Volviéndose hacia la cámara, para dirigirse al público.*) Se ha ido a vivir con Howard Camige, nacido en Camigeday. Y no sólo se acuesta con un hombre. Pronto celebrará el Yon-Kipur. Y lo más importante: Por primera vez en su vida es feliz.

PADRE DE MELODY (*dirigiéndose a su ex mujer*): Debí adivinar por qué te fallaba y no satisfacía tus necesidades femeninas...

MADRE DE MELODY: Que resultaron ser bastante considerables...

PADRE DE MELODY: Las más también, pero no con el sexo que me había sido adjudicado.

MADRE DE MELODY (*exuberante de alegría sentada entre los dos novios con los que vive*): ¡Eres un hombre distinto, John! ¡Toda tu personalidad es más alegre...! ¡Ojalá hubieras sido así!

PADRE DE MELODY: Imposible cuando te hacía el amor a ti. Me sentía... ¡como un pulpo en un garaje! (Y perdona la comparación.)

En *Si la cosa funciona* los personajes descubren en su interior realmente lo que son al negar y dejar de lado lo que habían sido hasta entonces para convertirse en algo diametralmente opuesto a los valores que siempre habían defendido. También el propio país de Estados Unidos y el tópico concepto tradicional acerca de él son cuestionados a través del emblema de la Estatua de la Libertad, que es cuestionado despojándolo de todo sentimentalismo irreal. No se trata de un análisis crítico sin más, sino de una

operación que echa por tierra las convenciones sociales desde lo más profundo de su realidad para mostrar las fuerzas que, como emblema e icono de la libertad, convergen, se enfrentan y tensionan en su interior, haciendo estallar los sentidos primigenios socialmente adjudicados y admitidos. Se le da, así, la vuelta al icono de la libertad para mostrar, desde su realidad histórica, todo lo contrario a lo que pretendía aludir. Frente a la versión idílica de la Estatua de la Libertad se presenta, así, cuestionada, la cruda realidad de la inmigración que por allí entraba:

BORIS (*señalando la Estatua de la Libertad*): ¡Ahí la tienes!, ¿vale? ¿Podemos largarnos cagando leches?

MELODY (*saltando de alegría*): ¡Oh, sí, ahí está...! ¡Es la auténtica! Sólo la he visto en el cine... —Traedme a vuestros rendidos, a vuestros pobres, a vuestras masas hacinadas”...

BORIS: Me sorprende que lo conozcas... ¡Y lo horrible que es...!

MELODY: Lo recité al final del concurso de Miss Greenwood Misissipi. ¡Es que es tan emotivo...!

BORIS: Pero a las masas nunca las recibieron con los brazos abiertos. En cuanto llegaban, cada grupo étnico era recibido con violencia y hostilidad. Todos tenían que arañar y pelear para entrar. La gente odia a los forasteros. Es el estilo americano.

MELODY: Nu-nuestros concursos se fijaban en la parte positiva de Norteamérica.

BORIS: Ya... ¡A los negros los secuestraron en África! ¡Encadenados en barcos!

MELODY: Mi papa dice que nuestro país hace lo imposible por los negros, porque nos sentimos culpables y es un disparate.

BORIS: Sí, señor, tu papa. Tu papa es un paleta. Es un imbécil racista. ¡Tu papa!

MELODY: Seguro que tienes razón, porque eres un genio pero, para una pobre chica de Misissipi como yo, esto es muy emocionante...

La Estatua de la Libertad representa, como icono de Estados Unidos y de sus valores, una paradoja ambivalente basada en la crítica cáustica. Esta visión irónica de la realidad nos muestra, de este modo, la hipócrita ironía paradójica de la sociedad: el monumento encargado de recibirlos oculta su cara más amarga, dura y hostil, que es, precisamente, la que se saca a la luz. La visión que había tenido Melody hasta entonces de este icono de la libertad, visión otorgada por el cine y la cultura nacional oficial, había sido una visión encubridora de la auténtica realidad, con todas las tensiones que confluían en su interior. De ahí la necesidad de descubrir y desvelar la realidad, la verdad frente a las apariencias. Se trata en el caso de Boris de una operación violenta en donde la ironía se convierte en sarcasmo.

## **b. El cine de Woody Allen a la luz del *ello*, el *yo* y el *superyó***

Para dar cuenta de los fenómenos psíquicos en su totalidad, Freud propuso en su última formulación la distinción de tres elementos: el *ello*, el *yo* y el *superyó*. El *ello* constituye la parte más antigua del psiquismo e incluye todo lo heredado, especialmente los instintos. El *yo* surge a partir del *ello* bajo la influencia de la realidad exterior. La tarea fundamental del *yo* es la autoconservación y –aspira a sustituir el principio de placer que reina sin restricciones en el *ello* por el principio de realidad. La percepción es para el *yo* lo que para el *ello* es el instinto. El *yo* representa lo que pudiéramos llamar la razón o reflexión, opuestamente al *ello* que contiene las pasiones”.<sup>540</sup> El desarrollo da lugar a la formación de una tercera instancia, el *superyó*, que constituye una instancia moral (ideales y prohibiciones) procedente de la interiorización de la imagen de los progenitores (como la controladora y posesiva madre de Sheldon en *Edipo reprimido*): –cuando niños, hemos conocido, admirado y temido a tales seres elevados y, luego, los hemos acogido en nosotros mismos”.<sup>541</sup> Este esquema pone de manifiesto la precaria y conflictiva situación en que se encuentra el *yo*: permanentemente acosado por las demandas imperiosas del *ello*, las imposiciones ineludibles de la realidad y las exigencias morales excesivas del *superyó*.

### **i. Sueños de un seductor (1972)**

En la línea psicoanalítica planteada, en *Sueños de un seductor*, Allan Felix (Allen), su protagonista, tiene que librarse del omnipotente modelo de Bogart para poder encontrarse consigo mismo y avanzar en la vida. Allan logra al final librarse de su *superyó*, representado en Bogart, al imitarlo precisamente en lo que debe ser imitado, es decir, en el momento de tomar la decisión moralmente correcta. De esta forma, Allan ha alcanzado la madurez suficiente como para poder comenzar una relación sustancial. Pero mientras la obra teatral original de Allen terminaba con una escena en la que Allan encontraba a una joven muy prometedor y se demostraba capaz de hablar de Bogart con objetividad científica, la película (con Herbert Ross como director y Allen como guionista) se mantiene dentro del aura de *Casablanca*, con la que había comenzado. Allan camina, así, solo por el campo de aviación para disfrutar de la recién adquirida independencia de su modelo, siendo aún más solitario y por tanto más heroico que Rick, ya que Rick perdió a Ilsa, pero ganó la amistad del capitán Renault. El final de la

---

<sup>540</sup> Freud, Sigmund, *op. cit.*, p. 18.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 28.

película es, de esta forma, ambivalente: Allan ya no necesita a Bogart y sabe que el secreto está en no ser ya Bogart, sino él mismo. Pero su decisión de ser auténtico nos es presentada como una acentuación de la condición bogartiana. Por un lado, esto es inevitable, porque de hecho Allan debe mucho a Bogart, y el modelo que Rick representa no puede ser abandonado, por lo menos no del todo. Por otro, en la versión cinematográfica no cabe excluir que Allan esté decidido a dejar de imitar la virilidad que le va bien a Bogart, pero no a él, y sin embargo siga imitando el modelo del lobo solitario.

## ii. *Poderosa Afrodita* (1995)

En *Poderosa Afrodita* el *superyó* del protagonista viene encarnado por el dramático coro griego continuamente le advierte acerca de lo que no debe hacer y sus funestas consecuencias si se empecina en ello. Esta lucha de instancias y de poderes abarca también la relación de Lenny con su mujer Amanda. De este modo, como señala Fonte:

Aunque el personaje de Allen sea mucho mayor que el de Helena Bonham-Carter, está claro, desde un principio, que en esa relación es ella la que manda, es ella la que toma las decisiones, la que maneja sus vidas. La idea de tener un hijo es suya y, casi sin consultárselo, adopta a un recién nacido. Así mismo, fue ella la que quiso mudarse a una casa del centro de la ciudad y la que abre una nueva galería de arte sin decírselo a su marido. Es ella la que lo abandona al tener una pequeña aventura con su jefe y también es ella la que decide volver con él. Y a todas estas, Lenny se deja llevar y acepta todo cuanto ella hace. Así que no es de extrañar que cuando su hijo Max le pregunta que quién manda en su casa, él le responda (no sin razón): “Mandar mando yo. Mamá sólo toma las decisiones. Mamá dice lo que hacemos y yo-yo controlo el mando a distancia”

Estamos, pues, ante dos estereotipos muy allenianos: por un lado, tenemos al típico personaje femenino de mujer fuerte, fría, inteligente, dominante e independiente a lo Mary en *Manhattan*, Marion en *Otra mujer*, Sally en *Maridos y mujeres* o Carol en *Misterioso asesinato en Manhattan*. Y por el otro, al simplón, cobardica y tremendamente torpe protagonista que encaja perfectamente con la imagen de Woody Allen. Pero esta película nos regala un tercer personaje absolutamente maravilloso: siguiendo las características principales de la Olive Neal de Jennifer Tilly en *Balas sobre Broadway* (incluida su voz chillona), Mira Sorvino recrea a una prostituta y actriz porno inculta, ordinaria y de mala vida, cuya absoluta ingenuidad y buen corazón nos atrapa desde el primer momento que la vemos (“Oh, eres un hombre muy grande. La debes de tener como la de un caballo”).<sup>542</sup>

Para Lenny, por lo tanto, mientras que su esposa Amanda representa su *superyó*, la simpática prostituta y actriz porno Linda, madre de su hijo adoptivo, a partir de su

---

<sup>542</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), 359-360.

liberalismo y de su postura alegre frente a los dramas de la vida, le pone en contacto a Lenny con su *ello*, de lo que surgirá un hijo (del que nunca sabrá de su existencia) y, paradójicamente, el reencuentro con su mujer.

### iii. *Desmontando a Harry* (1997)

En *Desmontando a Harry* los protagonistas de sus novelas y sus amigos, ex novias, ex mujeres y familiares son los que personifican su *superyó*. El *ello*, que aparece personificado en el propio Harry Block también será expuesto en alguno de sus personajes, especialmente los masculinos (excepto su padre). Fruto de la confrontación del *ello* y el *superyó*, el *yo* de Harry Block intentará sobrevivir en la realidad.

#### c. El cine de Woody Allen a la luz del complejo de Edipo

Las investigaciones llevadas a cabo en relación con el instinto sexual llevaron a Freud a estudiar la sexualidad infantil y su desarrollo, junto con el complejo de Edipo y el posterior período de latencia. La situación edípica, según Freud, corresponde al momento en el que la madre del niño aparece como objeto de la libido y su padre como rival. De esta forma, el niño no puede llegar a satisfacer su deseo ni puede tampoco considerarlo inocente. Esta situación se caracteriza por una actitud ambivalente ante el padre de amor y odio, deseo de matarlo y miedo a ser castigado por él.

En su cortometraje cómico *Edipo reprimido*, realizado para la película *Historias de Nueva York*, Allen exploró desde la parodia los planteamientos freudianos expuestos y las tensiones entre los tres estados de la persona. La alusión al complejo de Edipo parte ya desde su título original (*Oedipus Wrecks*)<sup>543</sup> Pero la madre, lejos de ser objeto de deseo, es la personificación de la represión, y motivo de la consulta continua al psicoanalista por parte del protagonista que Allen encarna: Sheldon Miles, un abogado judío de una prestigiosa firma, se encuentra acomplejado por una madre posesiva (Mae Questel) que critica sus manías más inocentes, le trata como a un niño y le pone en ridículo ante su prometida (Mía Farrow), con quien no quiere que se case de nuevo (está divorciado). Pero, cuando lleva a su madre, junto con su prometida y los niños de ésta, a un espectáculo de magia, un torpe mago la hace desaparecer en un teatro chino. Sheldon emprende una desesperada búsqueda infructuosa. La preocupación del principio poco a

---

<sup>543</sup> El título de Allen resulta cómico en su versión original *Oedipus Wrecks* (*Edipo reprimido*), frente al *Oedipus Rex* (*Edipo rey*) de Sófocles, debido a las palabras homónimas y homófonas utilizadas en relación con la obra de teatro clásica griega, de la que Freud había tomado ya su complejo de Edipo, parodiado por Allen en esta comedia.

poco se va desvaneciendo a medida que descubre la tranquilidad, el placer y la libertad de vivir sin su atormentadora madre. Pero cuando pareciera que había conseguido, por fin, librarse de ella, gracias a la ineptitud del mago chino, su tormento privado se convierte en algo público al aparecer ella en el cielo de Manhattan, desde donde le habla y recrimina públicamente. Desde el cielo controla cada entrada y salida de su hijo. No hay momento de tranquilidad en el que pueda quedarse callada. Y cuando no tiene la oportunidad de hablar con él, aprovecha para contarle a la gente los detalles de la infancia y vida de su hijo, que se convierte, así, en un personaje público, del que se hacen eco, incluso, los telediarios. La situación se vuelve para Sheldon insostenible y termina recurriendo a una vidente que le recomiendan (Julie Kavner). Pero todos los rituales que realiza ésta con él para hacer descender a su madre del cielo de Manhattan no dan ningún resultado. En cambio, ambos descubren una inconfesable atracción mutua, aunque Sheldon no explora ese camino por estar comprometido ya con su novia. Pero, cuando llega a casa, descubre que ésta lo ha abandonado. Sheldon termina con la vidente, que esta vez sí es del agrado de su madre, tanto como para que ella sola decida, contenta ya, bajar del cielo. De esta forma paradójicamente irónica, la madre ha terminado consiguiendo sus propósitos.

#### **d. Sociedad, cultura, arte y psicoanálisis**

Freud completó sus doctrinas con un análisis del malestar de la cultura, poniendo de relieve el papel que la realidad social y cultural desempeñan en la represión de las ansias de felicidad del hombre –como en el caso presentado por Allen, cuyos medios represores aparecen encarnados en la madre de su protagonista–. Así, la vida es frustración y conlleva una angustia semejante a la señalada por los existencialistas. El hombre buscará alivio o consuelo a sus dolores y frustraciones por diversos caminos, entre ellos el arte y la literatura, como en el caso de Woody Allen, para quien la elaboración de una película le ayuda a evadirse de la realidad y vivir en un mundo maravilloso mundo ficticio durante diez meses. Esto es lo que impulsa su trabajo, según él mismo confiesa.<sup>544</sup>

Para Harry Block y otros personajes de Allen, como el director de cine Sandy Bates en *Recuerdos*, el acto de escribir una nueva novela o un nuevo guion cinematográfico, así como el acto de realizar una película, les salva la vida evadiéndolos de este mundo, sus miserias y dolores. También al propio Woody Allen cada nueva película le permite

---

<sup>544</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 131.

estar distraído, y ocupado. Se presenta de esta forma la creación artística-ficcional como elemento terapéutico que motiva la incesante productividad cinematográfica del director neoyorkino, a razón de una película al año desde que comenzó.

Concibe y puebla mundos cinematográficos imaginarios, que en su mayoría le parecen mejores que la realidad cotidiana y donde puede evadirse de su melancolía existencial. Las mujeres que habitan su mundo son más hermosas que en la vida real, y todo el mundo es más ingenioso y su entorno es más agradable. En algunas ocasiones sus filmes son piezas de época que le permiten escapar enteramente de la vida contemporánea.<sup>545</sup>

El arte, de esta forma, es considerado como evasión de la realidad en dos sentidos: permite que nos evadamos de la mediocre e insatisfactoria realidad que en ocasiones nos invade como a los protagonistas de Allen, y nos evade a un mundo idealizado, más feliz. O por lo menos más controlado, como veremos en el caso de Harry Block en *Desmontando a Harry*. El arte nos permite además, así, acceder a los deseos del subconsciente vedados en la vida real y reprimidos, como en el citado caso de Joe Berlin y Von. Podemos hacerlos realidad en las vidas de otros que hacemos nuestras.

## **2. La hermenéutica del sentido, la vida como texto y el humor en el cine de Woody Allen a la luz el psicoanálisis freudiano**

Freud en su obra *El chiste y su relación con el inconsciente*<sup>546</sup>, estudia el humor desde su manifestación en los chistes, con especial atención a los chistes judíos. Define él el chiste como “la habilidad de hallar analogías entre lo disparate; esto es, analogías ocultas”, pues “el chiste tiene que hacer surgir algo *oculto* o *escondido*”.<sup>547</sup> Este proceso, seguido en los chistes judíos que Freud analiza, es, así mismo, el que caracteriza y singulariza el humor de Woody Allen, también judío, reveladoramente, y de cuya cultura toma en ocasiones, además, algunos referentes directos para sus relatos y films cómicos.<sup>548</sup> Así es usado por Cliff (Allen) en *Delitos y faltas*, al establecer una analogía entre su vida amorosa matrimonial y la Estatua de la Libertad:

CLIFF: Finalmente Wendy y yo hemos decidido separarnos, ¿sabes? Y aunque estos dos últimos años han sido fatales, este tipo de cosas me ponen triste. No sé por qué.

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>546</sup> Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1990 (8ª reimpresión).

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>548</sup> El humor verbal del cine de Allen viene conformado por auténticos chistes al estilo judío vinculados con el proceso y los mecanismos de creación de humor a través del chiste expuestos por Freud.

BABS: ¿Te acuerdas de lo que me dijiste? Me dijiste que llevabas un año de relación platónica. Y yo te dije que, cuando el sexo se va, todo se va.

CLIFF: Es verdad. La última vez que he estado dentro de una mujer fue cuando visité la Estatua de la Libertad.

Extrapolado a otros campos más allá del humor, este proceso de “hallar analogías entre lo disparate; esto es, analogías ocultas”, es algo que ha sido asumido y desarrollado posteriormente por Derrida y la deconstrucción, según veremos, de forma que podría, incluso, servir como definición de su actividad deconstructora, que trata de ver las ocultas relaciones internas que se producen en los textos. Según Freud, en relación con lo cómico, este proceso genera en quien recibe el chiste “desconcerto” ante lo presentado, seguido de un “esclarecimiento” de lo desconcertante al comprender su sentido. La comicidad surge, por lo tanto, por la comprensión del sentido de lo que, en un principio, causa extrañeza,<sup>549</sup> por la recuperación de la vista ante una ceguera momentánea (utilizando la alegoría deconstructivista que veremos en Paul de Man).

Según Freud, el chiste se basa en la condensación, al igual que los comentarios cómicos tan característicos de los protagonistas de Woody Allen. Como asevera Freud del chiste, siguiendo a Lipps, también Allen “dice lo que ha de decir; no siempre en pocas palabras, pero sí en menos de las necesarias; esto es, en palabras que conforme a una estricta lógica o a la corriente manera de pensar y expresarse no son las suficientes. Por último, puede también decir todo lo que se propone silenciándolo totalmente”.<sup>550</sup>

Plantea Freud una agrupación de las diversas técnicas del chiste en tres apartados. Por una parte están los chistes creados por condensación, ya sea con formación de palabras mixtas o con modificaciones. En segundo lugar, se considera el empleo de un mismo material total y fragmentariamente, con variación del orden, con una ligera modificación o con las mismas palabras (con o sin su sentido). En tercer lugar, se considera el doble sentido como generador de chistes a partir del nombre y la significación objetiva, la significación metafórica y objetiva, el doble sentido propiamente dicho (juego de palabras), el equívoco y el doble sentido con alusión.

Tras un detallado análisis de las técnicas del chiste, se plantea Freud la cuestión de su finalidad. Su planteamiento de base es que la descarga de coacciones de la racionalidad engendra el placer por los chistes. Distingue entre chistes inofensivos y tendenciosos. Estos últimos satisfacen necesidades obscenas, agresivas, blasfemas o escépticas con la

---

<sup>549</sup> *Op. cit.*, pp. 11 y 12.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 12.



procacidad, desvergüenza, insolencia y atrevimiento con los que van cargados los chistes tendenciosos. Mientras que el gusto por los chistes inofensivos surge, según él, del «gasto psíquico ahorrado»<sup>551</sup>, del ahorro de energía psíquica, el origen de los chistes tendenciosos lo vincula, en cambio, con que, normalmente, nos inhibimos a la hora de satisfacer nuestros deseos sexuales o agresivos. Sin embargo, cuando hay una posibilidad de hacerlo mediante una alusión en un chiste, se hace posible evitar al censor interno y nos encontramos con los sueños e idealizaciones de nuestro inconsciente hechos realidad en el chiste.

Por la labor represora de la civilización se pierden posibilidades primarias de placer que son rechazadas por la censura psíquica. Mas para la psiquis del hombre es muy violenta cualquier renunciación y halla un expediente en el chiste tendencioso, que nos proporciona un medio de hacer ineficaz dicha renuncia y ganar nuevamente lo perdido. Cuando [nos] reímos de un sutil *chiste obsceno*, [nos] reímos de lo mismo que hace reír a un campesino en una grosera procacidad; en ambos casos procede el placer de la misma fuente; pero una persona educada no [se] ríe ante la procacidad grosera, sino que se avergüenza y la considera repugnante. Sólo podrá reír[se] cuando el chiste le preste su auxilio.<sup>552</sup>

Resulta significativo a este respecto la gran cantidad de insultos y el alto nivel de grosera procacidad de *Deconstructing Harry*, con diferencia más que en cualquier otra de las películas de Allen, lo que ocasiona los efectos mencionados por Freud: ya sea su receptor un personaje más de la película, como receptor directo, o ya sea el espectador, como receptor indirecto. Como emisor-receptor directo, los personajes que emiten y reciben los insultos y procacidades los consideran de forma trágica. Para el espectador, en cambio, se convierten en algo cómico visto desde la distancia. Esto es debido, como señala Freud, a que «el chiste tendencioso precisa, en general, de tres personas. Además de aquella que lo dice, una segunda a la que se toma por objeto de la agresión hostil y sexual, y una tercera en la que se cumple la intención creadora del chiste».<sup>553</sup>

Este lenguaje grosero e hiriente va desde el comienzo de la película, con la agitada visita de su ex amante Lucy, hasta la secuencia en *flashback* en la que se ve discutir a la psiquiatra Joan (Kirstie Alley) con Harry, su marido, porque éste se ha acostado con una paciente de ella veinteañera que lo ha confesado todo durante una consulta. La despechada Joan le está agarrando por el cuello a Harry gritándole de forma agresivamente histérica que lo va a matar cuando entra en la casa un paciente gordo que

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 86.

tenía concertada una cita. Joan intenta recomponerse y le hace pasar. Él entra en el gabinete, se tumba en el diván y empieza a relatar su caso mientras la doctora se remueve inquieta y sollozante sobre su silla. De pronto, pide disculpas y se levanta. La cámara se queda con el paciente que, con gesto de terror, escucha fuera de campo unas voces ensordecedoras: —¡Jodido chiflado! ¿Cómo has podido hacérmelo? ¡Jodido imbécil! ¡Te has jodido a mi paciente! ¡Eso no se hace! ¡Que te jodan!” Entonces, regresa al despacho, toma asiento y se dispone a escribir en su cuaderno de notas. Le pide al pobre señor Farber que recupere el hilo pero, mientras éste lo intenta, ella lucha por abrir un bote de pastillas. De nuevo se levanta sobresaltada y continúa la discusión a un volumen ensordecedor: —¡Y con mis pacientes! ¡Una responsabilidad sagrada! ¡Mi paciente!” Harry intenta defenderse con un comentario que resulta cómico por su descaro: —Pero ¿a quién más veo?” Joan regresa, se sienta otra vez y le ruega al señor Farber que prosiga pero, antes de que éste pueda hacerlo, Joan grita hacia el otro extremo de la casa: —¡Y vete esta misma noche, cabronazo!” El señor Farber rompe entonces a llorar como un niño. Mientras que el paciente no puede menos que echar a llorar, el espectador de la película, por si no se había reído ya lo suficiente en toda la discusión gracias a la confrontación generada, no puede menos que echar a reír ante la reacción del paciente, debido a que no es la misma la intención con que Allen nos presenta esta discusión que la intención con la que Joan la lleva a cabo. De ahí que la reacción del paciente no sea la misma que la del espectador de la película. El paciente no puede recibir la discusión real como algo cómico, dado su carácter de espectador involuntario con el que Joan, en medio de su desesperación, no contaba. El espectador, en cambio, recibe la misma discusión en su comicidad dado su carácter de espectador voluntario al que Allen presenta la discusión y para quien la ha diseñado con el fin de hacerle reír al mostrar el tipo de persona que es Harry Block.

Este uso violento del lenguaje en los chistes tendenciosos de *Deconstructing Harry* viene acompañado de paradojas y consigue transmitir comicidad en el espectador a partir de la confrontación de Harry con la realidad. Le sucede cada vez que se encuentra con Joan:

HARRY: ¿Por qué no me puedo llevar a mi hijo conmigo a la universidad?

JOAN: Porque solo tiene 7 años... ¿¿De dónde saca palabras como rompechochos o me cago en dios?!

Al salir de la cárcel, el amigo burlón que se ha casado con su ex novia le dice:

LARRY: Eres el preso perfecto, te violaría hasta el último delincuente de la galería.

HARRY: ¡Pero eres tú el que debería estar allí metido!

POLICÍA: ¡Cállate de una vez, antes de que te vuelva a meter en esa puta celda y te viole yo!

–El placer del chiste tendencioso consiste en el *ahorro de gasto de coerción o cohibición*”.<sup>554</sup> Así, –en el chiste tendencioso surge el placer ante la satisfacción de una tendencia que sin el chiste hubiera permanecido incumplida”.<sup>555</sup>

Sería perverso que un cómico nos hiciera reír a costa de la obesidad. Pero la tentación de reírse de ella puede satisfacerse con buena conciencia si el cómico la vincula a algo que esté en contraste con ella; entonces el contraste desencadena el placer intelectual que nos hace reír, aunque un análisis sincero hallará que ese placer aumenta debido a la simultánea satisfacción del deseo primigenio y reprimido de reírse de la obesidad.<sup>556</sup>

Hösle ve esta estrategia como un recurso utilizado en el cine de Allen, del que cita dos ejemplos: En *Recuerdos*, Irene –que no es precisamente una belleza: bajita y gorda, con una rubia cola de caballo y el rostro lleno de manchas azuladas– lleva un vestido donde con unas letras excéntricas aparece escrita la palabra –*sexy*”; en *Celebrity*, una película que también habla del mundo de las estrellas del arte, aparece brevemente un obeso acróbata adolescente. En ambos casos, la risa legítima se desencadena por la abrupta oposición entre obesidad, por una parte, y atracción sexual o talento acrobático, por otra. *Celebrity* parodia la vida de éxito y *glamour* desde dentro, mostrando las fuerzas que convergen en su interior, las cuales hacen que ese mundo sea algo distinto a lo que convencionalmente se estima.

En el mencionado caso de Joe Berlin y Von en *Todos dicen I Love You*, la comicidad surge por la abrupta oposición entre el poco atractivo físico de él y su carácter tímido, apocado, pesimista e hipocondríaco, frente al dinamismo y belleza de ella. La estructura interna de la película pone de manifiesto, como después lo hará también de forma especial *Celebrity*, que el objeto principal de la burla no son tanto individuos concretos como más bien una sociedad que obliga a las personas a presentarse como *sexys* y de gran éxito social y económico, y da estatus de personalidades en ascenso a gentes como el ex presidiario Charles Ferry (Tim Roth).

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 105

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>556</sup> Hösle, *op. cit.*, pp. 48-49.

Como los chistes tendenciosos, el humor de Woody Allen va dirigido a un espectador con cierto nivel cultural, ya que, según Freud:

Sólo cuando llegamos a más alto grado social se agrega la condición formal del chiste. La procacidad no es ya tolerada más que siendo chistosa. El medio técnico de que más generalmente se sirve es la alusión; esto es, la sustitución por una minucia o por algo muy lejano que el oyente recoge para reconstruir con ello la obscenidad plena y directa. Cuanto mayor es la heterogeneidad entre lo directamente expresado en la frase procaz y lo sugerido necesariamente por ello en el oyente, tanto más sutil será el chiste y tanto mayores sus posibilidades de acceso a la buena sociedad. A más de la alusión, grosera o sutil, dispone la procacidad – como fácilmente puede demostrarse con numerosos ejemplos– de todos los demás medios del chiste verbal o intelectual.<sup>557</sup>

### **3. Visión y ceguera II: La hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen desde la posmoderna ruptura psicoanalítica de la cuarta pared en diálogo con las criaturas**

En *Si la cosa funciona* se muestra un mecanismo hermenéutico sobre el que nos centraremos a continuación: la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared en relación con la visión y la ceguera. Es característico en el cine de Woody Allen el sentido autoreferencial de su obra como elemento de ficción. Nos encontramos, así, con protagonistas que son críticos de cine (como Alan Félix en *Sueños de un seductor*), directores de cine (como Sandy Bates de *Recuerdos* o Val Waxman de *Un final made in Hollywood*), guionistas (como Lee Simon en *Celebrity* o Gil Pender en *Medianoche en París*), novelistas (como Harry Block en *Desmontando a Harry*) escritores de chistes y monólogos (como Jerry Falk o David Dobel en *Todo lo demás*), representantes artísticos (como Danny Rose en *Boradway Danny Rose*) o incluso actores que se salen de la película o espectadores que entran en ella (como Tom Baxter y Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo*). Para Woody Allen el arte es visto como un peculiar espejo nada común. En este sentido, la misión del cine, según Allen, como la de cualquier otro arte, es mostrarnos aquello que no somos capaces de ver por nosotros mismos, como hace Harry Block en sus novelas y relatos; o como hace Cliff en el documental que le realiza a su insufrible y amoral cuñado Lester en *Delitos y faltas*. De ahí que muchos de los personajes de Woody Allen son personajes vinculados con la mirada; personajes que, en algunos casos, de una forma u otra, no ven, como el director de cine Val Waxman en *Un final made in Hollywood*. En otros casos la ceguera está representada por otros

---

<sup>557</sup> Freud, *op. cit.*, p. 87.

fenómenos, como en el caso del bloqueo mental-artístico de Harry Block. Son personajes que se niegan a verse a sí mismos tal y como les ven otros. Viven de espaldas a la realidad o carecen de una visión moral, como le sucede a Harry Block en *Deconstructing Harry*, a Chris Wilton en *Match Point* y a Judah y Lester en *Delitos y faltas*.<sup>558</sup>

Estas imágenes que transmite el arte pueden servirnos de espejo como espectadores. ¿Pero estamos dispuestos a mirarnos en ellas? ¿Qué imagen reflejan? Al pedante y engreído triunfador de Lester en *Delitos y faltas* no le gusta la imagen que su cuñado Cliff ha transmitido de él en el documental que le había encargado sobre su vida. —Se trataba de mostrar a mi verdadero yo”, le dice Lester, paradójicamente enfadado por lo que ha hecho al ponerlo en evidencia al mostrar, precisamente, su verdadero yo, el que no quiere dar a conocer públicamente. —No promociono valores que atentan contra los valores de una gran democracia”, se dice allí, lo que se puede hacer extensible a Woody Allen como director.

Este efecto especular de la ficción, y su, en ocasiones, romántico mundo de ensueño idealizado como medio evasor del incómodo presente, es confundido en múltiples ocasiones con la realidad empírica por los personajes del cine de Woody Allen, desde *Recuerdos*, *Sueños de un seductor* y *La rosa púrpura de El Cairo* hasta *Todos dicen I Love You* y, de forma muy especial *Medianoche en París*, obras sobre las que nos centraremos a más adelante. La visión, en estas ocasiones, va acompañada de la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared, que en el caso de *Todos dicen I Love You* se lleva a cabo al tener acceso directo el protagonista a las confesiones que la mujer que le gusta le hace a su psicoanalista. En *Delitos y faltas* y *Poderosa Afrodita* se produce también una ruptura psicoanalítica de la cuarta pared vinculada directamente con la visión y la ceguera.

#### a. *Sueños de un seductor* (1972)

*Sueños de un seductor* presenta, ya, una peculiar ruptura psicoanalítica de la cuarta pared. En esta película se nos muestra cómo el protagonista encarnado por Allen va haciendo propio el sentido que para él adquiere la película *Casablanca* (Michael Curtiz, EE. UU., 1942). A su vez, se nos muestran los sistemas y horizontes de expectativas del espectador frente a los del personaje de ficción que éste toma como referente. El protagonista de la película de Curtiz, encarnado por Humphrey Bogart, será el referente

---

<sup>558</sup> Más abajo nos detendremos en este último caso en relación con la ceguera como metáfora.

del protagonista encarnado por Allen, Alvy Singer, según hemos analizado líneas arriba. La admiración que esta película y su protagonista producen en Alvy Singer se nos muestra ya desde el detallista comienzo de *Sueños de un seductor*:

con el personaje de Allen en el cine viendo la secuencia final de *Casablanca*. La expresión atónita de Allan Felix, demuestra la total entrega que como espectador le profesa el filme. Es el arquetipo del Allen amante del cine, recreándose en la belleza de las imágenes, sumido en la más profunda de las mitomanías. Transcurre el tiempo y su rostro comienza a reaccionar a la acción de la pantalla: un comentario irónico de Humphrey Bogart produce un pequeño movimiento de labios, mientras que la súplica angustiada de la Bergman hace que sus cejas se arqueen y la boca se le abra con asombro. Su rostro reacciona a las imágenes en blanco y negro que se dibujan en sus gafas. Su expresión es de perfecta admiración ante lo que está viendo. E incluso, cuando se encienden las luces del cine, Allan Felix tarda un poco en volver a la vida real. ¡Es la magia del cine!<sup>559</sup>

El espectador, al ver la reacción de Allen-Alvy como espectador, no puede menos que verse también contagiado de esa sentida sensibilidad que Allen y Herbert Ross como director nos transmiten. En *Sueños de un seductor*, el protagonista de *Casablanca*, encarnado por Humphrey Bogart, se dirige a alguien de la vida real, Allan Felix (Woody Allen), en este caso para dirigirlo y aconsejarlo como encarnación del *superyó* y del *ello* del protagonista encarnado por el propio Allen.

A lo largo de toda la película de Allen, los diálogos hacen continua referencia a los de *Casablanca*. Pero destaca especialmente la secuencia final, en donde el protagonista de la película de Allen revive el final de *Casablanca* al ir a buscar a Linda al aeropuerto tras sus significativos encuentros con Bogart:

#### ***Sueños de un seductor* (1972)**

ALLAN: Ambos sabemos que tú perteneces a Dick. Eres parte de su trabajo. Lo que le hace seguir viviendo. Si ese avión despega y tú no estás a su lado, te arrepentirás. Tal vez no hoy, ni mañana, pero sí muy pronto y para el resto de tu vida.

LINDA: Eso ha sido muy hermoso.

ALLAN: Es de *Casablanca*. Toda mi vida he estado esperando poder decirlo.

(*Dick Chritie se aproxima caminando*)

DICK: Me pareció que erais vosotros.  
¿Qué ocurre?

#### ***Casablanca* (1942)**

RICK: Ambos sabemos que tú perteneces a Víctor. Eres parte de su trabajo. Lo que le hace seguir viviendo. Si ese avión no despega y tú no estás a su lado, te arrepentirás.

ILSA: No...

RICK: Tal vez no hoy, ni mañana. Pero sí muy pronto y para el resto de tu vida.

(*Víctor Laszlo se aproxima caminando*)

---

<sup>559</sup> Fonte, *op. cit.*, pp. 109-110.

ALLAN (*con tono a lo Bogart*): Hay algo que debes saber antes de que os marchéis los dos.

DICK: ¿Los dos? ¿Vienes conmigo?

LINDA: Sí.

DICK: Nadie me debe ninguna explicación.

ALLAN: Te la voy a dar porque más adelante puede significar mucho para ti. Dijiste que creías que Linda tenía un lío.

DICK: Sí.

ALLAN: Pero lo que no sabes es que Linda estaba en mi casa anoche cuando tú llamaste. Vino a hacerme compañía porque yo me sentía muy sólo. ¿No es así Linda?

LINDA: Sí.

ALLAN: Durante estas últimas semanas me he enamorado de ella. Esperaba que sintiera lo mismo por mí. Lo intenté todo, pero ella no hacía más que hablar de ti.

DICK: Entiendo.

ALLAN: Confío en que sea así.

*(Se oye el ruido del movimiento de unas hélices al arrancar el motor de un avión.)*

DICK: Tenemos que irnos.

*(Empieza a sonar la canción As Time goes by.)*

RICK: Hay algo que debes saber antes de marcharte.

VÍCTOR: No le pido que me explique nada.

RICK: Lo haré porque más adelante puede significar mucho para usted. Sabe lo que hubo entre Ilsa y yo.

VÍCTOR: Sí.

RICK: Pero lo que no sabe es que anoche estaba en mi casa cuando fue usted. Vino a buscar los visados. ¿No es cierto, Ilsa?

ILSA: Sí.

RICK: Lo intentó todo para conseguirlo. Sin resultado. Hizo cuanto pudo para convencerme de que seguía enamorada de mí. Eso pasó hace mucho tiempo, pero por usted fingió que no era así. Y yo le dejé fingir.

VÍCTOR: Comprendo.

RICK: Aquí tiene. *(Le entrega los visados.)*

VÍCTOR: Gracias.

*(Se oye el ruido del movimiento de unas hélices al arrancar el motor de un avión.)*

VÍCTOR: Tenemos que irnos.

*(Empieza a sonar la canción As Time goes by.)*

La película de Allen constituye, así, un brillante ejemplo de intertextualidad parodiada en la que el espectador, gracias a su visionado vivencial propio, hace la película junto con los personajes con los que se identifica. De esta forma Allan, como espectador, hace que la película cobre un nuevo sentido en su vida. A su vez, su vida y persona cobran también un nuevo rumbo y sentido gracias a la película. Gracias a Bogart, supera su propio sistema de expectativas a través de un horizonte de expectativas nuevo que descubre:

BOGART: Eso ha estado estupendo. Has desarrollado un pequeño estilo propio.

ALLAN: Sí. Tengo cierto estilo, ¿no es cierto?

BOGART: Bueno, creo que ya no me necesitas. Ya no puedo enseñarte nada que tú ya no sepas.

ALLAN: Sí, creo que así es. 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 bastante bajito y feo como para tener éxito por mi cuenta!

La ficción como idealización o sublimación de la realidad va ligada en el cine de Allen a la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared. Así, en *Sueños de un seductor*, Allan, tras haberlo abandonado su mujer, recibe en varias ocasiones la visita del Bogart de *Casablanca*. Tras varios intentos infructuosos por encontrar pareja, Allan descubre el amor de su vida: Linda, la esposa de su amigo Dick, la única persona con la que se siente en sintonía y que lo comprende y aprecia de verdad. Y aunque, al final de la película, Allan pierde a Linda como amante, hace realidad, sin embargo, de esta forma el más brillante de sus sueños: renunciar a ella en una forma sublime que le permita identificarse con el comportamiento de su referente Humphrey Bogart en la última escena de *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, EE. UU., 1942), que estaba contemplando entusiasmado al comienzo de la película. Aunque Linda estaba decidida de todas formas a volver con Dick, Allan, al igual que Rick-Bogart en *Casablanca*, tiene que elegir entre el amor y lo correcto, decantándose como su referente artístico por esto último. Toma prestadas, para ello, las palabras que Rick le dice a Ilsa al final de la película. El triunfo de Linda no constituye el ocaso o la derrota de Allan. Ella se va con su esposo, al que ama, y Allan triunfa por su parte liberándose de su referente artístico al imitarlo allá donde debe ser imitado: en el momento de tomar la decisión moralmente correcta. Doble triunfo por parte de Allan en donde la virtud le gana el pulso al amor. En este sentido, la película termina con la esperanza de que Allan haya alcanzado la madurez suficiente como para poder comenzar al fin una relación adecuada y estable. Pero mientras la obra teatral de Woody Allen<sup>560</sup> terminaba con una escena en la que Allan encontraba a una joven muy prometedora y se mostraba capaz de hablar de Bogart con objetividad científica, la película (con Herbert Ross como director y Allen como guionista) se mantiene dentro del aura de *Casablanca*: Allan camina solo por el campo de aviación con su recién adquirida independencia de su modelo precisamente comportándose como él, siendo de este modo incluso más solitario y por lo tanto más heroico que Rick. Así, el lenguaje artístico y el referente que lo encarna, lejos de amenazar la realidad, lo que consigue es reafirmarla y dejar de inmiscuirse de una vez por todas en ella. Será precisamente el referente artístico de Bogart, que encarna el *ello*

---

<sup>560</sup> Allen, Woody, *Sueños de un seductor*, Barcelona, Tusquets, 2003 (última edición).



del protagonista de Allen, el que le ayudará a Allan a encontrar la luz en su fracaso sentimental. El fracaso posmoderno es, así, superado por Allan al enfrentarse a él desde el aparente propio fracaso, que se convierte en éxito.

**b. *La rosa púrpura de El Cairo* (1985)**

Es en *La rosa púrpura de El Cairo* donde de forma más evidente se reflexiona sobre la “ruptura de la cuarta pared” y sus efectos. Así, a través de la ruptura de la cuarta pared, Cecilia, la protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo*, no sólo se ve como espectadora involucrada de forma directa en la película que está viendo, sino que recibe una invitación a participar en la misma, a hacer la obra con los personajes. Pero la ruptura de esta cuarta pared en *La rosa púrpura de El Cairo* tendrá consecuencias fatales, paralizando las proyecciones de la película en todo el país ante la salida de la pantalla del personaje de Tom Baxter. En el desenlace final de la película de Allen, cuando Cecilia tiene que decidirse entre su amor por Tom o por Gil, entre la ficción o la realidad, se produce una curiosa simbiosis entre la acción de la película que había ido a ver Cecilia, que normalmente se desarrolla en las pantallas de los cines, y los inmóviles espectadores que contemplan el espectáculo. En esa ocasión, la acción se desarrolla en el patio de butacas del Cine *Jewel* y son los personajes de la película que se está proyectando en esos momentos, los que observan, como entusiasmados espectadores, desde la pantalla, permitiéndose, incluso, algún que otro comentario sobre la decisión vital y sentimental que tiene que tomar Cecilia. Lo que decida afectará de forma decisiva a la película que se está proyectando.

TOM: Yo te quiero. Soy sincero, responsable, valiente, romántico y beso de maravilla.

GIL: Y yo soy real.

LARRY (*desde la pantalla*): Vamos, Cecilia, elige uno de ellos para que podamos arreglar esto. El mejor atributo de los humanos es la libertad para escoger.

TOM: El padre Donnely puede casarnos en la pantalla.

GIL: No será válido. El sacerdote ha de ser humano.

PADRE DONNELLY [*desde la pantalla*]: La Biblia no nos prohíbe estar en una película.

CECILIA: No puede ser. Estoy casada.

GIL: Cecilia, ven conmigo a Hollywood.

CECILIA: Así, ¿por las buenas?

GIL: Por las buenas. Sé valiente por una vez en tu vida. Ha-hazme caso, mete tu ropa en una maleta y vente conmigo. Créeme, yo-yo te quiero. Sé que esto sólo ocurre en las películas, pero te quiero.

CECILIA: Tom... yo...

RITA (*desde la pantalla*): Cecilia estás rechazando la perfección.

HENRY (*en la pantalla*): No le digas eso, necesitamos que Tom vuelva aquí.

RITA (*en la pantalla*): ¡Es todo tan romántico!

HENRY (*en la pantalla*): ¡Uf, las mujeres!

De esta forma Cecilia, como espectadora copartícipe de la historia, se convierte en un elemento clave en su desarrollo y desenlace. La película ya no será la misma tras su reiterado visionado y su participación en la misma. El personaje de Cecilia –claro álter ego de Allen– representa su propia fascinación por el cine: los placeres que proporciona, las pasiones que proyecta, los temores que suscita... Cecilia vive en la América de los años treinta, cuando Hollywood representaba y constituía el sueño americano colectivo, del mismo modo que la Gran Depresión económica era su peor pesadilla, de la que estaban sufriendo sus terribles consecuencias.

*La rosa púrpura de El Cairo* surge del viejo sueño infantil de que el cine se convierta en realidad. Y lo hace a partir de un personaje ingenuo, infantil, inmaduro y dominado por seres adultos que se imponen sobre ella. Cecilia simboliza a ese público americano de principios de los años treinta, gente que crecieron creyéndose felices enganchados a un mundo alternativo –encantador y brillante–, como ninguna otra generación lo ha hecho. Fue la época en la que, por culpa de la Depresión, el público más necesitó ir al cine, y, en consecuencia, más lo apreció. Por eso la ubicación temporal de esta película, fuera de la contemporaneidad típica de Allen, para nada es gratuita.<sup>561</sup>

Allen, que nació en 1935, comenta a este respecto, en relación con los sistemas y horizontes de expectativas de los espectadores de aquella época:

Cuando nos sentábamos en esas salas de cine, creíamos que era real. No pensabas: bueno, así son las cosas en las películas. Pensabas: Bueno, yo no vivo así. Vivo en Brooklyn y en una casa modesta, pero hay mucha gente en el mundo que tiene una casa como esa, y que monta a caballo y que conoce a muchas mujeres hermosas y toman cócteles por la noche. Es simplemente otro estilo de vida.<sup>562</sup>

Al final de *La rosa púrpura de El Cairo* vemos a Cecilia por última vez en el cine. Su rostro, alumbrado por las luces de la pantalla, aparece con sus ojos prendados de la pantalla, completamente abiertos de asombro al ver a Fred Astaire cantándole a Ginger Rogers *Cheek to Cheek* –la famosa canción de Irving Berlin–, y su cabeza se mueve al ritmo de la preciosa música. Esta secuencia nos recuerda la ya analizada del comienzo de *Sueños de un seductor*, con el propio Allen emocionado como nadie viendo

---

<sup>561</sup> Fonte, *op. cit.*, p. 115.

<sup>562</sup> Björkman, *op. cit.*, p. 48.

*Casablanca*. En el caso de *La rosa púrpura de El Cairo*, Astaire representa un refugio en un mundo feroz, violento y cruel, un benévolo lugar del que temporalmente Cecilia llega a formar parte, aunque no tan activamente como con Tom Baxter y *La rosa púrpura de El Cairo*. El cine se presenta así como evasión y válvula de escape de todos los males que nos rodean y afectan en esta vida.

Cecilia exclama desde la película en la que la introduce Tom Baxter: “Toda mi vida me he preguntado cómo se viviría a este lado de la pantalla”. Al final, sola de nuevo, se mete en el cine y ve el final de *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, EE. UU., 1935), con Fred Astaire y Ginger Rogers llenando la sala de cine con su canción, música y baile, una película llena de romanticismo y *glamour* que recibió cuatro nominaciones al Oscar: como mejor película, dirección artística, coreografía y canción. La maravillosa canción *Cheek to cheek* con la que se encuentra Cecilia al final de la película simboliza y evoca el cine en todo su encanto y majestuosidad. El público de los años 30 que ella representa, aunque no tenía dinero, tenía intacta su capacidad de soñar, y la pareja Astaire-Rogers era por sí misma el reclamo para que se llenaran las salas cinematográficas. Entre sombreros de copa, esmokines, fracs y muselinas transportaban a sus espectadores al mundo de los sueños en las alas de la danza. Se trata de una película que pretendía ser una especie de hermoso cuento de hadas donde olvidar siquiera por un rato las penurias de una lamentable situación económica. Algo que sin duda consiguió, como corrobora el propio testimonio de Woody Allen:

Me crié en una época en que ibas al cine y el programa básico era Fred Astaire o Humphrey Bogart y toda esa maravillosa gente más importante que la vida. Era una época tan fascinante, tal como la presentaban las películas, y tan diferente de la vida real, que estar en el cine resultaba un auténtico placer, y lo de fuera una monstruosidad.<sup>563</sup>

Cecilia representa a un determinado espectador de cine. Ella observa en su presente las películas del Hollywood clásico como lo hace Allen cincuenta años después. Aunque ha aprendido que lo que ella considera perfección sólo existe en el arte, su adicción al cine nos dice que necesitamos de su virtual perfección. De esta forma, “el mundo del cine no es una respuesta a nuestras necesidades, sino a nuestras expectativas”.<sup>564</sup>

---

<sup>563</sup> Lax, Eric, *Woody Allen. La biografía*, op. cit., p. 36.

<sup>564</sup> Fonte, op. cit., p. 116.

El triunfo en *La rosa púrpura de El Cairo* es analizado también a partir de las necesidades y carencias no cubiertas, con el cine como psicoanalítico medio que las cubra. Cecilia (Mia Farrow) es una camarera de un bar que está casada con un hombre que la maltrata y no aporta nada a la casa. Encuentra ella la evasión a esa cruda realidad en las maravillosas películas que va a ver al cine. La película que ve Cecilia (*La rosa púrpura de El Cairo*) se nos presenta parcialmente a través de algunos dispersos fragmentos. Pero, tras varios visionados de la película, el ingenuo poeta, aventurero y explorador Tom Baxter se enamora de ella como espectadora y da el salto de la gran pantalla del cine a la realidad. Cecilia también llegará a conocer al actor que lo representa, Gil Shepherd. Pero, mientras que Tom es una persona dulce e inocente y está sinceramente enamorado de Cecilia, Gil, un antiguo taxista cuyo verdadero nombre es Herman Bardebedian, es vano, ordinario, falso y sólo está interesado en su propia carrera. Se produce, por lo tanto, una paradójica contradicción entre Gil Shepherd y el personaje de Tom Baxter que encarna. En el primer encuentro entre Tom y Gil, este último insiste en que Cecilia no puede amar a Tom porque, aunque sea perfecto, no es real. ¿Y ~~de~~ qué sirve la perfección si el hombre no es real? Ni su dinero le sirve para invitar a Cecilia a un restaurante en el mundo real. Tom quiere aprender a ser real, aunque Gil, el defensor de la realidad, le objeta: ~~No~~ puedes aprender a ser real. Sería como querer aprender a ser liliputiense. No es algo que se pueda aprender. Algunos de nosotros somos reales, otros no”. Esa falta de adecuación a la realidad es la que hace que Tom no pueda vivir en el mundo real, como le sucede a Harry Block, en otro sentido. Entonces Tom tiene la idea de regresar con ella a la pantalla, donde ella se les une a él y a los demás personajes de la película en Copacabana. Le enseña la ciudad, pero entonces Gil se presenta en el cine y pide a Cecilia que deje la pantalla y se vaya con él, que la ama. Al final ella se decide en contra de la perfección de la ficción y a favor de la realidad. Cecilia desecha una forma de vida que le permitiría vivir con un fantasma. La visión de la ficción surge, por lo tanto, como negación de la realidad. Tom es ~~una~~ especie de fantasma”, según Cecilia, alguien que, en su perfección, surge por negación de lo que es su actor Gil: alguien banal y embustero, a pesar de su parcial identidad con el personaje bueno de Tom que había creado. Así Gil surge en clara antítesis de todo lo que es Tom, desde las sombras de éste. Cecilia abandona la pantalla y se va a casa para romper con su esposo Monk y seguir a Gil. Pero, cuando vuelve para unirse con éste último, él se ha ido ya camino de Hollywood, pues ha conseguido vencer

a su personaje. Están retirando del cine el título de *La rosa púrpura de El Cairo* y Cecilia entra a ver la nueva película, una comedia musical protagonizada por Fred Astaire. De esta forma, el cine se convierte de nuevo en su refugio y le devuelve la ilusión por vivir, aunque sea para ver una nueva película cuando no le queda otra perspectiva que regresar junto a su esposo Monk, que le había dicho: “¡Volverás!”. Este final nos remite al comienzo de la película, aunque de forma más desesperanzadora, y nos remite, como toda la película, a la evasión por el arte, ya analizada más arriba en relación con el psicoanálisis.

El final de *La rosa púrpura de El Cairo* constituye otra paradoja psicoanalítica que apunta hacia los dramas corneillanos. En la disyuntiva de tener que elegir entre la realidad y la ficción, Cecilia elige la realidad y termina desolada y desorientada de nuevo, con el cine como único referente y salvavidas al que recurrir. Para ella todo empieza y vuelve a terminar de nuevo en el cine, que tampoco consigue aportar ninguna solución. En este caso el lenguaje artístico, con todos sus elementos, ambientes y personajes que lo encarnan, llega a constituir una amenaza para la realidad. Como señala de Man en relación con “la naturaleza distintiva del lenguaje literario”, “la contradicción o el movimiento dialéctico, en este caso, no puede desarrollarse, dado que existe una diferencia fundamental a nivel de la expresión explícita que impide el encuentro entre las afirmaciones conflictivas a un mismo nivel del discurso; la una yace siempre escondida dentro de la otra así como el sol se esconde en la sombra, o la verdad en el error”.<sup>565</sup>

El mundo del cine es visto desde dentro de su constitución ficcional en *La rosa púrpura de El Cairo*, con su lenguaje característico frente al de la realidad. Los diferentes sistemas y horizontes de expectativas<sup>566</sup> de ambos mundos generan la confrontación de la realidad con la ficción a través de las contradicciones dialécticas y paradójicas que se producen entre ambas. Tom Baxter, el personaje de ficción que sale de la película que está viendo Cecilia a través de la pantalla de cine, se comporta en la vida real como si se encontrara en situaciones cinematográficas. Así, cuando Tom besa a Cecilia, se queda esperando el convencional fundido en negro tan característico de las películas de los años veinte y treinta:

---

<sup>565</sup> De Man, “VII. La retórica de la ceguera: Jacques Derrida y la lectura de Rousseau”, *Visión y ceguera*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>566</sup> Sobre estas nociones planteadas por H. R. Jauss y la estética de la recepción volveremos más adelante. Por ahora, baste considerar cómo las expectativas de Cecilia como espectadora y de Tom como personaje de ficción se ven confrontadas a cada paso y en qué medida.

TOM: ¿Y el fundido en negro?  
CECILIA: ¿Qué?  
TOM: Siempre, cuando los besos son muy apasionados y antes de hacer el amor, hay un fundido en negro.  
CECILIA: ¿Y qué ocurre?  
TOM: Entonces hacemos el amor en un lugar escondido y romántico.  
CECILIA: ¡Oh!, así... así no ocurre nunca aquí.  
TOM: ¿No hay fundido en negro?  
CECILIA: No. Pero cuando me has besado he sentido como mi corazón ardía. Y he cerrado los ojos y me encontraba en un lugar maravilloso.  
TOM: Fascinante. Así que haces... haces el amor sin fundido.  
CECILIA: Sí.

Cuando se sube a un coche, se sorprende de que no tenga la puerta abierta o esté el motor arrancando:

TOM: Sube a ese coche.  
CECILIA: Tom, ese coche no es nuestro. No tenemos coche. Hemos venido andando.  
TOM: No funciona.  
CECILIA: Claro que no funciona. No tienes las llaves.  
TOM: Pero yo siempre... No lo entiendo. En la película arranco sin...  
CECILIA: ¡Oh, Tom! Ésta es la vida real, no se ponen en marcha sin llaves.  
TOM: ¡Ah!, ¿no?  
CECILIA: No.  
TOM: Pues vámonos.

Además, después de una pelea con Monk (Danny Aiello), el infiel marido de Cecilia, no sangra y su peinado se mantiene intacto.

CECILIA: ¡Oh!, ¿te encuentras bien?  
TOM: Sí, sí. Bien, muy bien.  
CECILIA: No-no te ha quedado ni una señal. Tu-tu peinado está perfecto.  
TOM: No, no me hago daño, ni sangro... el peinado no se deshace... Es una de las ventajas de ser imaginario.

Así, las diferencias entre los dos mundos son patentes:

CECILIA: Verás, aquí la gente envejece y muere y... y nunca encuentran el verdadero amor.  
TOM: De donde yo vengo, las personas nunca te desilusionan. Son consecuentes, siempre puedes contar con ellos.  
CECILIA: Así no encontrarás a nadie en la vida real.

Allen, al mostrarnos el mundo de ficción cinematográfico, nos pone de manifiesto cómo la realidad en las películas de Hollywood es muy diferente a la vida real. Los personajes de las películas de Allen se encuentran más cercanos y próximos a nosotros.

No viven en lujosos áticos, ni visten esmoquin, ni tienen teléfonos blancos; no pertenecen al mundo fantástico y maravilloso del cine norteamericano, sino que visten pantalones de pana y cenan en restaurantes corrientes. Pertenecen a la realidad. Se encuentran más cercanos a nosotros que al mundo presentado en los musicales. Además, el cine de Allen no es un cine de finales felices –véase *La última noche de Boris Grushenko*, *Annie Hall*, o *La rosa púrpura de El Cairo*–, ya que la vida, tal y como él la entiende, no es como Hollywood la presenta. La decisión final que tiene que llevar a cabo Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo* al elegir entre Tom o Gil, entre el mundo de ficción o el de la realidad, muestra también, a modo de resumen, ambos mundos con sus elementos constitutivos, en donde la realidad, con sus sistemas y horizontes de expectativas, es considerada un mundo más agraciado, en definitiva, que el de la perfección que Tom representa.

El tema de la ceguera con sus paradojas recorre la cinematografía de Allen en mayor o menor medida. Como reconoce el propio cineasta neoyorkino, el personaje de Cecilia que interpreta Mia Farrow en *La rosa púrpura de El Cairo* aunque no es una mujer ciega, sí está cegada.<sup>567</sup> Cegada por el fantástico mundo del cine y cegada por las apariencias del actor que representa al personaje de Tom Baxter, que al final traicionará sus sentimientos cuando consigue lo que quiere, que Cecilia deje al personaje de la película.

*La rosa púrpura de El Cairo* se plantea el papel del espectador en la obra que está viendo desde la perspectiva psicoanalítica. Ella vuelve a ver varias veces *La rosa púrpura de El Cairo* porque le gusta lo que ha visto la primera vez y le produce placer volver a ver de nuevo la misma película, la misma historia, lo que le gusta. Lo que le satisface es, precisamente la repetición, la satisfacción de anticiparse a lo que va a venir y que tanto deleite le causa fascinándola. Al final de la película de Allen, Cecilia, fracasados sus intentos de fugarse con el actor real, vuelve al cine para ver la nueva película que estrenan de Fred Astaire y Ginger Rogers.

### c. *Otra mujer* (1988)

En *Otra mujer*, el tema de la ceguera adquiere un carácter metafórico-existencial según el propio Allen:

Esta película trata de una mujer fría e intelectual y brillante, que no quiere ver la verdad sobre su propia vida. No está interesada en su verdad y la ha bloqueado. Su

---

<sup>567</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 96.

marido le es infiel. Ella lo ha bloqueado. Ella es fría. Es fría con su hermano. La relación con su padre no ha sido muy cercana ni tampoco muy satisfactoria. No quiere saber nada de todo ello, ni está dispuesta a enfrentarlo. Y finalmente llega a un punto en su vida donde alcanza la edad madura, la verdad la invade y se apodera de ella.

Consigue una habitación donde puede aislarse, donde puede trabajar, y la verdad avanza, desplazándose agazapada, a través de la pared y en dirección a ella, por medio de una paciente anónima que sufre trastornos psiquiátricos y que es, en cierto modo, una versión de ella misma. Con independencia de su afán por evadirse, la verdad se filtra desde la pared y avanza hacia ella, y ya no puede levantar más muros... A medida que la verdad empieza a revelarse, ella se implica más y más, sigue a la paciente y su interés aumenta. Y finalmente empieza a aprender sobre sí misma y sobre su frialdad y sobre lo vacía que está su vida.<sup>568</sup>

#### d. *Alice* (1990)

En *Alice*, su homónima protagonista, gracias a la magia, consigue ver lo que otros no ven. Alice Tate (Mia Farrow), en su juventud una ferviente católica, lleva años casada con un adinerado neoyorkino que le es infiel. Se trata de un ama de casa convencional y típica de las clases altas de Manhattan, atrapada en un matrimonio insulso con un marido que la engaña, y cuya inquietud no encuentra paz en las evasiones más comunes como las compras o el salón de belleza. Un día, por sorpresa, descubre que se siente atraída por otro hombre, pero sus convicciones católicas no le permiten intimar con él. Otro día acude a un médico-herbolario chino estrambótico. Ella lo considera un proveedor de soluciones sencillas a la par que exóticas, como la comida sana o la acupuntura, para la sintomatología existencial que padece. Pero le ofrece unas pociones que la hacen invisible, le permiten surcar los cielos y volver atrás en el tiempo. Así, gracias a los efectos desinhibidores de unas hierbas que le receta el Doctor Yang, al que había acudido para que le curase el dolor de espalda, puede iniciar una fugaz aventura con Joe, un saxofonista de *jazz*. Consecutivas visitas al Doctor Jang, que le va recetando diferentes hierbas, le dan la oportunidad de explorar su interior, su pasado y su presente, llegando a la conclusión de que ha de hacer algunos cambios radicales en su vida. Resulta una paradoja que una mujer como Alice, que goza de todos los privilegios, pues es rica y tiene la vida resuelta, se adentre en *Chinatown* para visitar a un extraño médico y a continuación decida ingerir una poción que le proporcionará la capacidad de volar por el cielo de Manhattan. Y que después se tome una segunda poción que le permitirá hacerse invisible. Es de este modo en la magia, vinculada a la visión y la ceguera, en

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 132-133.



donde Alice encuentra la solución a sus conflictos. Se vincula, así, la visión y la ceguera en relación con el arte y la escritura literaria como *fármakon* mágico platónico a través del que poder no sólo evadirse de la realidad sino, sobre todo, superarla. Todo ello desde el realismo mágico o alucinatorio. Como comenta el propio Allen:

Alice visita a ese médico, y los problemas que la acucian no son problemas que puedan tratarse con medicinas convencionales, esto es, con la medicina tal como la entendemos en Occidente, y tampoco son problemas que realmente puedan tratarse mediante el psicoanálisis. Quiero decir con ello que es muy probable que ella ya haya intentado la solución psicoanalítica, y que por eso ahora necesita la magia..., y este señor se la ofrece. Verdaderamente necesita algo o alguien que aparezca y le proporcione cosas de naturaleza maravillosa. De no ser así, ella seguirá con su vida rutinaria y desahogada, sus visitas a la peluquería, las compras de ropa y, usted ya sabe, sin llegar a compartir la vida con su marido, que le es infiel. Sin duda necesita una transformación mágica. Y este es el hombre que puede proporcionársela.<sup>569</sup>

#### e. *Sombras y niebla* (1991)

En *Sombras y niebla* la mirada está muy presente en todos los personajes y el ambiente de persecución y amenaza nocturnos. Además, el personaje que interpreta Allen tiene una peculiar relación también con la magia, a través de los espejos. Se trata de una película rodada en blanco y negro a la manera de las películas mudas del expresionismo europeo de las primeras décadas de comienzos de siglo XX, con muchos contraluces y ángulos de cámara bastante radicales. Ambientada en una Europa central de principios del siglo XX, se nos presenta una historia de ambientación expresionista en torno al universo de Franz Kafka. Como la de Joseph K., el protagonista de *El proceso* de Kafka, la existencia de Kleinman (Allen) se vuelve del revés de la noche a la mañana sin explicación racional alguna y se ve amenazado por la destrucción. Un peligroso asesino anda suelto por las calles de una pequeña ciudad centroeuropea. Los vecinos hacen grupos de vigilancia por las noches y Kleinman, un cobarde y servicial oficinista es despertado en medio de la noche y forzado a unirse a la caza del famoso asesino en serie. Antes de que amanezca se habrá topado con muchas de las actitudes que nos abocan al fracaso cuando intentamos controlar la monstruosidad: la ciencia trata de estudiar al asesino, pero no es capaz de comprender o explicar su malignidad en apariencia carente de motivos; la política convencional al uso queda representada por la ciudadanía que sale en busca del criminal, incluyendo a la policía, cuyos efectivos,

---

<sup>569</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 128.

estupefactos, no dejan de ser engañados una vez tras otra, y entre quienes a la postre cunde la miseria. El arte está representado por un circo, cuyo propietario y gran estrella (John Malkovich) exhibe actitudes grandilocuentes pero de gran irrelevancia para la resolución del caso. También se nos muestra un prostíbulo, que representa la más pura evasión. De esta forma, las soluciones convencionales para combatir el mal están condenadas al fracaso. Las constantes negativas de Kleinman y su timidez despiertan las sospechas de sus compañeros, de los que tiene que huir. Es entonces cuando conoce a Irmy (Mia Farrow), una tragasables que se ha escapado de un circo cercano tras una pelea con su novio, el payaso. Al final de la película, el asesino acecha a Kleinman, quien retrocede hasta la arena del circo. Allí lo espera un mago, que permanece en pie en el extremo opuesto de un espejo mágico. Este personaje urge a Kleinman a que salte a través del espejo para así escapar y alcanzar el otro lado, más alejado y fantástico. Pero Kleinman no cree que esto sea posible. Aún así, a medida que la amenaza se va cerniendo sobre él, considera que, por imposible que parezca, ésa es su única esperanza. Salta al vacío y termina encontrándose a salvo. La última vez que lo vemos aparece en pantalla aliviado haciéndole muecas de burla al asesino. El realismo mágico cobra, por lo tanto, un papel clave de nuevo.

#### f. *Poderosa Afrodita* (1995)

Otra obra de Allen en donde la visión en o desde la ceguera aparece representada por la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared es *Poderosa Afrodita*, en donde los juicios y castigos divinos se presentan también como resultado de nuestras elecciones. Se nos cuenta en esta película una historia al más puro estilo de la tragedia griega clásica, pero en tono de comedia. La parodia de los personajes, motivos y elementos de la tragedia griega constituyen el marco y fondo de la historia, con su teatro, director de coro, corifeo incluidos. Incluso se recurre a Casandra, Tiresias y al *Deus ex machina* final. *Poderosa Afrodita* comienza con el corifeo griego aseverando que “entender los senderos del corazón es captar la maldad o ineptitud de los dioses que, en sus torpes esfuerzos por crear un suplente impecable, han dejado a la humanidad aturdida e incompleta”. A lo que responde el coro griego: “Ver, por ejemplo, el caso de Lenny Weinrib, una historia tan griega e intemporal como el destino mismo”. Ante la belleza, simpatía e inteligencia del hijo que han adoptado, Lenny no puede evitar suponer que sus padres biológicos tienen que tener las mismas cualidades que el niño, y se propone aventurarse a buscarlos, frente a las afligidas advertencias del director de coro griego (F.

Murray Abraham), los comentarios jocosos de alguno de sus miembros y agoreras advertencias. –Veo desastres, veo catástrofes, peor aún..., veo abogados”, dice una de sus integrantes. –Eres más agogera que Casandra”, le reprochan. –Yo soy Casandra, soy la auténtica”, replica. De esta forma, Casandra, en griego antiguo Καζζάλδξα, \_a que enreda a los hombres<sup>570</sup>, aparece como otro de los personajes de la mitología griega caracterizado con el don de la visión que avisa al protagonista de su mal futuro, don acompañado de la maldición de que nadie iba a creer sus predicciones.<sup>571</sup>

En *Poderosa Afrodita*, a pesar de las advertencias de Casandra y de las oposiciones y obstáculos, Lenny emprende obstinada y persistentemente la búsqueda de la desconocida madre biológica de su hijo adoptivo enfrentándose al destino, pero la madre biológica de Max resulta ser una actriz porno y prostituta llamada Linda Ash (Mira Sorvino), cuyo nombre artístico era Judy Orgasmo, una mujer que, pese a su oficio y sus toscos modales, es tierna, sensible y encantadora. Sin decirle que es la madre biológica de Max, Lenny trata de convencer a Linda de que cambie de vida.

La referencia de fondo argumental con la que, por otra parte, comienza haciendo referencia el coro de *Poderosa Afrodita*, no es otra que la tragedia de Edipo. Aunque de forma indirecta, Allen dedica también una de sus obras cinematográficas a Edipo, del que realiza una parodia en relación precisamente con la vista y la mirada en su cortometraje cómico *Edipo reprimido*, presentado ya líneas arriba en su relación con el psicoanálisis. Sobresalen en esta obra el papel de la vista y de la mirada crítica de la madre de Sheldon (Allen) en este *Edipo reprimido*, que desde el cielo no pierde detalle de las entradas y salidas de su hijo. Nos recuerda al Dios judío que se le inculcó en su infancia a Judah Rosenthal (Martin Landau), el protagonista de la historia trágica de su siguiente película, *Delitos y faltas*, también del mismo año. Un Dios omnipotente y omnipresente que todo lo ve desde el cielo, dispuesto a castigar al hombre que se lo merece, según le enseñaron a Judah. Como la madre de Sheldon hace verbalmente

---

<sup>570</sup> Según el étimo propuesto por Robert Graves en *op. cit.*, p. 731.

<sup>571</sup> Véase Graves, Robert, *op. cit.*, pp. 612-615, y Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, en su correspondiente entrada. En la literatura moderna, Casandra es a menudo tomada como modelo de tragedia y romance, y a menudo simboliza el arquetipo de alguien cuya visión profética es oscurecida por la locura, convirtiendo sus revelaciones en cuentos o afirmaciones inconexas que no son comprendidas plenamente hasta que ocurre lo vaticinado. Por otra parte, el –síndrome de Casandra” es un concepto usado para describir a quien cree que puede ver el futuro pero no puede hacer nada por evitarlo. Por ejemplo, en la película *Doce Monos (Twelve Monkeys)*, Terry William, EE. UU., 1995) la Doctora Kathryn Railyly investiga este síndrome y a quienes lo sufren, como el protagonista encarnado por Bruce Willis.

desde el cielo cuando alguien se burla por la calle de su hijo, que se ha convertido en un personaje público hasta en las noticias gracias a las interminables confesiones de ella.

En *Poderosa Afrodita*, Lenny, al igual que Edipo, no puede ver lo que le depararán sus pretensiones y acciones cuando comienza con ello, al igual que no ve la infidelidad de su mujer. Al comienzo de la película el coro griego nos menciona, entre otros personajes, al «padre de Antígona, soberano de Tebas, quien se arrancó los ojos ansioso de expiación, pobre víctima del deseo cegador». Tras presentarnos el caso de Lenny, se nos muestra el de Edipo, que sin saberlo, mató a su padre y se casó con su madre, con quien llegó a acostarse.<sup>572</sup> Lenny, aunque no se arranque los ojos como el soberano de Tebas, será también «víctima del deseo cegador» que le lleva a conocer a la madre biológica de su hijo adoptivo, con las dramáticas consecuencias que ello tendrá. Mientras el coro griego está comentando feliz las primeras citas románticas de Linda Ash con la persona que le ha buscado Lenny, Casandra los interrumpe:

CASANDRA: ¡Alto ahí! Me llega un mensaje, última hora.

DIRECTOR DE CORO: Ajá... Ya está ahí la señorita aguafiestas....

CASANDRA: Tiresias, el profeta ciego de Tebas... Tengo una visión de él con Weinrib.

CORO: ¿Dónde?

CASANDRA: ¡Esperad! ¡Hhhh! ¡En la Acrópolis!

A continuación vemos salir a Lenny de un restaurante llamado «Restaurante Nueva Acrópolis». Por la calle se encuentra con el profeta Tiresias de Tebas<sup>573</sup> como un ciego que anda pidiendo limosna con un vasito y un cartel colgado del cuello.

---

<sup>572</sup> Cuando Tiresias da a conocer que el hombre que ha matado a su padre y se ha casado con su madre es Edipo, y que esa mujer es Yocasta, «al principio nadie quiso creer a Tiresias, pero pronto sus palabras quedaron confirmadas por una carta de Peribea desde Corinto. En ella decía que la súbita muerte del rey Polibo le permitía ahora revelar las circunstancias de la adopción de Edipo, y lo hacía con detalles irrefutables. Yocasta se ahorcó de vergüenza y de pena y Edipo se cegó con un alfiler que tomó de los vestidos de ella» (Graves, *op. cit.*, p. 366).

<sup>573</sup> Como recogen Robert Graves (*op. cit.*, pp. 363-369) y Pierre Grimal (*op. cit.*, en su correspondiente entrada), Tiresias, hijo de Everes y de la ninfa Cariclo, era ciego desde joven. Según las versiones, su ceguera fue causada por la diosa Atenea —que lo castigó por haberla sorprendido mientras se bañaba— o por la diosa Hera —tras mediar en una disputa sobre el placer que tenía con Zeus—, aunque en ambos casos como compensación le fue concedido el don de ver el futuro. En la última versión, Tiresias sorprendió a dos serpientes apareándose y las habría separado, convirtiéndolo Hera en mujer. Siete años más tarde, volvió a ver a las serpientes en circunstancias similares y entonces Hera le hizo recobrar su sexo. Esta experiencia única hizo que Zeus y Hera recurrieran a él como árbitro en una discusión sobre quién experimentaba más placer sexual. Cuando Tiresias afirmó que el hombre experimenta una décima parte del placer que la mujer, Hera, indignada, lo castigó dejándolo ciego. Zeus, sin embargo, le otorgó el don de la profecía y una larga vida. El significado esencial de la figura de Tiresias reside en su papel de mediador: gracias a sus dotes proféticas, media entre los dioses y los hombres; por su condición

TIRESIAS: ¡Eh! ¡Weinrib! Vi a tu mujer, Amanda.  
 LENNY: ¿Usted me conoce?  
 TIRESIAS: Je, je... Sí. La vi. Se quedó a trabajar en la galería. Y con ella estaba ese tal Jerry Vender.  
 LENNY: Es normal. Trabaja con Jerry Vender. No hay nada raro.  
 TIRESIAS: No me has dejado terminar.  
 LENNY: Continúe.  
 TIRESIAS: Los dos hablaban en tono íntimo y, luego, Vender le chupó hasta la campanilla.  
 LENNY: ¿Cómo? ¿Qué Vender besó a Amanda?  
 TIRESIAS: Eso es lo que te decía. Ya debes saber que hay algo entre ellos, ¿no?  
 LENNY: Bueno, yo siempre pensé que a Vender se le iban los ojos tras ella.  
 TIRESIAS: Pues ahora son los ojos y las manos, ja, ja...  
 LENNY: Pero Amanda no le siguió, ¿verdad?  
 TIRESIAS: No, no, no... solamente le abrió la boca de oreja a oreja y sacó la lengua hasta donde le fue humanamente posible.  
 LENNY: ¡Caray! ¿Está seguro?  
 TIRESIAS: Ahh... ¿El caballo de Troya tiene el pito de madera?  
 LENNY: ¡Dios mío...!  
 TIRESIAS: Y ella apretó su abdomen contra el de él.  
 LENNY: Está bien, está bien. Ya me hago una idea... ¡Lo sabía! ¡Siempre lo sospeché!  
 TIRESIAS: Es algo que no querías saber, pero debías de estar ciego para no verlo.  
 LENNY: Sí... ¡Dios mío! Tengo que hablarle claro.  
 TIRESIAS: No, no, delante de Max no.  
 LENNY: No, Max se queda esta noche a dormir en casa de un amiguito suyo. ¡Lo sabía, en el fondo lo sabía...!

La relación de Lenny con su mujer no pasa por sus mejores momentos. Ella termina cediendo a los flirteos y requerimientos amorosos de su jefe. “Debías de estar ciego para no verlo”, le recrimina jocosamente a Lenny Tiresias, el profeta ciego de Tebas, al descubrirle la realidad. De este modo, Tiresias, en griego antiguo Τηξξίαο, se nos presenta en *Poderosa Afrodita*, de acuerdo a su significado etimológico, como ϛ que se deleita con los signos<sup>574</sup> al contarle a Lenny con jocosos deleites y todo lujo de detalles

---

andrógina, lo hace entre hombres y mujeres; y por la excepcional duración de su vida, entre los vivos y los muertos. Tuvo dos hijas: Manto y Dafne. El personaje reaparece en la literatura europea en su doble carácter de profeta y de andrógino desde el *Edipo rey* de Sófocles hasta nuestros días.

<sup>574</sup> Según el étimo propuesto por Robert Graves en *op. cit.*, p. 754. Tiresias que, en los relatos mitológicos griegos, fue un adivino ciego de la ciudad de Tebas y, junto con Calcas, uno de los dos adivinos más célebres de dicha mitología, encarna como nadie esa visión en la ceguera o desde la ceguera. Tiresias es un adivino que aparece en todos los fragmentos mitológicos relacionados con Tebas, desde la época de Cadmo hasta la expedición de los Epígonos: fue él quien aconsejó que se entregara el trono de la ciudad al vencedor de la Esfinge y, más tarde, sus revelaciones conducirán a Edipo a descubrir el misterio que

los signos evidentes de cómo su mujer le está engañando con su jefe. Asume Tiresias de esta forma ese papel de mediador que tenía en la mitología griega gracias a sus dotes adivinatorias, dotado esta vez, eso sí, de un carácter irónico-sarcástico.<sup>575</sup> Tiresias personifica como ningún otro personaje esa visión en la ceguera o desde la ceguera. Tras hacerle ver a Lenny la realidad de su matrimonio y la infidelidad de su esposa, el coro griego comenta que es algo más serio de lo que creían. «Es algo muy serio. El matrimonio de Lenny está en crisis», añade el director del coro griego. «Con el paso del tiempo hasta los más fuertes lazos se debilita», comenta el coro griego. Lenny habla con Amanda sobre ello, y ella le confiesa que, aunque su jefe Vender está en enamorada de ella, ella no sabe si lo quiere, se encuentra confundida sentimentalmente. Lenny la deja para salir a pasear, pues necesitar pensar y ordenar sus ideas. Por el camino se encuentra con el chico al que le había presentado a Linda, a la que acaba de dejar tras haberle pegado enfadado al descubrir accidentalmente su pasado al ponerle sus amigos un vídeo pornográfico en lo que se suponía que era su despedida de soltero, pues le había pedido a Linda casarse con ella. Preocupado por cómo estará Linda, Lenny sube al apartamento de ella, se cuentan sus penas y terminan consolándose juntos en la cama por sus tristezas personales al descubrirse como dos perdedores. Mientras, paradójicamente, Amanda descubre, en brazos de su jefe Vender, que sigue queriendo a su esposo. Al final, Amanda vuelve con él, los esfuerzos de Lenny con Linda dan sus frutos al rehacer su vida casándose con un hombre que la quiere, la aprecia de verdad por lo que es, sin importarle su pasado, y la hace muy feliz. El director del coro griego se dispone así con este final feliz a dar por concluida la obra, que había cambiado de tragedia o drama a comedia, pero el ciego vidente Tiresias llega corriendo a última hora irrumpiendo en el

---

rodeaba su nacimiento y sus involuntarios crímenes, por los que aconseja a Creonte que expulse al rey para librar a Tebas de la mancha que éste le impone. Tiresias aparece en *Edipo rey*, de Sófocles (425 a. C.), y también en el canto XI de la *Odisea*, en donde Ulises irá a consultarlo al Hades para averiguar las circunstancias en que se desarrollará su regreso a Ítaca.

<sup>575</sup> La ironía y el sarcasmo definen los comentarios que Tiresias le hace a Lenny sobre su mujer Amanda en relación con el jefe de ésta, Jerry Vender. Esta ironía y sarcasmo con los que Tiresias le cuenta a Lenny lo que ha visto crean un distanciamiento entre ambos, quedando Lenny ridículamente por debajo. La parodia de las distancias y rangos de la mitología clásica se usa de esta forma para confrontar a los protagonistas con sus propias realidades. Este sistema mitológico, en donde cada uno tenía su lugar, posición, y nivel, incluso su morada, aparece ya parodiado en el cartel promocional de la película, en donde los nombres de los actores aparecen en el timbre del portal de la mujer a la que busca Lenny, que aparece también en primer plano. El título de la película, *Poderosa Afrodita*, constituye también una parodia de la mitología clásica. Véase, en relación con todo esto, el Anexo II, fig. 23, p. 550.

coro griego diciendo que esperen, porque hay más, y transmite una información desconocida que da un giro sorprendente a lo que podría ser una trama convencional:

TIRESIAS: Lenny Weinrib y Linda Ash esa noche hicieron el amor como si fueran Zeus y Afrodita con afrodisíaco.

CORO GRIEGO: ¡Ve al grano!

TIRESIAS: El asunto es que esa misma noche Linda concibió un hijo.

CORO GRIEGO: ¡No!

TIRESIAS: ¡Sí...! ¡Quedó embarazada de un hijo de Lenny! Pero, no queriendo complicarle la vida con Amanda, nunca se lo dijo. En lugar de eso, se fue con su nuevo marido, que la apoyó legalmente mientras daba a luz a una niña preciosa. Lenny no volvió a ver a Linda. Pero más adelante, un día de otoño en Nueva York...

Lenny y Linda, que habían acabado perdiéndose la pista, se encuentran por casualidad en una juguetería. Lenny va con Max y Linda con su encantadora hija. Él, felizmente pasmado y sorprendido, le pregunta por su vida. Ella le dice que ahora vive en Conética, que está casada y que su marido, Don, es piloto de helicóptero. Él le dice que la había estado buscando infructuosamente tras aquella noche por todas partes como si se esfumara de la faz de la tierra, pero que ella había desaparecido. –Sí, bueno, tuvimos nuestro momento –le dice ella–, pero yo sabía que volverías con Amanda”. Cada uno admira gratamente sorprendido al hijo del otro por su belleza y cualidades, alabando la hermosura que según esto deben tener sus respectivos cónyuges, sin darse cuenta de que ellos mismos son los progenitores biológicos de sus hijos. Linda le confiesa a Lenny que le va bien y que es feliz y se despiden. –¿Que cada uno de ellos tiene un hijo del otro y no lo saben?”, añade sorprendido el director del coro griego hablando frente a la cámara. –¡Sí, sí! Ironías de la vida”, responde el coro. Así, el –deseo cegador” de Lenny Weinrib, que le lleva al comienzo de la película a tentar o desafiar su suerte y al destino, lo convierte, irónica y paradójicamente, en el padre biológico de la hija que tiene Linda Ash, la madre del hijo adoptivo de Lenny, y ella no sabrá que el hijo adoptivo de Lenny es su primer hijo biológico.

#### **g. *Desmontando a Harry* (1997)**

##### **i. Estructura narrativa, montaje y psicoanálisis**

En *Desmontando a Harry* se produce también la ruptura psiconalítica de la cuarta pared. Se trata de una comedia muy elaborada, con un guion-montaje nominado al Oscar. En cualquier caso, el hilo argumental, aunque muy bien definido y determinado, no es único; se encuentra bifurcado, lleno de subtramas y personajes contruidos de

forma bergmaniana: el protagonista, Harry Block, es un escritor de éxito de mediana edad que está pasando por un bloqueo mental creativo-artístico (su apellido en inglés juega con el sentido de *\_bbque'*, *\_bbqueo'*, *\_bbquear'* y *\_zoquete'* o *\_openco'*). Con frecuencia, se ha servido de sus experiencias sentimentales y familiares para escribir sus obras literarias, razón por la cual la mayor parte de sus amigos, parientes, ex mujeres y ex amantes lo odian. En tal circunstancia, le resulta muy difícil encontrar a alguien que quiera acompañarlo en su viaje vital-profesional a la universidad de la que fue expulsado cuando era estudiante, y que ahora, convertido en un novelista de éxito, quiere recibirlo con un homenaje por su brillante carrera como escritor de *best-sellers*. El centro argumental en *Deconstructing Harry* lo constituye, por lo tanto, Harry Block y el viaje que tiene que emprende para ser homenajeado por la universidad que un día lo expulsó. Se nos presentan, así, varios motivos argumentales: el viaje, el bloqueo mental, la boda de su ex novia Fay con su amigo Larry, las reacciones de sus familiares y de sus ex por sus novelas, las complicadas relaciones de Harry con ellos debido a su incapacidad para las relaciones en la vida real... Todos estos motivos confluyen al final: la desestructuración que caracteriza al propio Harry Block, y que causa todas sus incapacidades, tanto las sentimentales-familiares como las creativo-literarias, será la que le devuelva el homenaje del que se había visto privado de la mano de sus personajes de ficción, tras reconciliarse con sus demonios personales, y con ello recuperará su perdida inspiración.

A partir de la compleja trama, no presentada cronológicamente, podemos reconstruir en *Deconstucting Harry* la fábula o historia en orden cronológico. Harry Block es un neurótico y despreciable intelectual neoyorkino, con el sexo como debilidad y perversión, algo que atestiguan sus innumerables amantes y ex mujeres, su hermana, sus relatos y él mismo. Escritor de éxito, pasa por un bloqueo mental creativo y busca temas y personajes para su próxima novela. Entonces, la Universidad de Ader le concede un premio por toda su obra. Su principal problema ahora es encontrar quien le acompañe en su viaje, ya que su última novia, Fay, elección lógica y sentimental, planea casarse ese mismo día con su mejor amigo, Larry. Los esfuerzos de Harry para hacerla cambiar de opinión fracasan miserablemente. Por su parte, su otro amigo Richard está preocupado por un ataque al corazón que acaba de tener y no quiere ir. Finalmente, Harry decide llevar a su joven hijo, Hilly. Desafortunadamente, su ex esposa y anterior psiquiatra, Joan, no le da permiso para cambiarle el turno. Desesperado, Harry contrata



a una divertidísima prostituta afroamericana, Cookie, con la que ha pasado la noche, para que le acompañe en su viaje al homenaje. A última hora, Richard cambia de opinión y decide acompañarles. De camino hacia la universidad, Harry pasa por el colegio de su hijo y, como no le toca ese día la custodia, lo secuestra. A lo largo del viaje, como en toda la película, la historia se desdobra, apareciendo episodios de ficción pertenecientes a sus libros y otras historias de su vida real. De esta forma se va explicando la vida y persona de Harry. Además, cuatro relatos cortos de Harry Block se entrelazan con el argumento general de la película: el del joven Harry como Harvey Stern, el del actor desenfocado, el del oscuro secreto de Max Fingus y el de su propio descenso a los infiernos. Como confiesa el propio Allen:

Hacía bastante tiempo que tenía escritas varias historias breves. Material guardado para rodar, quizá, una película sobre un hombre desenfocado o una mujer que descubre después de treinta años de feliz matrimonio que su marido mató y se comió a su anterior familia. Al final, decidí que era más interesante hacer una película sobre un autor que escribiera todas esas historias y mostrar su personalidad a través de su obra.<sup>576</sup>

Se produce en *Deconstructing Harry* un complicado ejercicio narrativo, una hábil manera de narrar a través de pequeños relatos, pensamientos, recuerdos e interacciones con las tortuosas relaciones sentimentales y familiares que atormentan su vida. Se nos presenta, de esta manera, una historia desmontada en decenas de pedacitos que conforman un todo único, con los que se va conociendo al personaje dentro de la ficción que se inventa. Allen desarrolla una peculiar destreza para contar situaciones diversas de lo más heterogéneas saltándose las reglas del espacio-tiempo, pero sin perder la coherencia y cohesión internas de la trama de la película y su protagonista. Todas las pequeñas historias, que ya de por sí tienen un alto interés por sí mismas, ponen además el acento en puntos que se irán repitiendo en otras.

El hilo argumental bifurcado está compuesto, así, por el seguimiento de diferentes historias donde se mezcla lo real con lo literario-ficcional. Se parte de situaciones cotidianas, recreadas con mucha naturalidad. La complejidad de Harry se encuentra en cómo afronta un bloqueo creativo saltando la barrera de la moralidad al escribir sobre sus amigos, familiares y ex mujeres. Es consciente de que no encaja con las personas reales; se siente más cómodo en compañía de sus personajes de ficción, aunque su

---

<sup>576</sup> Woody Allen en la entrevista con Juan Carlos Olivares, "Woody Allen", *Blanco y Negro*, núm. 4103, 15 de febrero de 1998, p. 55.

relación con ellos tampoco termina siendo algo idílico. El montaje en relación con estas dos realidades muestra su elaborada y compleja trama. Los personajes y las historias de sus novelas y relatos cortos aparecen diseminados a lo largo de la película frente a las escenas reales en las que surge la confrontación con la realidad a partir de los relatos presentados. Como reconoce el mismo Allen:

El personaje es un tipo hecho a mi medida, un escritor judío neoyorkino, al que se va conociendo a través de lo que él escribe, de sus relatos y de pasajes de sus novelas. Me pareció una idea divertida no exenta de ingenio, ya que me brindaba la oportunidad de representar una serie de pequeñas piezas cómicas que no servían para sostener una película entera pero que podían tener gracia como historias cortas, como el *sketch* de alguien que está desenfocado y el de la muerte que viene a buscar a la persona equivocada. Simplemente necesitaba algún tipo de mecanismo para ligar las historias. [...] Como tenía una estructura episódica, me resultó más fácil escribir el guion en episodios que construir un solo bloque cohesionado. La construcción en bloque exige una auténtica destreza. No es que no pueda hacerlo, pero requiere más tiempo y esfuerzo. Cuando uno escribe por episodios tiene la libertad, por ejemplo, de hacer que Harry vaya dando tumbos por la carretera y de repente se meta en cualquier incidente que a uno se le ocurra.<sup>577</sup>

En *Deconstructing Harry*, no se trata de que haya algo construido que haya que deconstruir, sino que tiene un material disperso y se dispone a “organizarlo” de alguna manera. La aparente “desorganización” está muy pensada y no es para nada aleatoria dentro del fragmentarismo de la escritura episódica que utiliza. La acertada combinación del mundo real y el mundo imaginario, con sus respectivas tramas episódicas, caracteriza de forma especial esta película y su montaje. Ambas series de tramas, con sus subtramas, confluyen en Harry Block como lazo de unión en movimiento entre los dos mundos. Aunque le sorprenda encontrarse con sus propios personajes y la vida real no esté hecha para él, Harry parece convivir entre estos dos mundos con suma naturalidad. Las situaciones, así como las relaciones entre los personajes, están trabajadas de forma sólida y compleja, distinguiéndose la realidad de la ficción mediante los tipos de montaje. El mundo literario de Harry, lejos de representar los anhelos y deseos de su subconsciente, se convierte en un cómico medio psicoanalítico a través del cual confesar públicamente la consumación de sus anhelos y deseos llevados a cabo en su neurótica vida real. Confiesa Allen al respecto:

Tenía un problema para comenzar la película. La idea general era, esta vez, la yuxtaposición de estilos: las secuencias que muestran la vida real de Harry se

---

<sup>577</sup> Lax, *op. cit.*, pp. 77, 168.

rodaron y montaron de forma caótica, traduciendo visualmente el estado mental del personaje, con saltos en el tiempo, enfoques defectuosos y vacilaciones en el desarrollo del relato, mientras se presentan de manera absolutamente convencional las escenas que muestran las historias que Harry inventa en sus novelas y relatos. El problema estaba en que la primera secuencia de la película, aquella de la barbacoa, era una escena de ficción y, por tanto, tenía una apariencia clásica. Caí en la cuenta de que cuando a continuación se pasaba a una escena «real», el público percibía que el «montaje neurótico» era producto de errores o torpezas. Por eso decidí añadir un preludio, para sugerir ya de entrada que se trataba de una apuesta de la película, no de un defecto de fabricación.<sup>578</sup>

Estos trucajes que crean el «montaje neurótico» estaban, así, previstos desde que Allen escribió la historia con el fin de elaborar una estructura fragmentada que caracterizara a *Deconstructing Harry*, reflejo del nerviosismo y neurosis del protagonista.

La idea de las intervenciones desestabilizadoras estaba prevista en el guion con objeto de dejar bien claro que la vida de Harry no marcha bien, que sufre todo tipo de problemas, mientras todo va sobre ruedas cuando escribe, cuando controla a los personajes en las ficciones que crea. Sin embargo, esta clase de procedimientos no se pueden inventar en abstracto. Es preciso verlos en una pantalla en el curso del montaje para comprobar el efecto que producen y cambiarlo si es necesario.<sup>579</sup>

Las «intervenciones desestabilizadoras del montaje» de las que habla Allen se encuentran vinculadas con el psicoanálisis. Este montaje desestabilizador, con los neuróticos planos repetitivos de Lucy desde el mismo comienzo de la película, nos ponen ya sobre aviso, por lo tanto, del tipo de planificación que caracterizará el plano de la realidad. Se trata de reflejar, así, la incapacidad de su protagonista creador de ficciones para adaptarse al mundo que le rodea mediante un montaje algo más experimental respecto al montaje considerado clásico. Se hace uso, así, de un montaje algo más rápido, entrecortado y desarticulado, siguiendo la línea iniciada por uno de los miembros más influyentes de la *nouvelle vague*, Jean-Luc Godard, caracterizado, además, por su acidez crítica y por la poesía de sus imágenes.

Junto con este neurótico montaje de secuencias, en donde se repite varias veces un mismo plano o se salta de forma abrupta de un plano a otro que no tiene nada que ver, se realiza también un neurótico montaje visual, de planificación, con movimientos de cámara que, al estilo también de la *nouvelle vague*, reflejan la ansiedad que sufre el personaje al rodarse cámara en mano o utilizar el documental (como cuando habla con

---

<sup>578</sup> Frodon, *op. cit.*, p. 50.

<sup>579</sup> Frodon, *op. cit.*, pp. 50-51.

su psiquiatra). Resulta éste un procedimiento técnico ya utilizado por Allen en *Maridos y mujeres*, cuya desestructuración aparece ya reflejada en su cartel promocional. La película, además de ser un logro en cuanto a guion y actuaciones, muestra un efectivo uso de la cámara en mano, dotando de realismo a las escenas e influyendo directamente en el ritmo. Con unos vertiginosos movimientos de cámara subrayando el carácter documentalista que Allen quiere imprimir a la película, y ayudado al respecto por los comentarios de un narrador-entrevistador que va interrogando a cada uno de los protagonistas sobre sus diferentes experiencias en la vida, Allen elabora un drama costumbrista que al espectador le resulta bastante cercano. A través de las distintas experiencias de los protagonistas, diseccionando cada una de sus personalidades a modo de ejercicio de psiquiatría, Allen nos muestra un amplio abanico de teorías sobre el matrimonio y las relaciones de pareja. Esta película, a través de la filmación con cámara en mano y el uso de cortes irregulares entre personajes para aumentar la sensación de inestabilidad, expone con detalle la desintegración de un matrimonio que parece de lo más sólido y la recuperación de otro que en la primera escena se presenta como acabado: Gabe y Judy (Woody Allen y Mia Farrow) reciben en casa a sus buenos amigos Jack y Sally (Sydney Pollack y Judy Davis), quienes les comunican de la forma más natural su decisión de divorciarse. Tras la reacción inicial de asombro de Gabe y Judy, ésta se enfada. La acción se filma cámara en mano, lo que confiere a la película la sensación de inquietud de un documental, sensación que se ve incrementada por la narración de un observador oculto y las entrevistas del que se supone que es el director de una película dentro de la película. Los personajes terminan relacionándose con terceros. Judy le presenta a Sally a Michael (Liam Neeson), un redactor que se enamora de ella, para descontento de Judy, que lo desea. Jack tiene un lío con su monitora de aerobic, Sam (Lysette Anthony), cuya belleza es similar a su falta de profundidad intelectual. Gabe, un novelista que da clases en la Universidad de Columbia, se siente tentado a liarse con Rain (Juliette Lewis), una de sus estudiantes. Al final, son Jack y Sally los que se reconcilian y Gabe y Judy los que se divorcian. La visión psicoanalítica trata en este caso, por lo tanto, de provocar o generar las contradicciones e interrogantes internos al desestabilizar la realidad de los protagonistas como medio para adentrarnos en ellos. El resultado es la inversión de las situaciones iniciales, en donde, paradójicamente, los que se habían separado seguirán más juntos que al principio, y los

que se suponía que iban bien terminan naufragando sin remedio. Respecto a la estructura y montaje de *Husbands and Wives*, Allen le confiesa a su biógrafo Eric Lax:

*Maridos y Mujeres* fue un experimento que hice por diversión. Mi intención era que quedara desagradable a propósito. No quería que nada en ella encajara, ni que se viera pulida o bien montada. Quería que fuera una película difícil de ver. [...] Quería hacer una película así de deshilvanada, inconexa y poco refinada en todos los sentidos. [...] Quería hacer una película que no atendiera a ningún tipo de norma ni de criterio estético. Quería hacer lo que fuera necesario en cada momento, como cortar en mitad de una escena. Fue una de esas películas en la que todo salió rodado porque antes de comenzar a filmar decidí que sería de una factura tosca y que todo valía. Me propuse no preocuparme por el montaje, ni por los ángulos ni porque todo casara. Nos limitamos a rodar sin más, y si yo u otra persona representaba una escena con alguien y la escena era muy buena pero en un momento dado se hacía aburrida y luego remontaba, lo que hacíamos era suprimir la parte que fallaba y empalmar el resto.<sup>580</sup>

El aspecto visual de *Maridos y mujeres* se corresponde con el tema que aborda. Los movimientos de cámara son deliberadamente muy bruscos, como los cortes y transiciones entre planos y escenas, reflejo de las inestables y resquebrajadas relaciones de pareja que se presentan. Los personajes eran tan inestables psicológicamente que decidí filmarla con la cámara en la mano, es decir, de una forma directa, nerviosa y cruda”.<sup>581</sup> En este sentido:

*Maridos y mujeres* es, posiblemente, la película americana más violenta de la década pasada. De entrada, la opción estética agrade directamente al espectador. Una cámara temblorosa y desquiciada persigue en largos planos secuencia las agresiones verbales de los personajes. Cortes sesgados, saltos de eje, *zooms* desequilibrantes... casi nada viniendo de alguien que dice minusvalorar el proceso de montaje de sus películas. Allen rompe los mecanismos de la ficción cinematográfica e interpela directamente a sus personajes que hablan a cámara como los protagonistas reales de un documental.<sup>582</sup>

Esta forma de rodar entrecortada y agitada se debe en este caso también, según Allen, a lo que él denomina “el estilo del mínimo esfuerzo”, la pereza:

Quería hacer una película donde no tuviéramos que esperar. Teníamos la oportunidad de filmar cámara en mano y la aprovechamos. Cortaba cuando quería cortar y metía una toma donde me apetecía. No me importaban en absoluto las sutilezas formales. La rodé sin preocuparme en ningún momento de tener que hacer una película como es debido. La hice rápido, sin esfuerzo y sin pensar. Lo que

<sup>580</sup> Lax, *op. cit.*, pp. 273 y 285.

<sup>581</sup> Woody Allen en la entrevista con Jean-Michel Frodon en *El Mundo Magazine*, núm. 227, febrero de 1994, p. 32.

<sup>582</sup> Calvo, Alejandro G., “Maridos y mujeres” en AA. VV., *El universo de Woody Allen, op. cit.*, p. 194.

quería era llegar a casa temprano para poder tocar el clarinete, ver a los Knicks y comer.<sup>583</sup>

Es por eso que Allen no rueda las escenas y los diálogos de sus películas con primeros planos y contraplanos. Se limita a rodar un plano de dos y sigue adelante. No le importa que en ocasiones algunos de los personajes se encuentren hablando fuera de campo y no se les vea. Le parece algo más ágil y natural, como el uso del plano secuencia o máster. Incluso en el musical *Todos dicen I Love You* los números de baile están filmados en planos máster, al igual que casi todas las demás secuencias, en una sola toma, ya que no le gusta que le troceen a los bailarines en planos ni complicarse grabando.

La fragmentación utilizada en *Deconstructing Harry* caracteriza las relaciones de pareja de su protagonista por su inestabilidad, dificultad e imposibilidad de encajar. De ahí que Harry Block tenga que recurrir a la ficción como evasión de la realidad a la que se enfrenta; ficción en la que sí es capaz de moverse con soltura y arte. Y de ahí también que, en el montaje de la ficción, *Deconstructing Harry* presente un tratamiento más clásico y lineal, articulado, no entrecortado ni caótico como el de la realidad. En este sentido, el plano que se repite entrecortadamente en los títulos de crédito iniciales es un ejemplo de este concepto deconstructivo. Como sucede en la estética posmoderna, al comienzo de *Desmontando a Harry* —el sentido se expande en la mimesis repetitiva y simultánea<sup>584</sup> que en este caso nos lleva de la extrañeza a la comicidad a través de ese fragmentarismo neurótico de la realidad que vuelve una y otra vez sobre lo ya mostrado. De esta forma, la estructura de *Deconstructing Harry* se encuentra basada en la desestructuración de la linealidad espacio-temporal llevada a cabo por el cine clásico. Esta desestructuración viene acompañada por la mencionada movilidad de la cámara (a veces casi neurótica, como el protagonista y algunos de los personajes que pueblan su vida). Todo ello contribuye también a dotar de sentido de humor a la película.

El ya analizado lenguaje violento y obsceno, cargado de insultos fuertes, que caracteriza a *Deconstructing Harry*, colabora con el fragmentado —montaje neurótico<sup>584</sup> de la película en las secuencias correspondientes a la vida real; ambos, lenguaje y montaje, presentan las complicadas confrontaciones tanto del fragmentado texto como de las relaciones fragmentadas de Harry Block con los personajes de la vida real. A

---

<sup>583</sup> Lax, *op. cit.*, p. 317.

<sup>584</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 42.

través de planteamientos tan violentos Allen presenta las relaciones amorosas y sentimentales del protagonista. Los personajes femeninos nos dan a conocer, así, a Harry a través de sus violentas réplicas, que se suman al montaje agitado y entrecortado de la realidad. Con estas cómicas exageraciones el director trata de mostrarnos cómo el amor y las relaciones amorosas de la vida real se distancian de las idealizadas por nuestro *ello* y la ficción, ya sea ésta novelesca o cinematográfica. Es algo que él aprendió de la vida real de los demás.

Mi generación creció al abrigo de las películas de Hollywood, un cine que representaba un concepto del amor con un final invariablemente feliz. Pero éste no parecía ser el caso en la vida real. Allí donde mirara, en casi todos los casos, las cosas eran muy diferentes.

Incluso en aquellos casos en que la pareja permanecía junta descubría, al escrutarlos con atención, que vivían con amargura, con enfado, y con un grado de compromiso que les molestaba, engañándose unos a otros.<sup>585</sup>

Estas complicadas infidelidades que Allen observó en la relaciones de pareja de la vida real se ve reflejada en el relato de *Deconstructing Harry*, ágil quizás como ninguno de los de Allen y con más personajes que nunca –nada menos que treinta y cinco actores con diálogos, que vienen y van entrecruzándose en la vida del protagonista–, contiene varias historias y varios niveles de realidad, lo que según José Luis Sánchez Noriega –impide reconstruir, siquiera de modo somero, un hilo argumental medianamente coherente”<sup>586</sup>, lo cual es discutible. Tan sólo el viaje fuera de Nueva York, para recibir un homenaje como escritor por la universidad de la que fue expulsado en su juventud, constituye, según este crítico, un cierto hilo, aunque se rompa de inmediato, según él, tanto en la continuidad espacio-temporal como en la propia naturaleza del mismo, ya que al final se convierte en un suceso más onírico que real. Frente a Sánchez Noriega podemos señalar, sin embargo, que esta ruptura continua de la línea argumental conforma una premeditada estructura por parte de Allen, acomodada por él a las neurosis propias del protagonista, así como a las manifestaciones de las diferentes instancias psicoanalíticas. De este modo, es en el viaje donde el protagonista se confronta con su *superyó* en la persona de sus ex mujeres, ex amantes y familia (hermana y cuñado), a la par que da a conocer su *ello* y su *yo* a través de los protagonistas de sus obras, que confluyen en el homenaje que le realizan sus criaturas,

---

<sup>585</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 104.

<sup>586</sup> Derrida, Jacques, “Fuerza y significación”, *La escritura y la diferencia*, p. 99.

en donde el *ello* de su inconsciente toma cuerpo colectivo a través de los personajes de sus novelas y relatos.

El motivo del viaje y su nihilismo existencial como hilo conductor de la trama en *Deconstructing Harry* están basados en la gran obra del sueco Ingmar Bergman *Fresas Salvajes*<sup>587</sup> (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, Suecia, 1957), por quien siempre ha confesado Allen una gran admiración. Se trata ésta de una película sobre el viaje de un hombre que va a recibir un homenaje en su universidad y por el camino sufrirá diferentes sucesos y le vendrán muchos recuerdos del pasado. En la filmografía de Bergman, *Smultronstället* es una de las películas que más éxito ha logrado gracias a la construcción libre e inspirada, a su juego entre realidades, sueños y recuerdos, a la potente y armoniosa arquitectura que vence sobre el caos de la vida y su inescrutabilidad. Ya su título emana un poder evocador, puesto que la fresa en Suecia es un fruto raro y precioso que simboliza la primavera, de modo que el término “smultronstället” (el lugar de las fresas silvestres) evocaría el paraíso perdido, el lugar predilecto de la infancia, el refugio secreto. Pero también el símbolo de una felicidad inalcanzable a la que incesantemente se aspira, ya que en la iconografía escandinava las fresas simbolizan la inocencia y la naturaleza fugaz de la felicidad. *Fresas salvajes* es un itinerario espiritual secularizado desde la vejez en busca del tiempo perdido, una película sobre la memoria, sobre el recuerdo y sobre la nostalgia. El profesor Isak Borg (Victor Sjöström), el protagonista, es un anciano que acude a la Universidad de Lund para recibir un homenaje. Tras un sueño en el que ve su propio entierro, inicia el viaje en coche, acompañado por su nuera, que se ha ido de casa de su hijo tras una discusión por su embarazo. Durante el viaje, se detienen en la casa en la que pasaba las vacaciones durante su infancia. En esa casa, en la que se encuentran las fresas silvestres, el profesor Borg descubrió el amor. Isak Borg es un héroe y un espectador al mismo tiempo, y a lo largo de este recorrido termina por descubrirse a sí mismo. Entre la dimensión onírica y los primeros planos del protagonista, Bergman propone describir la interioridad y hacer visible el alma humana. En la abolición de los confines entre pasado y presente, entre sueño y vigilia, entre fantasía y realidad, entre las imágenes y las reflexiones, consigue transportar a la pantalla todo lo que significa el mundo interior del protagonista. *Fresas salvajes* se ha ganado el prestigio a través de las décadas no tanto por lo que cuenta, sino por lo que dice. Los diálogos están llenos de frases que son auténticas sentencias

---

<sup>587</sup> La traducción debiera haber sido *Fresas silvestres*.



sobre la vida<sup>588</sup>. Desde sus personajes Bergman habla del amor, del miedo a la muerte, de la religión, de las relaciones personales, de las normas establecidas, de los errores de juventud, del paso del tiempo y los saltos generacionales, y de toda una serie de temas que se van desgranando en su viaje. No faltan en los temas presentados recursos en el montaje, ya que todas las pequeñas historias, que al final juntas conforman una única biografía, utilizan los recuerdos de juventud, la historia lineal del viaje e incluso el mundo onírico con sugerentes y acertadas imágenes que desasosiegan en su extrañeza. Se trata de un viaje real e interior, como después lo será también en el caso de Harry Block.

Como en *Fresas salvajes* de Bergman, estamos en *Deconstructing Harry* ante un viaje interior propiciado por el exterior. El parodiado viaje de Bergman es presentado como hilo argumental que sustenta a los otros. Delicado hilo que se verá fragmentado tanto en la continuidad espacio-temporal como en la propia naturaleza del relato, que al final deviene en un suceso más onírico que real. Sin olvidar la genial ruptura del pacto realista en la bajada al infierno, parodia también de la *Divina Comedia* de Dante, según ya hemos visto. Al espectador, desorientado como Harry por el infierno, le resulta fácil la primera vez que realiza este viaje, perderse en este laberinto vital del protagonista donde se sobreponen y entrecruzan sus múltiples mujeres (novias, esposas, amantes, cuñadas-lío...), familiares directos y otros personajes que asumen en su mundo variada naturaleza o identidad: reales actuales, imaginados o reales transformados por la ficción. Es por eso por lo que el montaje cinematográfico rompe la continuidad del cine clásico para desde la posmodernidad expresar la complejidad de la vida, como al comienzo de la película, cuando una de sus ex mujeres va a verlo enfadada porque, según ella, él ha contado todo lo que les pasó en un libro. A lo que Harry responde que es tan sólo una novela, una obra de ficción basada libremente en hechos reales. Respuesta que resulta cómica porque es el personaje que el propio Allen encarna quien la dice y por cómo la dice.

Resulta compleja la relación que se produce entre la trama y la historia en *Deconstructing Harry* debido a la gran cantidad de personajes que pueblan la vida y obra de Harry Block. La trama, un relato no necesariamente cronológico de diversos

---

<sup>588</sup> El existencialismo nihilista de la película de Bergman se muestra en algunas de esas sentencias: “Es absurdo vivir en el mundo y más absurdo poblarlo con nuevos desgraciados y lo más absurdo es pensar que ellos serán más felices”. “Desde mi punto de vista, el hombre moderno es consciente de su absurdez y sólo cree en su propia existencia y en su muerte biológica”.

acontecimientos, presentados por un autor o narrador a un lector, se opone, en *Deconstructing Harry*, a la fábula, término más referido al conjunto de acontecimientos de una historia según el orden real del relato: el orden causal y temporal en el que ocurren los hechos. La trama, como cuerpo de la historia, siempre comienza con un problema o con una discrepancia que complica la historia. Si no existe tal complicación, no hay argumento. El problema o discrepancia que motiva la trama crea tensión narrativa. Esta tensión aumenta a medida que se desarrolla la historia. La trama comienza y se divide en varios episodios. El fin de la trama, la resolución, suele estar precipitado por una catástrofe. Al final de la trama encontramos una acción transformadora, en el caso de Harry la visión interna de su homenaje, que conduce al “punto culminante” de la historia. Este “punto culminante” de la historia más que un final constituye un volver a empezar. Así, en *Deconstructing Harry*, el comienzo y el final de la trama tienen lugar gracias a una novela. La introducción, presentación o planteamiento como parte inicial de la trama, donde formalmente se da a conocer el ambiente, los personajes y el momento en el que la historia se va a desarrollar, se produce a través de una de las exitosas novelas de Harry, que constituye el punto de partida y origen del conflicto que su ex amante Lucy le va a presentar al comienzo de la película, según hemos visto ya más arriba. Se detallan las características del protagonista (que incluyen su pasado, presente, actitudes, psicología, etc.), las características del lugar (el del pasado, reflejado en la novela que Harry escribió, y el del lugar presente de la discusión, el apartamento de Harry), el tiempo y el comienzo de la historia. En este punto inicial de la trama, los personajes empiezan a desarrollar el problema que conducirá al clímax de la historia. Para Harry el problema es múltiple, formado por varias líneas argumentales que se entrecruza y al final confluyen. Estas “piezas” no siempre se dan directa y completamente al espectador en *Deconstructing Harry*. El autor las presenta explícita e implícitamente, completas e incompletas, e incluso puede llegar a no presentarlas en ningún momento, como parte de su estrategia narrativa.

En el desarrollo, complicación o nudo se produce el punto culminante de todo lo planteado al comienzo de la trama, la acción transformadora de la historia. Es el momento donde la tensión narrativa llega a su punto más alto. La tensión finalmente “explota”, supliendo la carencia indicada en el marco escénico y transformando la situación problemática que motivó la trama. En *Deconstructing Harry* se produce

cuando Harry llega a su antigua universidad de Ader para ser homenajeado y su ex mujer Joan lo recibe desesperada con la policía acusándolo, histérica, de secuestro de su hijo. Además, Harry cuenta con la posesión en el coche de un arma sin licencia, una prostituta con droga y un muerto, lo que complica aún más las cosas. Este punto álgido se convierte, por el efecto deconstructivo, en el más bajo, al terminar Harry en la cárcel y sin homenaje. Esta inversión será, a su vez, vuelta a invertir en el desenlace final de la trama, en la sección final de la misma donde, según Aristóteles, se alivia o disipa la tensión narrativa. En el caso que nos ocupa se produce con la liberación de Harry de la prisión gracias a su ex novia Fay y su amigo Larry, que le ha arrebatado a ésta para casarse con ella ese mismo día de su homenaje, así como con la recuperación final de su capacidad creativa. Explica el desenlace final de la trama clásica las consecuencias de la acción transformadora y describe la situación final de los personajes de la historia. Casi siempre implica una inversión de la carencia inicial (la pérdida de inspiración en la que se encuentra). En *Deconstructing Harry* confluyen al final los dos tipos de trama clásicos, la trama de resolución y la de revelación. Las tramas de resolución terminan cuando se soluciona un problema, se cura al enfermo o se encuentra lo que se buscaba. Responden a carencias de salud o poder. En el caso de Harry, la resolución se da con la superación de su bloqueo mental creativo y la recuperación de su inspiración y creatividad. Las tramas de revelación terminan cuando se encuentra el conocimiento o la información necesaria. Responden a carencias de información o conocimiento. La revelación le viene dada a Harry al final de la película en el encuentro onírico que tiene con los personajes de sus novelas, que quieren homenajearlo. Gracias a ellos recibe la revelación interna que le ilumina, convirtiendo la película en un personal viaje interior que, más que terminar con el final de la película, encuentra su nuevo comienzo.

## **ii. Escritura ficcional y psicoanálisis: La hermenéutica del sentido y la vida como texto**

*Desmontando a Harry* supone un paso más allá en la elección entre la realidad como texto o la ficción como motivo recurrente de la cinematografía de Woody Allen. En este caso, la vida del protagonista es un verdadero caos y desastre, como se intenta reflejar en el montaje, y utiliza sus novelas para purgar y confesar sus propios pecados a través de sus personajes. El protagonista, por lo tanto, elige la ficción antes que la realidad, pero no sin las fatales consecuencias que acompañan tal elección. Como señala Allen, —lo triste de Harry es que elige la fantasía y paga un precio muy alto, acaba viviendo

sólo en su habitación sin ninguna conexión con la realidad”.<sup>589</sup> Cabe recordar a este respecto lo característico de Harry Block como personaje posmoderno, ya que la posmodernidad prima, precisamente, la cultura individualista, el individualismo. Por el contrario, en la cinematografía de Allen se presenta el cine como elemento socializador, incluso en medio del individualismo. Y es en el momento de mayor aislamiento y soledad de Harry Block (tanto en su vida real como en su agotada inspiración literaria) cuando la Universidad de Ader, donde él estudió de joven, quiere rendirle un homenaje, lo que no hace más que aumentar su desconcierto y desasosiego. Le comenta a su psiquiatra al respecto: “¡Tiene gracia que la universidad que me expulsó hace años ahora quiera homenajearme”.

Precisamente, el viaje hasta Ader va a ser la excusa argumental de la película, de ahí que, a medida que Harry lo organiza, Allen nos va mostrando algunos pasajes de su obra literaria presentados en forma de *sketchs*. Los personajes de estas minipelículas (los cuales tienen contrapartida “real” en familiares o amigos del protagonista) en ocasiones interactúan con el propio escritor, a modo de personificaciones de su subconsciente. [...] En esos momentos de la historia, realidad y ficción se entremezclan (en la mente de Harry) de tal manera que, al más puro estilo Luigi Pirandello (1867-1936) en su famoso drama teatral *Seis personajes en busca de autor* (1925), personajes y autor se conocen.<sup>590</sup>

La ruptura psicoanalítica de la cuarta pared en *Desmontando a Harry* surge cuando el propio Harry Block, justo en el punto de más éxito de su carrera como novelista, sufre, paradójicamente, de un bloqueo artístico-creativo que le impedirá conferir carácter literario a nada. Esta situación en la que se ve atrapado no le permitirá ver más allá de sí mismo nada “ficcional”, “novelizable”, “literaturizable”.<sup>591</sup> Será incapaz por sí mismo de encontrar salida a tal bloqueo y tendrán que ayudarle sus propios personajes literarios durante el viaje a la Universidad de Ader de por medio. Será esta ruptura psicoanalítica de la cuarta pared la que le traerá a Harry Block la luz del desbloqueo para su nueva creación literaria.

De hecho, este viaje se va a convertir en un auténtico vía crucis para el protagonista, a través del cual Allen regresa a los temas favoritos de su admirado Bergman tomando el fondo de sus propuestas cinematográficas, y no la forma, como había hecho repetidas veces en el pasado. El resultado ha sido una versión actualizada y en clave de comedia psicoanalítica de ese clásico inmortal que es

---

<sup>589</sup> Woody Allen en la entrevista con Marc Nebot, en *Acción*, nº 69, febrero de 1998, p. 56.

<sup>590</sup> Fonte, Jorge, Woody Allen, *op. cit.* (2012), p. 377.

<sup>591</sup> Proponemos el uso de estos adjetivos para todo aquello que se puede ficcionar, novelizar o literaturizar; para todo aquello susceptible de ser ficcionado, novelizado o literaturizado.

*Fresas salvajes*<sup>592</sup>. Y lo hace a través de una intrincada relación de recuerdos personales y episodios sacados de sus propias obras literarias que someten al personaje a una profunda sesión de autopsicoanálisis. De ahí que, durante el trayecto, recuerde momentos de su pasado y se vaya dando cuenta de lo tremendamente egoísta que ha sido a lo largo de toda su vida.<sup>593</sup>

Los personajes se convierten, así, en mayéuticos hermeneutas de su vida como texto, cuales socráticos hermeneutas psicoanalíticos. Si los referentes que Harry utiliza para escribir sus novelas los encuentra entre sus familiares, amigos y ex mujeres de la vida real, los referentes para entender su vida real y sobrevivir en ella los encuentra en sus creaciones literarias. Harry sólo es capaz de vivir la vida a través de lo que le aportan las sombras o ficciones que él crea, en donde se dan a conocer y desvelan todas sus relaciones personales, familiares y sentimentales, veladas en parte por la ficción a través de sus personajes y trama literaria. Esto hará que, entre los personajes creados por Harry Block y las personas cercanas a él que ha tomado como referentes surjan fuertes contradicciones. A pesar de estar todo “libremente basado en la realidad”, como le confiesa Harry a su ex mujer Lucy al comienzo de la película, todas las personas y situaciones son perfectamente reconocibles. Es precisamente su reconciliación con sus demonios lo que le da a Harry la visión literaria en su vida y le ayuda a desbloquearse artísticamente. Así, tras un emotivo encuentro interior con los personajes de sus novelas y el personal de la universidad que iba a homenajearle, el Harry Block-eado, encuentra al final la luz de la inspiración. Al verse liberado de las “emociones reales” generadas por las tensiones y confrontaciones con la realidad, se desbloquea y comienza a escribir, con lo que termina el desmontaje de Harry y la película. La ausencia de confrontación le permite comenzar a escribir precisamente sobre la confrontación surgida en una nueva paradoja psicoanalítica que envuelve, en el caso de Harry Block, todas las demás.

En la novela de Umberto Eco *La isla del día de antes*, también a su protagonista Roberto de la Grive, como a Harry Block en *Deconstructing Harry*, “el escribir, en más de un sentido, le había salvado la vida”. A través de la escritura es como el protagonista de *La isla del día de antes* y su mundo cobran vida en un acto de auto-reconocimiento que, como escritor y protagonista de su propia vida, lo mantiene dotado de existencia ante sí mismo y ante nosotros. Es un acto de:

---

<sup>592</sup> Luchini, Alberto, en su crítica de *Desmontando a Harry*, publicada en el periódico *El Mundo*, febrero de 1998.

<sup>593</sup> *Ibid.*, pp. 377-378.

querer-escribir y no deseo de escribir, pues no se trata de afección sino de libertad y de deber. En su relación con el ser, el querer-escribir querría ser la única salida fuera de la afección. Salida solamente pretendida y con una pretensión todavía no segura de que sea posible la salvación ni de que esté fuera de la afección. Ser afectado es ser finito: escribir sería actuar astutamente con la finitud, y querer alcanzar el ser fuera del ente, el ser que no podría ser ni afectarse *él mismo*. Esto sería querer olvidar la diferencia: olvidar la escritura en la palabra presente, sedicente viva y pura.<sup>594</sup>

El acto de escribir en *Deconstructing Harry* salvará también a Harry Block, que se encuentra encarcelado creativamente por su bloqueo mental una vez que sale de su bloqueo-encarcelamiento sentimental al darles su bendición a los recién casados Fay y Larry. Encarcelamiento bloqueador sentimental-creativo que se representa visualmente, de forma literal, al final de la película, al terminar Harry su viaje a la universidad que quería homenajearlo en la cárcel, de la que lo liberan Fay y Larry al pagar la fianza. De esta forma, Harry consigue hacer las paces y reconciliarse con sus demonios, con lo que encontrará la liberación de su bloqueo mental y el sentido de su nueva novela, otorgado por el sentido que adquiere su nuevo protagonista, que “Hevaba una fragmentada e inconexa existencia”.

La confusión de la realidad con la ficción constituye en *Deconstructing Harry*, un motivo recurrente no sólo en los momentos conflictivos, sino también en los apacibles, como en el primer encuentro entre Harry y su última novia, Fay, en un ascensor:

FAY: Disculpe. ¿Es usted Harry Block?

HARRY: Sí.

FAY: Sus libros me encantan.

HARRY: Gracias.

FAY: No puedo creer que esté aquí conmigo.

HARRY: No es para tanto...

FAY: ¿Se aloja aquí?

HARRY: No. Vengo a ver a una persona. (*Se para el ascensor.*) ¿Qué es esto?

FAY: Se ha vuelto a parar.

HARRY: Si fuera un relato mío, este ascensor se pararía... y nosotros nos liaríamos y nos enamoraríamos... Prométeme que no te enamorarás de mí.

FAY: ¿No?

HARRY: Claro que no. No es buena idea.

Fay: ¿Por qué?

Harry: Porque... soy un desastre. Tengo demasiadas... demasiadas manías. Me cuesta ser fiel. Tengo demasiadas fobias. Estoy loco.

---

<sup>594</sup> Derrida, *La escritura y la diferencia*, op. cit., p. 23. Sobre *La isla del día de antes* y su imagen del naufrago que arriba a un desierto barco abandonado volveremos más abajo, en relación con el escritor y el lector.

FAY: Sí, pero me enamoré de ti antes de conocerte. Cuando te leí.  
HARRY: Sí, pero te enamoraste de mi obra. Eso es muy distinto.  
FAY: Adoro tu obra. Adoro tu imaginación. La adoro.  
HARRY: Pero esto no es un libro. ¿Me comprendes? No somos personajes de una ficción. Así que no te enamores de mí.  
FAY: Bésame.  
HARRY: Prométeme no enamorarte.  
FAY: No... Bésame... Te lo prometo...

Aunque Harry Block distingue la realidad de la ficción que crea a partir de ésta, no sucede igual con las personas reales que entran en conflicto con él al verse reflejadas en los personajes y situaciones de sus exitosas novelas. Estos conflictos se ven contrapesados por las buenas relaciones de Harry con los personajes que creó, que son los que lo guían a lo largo de toda la película para encontrar su peculiar luz creativa.

En *Deconstructing Harry* se nos presenta también un ambiente de ensueño sentimental, que deja de serlo cuando los personajes, Fay y Harry, comienzan a hablar. Si bien la música y el ambiente de la secuencia correspondiente remiten a la tópica escena romántica de pareja en un restaurante, lo que en realidad se presenta es todo lo contrario. A través de un neurótico montaje fragmentado, Fay, una antigua alumna que se convirtió en novia de Harry, le confiesa que se va a casar, y quería que él fuera el primero en saberlo. Asombrado, Harry le dice que no puede hacerlo, pues está enamorado de ella. Al preguntarle que si con quién se casa es con su amigo Larry, ella asiente, y él exclama: —Lo sabía! ¡Es increíble, joder! Ese tío es mi presunto amigo”. Ante el impacto de la noticia, la única forma que tiene Harry de reaccionar es haciendo uso del lenguaje retórico literario, ficcional: —Es el demonio. No debí presentártelo. Cuando Larry está cerca, siempre huelo a azufre.” Ella no entiende por qué se lo tiene que tomar tan mal cuando había sido él mismo el que le había dicho a ella que no se enamorara, y le pide su aprobación:

FAY: ¿Puedes darnos tu bendición?  
HARRY: ¡No! ¡No pienso daros mi bendición! No quiero que os caséis. No quiero eso.  
FAY: Me voy... Fui alumna tuya. Fue como Henry Higgins y Eliza Doolittle. Yo era tu alumna, y te encantaba.  
HARRY: Pero así no funcionó.  
FAY: ¿Y por qué te enamoraste de mí? Tú me dabas aquellas charlas interminables sobre el amor en el mundo occidental...  
HARRY: Oye, yo no creí que pudiera. Pensaba que estaba demasiado quemado, ¿sabes? ¿Comprendes? Pero un mañana me desperté y te vi desayunando, y me dije: ¡Caray! Eso es de lo que hablan...

FAY: ¿Y todas tus advertencias de que no debía enamorarme de ti...?

HARRY: Bueno, pero luego me enamoré de ti... Al principio eras una estúpida admiradora más. Pensaba follarte y pasar directamente a otra, pero no ocurrió así. Eras admiradora, y seguidora, y alumna, y luego compañera de cuarto. Bueno, antes de darme cuenta, tú ya controlabas el mando a distancia.

FAY: Harry, yo te he querido, te he venerado, pero no estaba enamorada de ti.

HARRY: Vente a mi antigua universidad. Me homenajean, aunque no te lo creas. Ven conmigo. Dame la oportunidad de quitártelo de la cabeza. Pasa un día conmigo.

FAY: Harry, es que me caso mañana.

HARRY: ¡Mañana! ¡¿Te casas mañana?!

FAY: ¡Sí, me caso mañana!

HARRY: ¿Mañana, el día que me homenajean, tú te casas?

FAY: ¡Sí...!

HARRY: ¡Joder, no puedo creerlo! ¿Qué te casas mañana, dices?

FAY: ¡Sí..! Sí, lo he planeado hace meses.

HARRY: ¡No lo hagas!

El orden cronológico se ve alterado en el montaje que Allen realiza de esta secuencia, que debiera comenzar con la alusión de Fay a cuando era la alumna de Harry. Su petición inicial de bendición, así como su disposición a marcharse al negársela Harry, debieran, a su vez, ir al final, tras la orden que Harry le da a su ex novia de que no se case, y menos con Larry. Se presenta, por lo tanto, un orden entrecortado y alterado, como en toda la película. Por otra parte, y al igual que Bon (Julia Roberts) con Joe Berlin (Allen) en *Todos dicen I Love You*, o Cecilia con Tom Baxter y Gil, esta ex novia de Harry Block sufre un proceso similar de ilusión ensoñada y posterior desilusión como los planteados por el psicoanálisis. Fay reconoce la veneración que tuvo por él hasta que, tras convivir juntos, descubrió que no estaba enamorada. Para ella, lo suyo con Harry no pasó de ser una relación académica. Paradójicamente, Harry descubrió el amor de su vida en la única mujer de todas que no se había enamorado de él. Resulta, así mismo, otra gran paradoja para Harry que ella se vaya a casar precisamente el mismo día que a él le homenajean, cuando todavía sigue enamorado de ella. Y resulta también otra paradoja que sea precisamente su amigo el que se la ha robado, cual demonio que ha entrado por la noche en su dormitorio para llevársela mientras dormía, como en uno de los relatos cortos de Harry. Se desea lo que no se tiene, o porque es un sueño inalcanzable, o porque se trata de algo que se tuvo pero ya se ha perdido y no se puede recuperar, como le pasa a Alvy Singer con Annie Hall. En el cine de Woody Allen la realidad aspira a lo soñado, al ideal, al mundo de la ficción, pero sólo mientras deja intacta la realidad. Cuando el sueño o la ficción se hacen



realidad, paradójicamente ésta les quita toda capacidad de ilusionar. Se trata de un planteamiento propio del psicoanálisis, que nos interesa en este caso más por las paradojas ambivalentes en las que se basa.

Nos presenta así Allen dos mundos retroalimentados: el mundo de la realidad y el mundo artístico de la ficción, como sucede en *Sueños de un seductor*, y *La rosa púrpura de El Cairo*. En estas obras se muestra cómo los diversos puntos de focalización –el de este lado de la pantalla y el de dentro de ella–, juegan un papel fundamental a la hora de marcar la confusión entre ambos mundos. Según de Man, el “foco virtual” que para Lévi-Strauss es el sujeto, “como mera hipótesis postulada por los científicos para darle consistencia a la conducta de las entidades”, constituye una imagen o metáfora “que juega con la confusión que existe entre los lugares imaginarios del físico y las entidades ficticias que tienen lugar en el lenguaje literario”. Esta confusión presente en *Sueños de un seductor* y *La rosa púrpura de El Cairo* va ganando terreno en Harry Block en medio de su bloqueo, y cobra especial relevancia al final de *Deconstructing Harry*, en donde se presenta la ficción como un sueño. Así, los que le habían recibido en su antigua universidad, se le presentan ficcionalmente en su apartamento para que les acompañe a la ceremonia de homenaje que había quedado pendiente. Él cree estar soñando, a lo que ellos le responden que “todo el mundo sueña”. Cuando llegan a la ceremonia, Harry se queda profundamente impactado al encontrarse allí con todas sus creaciones literarias, que lo estaban esperando para homenajearlo. Les dice profundamente emocionado: “Os quiero a todos. En serio. Me habéis dado algunos de los momentos más felices de mi vida. Y a veces hasta me habéis salvado la vida, ¿comprendéis? Y ahora me habéis enseñado muchas cosas”.

A través del lenguaje, Harry Block es analizado por sí mismo y los demás. Por una parte, nos encontramos con las ex mujeres y familiares que verbalmente se confrontan sumamente enfadados con Harry Block. Por otra, Harry recibe los consejos que le dan sus personajes para entender su vida y dichos confrontamientos, con las visiones que recibe sobre todo ello en medio de su ceguera (la del mutoscopio, la de su hermana y cuñado, las de sus relatos cortos como el de la muerte llamándole a la puerta, su bajada a los infiernos a buscar a su amada, el hombre que se comió a su mujer...). Todas estas distorsiones aparecen como visiones o sueños literarios a través de los cuales Harry Block se evade de la realidad. Esta evasión no le permite alcanzar los sueños de los que se ve privado en la realidad. Harry, en cambio, se ve con sus relatos confrontado con

ésta, de la que son un espejo distorsionado. Pero la distorsión a la que Harry somete a las personas que le rodean no es tan grande como para no poder reconocerse éstas en multitud de detalles, como le sucede a su ex mujer, Lucy, cuando entra al comienzo de la película alterada en el apartamento de Harry. Como le confiesa a su ex novia Fay: –He estado hojeando en mi último libro nuestro primer encuentro. Quise exagerarlo para darle gracia pero en realidad fue muy romántico.”

Esta distorsión a la que Harry Block somete a todos viene encarnada visualmente por Mel, el protagonista de uno de sus relatos cortos, el del actor desenfocado, interpretado por Robin Williams. –No das la imagen. Estás borroso, desenfocado”, le dice su jefe. –Yo me siento bien”, responde él. La esposa le pregunta al llegar a casa: –¿Qué te pasa? Te veo extraño”. –Estoy desenfocado”, le dice él. –A la mañana siguiente, La cosa empeoró, estaba más desenfocado que nunca.” Pero el médico tiene una solución: unas gafas para que la familia pueda verlo mejor. El actor desenfocado le dice a su hijo: –Póntelas, ¿no quieres verme mejor?” Así, –a pesar de que los niños no quieren ponerse las gafas, les obliga. Espera que el mundo se adapte a la distorsión de usted”, le dice a Harry Block su psiquiatra. –Yo no espero nada, en fin” –comenta el protagonista-. –Estoy pasando por algo, no sé lo que es. Sólo sé que por primera vez en mi vida no puedo escribir, no me sale, y para mí, no sé, lo único que tengo en la vida es la imaginación”. Como ya le había sucedido al actor desenfocado del relato corto, también Harry llegará a desenfocarse en un momento dado de la película. Se trata de una mirada desenfocada, descentrada y distorsionada que parte del propio sujeto y transforma la vida de los que le rodean. La distorsionada mirada hace ver los textos desde una postura de extrañamiento. Los propios textos, así como la lectura que hacen de los mismos los críticos, se presentan como caóticas desarticulaciones descentradas y desenfocadas respecto a la realidad que toman de referente. En *Deconstructing Harry*, el desestructurado texto de la realidad crea situaciones absurdas de humor que hacen que incluso el propio Harry Block, y no ya uno de sus personajes, se vea desenfocado, como el personaje de uno de sus relatos cortos:

HARRY: No puedo creerlo. Me homenajean y me presento con un putón y un cadáver.

COOKIE: Tranquilo. Te pones nervioso por nada.

HARRY: Mírame. ¡Mira, estoy desenfocado!

COOKIE: Te veo un poco pálido, pero bien.

HARRY: Estoy desenfocado. ¡Borroso!

COOKIE: Cálmate. Llegarán enseguida.

HARRY: ¡Es humillante! Me homenajean y soy un borrón.

Transformar la realidad distorsionándola es lo que hace Harry Block para disimularla cuando escribe sus novelas, basadas “libremente” en ella. La escritura, como lectura personal de la realidad, le sirve para poner orden en medio del desorden de su vida, un orden con el que entender su mundo y reconciliarse con él. El orden, con todo lo que éste implica, es el gran ausente para Harry Block, por lo que siente una gran necesidad de encontrarlo en todos los ámbitos de su vida. Harry Block es alguien que, en el fondo, tiene miedo del desorden y el caos. Incluso al especificarle a la prostituta afroamericana Cookie Williams cómo quiere lo que le ha pedido: “Lo quiero en el orden correcto, si no, no tiene gracia”. Se presenta en Harry Block un afán casi maniático y neurótico por estructurar tanto su vida como su obra para encontrarles un sentido y orden en medio del caos artístico-sentimental más absoluto. “El beisbol es fácil de amar porque tiene reglas, tiene líneas de fuera. Pero las mujeres son complicadas”, comenta Harry.

El viaje a la universidad termina con Harry hundido en la cárcel. La vida de Harry se desintegra: su mejor amigo y su última ex mujer, de la que todavía sigue enamorado, se van a casar mientras, como le dice el policía de la prisión, él está encarcelado por:

POLICÍA: Secuestro, una prostituta en su coche en posesión de marihuana, posesión de un arma de fuego sin licencia...

HARRY: Ya le expliqué lo del arma de fuego: Había una loca en mi azotea que me disparaba. Yo le quité el arma y la puse en mi coche. Iba a entregarla.

POLICÍA: ¿Puedo darle un consejo?: Está de mierda hasta el cuello.

AMIGO (*recientemente fallecido, desde la otra esquina de la celda*): Esta vez creo que te la has ganado.

HARRY: ¡Oye! Raptar a Hilly fue idea tuya.

AMIGO: ¿Qué fue idea mía? No fue idea mía. Lo dije en broma, no iba en serio. No tenías por qué actuar al primer impulso.

Se presenta así una parodia de los impulsos del psicoanálisis y su distorsión hermenéutica de la realidad. Como señala Harry-Allen al final de la película: “Todo el mundo conoce la misma verdad. Nuestra vida depende de cómo elegimos distorsionarla”.

#### **h. *La maldición del escorpión de jade* (2001)**

En *La maldición del escorpión de jade* es precisamente la “eeguera” de la hipnosis la que genera las paradojas y contradicciones. Se rompe, así, la cuarta pared psicoanalítica del subconsciente. La historia se sitúa en los años cuarenta. C.W. Briggs (Woody Allen), considerado el mejor investigador de una compañía de seguros de Nueva York,

se lleva fatal con Betty Ann (Helen Hunt), una implacable ejecutiva que ha venido a optimizar los recursos de la compañía y que, además, está liada con el jefe (Dan Aykroyd). Para celebrar un cumpleaños, los empleados de la empresa acuden a ver un espectáculo de magia, en el que C.W. y Betty Ann se someten a una sesión de hipnosis. A partir de ese momento, se producen unos misteriosos robos que traen de cabeza a la agencia de seguros. Briggs terminará investigando el asunto para descubrir que el atracador que busca es, paradójicamente, él mismo. *La maldición del escorpión de jade* presenta la inversión psicoanalítica de funciones de los personajes modelo, en donde el hipnotizador es el verdadero criminal, y los investigadores hipnotizados por él los verdaderos delincuentes, algo llevado a cabo también en la comedia *Granujas de medio pelo* (*Small-time Crooks*, Woody Allen, EE. UU., 2000), en donde unos tipos que planean infructuosamente robar un banco terminan descubriendo que la tienda de galletas caseras que habían abierto de tapadera es un auténtico éxito. A Richard Schickel –esta pequeña inversión, el pequeño revés” de *Granujas de medio pelo* le resulta –en cierto sentido familiar, como si lo hubiera visto en otras películas suyas. La gente se afana por avanzar en una dirección, la excavación del túnel en este caso, y a la postre lo que ocurre es que la tienda de galletas caseras obtiene un éxito inesperado”.<sup>595</sup> Se trata de un motivo o técnica recurrentes en el cine de Allen que constituyen, según él, su –fondo mágico”. Como el mismo director neoyorkino corrobora:

Eso es proporcionar información errónea para despistar. Es exactamente lo que hice en *Balas sobre Broadway*: piensas que un tipo es un artista y al final resulta que el artista es otro. Lo he hecho en otras ocasiones para que el público piense otra cosa, aunque después la película tratará realmente de otra muy distinta, todo gracias a ese giro en la trama. También forma parte del placer que uno obtiene cuando hace magia para la gente. Es la técnica que emplea el mago cuando hace un truco: deja caer pequeñas pistas para que el público las recoja, y para que le siga en esa dirección, pensando que avanzan en pos de algo que ya intuyen, y luego resulta que no es eso. Un recurso que funciona a la perfección cuando desarrollas un argumento cómico.<sup>596</sup>

En *Scoop*, la inversión de papeles, fundamento de una gran paradoja cómica, reside en que sea un muerto el que descubre al asesino del tarot. En este caso, la ceguera que produce la muerte da luz para esclarecer, desde el más allá, el gran caso.

---

<sup>595</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 151.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 151.

### **i. *Todo lo demás* (2003)**

La aparente destrucción y desarticulación del éxito y de las relaciones que se produce en las películas de Woody Allen genera el peculiar y paradójico éxito de sus protagonistas: allí donde se desmorona la historia o las relaciones del protagonista es donde surge su triunfo, como en *Midnight in Paris* o en *Todo lo demás*. Se trata ésta última de una peculiar comedia romántica en donde el típico y propio final feliz que marca el género viene dado en este caso, paradójicamente, por un aparente final negativo o triste que constituye en realidad un auténtico final feliz, que lleva al protagonista camino del éxito y de la verdadera felicidad. Jerry Falk (Jason Biggs) es un joven escritor de comedia que está perdidamente enamorado de su novia Amanda (Christina Ricci), una chica tan encantadora, inteligente y emocionalmente espontánea como mentirosa, manipuladora e infiel, que actúa movida no por la maldad sino porque no lo puede evitar; su pasión se enciende y se apaga con gran facilidad, lo que la hace más atractiva a Jerry. Debido a todas estas inestabilidades sentimentales, la relación está en apuros y no mejora precisamente cuando la madre de Amanda (Stockard Channing), una veleidosa cantante de *night-club*, se traslada (junto con su piano) a vivir con Jerry y Amanda, ocupando parte de su ya de por sí pequeño apartamento. En la consecución de su éxito, a Jerry no le sirve de ayuda ni su inútil agente ni su reservado psicoanalista, a los que se ve tan incapaz de dejar como a Amanda. Pero encuentra en David Dobel (Woody Allen) un amigo que se convierte en su mentor y guía; un viejo maestro y escritor de comedia con facilidad para compartir consejos y chistes, con una paranoia profundamente arraigada.

En *Todo lo demás*, la visión (*insight*) que genera el triunfo del protagonista va de la mano de su socrático guía-mentor David Dobel, que le ayudará con sus consejos, apoyo y motivación a conseguir el éxito en la vida y hacer realidad sus sueños profesionales a partir del cuestionamiento, destrucción y desarticulación de sus relaciones sentimentales, profesionales e incluso médico-psiquiátricas. El protagonista tiene que hermeneutizar su vida para encontrar el sentido que busca, lo que se realiza desde la parodia de los parámetros y valores del psicoanálisis. Dobel, cual peculiar Sócrates, le muestra a Jerry la salida de su ceguera emocional y artística en la que están estancadas tanto su vida como su carrera, con el camino a la independencia que le hará alcanzar el éxito. La visión en el caso de Dobel hace que aconseje a su amigo-pupilo Jerry acertadamente de forma que encuentre la luz en medio del estresante y agónico

estancamiento de su vida. En una de las habituales conversaciones que mantienen en Central Park le confiesa a Jerry Falk: –Amanda te engaña, pero tú estás demasiado tiflótico para verlo. Tiflosis, Falk: ceguera”.

Según se evidencia en los anexos de la presente investigación, en *Todo lo demás* es recurrente la ruptura de la cuarta pared para hablar con un público que, como su psicoanalista, tampoco responde, en la línea de la actitud que Dobel presenta de la divinidad. Se produce así una secularización de la oración y de todo lo que antes asumía exclusivamente la religión con los miedos, problemas y angustias existenciales.

DAVID DOBEL: Desde el principio de los tiempos la gente ha estado asustada y amargada, y-y-y han temido a la muerte, y han temido a la vejez, y siempre ha habido sacerdotes, y chamanes, y ahora psiquiatras, diciéndoles: –Oye, ya sé que tienes miedo, pero yo puedo ayudarte. Claro, que te costará una pasta”. Pero no pueden ayudarte, Falk, porque la vida es como es.

#### **j. *Si la cosa funciona* (2009)**

En *Si la cosa funciona*, su protagonista, Boris Yelnikoff (Larry David), encarna, desde la ruptura de la cuarta pared, una visión articulada y amplia de la vida, no restrictiva, que se extenderá a los demás personajes. Tras el fracaso de su carrera, de su matrimonio y de sus intentos de suicidio, Boris se pasa la vida insultando a niños que son lo bastante desafortunados como para estar en su clase de ajedrez, e irritando a los pocos amigos que le quedan con sus interminables historias acerca de la falta de valor en todo. Antiguo profesor de la Universidad de Columbia y autoproclamado genio que casi ganó un Premio Nobel en Mecánica Cuántica, Boris dice ser el único que entiende perfectamente la falta de sentido de todas las aspiraciones humanas y el oscuro caos del universo que le atormenta con toda su incertidumbre. Una noche, a punto de entrar en su apartamento, Boris es abordado por una extraña joven procedente del sur más profundo que se había ido de su casa para vivir en Nueva York: Melody St. Ann Celestine (Evan Rachel Wood). Al ver que está hambrienta y con frío, la deja entrar a regañadientes. Pero a medida que pasa el tiempo, Melody se siente cada vez más en casa, y no muestra ninguna intención de querer irse. Boris, que la ha acogido temporalmente en su apartamento, le enseña la ciudad y la educa. El roce hace el cariño, el cariño les lleva al afecto, éste al amor, y terminan casándose, a pesar de la gran diferencia de edad y de mentalidad que los separa. Así, a sus más de sesenta años, Boris Yelnikoff, extraño y egocéntrico misántropo prepotente de Manhattan, descubre el amor gracias a una ingenua, inculta, encantadora e impresionable joven rubia de veintiún años con la que se

encontró fortuitamente una noche en la puerta de su apartamento. Cuando los estrictos padres de Melody (Patricia Clarkson y Ed Begley Jr.) viajan a la Gran Manzana para llevarla de vuelta a casa, se verán inmersos en sorprendentes y confusas situaciones románticas, descubriendo que encontrar el amor depende en gran parte de la casualidad, de la suerte y de apreciar el valor de “sí la cosa funciona”. A medida que las parejas de esta historia se deshacen y realinean buscando las configuraciones emotivas, sentimentales y sexuales que satisfacen sus necesidades, el resultado pretende enseñar, según sus protagonistas, que no hay reglas en el amor y que todos debemos aprender a ser flexibles y realistas. Aunque una relación pueda parecer normal y común, lo importante es que funcione y le haga feliz a uno, sea lo que sea. Si la cosa funciona... Esta relativista visión en perspectiva de Boris-Allen, para nada encorsetadora ni limitadora, es puesta de manifiesto en varias ocasiones en la película. A este respecto, comenta Boris sobre sí mismo:

Soy un hombre de una visión amplísima. [...] No quiero tener la mente embotada por la medicina cuando soy el único que ve las cosas como son. [...] Ahora lo veo todo muy claro, sí, muy claro. [...] Soy el único que tiene una visión global. A eso se refieren con lo de genio.

Físico especialista en mecánica cuántica y en la teoría de cuerdas, Boris Yellnikoff ve la totalidad a partir de la desintegración. Como dice aleccionada por él la joven con la que termina casándose: “Sólo sé que nos desintegraremos todos”.

En *Si la cosa funciona*, se plantea la visión desde dos ámbitos: a partir de la ruptura de la cuarta pared mediante el monodílogo con el espectador (al que sólo él ve), y a partir de la ceguera intelectual. En su peculiar visión de la realidad como un mundo desintegrándose camino del abismo, Boris no le ve ningún sentido a la vida. Esta “ácida” “ceguera” existencial dota de una particular visión a Boris, la cual comparte con sus amigos y esposas. Se trata de una demoledora visión de la realidad que pretende llegar a su esencia; esencia marcada por la ausencia de la misma. Esta peculiar visión desde la ceguera se completa cuando al final de la película Boris Yellnikoff, al tirarse de nuevo por la ventana intentando suicidarse, se encuentra con la mujer de su vida, que, paradójicamente, “encima resulta que es vidente”, según él mismo nos termina confesando asombrado.

### **k. *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010)**

Ya en este nuevo milenio, podemos ver algunas de las comedias realizadas por Woody Allen en relación con las ocultaciones que intenta desvelar el psicoanálisis. En *Conocerás al hombre de tus sueños* se nos presenta una parodia de la ruptura de la cuarta pared del más allá a través de la protagonista femenina mayor, Helena (Gemma Jones), de quien se ha divorciado el maduro Alfie (Anthony Hopkins). Tras las primeras angustias de ella por su nueva situación, conoce a un viudo que tiene una librería de ocultismo, del que se enamora. En cierto momento ella comenta acerca de él: “Me ha dejado por otra mujer, una difunta” (la mujer de él), lo que constituye una cómica e inesperada paradoja en relación con lo ausente, con el mundo de lo excluido de la realidad. Al final, paradójicamente, tras recibir el visto bueno de la difunta esposa de aquél desde el más allá, la pareja tiene vía libre para comenzar una relación sentimental.

Por otra parte, Sally (Naomi Watts), la hija de Helena, se encuentra casada con Roy (Josh Brolin), con quien tiene problemas conyugales. Él es un licenciado en medicina que, aunque escribió hace años un libro de éxito, no ha vuelto a escribir nada digno. En la actualidad espera con mucha ansiedad la respuesta de su editor respecto a su última obra, que le traería el reconocimiento que en especial él ansía y el alivio económico que la pareja necesita. Roy se ve irrefrenablemente cautivado por Dia (Freida Pinto), una bella musicóloga de origen afroamericano a la cual ve interpretar a diario la guitarra desde la ventana de su apartamento, mientras él intenta escribir sin ningún éxito. Llegará un momento en que ella le confesará a Roy: “Estoy hecha un lío. Si voy a casarme, ¿por qué respondo al coqueteo?”, lo que constituye otra paradoja psicoanalítica característica del cine de Allen en vinculación con las relaciones sentimentales. Le sucederá lo mismo al protagonista de *Midnight in Paris* frente a la inestable Adriana de Burdeos de los años veinte.

### **l. *Midnight in Paris* (2011)**

En *Midnight in Paris*, se nos presenta una ruptura psicoanalítica de la cuarta pared desde un ambiente de realismo mágico alucinatorio, con la ficción ligada, en este caso, al pasado mundo bohemio artístico y literario, como idealización irrealizable. El realismo mágico alleniano podría vincularse a fantasías regresivas dentro del psicoanálisis. El pasado, vinculado a la nostalgia, aparece presentado desde el deslumbramiento alegre y fastuoso de las fiestas de la gente acomodada de los años veinte. Se trata de una comedia romántica ambientada en París que narra la historia de



dos jóvenes norteamericanos que se casarán en otoño, (Owen Wilson) y su prometida Inez (Rachel McAdams), que viajan a esta ciudad aprovechando que el padre de ella va con su esposa por motivos de trabajo. Las experiencias que tienen en la capital francesa cambiarán sus vidas. Gil Pender es un guionista de cine estadounidense, soñador y bohemio. Le encanta la apariencia de París bajo la lluvia e insiste constantemente en que nació demasiado tarde, pues hubiera sido completamente feliz en los maravillosos años veinte, aquel periodo de entre guerras que le concedió al mundo el auge de grandes artistas, literatos y cineastas. Así, *Midnight in Paris* describe su llegada a la capital francesa, acompañado de su prometida Inez y de los adinerados padres de ésta. Cansado de escribir guiones para Hollywood, Gil ha escrito una novela que todavía no se ha atrevido a publicar. En París encuentra el lugar perfecto para dar rienda suelta a su imaginación, viéndola como una ciudad poética e inspiradora. En cambio, Inez, su familia y su círculo de amistades ven en París una oportunidad para comprar muebles caros, hacer negocios o alardear de sus conocimientos de arte. Gil, en cambio, se encuentra fascinado por París. Una noche, Gil se encuentra paseando sólo por las calles de París. Mientras vaga por las calles soñando con los felices años veinte, cae bajo una especie de hechizo que hace que, a medianoche, en algún lugar del barrio Latino, se vea transportado a otro universo cuando un coche antiguo se para frente a él. Ante la insistencia de los ocupantes del coche, Pender se anima y sube. En el viaje se encontrará con algo realmente increíble: se le transporta a un mundo fantástico donde va a conocer a personajes con los que jamás hubiese imaginado coincidir, como: F. Scott Fitzgerald (Tom Hiddleston), Cole Porter (Yves Heck), Hemingway (Corey Stoll), Picasso (Marcial Di Fonzo Bo), Dalí (Adrien Brody) o Luis Buñuel (Adrien de Van). Pero si alguien le marca en estos encuentros es sobre todo una musa, Adriana (Marion Cotillard), a través de la cual conseguirá dejar el pasado para empezar a vivir su presente.

Gil idealiza París desde el mismo comienzo:

GIL (*a Inez, su prometida, en off con el fondo en negro y los títulos de crédito en blanco*): ¡Mira, esto es increíble! ¡Fíjate! No hay una ciudad igual en todo el mundo. Nunca la ha habido.

INEZ: Parece como si nunca hubieras venido.

GIL: No vengo lo suficiente, ése es el problema. ¿Te figuras lo superalucinante que es esta ciudad bajo la lluvia? ¡Imagínate esta ciudad en los años veinte! París en los años veinte, bajo la lluvia, con sus pintores, escritores...

INEZ: ¿Por qué todas las ciudades tienen que estar bajo la lluvia? ¿Qué hay de maravilloso en mojarse?

GIL: ¿Y te imaginas a nosotros mudándonos aquí, quizás después de la boda?

INEZ: ¡Oh, no por favor! No podría vivir fuera de los Estados Unidos.

GIL: ¡Ojalá me hubiera instalado aquí escribiendo novelas y no haberme condenado en esa cadena de montaje de guiones. Te aseguro una cosa: Mandaría la porra en un santiamén la casa de Bervelly Hills, la piscina y todo lo demás. *(Aparece un paisaje lleno de romanticismo.)*<sup>597</sup> ¡Pero mira, aquí es donde Monet vivía y pintaba! Estamos a treinta minutos de la ciudad. ¡Imagínate a los dos instalándonos aquí! Podríamos hacerlo... En fin, si mi libro funciona.

INEZ: Estás enamorado de una fantasía.

GIL: Estoy enamorado de ti.

Desde la perspectiva psicoanalítica desde la que se nos presenta al protagonista, esta visión idealizada que tiene Gil es fruto de su nostalgia. Como se indica en una de las primeras secuencias de esta encantadora comedia romántica: mientras Gil y su prometida pasean con sus amigos Paul y Carol por los jardines del Palacio de Versalles, se hace obvia la incompreensión y el sarcasmo que se tiene hacia la nostalgia que Gil siente por el pasado que no le tocó vivir. Paul (Michael Sheen), esposo de Carol (Nina Arianda), fue un antiguo compañero de universidad de Inez, bastante pedante. Se le puede considerar a este respecto como el yerno que querrían los futuros suegros de Gil. A éste se le pregunta en qué trabaja el protagonista de la novela que está escribiendo, y él se muestra esquivo, porque sabe que las burlas hacia su obra no tardarán en aparecer. Su novia no le ayuda demasiado:

INEZ: Vale. Trabaja en una tienda de nostalgia. *(A propósito del personaje de la novela de Gil.)*

CAROL: ¿Qué es una tienda de nostalgia?

PAUL: ¿No me digas que es una de esas que venden muñecas de Shirley Temple y viejos aparatos de radio?

INEZ: ¡Exacto!

PAUL: Nunca he sabido quién compra eso. ¿A quién le interesa?

INEZ: Pues... a gente que vive en el pasado. Gente que cree que su vida habría sido más feliz si hubieran vivido años atrás.

PAUL: Ahhh. ¿Y en qué época habrías preferido vivir tú, Don Quijote? *(Le pregunta a Gil con irónico y burlesco retintín.)*

INEZ *(ríe)*: París, años veinte.

GIL: Sí...

INEZ: ¡Bajo la lluvia!

GIL: No estaba tan mal...

INEZ: Cuando no era lluvia ácida, ¿vale?

---

<sup>597</sup> Véase Anexo II.

PAUL: Comprendo. Sin calentamiento global, ni tele, ni terroristas suicidas, ni armas nucleares, ni cárteles de drogas...

CAROL: El clásico menú de las historias de horror.

PAUL: Es que la nostalgia es negación. Negación del presente doloroso.

INEZ: Bueno, Gil es un romántico rematado, porque él sería más que feliz viviendo en un estado total de negación perpetua...

PAUL: Y el nombre para esa falacia es el complejo de ~~la~~ "Edad de Oro".

CAROL: ¿Ah, sí?

INEZ: ¡Ah, *touché!*

PAUL: Sí, se trata de la idea errónea de que un periodo distinto del que vivimos es mejor del que vivimos. ¿Comprendes? Es el fallo de la imaginación romántica de esa gente a la que le cuesta enfrentarse al presente...

La nostálgica visión del pasado es considerada una ceguera que evade del doloroso presente. Se considera, en este sentido, la imaginación romántica como un fallo, como un errado mecanismo ejercitado por ~~a~~ "aquellas personas que tienen dificultades para enfrentar el presente". Al igual que los románticos del siglo XIX Gil presentará desde su peculiar romanticismo el nostálgico pasado al mostrar que la presencia o realidad que desea está siempre ausente, inalcanzable. Pero hasta que lo descubre, se nos presenta como alguien inseguro, siguiendo la línea de los protagonistas de Allen. La inseguridad que siente Gil por el presente viene dada por la gran inseguridad que le aporta su presente en particular, a pesar de estar comprometido para casarse con una hermosa mujer de familia acomodada, lo que constituye una paradoja ambivalente. Su inseguridad por el presente hace que idealice París, en especial el París de los años veinte, lo que le lleva a las mágicas visiones de ensueño que tiene a partir de medianoche por las calles de París. Este mundo artístico de ensueño proveniente del pasado, y que se superpone al real actual, ya aparece reflejado en el cartel promocional de la película (véase Anexo III). Se nos cuenta, así, en esta película el gran amor que siente un joven por una ciudad, París, y la ilusión que tiene la gente de creer que una vida diferente a la suya sería mucho mejor, especialmente en relación con el pasado idealizado. En este sentido, el personaje de Adriana de Bourdeos constituye el alter ego de Gil.

GIL (*a Adriana, que ha escuchado el comienzo de su novela*): ¿Y se ha quedado enganchado por esas primeras líneas?

ADRIANA: El pasado siempre ha tenido mucho carisma para mí.

GIL: Para mí también. Ha tenido un gran carisma para mí. Siempre digo que nací muy tarde.

ADRIANA: Para mí el París de la *Belle Époque* sería perfecto.

GIL: ¿En serio?

ADRIANA: Sí.

GIL: ¿Mejor que ahora?

ADRIANA: Había tanta sensibilidad, las farolas, los kioscos, los coches de caballos...

GIL: Es usted muy elocuente.

ADRIANA: No, no qué va.

GIL: Sí, en serio.

[...]

ADRIANA: Era de principios de siglo. *(Aludiendo al carrusel de atracciones.)*  
¡Era todo tan perfecto!

HEMINGWAY: ¿No cree que este sueño parisino es una fiesta móvil?

Adriana se nos presenta con una visión equivocada, errada por una nostalgia aún mayor que la de Gil, como se evidenciará de forma determinante al final de la película, según veremos más abajo

La nostalgia por el pasado surge de la inseguridad que le genera el presente al protagonista. Las inseguridades de Gil se manifiestan tanto en su vida sentimental como en el ámbito artístico-profesional. Respecto a la novela que ha escrito, Gil confiesa: *“Me cuesta porque soy un escritorcito de Hollywood que nunca se lanzó a la literatura hasta ahora”*. Estas inseguridades hacen que necesite y busque la opinión de otros sobre su nueva novela.

*(Conversación con Hemingway en un café parisino.)*

HEMINGWAY: ¿Qué escribe?

GIL: Una novela

HEMINGWAY: ¿Sobre qué?

GIL: Sobre un hombre que trabaja en una tienda de nostalgia, ¿sabe?

HEMINGWAY: ¿Qué coño es una tienda de nostalgia?

GIL: Un sitio donde venden cosas viejas, memorabilia. Y resulta que... ¿Suena muy horrible?

HEMINGWAY: Ningún tema es horrible si la historia es veraz. Y si la prosa es limpia y honesta, y si manifiesta valor y elegancia bajo presión.

GIL: Oiga qui-quisiera pedirle el mayor favor del mundo... No, no puedo

HEMINGWAY: ¿Qué es?

GIL: ¿Podría leerla?

HEMINGWAY: ¿Su novela?

GIL: Sí, ti-tiene cuatrocientas páginas... y estoy buscando, en fin, busco una opinión.

HEMINGWAY: Mi opinión es que la odio.

GIL: Pero si ni siquiera la ha leído.

HEMINGWAY: Si es mala, la odio. Odio la mala literatura. Si es buena, la envidiaré y la odiaré más. No pida la opinión de otro escritor.

GIL: Sí... Lo que ocurre... Verá, ¿sabe lo que me pasa? Es que me cuesta mucho fiarme de alguien me la evalúe.

HEMINGWAY: Los escritores son competitivos.

GIL: Yo no seré competitivo con usted.

HEMINGWAY: Se está anulando. Si es escritor, (*golpea la mesa con el puño*) diga que es usted el mejor escritor, pero no lo será conmigo aquí. ¿O prefiere discutirlo en el ring?

GIL (*riéndose*): No... yo no.

En este caso, la visión de Hemingway como escritor lo ciega para poder emitir un juicio crítico acerca de la novela de Gil. Su juicio se resume y concentra en una paradoja: sin conocer la novela de Gil la odia igualmente, por ser mala o por envidiarla si es buena. Por otra parte, el aspecto artístico-profesional del protagonista se combina con el sentimental, con el que guarda una estrecha relación, como en *Desmontando a Harry*, *Un final made in Hollywood*, *Todo lo demás*, *Recuerdos*, *Maridos y mujeres*, *Todos dicen I Love You*, *Acordes y desacuerdos* y *Conocerás al hombre de tus sueños*.

La inseguridad de Gil le hace estar perdido:

ADRIANA: Usted también es interesante con su aire perdido.

GIL: ¿Perdido? Mnn... Supongo que estoy perdido. [...]

ADRIANA: Siempre olvido que es usted un turista.

GIL: Eso es quedarse corto.

ADRIANA: Nunca he sabido si París es más bonito de día o de noche.

GIL: No se sabe, no se puede elegir. En fin. Puedo darle una razón tajante para cada instante. Mire, a veces pienso: ¿de qué manera puede alguien crear un libro, o una pintura, o una sinfonía, o una escultura que pueda competir con una gran ciudad? No existe, porque mirando alrededor, cada calle, cada Boulevard tienen una forma de arte en sí mismos. Y al pensar que en este universo frío, violento y absurdo exista París, y estas luces. Bueno, no sé, no ocurre nada en Júpiter o Neptuno, pero desde la lejanía del espacio se ven esas luces, las casas, la gente bebiendo, cantando. En fin, es muy posible que París sea el punto más guay del universo.

ADRIANA (*radiantemente fascinada*): ¡*Musique poetique!*

GIL: ¡No, qué va! Es muy gentil, pero yo no llamaría a mi parloteo poesía. Aunque me estaba enrollando bastante bien.

ADRIANA: ¿Ve algo que le guste?

GIL: Sí, me atraen todas. Me gustan las sexys cutres. Supongo que eso me hace superficial.

Gil no puede darle a Adriana una respuesta totalizadora acerca de la belleza de París porque la realidad no se le presenta como una totalidad ni la concibe él como tal. Presenta Gil la totalidad a partir de la heterogeneidad, con una existencialista unidad posmoderna en donde todo está formado a partir de pequeñas unidades, como en el atomismo de Russell o en la deconstrucción. Los hechos concretos se definen en sí y

por sí mismos, dotando al conjunto de una maravillosa variedad, manifestada también en Gil en su posmoderno gusto por las “sexis cutres”.

Los personajes de los años veinte con los que Gil se encuentra hacen de psicoanalistas a los que éste les cuenta su vida y conflictos sentimentales internos.

GIL (*a Dalí, en uno de los cafés parisinos*): Sí, seguramente parezco triste, pero vivo una situación muy compleja. (*Entran Man Ray y Luis Buñuel.*) [...]

DALÍ (*a ellos, tras presentarlos*): Pender está en una perpleja situación.

GIL (*en el café de los años veinte*): Ah... dicho parece una locura. Ustedes creerán que voy borracho, pero a alguien se lo tengo que explicar. Vengo de una época distinta, de otra era, del futuro. Verán, he venido desde el tercer milenio hasta aquí. Me subo a un coche y me desplazo por el tiempo.

MAN RAY<sup>598</sup>: Exactamente correcto. Usted habita dos mundos. Por ahora, no veo nada extraño.

GIL: Ustedes son surrealistas, pe-pero yo soy un tío normal. En una vida voy a casarme con una mujer que quiero, al menos creo que la quiero. ¡Más vale que la quiera, me caso con ella!

DALÍ: El rinoceronte siempre hace el amor sobre la hembra, pero hay diferencia. La belleza entre esos dos rinocerontes.

MAN RAY: ¿Hay otra mujer?

GIL: Sí, Adriana. Y... bueno, me siento atraído por ella. La encuentro... no sé, embriagante. ¿Saben, saben? Y el problema es que otros hombres, grandes artistas, genios, también la encuentran embriagante. Y ella a ellos. Son... Ella es así.

MAN RAY: Un hombre enamorado de una mujer de otra era. Veo una fotografía.

LUIS BUÑUEL: Veo una película.

GIL: Veo un problema insuperable.

SALVADOR DALÍ: Yo veo... ¡un rinoceronte!

Este aspecto sentimental vinculado al profesional se encuentra caracterizado en *Midnight in Paris* por la inseguridad de su protagonista. “Vivo una situación muy compleja”, reconoce Gil, que vive a caballo entre dos mundos, personificados en dos mujeres: su prometida Inez, y Adriana de Burdeos (Marion Cotillard)<sup>599</sup>, de quien cree haberse enamorado. Estos dos mundos aparecen vinculados, a su vez, con la visión. La situación de Gil, en cuanto “problema insuperable”, constituye una paradoja para la que el surrealista comentario de Dalí aporta una solución absurda basada también en la visión. Genera comicidad la seriedad con la que Dalí realiza su sorprendente e inesperada aportación absurda y la vinculación que el espectador conocedor de la obra de Dalí puede establecer con el que será uno de los elementos habituales posteriores de

<sup>598</sup> Artista surrealista estadounidense.

<sup>599</sup> Adriana de Burdeos, por quien se queda prendado Gil, es en la película amante de Modigliani, Braque, Picasso y Hemingway.

su mundo artístico.<sup>600</sup> El humor del absurdo con el que se juega genera una comicidad que desdramatiza una angustiada situación de tensión psicoanalítica de fuerzas internas.

En otra ocasión, hacia el final de la película, se nos vuelve a recordar la tristeza con que se le ve a Gil:

GIL (*sentándose tras pasear por la noche y haber besado a Adriana*): Pero me he sentido, por un momento, como si fuera inmortal.

ADRIANA: Pues te veo muy triste.

GIL: Porque la vida es muy misteriosa.

ADRIANA: Son los tiempos en que vivimos, todo se mueve muy deprisa. Y la vida es ruidosa y complicada.

GIL: Pero yo nunca... en fin, siempre he sido una persona lógica, nunca he cometido locuras, en fin. No me quedé en París la primera vez que vine. No-no lo hice. No me tomé en serio lo de ser escritor. Pensé: seré un simple peón de Hollywood, y no-no quise. No sé, creo que lo que quiero es dejarlo todo. (*Saca una cajita*). Ten.

ADRIANA (*abriendo el regalo*): ¡Esto es asombroso!

GIL: Sí, venga, anda, pónelos.

ADRIANA (*mientras se los pone*): ¡Son preciosos!

El comentario de Adriana sobre los años veinte refleja la visión moderna que dará paso a la posmodernidad. Que todo se mueva deprisa en esa modernidad hace que la vida sea ruidosa y complicada. Esto aporta una visión caótica y sin sentido del presente que lo hace un medio que aporta inseguridad, insatisfacción y el sentirse perdido.

ADRIANA (*Al ver llegar un coche de caballos mientras se pone los pendientes que Gil le ha regalado*): ¡Mira! (*Les invitan a subir y llegan a un café de la Belle Époque.*)

ADRIANA: ¡Oh, esto es precioso, es increíble! Con todas las fotos que he visto y aquí está, la *Belle Époque*.

GIL: ¡Vaya! No-no sé qué tiene esta ciudad. Tengo que mandar una nota a la cámara de comercio.

ADRIANA (*bailando con Gil dentro del local*): ¿Verdad que es increíble? La primera vez que nos vimos te hablé de este sitio, y de la *Belle Époque*.

GIL: Sí, es verdad. No sé por qué pero tengo la sensación... No sé, pero no puedo creer en mi suerte.

ADRIANA: En este momento sé exactamente a dónde quiero ir.

GIL: Guíame tú. (*Van a un cabaret. Tras el baile del cancán que contemplan alegremente entusiasmados, Adriana descubre en una mesa solo a Toulouse Lautrec, y se acercan a hacerle compañía y conversar con él, cuando aparecen Degas y Gauguin.*)

---

<sup>600</sup> El pintor de Figueras tenía una fijación especial por los rinocerontes que no sacó a relucir hasta los años 50, período en el que manifestó su obsesión a través de recreaciones de un famoso grabado de Alberto Durero. Siempre fascinado por la geometría, Dalí se obsesionó tanto con la forma de su cuerno (proyección de una espiral logarítmica) como con las conexiones de este animal con el mito del unicornio.

GAUGUIN: Degas y yo estábamos hablando de que esta generación está vacía y no tiene ninguna imaginación. Sería mejor haber vivido durante-durante el Renacimiento.

ADRIANA: ¡No! ¡Ésta es la Edad de Oro!

GAUGUIN: ¿Quiere que Degas le presente a su amigo Richard? Busca a alguien que le haga el vestuario para el nuevo ballet.

ADRIANA (*alegre y emocionada*): ¿Vestuario de ballet?

GAUGUIN: Sí...

ADRIANA: ¡Dios mío, yo, yo no vivo aquí. Bueno, sí, pero yo...

GIL: Es mejor no entrar en muchos detalles. Estamos de paso temporalmente.

ADRIANA: Quisiera hablar contigo un momento. (*Se apartan de la mesa.*)

GIL: ¡Vaya! Gauguin no ha tardado mucho en entrarte.

ADRIANA: ¡No volvamos a los años veinte!

GIL: ¿Y eso, a qué viene?

ADRIANA: ¡Quedémonos aquí! Es la mejor época, es el principio de la *Belle Époque*. Es la mejor época y la más bonita que París ha conocido.

GIL: Sí, pero qué me dices de los años veinte, y el-el charlestón, y los Fitzllerald, y los Hemingway... ¡Me encantan esos tíos!

ADRIANA: Pero es el presente, y es aburrido.

GIL: ¿Aburrido? Pues no es mi presente. Yo soy de 2010.

ADRIANA: ¿De qué estás hablando?

GIL: Que yo he asomado la cabeza por tu época del mismo modo que tú y yo estamos haciéndolo aquí.

ADRIANA: ¿En serio?

GIL: Sí, yo trataba de escapar de mi presente como tú tratas de escapar del tuyo a una Edad de Oro.

ADRIANA: ¿No creerás que los años veinte son una Edad de Oro?

GIL: Pues sí, para mí lo son.

ADRIANA: Pues yo soy de los años veinte, y puedo asegurarte que la Edad de Oro es la *Belle Époque*.

GIL: Además, ¡fíjate en esos tíos! Para ellos el-el Renacimiento fue la Edad de Oro. Ellos, preferirían, en fin, cambiarían la *Belle Époque* para pintar junto a Tiziano y Miguel Ángel. Y a su vez, estos dos últimos seguramente pensarían que sería mucho mejor cuando estaba Cub Lacán. Y ahora se me enciende una luz, es una iluminación de poco voltaje, pero explica la ansiedad del sueño que he tenido.

ADRIANA: ¿Qué sueño?

GIL: La otra noche tuve un sueño, una pesadilla en la que me quedaba sin Citromax. Y entonces iba al dentista y no tenía Nobocaína. ¿Me comprendes? ¡Esa-esa-esa gente todavía no tiene antibióticos!

ADRIANA: ¿Se puede saber de qué estás hablando?

GIL: Adriana, si te quedas aquí, y esto se convierte en tu presente, ya verás como pronto empezarás a imaginar que otra época es en realidad, es en realidad tu época dorada. ¡Sí! Eso es lo que llamamos el presente, es algo insatisfactorio porque la vida es algo insatisfactorio.

ADRIANA: Esto es lo malo de los escritores. Estáis llenos de palabras. Pero yo soy más emocional, y me quedaré a vivir en París, su época más gloriosa eternamente. Tú elegiste una vez dejar París y lo lamentaste.



GIL: Sí, lo lamenté. Fue una mala decisión, pero al menos fue una decisión, una decisión de verdad. Lo-lo-lo de ahora creo que es, en fin, una locura, y no funciona. Pero, si quiero escribir algo que merezca la pena, tengo que prescindir de mis ilusiones, y la posibilidad de ser más feliz en el pasado es seguramente una de ellas.

ADRIANA: Entonces, adiós, Gil.

Adriana muestra en su carácter “más emocional” otro de los elementos, ya presente en el romanticismo, que caracterizarán a la posmodernidad. Gil le hace ver cómo decidirse por las ilusiones, la nostalgia o lo idealizado no funciona, como tampoco funcionó en *La rosa púrpura de El Cairo*.

Se produce en *Midnight in Paris* la presentación de la vida, la historia, el pasado (visto con nostalgia) y la felicidad desidealizados. El fulgurante pasado de los años veinte que Gil había idealizado hasta entonces es el presente de los habitantes de ese período. Es por eso que Adriana de Burdeos, insatisfecha con su presente, busca huir, a su vez, del mismo hacia otro pasado, idealizado. Pero Gil le hace ver, sin éxito, que eso, paradójicamente, al final no produce más que un desencanto al convertirse en presente: “Cualquier tiempo pasado no fue mejor, sino idealizado posteriormente”, especialmente por un presente generador de insatisfacciones. De este modo, la conclusión del protagonista aporta una psicoanalítica cadena indefinida en donde, cualquier pasado, al dejar de serlo pierde su capacidad de generar nostalgia, y obliga a remitirse a otro pasado. Por lo tanto, el pasado debe permanecer como pasado para que la idealización no desaparezca y la cadena sucesiva de idealizaciones no se multiplique y extienda hasta el infinito.

Al final, la novela que termina escribiendo Gil, tras las correcciones que ha hecho siguiendo los consejos de los artistas de los años veinte, está fuertemente inspirada en su vida, como le sucede a Harry Block en *Desmontando a Harry* o a Woody Allen con sus películas. A su vez, como le sucede a Lenny Weinrib, el protagonista de *Poderosa Afrodita*, Gil también ha estado ciego. Así se lo comenta Gertrud a propósito del libro que él ha escrito:

GERTRUD: Hemingway también lo leyó, y cree que va a ser un gran libro. Pero sugiere un cambio en el argumento

GIL: ¿Qué es lo que sugiere?

GERTRUD: No puede creer que el protagonista no vea que su novia está teniendo una aventura delante de sus narices.

GIL: ¡Oh! ¿Con quién?

GERTRUD: Con el otro personaje, el pedante.

GIL: Se llama Negación.

Gil se va directo al hotel para decirle a su novia que sabe lo de su aventura con su pedante y presumido amigo Paul. Inez comienza negándolo y le pregunta que quién le ha podido decir tal cosa, a lo que Gil responde que Hemingway, y añade: –Soy celoso y demasiado confiado. Una disonancia cognitiva”. Ella termina confesándole ante la presión:

INEZ: ¡Estoy hablando con un loco...!!! ¡Sí! Lo hice, estuve con Paul unas cuantas noches, porque él habla francés y tú siempre trabajas. Quizás sea la mística de esta ciudad cursi. Supéralo. Ya lo verás con perspectiva a la vuelta. [...]

GIL: De momento me quedaré.

INEZ: ¿Con quién, Gil? ¿Con esos amiguchos tuyos con los que alucinaste?

Como Gil decide quedarse en París, pero en el presente, cuando suenan las campanadas de la medianoche, en lugar de encontrarse con el coche de los años veinte, se encuentra con Gabriele, la mujer de la tienda de recuerdos y antigüedades. En su encuentro con ella comienza a llover y descubre que, al igual que a él, le encanta caminar bajo la lluvia y que a ambos les parece París mucho más bonito cuando llueve. Se trata de una idealización romántica de la ciudad parisina bajo la lluvia.

En *Midnight in Paris* la idealizada visión nostálgica del pasado es el motor que lleva a la desmitificación de la ilusión que tiene la gente cuando cree que una vida diferente a la suya sería mejor. Pero si, en el caso de *Todos dicen I Love You*, la nostalgia amenazadora de la estabilidad sentimental de Von (Julia Roberts) era desechada al vincularla con la realidad a través de la efímera aventura con Joe (Allen), en *Midnight in Paris* se va un paso más allá, ya que este proceso no hace, paradójicamente, que el protagonista vuelva con su prometida, sino que centre su nostalgia en el París del presente y se vincule desde él con el pasado nostálgico a través de la mujer de la tienda de nostalgias y antigüedades y a través de la guía turística.

Fruto de la nostalgia de Allen por el mundo artístico del pasado son *Midnight in Paris* y *La rosa púrpura de El Cairo*. Si en *Midnight in Paris*, es presentado el mundo artístico y bohemio del pasado, en *La rosa púrpura de El Cairo*, se nos presenta el mundo de la ficción cinematográfica del presente de la protagonista desde dentro, desde el cine de los años dorados de Hollywood, junto con el de las adoradas, más que adorables, estrellas que lo encarnan. La nostalgia por el otro lado de la pantalla que genera el mundo cinematográfico en Cecilia hace que el lenguaje artístico, su mundo y personajes constituyan tal amenaza para el mundo real que la industria cinematográfica

tiene que destruir una película que amenaza con influir en la realidad trastocándola. En *Celebrity* se da un paso más en este sentido al diseccionar en su ámbito profesional y sentimental el mundo de la fama del presente, y no del pasado. De este modo podemos apreciar cómo, no sólo el pasado, sino el mundo artístico en general, generan una idealizada nostalgia frente al mundo de la realidad presente. Idealizada visión nostálgica que será sistemáticamente desmantelada por la insatisfacción que genera en el mundo real con el que se confronta. El papel de la nostalgia guarda una estrecha relación con la declaración final de *Desmontando a Harry*, en donde se asevera que “todo el mundo conoce la misma verdad. Nuestra vida depende de cómo elegimos distorsionarla”. En este sentido, el protagonista de *Midnight in Paris* evolucionará a lo largo de la película hasta darse cuenta de cómo la nostalgia puede constituir un elemento distorsionador de la realidad del pasado. Esa verdad que, aunque es la misma para todos, paradójicamente no es igual para todos, algo que descubre Gil ya desde sus primeras conversaciones con los protagonistas de los años veinte, en donde la distorsión de la nostalgia será confrontada con la realidad. La insatisfacción que esta última genera es la causante de la distorsión nostálgica.

En *Midnight in Paris*, como en el resto de casos mencionados, la nostalgia y su distorsionadora visión del pasado (e incluso del presente) son presentadas en función de su calidad de visión o ensueño insatisfactorios. Como indica el deconstructivista Paul de Man, un sueño “trasciende la noción de una nostalgia o de un deseo, puesto que descubre el deseo como un patrón fundamental de ser que desecha cualquier posibilidad de satisfacción”<sup>601</sup>. Este patrón de insatisfacción psicoanalítica se presenta como algo asumido por los protagonistas del cine de Woody Allen, conscientes de su incapacidad de conseguir, en la mayoría de los casos, el amor de sus sueños. Y cuando lo consiguen, es para descubrir, la mayor parte de las veces, que deben perderlo. Se trata de algo efímero que tienen que desechar, aunque, paradójicamente, sea el sueño de su vida hecho realidad: desde Alvy Singer con Annie en *Annie Hall*, y Allan con Linda en *Sueños de un seductor*, hasta Cecilia con el personaje de ficción Tom Baxter, pasando por la novia que le quita a Harry Block su amigo Larry, descrito por ello éste último como el demonio en persona. Como le dice Larry a Harry al final de *Deconstructing Harry*: “¿Fú pones arte en tu obra. Yo en mi vida. Puedo hacerla más feliz”.

El cine dorado de Hollywood es visto por Woody Allen como un mundo de ensueño.

---

<sup>601</sup> De Man, “Retórica de la temporalidad”, *Visión y ceguera*, *op. cit.*, p. 23.

Sin entrar en más consideraciones, este espacio-tiempo del cine clásico americano, ecosistema simbólico de todas sus películas, cumple en su caso la misma función que cumplía la Antigüedad para los escritores clásicos europeos. Y su sitio, entre los artistas más notables que han contribuido a que la humanidad se conozca a sí misma, no anda lejos del de Molière.

Sin embargo, a este estatuto de fabulista clásico se añade en su caso una dimensión –esta vez más romántica que clásica- relativa a la conciencia desdichada de un mundo perdido. Esa dimensión, que proporciona una nota melancólica a todas las películas de Woody Allen, no importa cuál sea su jovialidad, no cae en la trampa de una nostalgia retrógrada, es decir, reaccionaria, gracias al ejercicio sistemático de la duda (sobre el hecho de que aquel mundo pasado haya existido de veras y, *a fortiori*, que haya sido mejor).<sup>602</sup>

La visión del mundo perdido en *Midnight in Paris* es fruto de su hermeneutización través de la duda e ironía. Ya en *La rosa púrpura de El Cairo* se cuestionaba la preeminencia absoluta y beneficiosa del cine sobre lo real. Esto lleva también a cuestionar los géneros cinematográficos clásicos. Se produce, así, en el cine de Woody Allen, una hermenéutica búsqueda formal, más ambiciosa y exigente en su cine de los años noventa, de la que adquiere realmente conciencia personal en *Maridos y mujeres*, según ya hemos expuesto al analizar las propuestas estilísticas llevadas a cabo en esta película, que presenta la ruptura psicoanalítica de la cuarta pared en forma de entrevistas, en donde el espectador se identifica con el entrevistador al que los protagonistas se confiesan.

Más allá de sus aspectos puramente visuales, esta búsqueda tiene por objetivo el cuestionamiento de todos los componentes del cine clásico, es decir, del sistema de convenciones que da por asentada la existencia de los personajes, así como aceptados por el espectador el lugar y el funcionamiento del límite entre lo real y la ficción. [...]

Es en verdad el único cuyo cine se asienta sobre el cuestionamiento de su personaje y, por tanto, también del mundo en que aquél se desenvuelve. Todas sus películas avanzan gracias a la doble hélice surgida de cuestionar tanto la existencia del personaje como la realidad del mundo en que vive o cree hacerlo. La evolución del cine durante los veinte primeros años de su carrera habrá consistido en la delimitación, burlesca y luego más o menos seria, de este cuestionamiento, con un primer salto cualitativo importante llevado a cabo con ocasión de la bella y poco valorada *Recuerdos*.<sup>603</sup>

El cuestionamiento de los componentes del cine clásico en relación con el referente de la realidad cobra un primer papel relevante y profundo en la comedia romántica de

---

<sup>602</sup> Frodon, *Conversaciones con Woody Allen*, op. cit., p. 122.

<sup>603</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

desamor *Annie Hall*, en la que se produce el proceso inverso al habitual en este género, comenzando la narración de la historia de desamor desde donde terminó. El concepto de amor y de relación sentimental es, así, revisado y reelaborado desde dentro, jugándose, además, para ello con la alteración de la línea temporal de la historia. Como señala el propio Allen:

La película tiene un matiz taciturno inherente a ella, puesto que trata de una relación fracasada. En el nivel donde más anhelos deposita, fracasa. Se conforma con una segunda opción y en ese nivel tiene éxito. No termina como una relación mezquina, llena de amargura, envenenada y abocada al fracaso, sino con una hermosa amistad, cálida y tierna, labrada entre dos personas. De modo que es... una especie de redención. Pero es verdad que no logran construir la relación que tanto anhelaban.<sup>604</sup>

Se desmontan en ella las estructuras habituales de la comedia romántica clásica de Hollywood dándoles la vuelta desde dentro al cuestionar cada uno de sus elementos y fases. El protagonista comienza, de este modo, preguntándose qué es lo que pudo fallar. Pretende ir más allá de lo que se dice o se ve. El psicoanálisis se pregunta por lo que el texto no dice y oculta. Esta psicoanalítica mirada hermeneutizadora de la realidad desde los parámetros del arte ya en los noventa afectará la vida de los personajes de sus películas, como en el caso de *Misterioso asesinato en Manhattan*, en donde será la causa directa de las tribulaciones de la pareja Allen-Keaton, así como origen de las complicaciones que sufre el protagonista de *Desmontando a Harry*.

### **m. *A Roma con amor* (2012)**

La ruptura de la cuarta pared es retomada en la última obra de Woody Allen, *A Roma con amor*, en lo que se ha considerado una “aleidoscópica comedia ligera”.<sup>605</sup> Su narrador se presenta en ella dirigiéndose a la cámara para contarnos cuatro historias independientes con un escenario común: la ciudad de Roma y un Woody Allen que nos traslada una nueva y cómica versión de las comedias de episodios que tanto, y tan bien, proliferaron en el cine italiano de los sesenta. Con la alegre y popular *Volare* (Nel blu dipinto di blu) comienza este viaje por la ciudad eterna poblada de variopintos y divertidos personajes envueltos en situaciones vodevilesas que recuerdan por momentos la frescura del humor típico de las comedias de Allen. Con esta misma

---

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>605</sup> En relación este apelativo, véase <http://www.virgilio.it/toromewithlove/> (consultado el 07-10-2012 a las 23'00).

melodía del comienzo, pero en versión orquestal, terminará alegremente esta comedia romántica *made in Allen*. *A Roma con amor* invita al espectador, de esta forma, a perderse por las calles de la aventura en la caótica Roma en esta disparatada comedia romántica que contiene, bien mezclados y con buen ritmo, muchos de los ingredientes que podemos esperar de una comedia de Woody Allen.

El policía del centro de la plaza, que al comienzo de la película se nos presenta como narrador dirigiéndose al espectador desde arriba<sup>606</sup>, sobre un podio desde el que dirige el tráfico y las historias que desde allí ve como centro generador y articulador de sentido, es desplazado, sustituido y suplantado al final de la película por otro cualquiera que se encuentra más arriba, en un balcón con buenas vistas, lo que resulta cómico. Como comienza diciendo el policía de tráfico, “mi trabajo es ver desde aquí arriba a todo el mundo. En Roma todo es una historia”. Se presenta, así, la vida como texto o narración. Se trata de una narración múltiple en donde el montaje de las historias está fragmentado. Éstas se presentan de forma paralela, troceadas. Todas en Roma pero sin ninguna relación entre sí. De este modo, y a diferencia de lo que ocurría en películas recientes de Woody Allen como *Medianoche en París*, Roma se presenta no como el argumento de la última película del director neoyorkino, sino como un cómico decorado optimista en el que se cuentan, ambientan y suceden las cuatros historias.

La película empieza, por lo tanto, con un agente de tráfico que asegura que desde su puesto de trabajo es capaz de ver todas las historias que suceden en la ciudad y con su voz en off nos presenta a los protagonistas de la primera historia: una joven americana (Alison Pill) y un italiano (Flavio Parenti) que se presentan como destinados a enamorarse. Ella conoce a los padres de él mientras los de ella, encarnados magníficamente por Woody Allen y Judy Davis, están en camino.

Otra historia cuenta la llegada de unos pueblerinos recién casados a Roma. Antonio (Alessandro Tiberi), abogado, quiere causar buena impresión a sus conservadores tíos que van a darle un buen puesto como abogado en el bufete. Su esposa, Milly (Alessandra Mastronardi), nerviosa, decide ir a un salón de belleza pero con tan mala suerte que se pierde entre el bullicio de la capital. El azar lleva una prostituta a la habitación de Antonio y son descubiertos por sus tíos en la cama, él en ropa interior.

---

<sup>606</sup> Parodia irónica, pues sólo se encuentra a unos pocos metros del suelo. Gracias a su labor, o a pesar de ella, se escucha chocar a un coche.

Antonio hará pasar a la prostituta por su esposa, papel que encarna muy acertadamente Penélope Cruz, como personaje generador del enredo cómico.

El siguiente protagonista en aparecer es Leopoldo Pissanello: un oficinista gris, aburrido y metódico (interpretado por Roberto Benigni, en su justa dosis de histrionismo) que un día se convierte en el centro de atención de los medios de comunicación. Todo el mundo quiere saber todo de él y lo invitan a fiestas y eventos varios.

Por último asistimos a una conversación de café entre Alec Baldwin, un arquitecto de renombre que vivió un año de su juventud en Roma, y unos amigos a los que se niega a hacer de guía. Alec se aleja de ellos y en un extraño plano se acerca a cámara, casi mirándola fijamente hasta salir de cuadro. Alec aparece sentado en un banco, perdido, no encuentra su antiguo barrio. Jack (Jesse Eisenberg), un estudiante de arquitectura, lo reconoce y le invita a tomar un café en su casa. Jesse está enamorado de su maravillosa novia Sally (Greta Gerwig). Los presenta y Sally le cuenta que, Mónica (Ellen Page), una amiga suya, acaba de romper con su novio y viene de Estados Unidos a pasar unos días con ellos. A partir de aquí adquiere significado el plano donde el personaje de Alec Baldwin se convierte en una especie de conciencia crítica tanto con Jesse como con Mónica. Con ambos dialoga en diversos momentos no pareciendo existir para nadie más que para aquél a quien le dirige la palabra.

Los protagonistas masculinos de cada una de las historias interpretan a Woody Allen en diversos estados, siempre con sus neurosis, su miedo a la muerte, sus conflictos con el sexo, la infidelidad y con Dios. Los tonos de las historias cambian pero siempre desde la comedia.

*A Roma con amor* Woody Allen se construye en base a diversos estereotipos, como cuando Alison Pill conversa por teléfono y dice que vive un momento de película romántica: “Ya sabes, joven americana que va de vacaciones a Roma y se enamora de un joven y guapo romano”. Hay estereotipos también sobre la sociedad italiana. Esto provoca que el espectador se anticipe en muchos casos a lo que va a suceder en pantalla y, sin embargo, o precisamente por eso, los gags funcionen, al tratarse de un género bastante conocido: la comedia italiana de enredo. El ingenio cómico de Allen hará que nos sorprenda continuamente con su humor aforístico y las situaciones más sorprendentes e inesperadas generadoras de comicidad por sus, en ocasiones, referencias al absurdo.

En la primera historia, un matrimonio americano (Woody Allen y Judy Davis) viaja a Italia para conocer a la familia del prometido de su hija (Alison Pill). Como dice, inquieto, el personaje de Woody Allen: “El chico es comunista y el padre enterrador. ¿La madre no tendrá una leprosería?” Se trata, en efecto, de un novio romano comunista cuyo padre es un enterrador con dotes operísticas, pero sólo en la ducha. Algo que descubre accidentalmente el personaje que interpreta Allen, un productor operístico-discográfico jubilado. Se produce, así, en esta historia un cómico análisis y caracterización del futuro consuegro como cantante aficionado de ópera en la ducha, el único sitio y momento en el que es capaz de cantar de forma sublime. Teniendo esto en cuenta, al personaje de Allen, productor operístico jubilado, se le ocurre la idea de que haga una prueba en la ópera como cantante, y al darse cuenta de que sólo es capaz de ser brillante cantando bajo la ducha, gracias a su perseverante empeño y a sus contactos, consigue que actúe en la ópera bajo la ducha, con el consiguiente éxito operístico. Imagen alegórica que genera una gran comicidad sorprendiéndonos por lo inesperado de la lógica del absurdo que la motiva: cómo el don operístico sólo lo puede desarrollar bajo la ducha, si no podemos llevar el teatro de la ópera a la ducha con todos sus cantantes, músicos y espectadores, llevemos la ducha al teatro.

En la segunda historia, un arquitecto californiano (Alec Baldwin) visita Roma con unos amigos, donde se tropieza por la calle con un estudiante de arquitectura (Jesse Eisenberg) que lo admira y reconoce. Veremos en este caso cómo lo previsible acaba ocurriendo y el joven Jesse Eissenberg (Jack) termina enamorándose de la amiga más alocada, lianta y provocadora de su novia, una incipiente actriz sin trabajo (Ellen Page), cumpliéndose de esta forma lo que su propia novia y su reciente amigo americano (Baldwin) le predecían que ocurriría desde el principio (aunque su novia nunca llegue a enterarse). Al final, mientras están ellos dos haciendo planes para irse juntos de viaje de placer a las islas griegas, la llaman al móvil. Él está dispuesto a contarle a su novia, que se ha ausentado por un momento, que la va a dejar por su amiga, pero a ésta última le acaban de ofrecer por teléfono un rodaje en Japón, lo que le lleva a ella a olvidarse en dos segundos del amor para abrazar de nuevo su carrera cinematográfica. Deja detrás a un desconcertado Jack y el recuerdo de una cópula fugaz dentro de un coche bajo la lluvia.

El personaje de Alec Baldwin en esta segunda historia aparece como mayéutico hermeneuta psicoanalítico de la realidad del joven arquitecto Jesse Eissenberg. Pareja



que nos recuerda a Allan Felix y Bogart en *Sueños de un seductor*. El personaje de Baldwin se nos presenta como una parodia de aquél. El joven arquitecto, por su parte, aparece caracterizado al estilo de los personajes que protagonizaba Allen de joven: atraído por Sally, una mujer fatal igual de alocada que carnal. Como le confiesa a él su novia, amiga de ella: «Es lista y divertida. Los hombres la adoran, creo que es por las vibraciones sexuales que emite». Mujer fatal que le vuelve loco pero que al final lo deja tirado, como le pasa también, por otra parte, al personaje de Jerry Falk que protagoniza Jason Biggs en *Todo lo demás* con su novia Amanda (Christina Ricci).

En la tercera historia, un italiano (Roberto Benigni) se hace famoso sin motivo de la noche a la mañana, lo que da pie a una parodia sobre la superficialidad banal de la televisión y los medios de comunicación a la hora de dedicarse a perseguir (y acosar) a las *celebrities*.

En la cuarta historia, se nos presenta, a una joven pareja provinciana de recién casados (Antonio y Milly) que han ido a Roma ante la posibilidad de participar él en los negocios de unos familiares de alcurnia. Pero, mientras su esposa Milly (Alessandra Mastronardi) se pierde por la laberíntica Roma buscando una peluquería, Anna (Penélope Cruz) una alegre y despampanante prostituta, irrumpe por error en la habitación del hotel, lo que generará, por error, las más inesperadas y divertidas situaciones. El de Ellen Page, por lo tanto, no es el único personaje que lleva a otros por caminos alocados. Tras toda una serie de cómicos malentendidos, al final, en la fiesta de una villa romana, Anna, que tenía todo pagado, ejercerá de guía y maestra sexual al hacer el amor con Antonio tras un arbusto como nunca antes lo había hecho él. Mientras, su esposa termina en la suntuosa habitación de hotel de un célebre actor italiano que admira y al que se ha encontrado en medio de un rodaje en plenas calles de Roma, aunque con quien terminará acostándose es con el atracador que allí se encuentran, probando así ella las mieles del amor furtivo entre las sedosas sábanas del lujoso hotel. El sexo cumple una función sanadora en la película. Así también la esposa de Antonio, Milly, también.

#### **4. Visión y ceguera III: La hermenéutica del sentido y la vida como texto en *Un final made in Hollywood***

De toda la cinematografía de Woody Allen, es el caso de Val Waxman en *Un final made in Hollywood* el que de forma más literal y directa encarna el paradójico

planteamiento de la visión y la ceguera. *Un final made in Hollywood* constituye una polifacética y compleja presentación de la ceguera psicoanalítica en toda su máxima amplitud. Tanto la historia en sí que va rodar Val Waxman como el cartel promocional de la película de Allen aparecen fragmentados, compartimentados, imitando en el caso del cartel la acera de los famosos de Hollywood. Este tono de parodia y crítica del mundo cinematográfico manifestado ya en el cartel promocional de la película es el que marca toda ella. Allen encarna a Val Waxman, un director cinematográfico que logró en dos ocasiones el Oscar, pero que se ha convertido en un neurótico fracasado que anhela desesperadamente regresar al cine como director mientras rueda mediocres anuncios publicitarios en los lugares más inhóspitos. Cuando se presenta la ocasión, se ve en una encrucijada: trabajar para su ex mujer Ellie (Téa Leoni), quien se deshizo de él para irse con el jefe del estudio *Galaxi Pictures* (Treat Williams), que se halla al cargo de la financiación de la película, o perder la última oportunidad, evitando así tener que mantener de nuevo una relación dolorosa. ¿Debe entenderse que Val está cegado por amor cuando opta por volver a tener contacto con su ex mujer? ¿Será que el amor es ciego cuando resulta que es Ellie la que le apoya incondicionalmente? ¿Estuvo Val ciego cuando dejó perder a su ex mujer? La prueba la hallamos en la propia película de manera literal y figurada. Justo cuando va a comenzar a rodar su nueva película gracias a su ex mujer, Val Waxman contrae una ceguera psicósomática al enterarse de que ella está comprometida con el productor de la misma. Este insólito hecho genera las situaciones cómicas más variadas entre el público de Woody Allen, pero el fracaso más absoluto entre el público y la crítica estadounidenses de su álgico alter ego Val Waxman.

Completamente ciego de celos se muestra Val Waxman cuando se entrevista con su ex mujer Ellie en la secuencia del restaurante, recriminándole que se vaya a casar precisamente con alguien como el director de *Galaxi Pictures*, que, por otra parte, ha puesto en manos de Val la realización de la película. Val Waxman está ciego de amor, celos o envidia debido a su ambigüedad sentimental frente a su ex mujer Ellie. Ambigüedad sentimental que, cual complejo "texto" vital, ni él mismo es capaz de entender ni reconocer al principio. La ambigüedad sentimental que para Val Waxman genera Ellie le lleva a éste –especialmente en la escena del restaurante– a analizarla a ella, la relación que tuvieron juntos y esa situación de la futura boda de ella que él no entiende, la cual le resulta una gran paradoja ambivalente: el hecho de que sea precisamente el que le va dar la ocasión de rodar la película de su vida el que se vaya a

casar con la que fue, y quizás todavía es, la mujer de su vida. Esta incomprensión desembocará en su peculiar ceguera. También la ceguera de los críticos de cine norteamericanos conducirá a la incomprensión crítica, o más bien comprensión de la película de Val Waxman, tras la cual no quedará nada de interés y coherencia para ellos, y echarán por tierra la película. Por otra parte, tras la valoración de la película de Val Waxman realizada por la crítica cinematográfica francesa, lo que ellos presentan nada tiene que ver con el desastre de película que vio el propio Val Waxman tras recuperar su ceguera. De esta forma, la película que descubren los franceses dista mucho de asemejarse a la realizada por Waxman, y la valoración que hacen de ella dista mucho de asemejarse a la valoración que le propio director hace de su película, lo que constituye una burla, mofa, y parodia del cine y su crítica desde el propio cine. Pero la gran paradoja en *Un final made in Hollywood*, convertida en sátira, será que un director ciego pueda dirigir, rodar y montar una película que, además, tendrá éxito en Europa. Además de la paradoja de que sea ciego cuando descubre el amor que siente por su hijo a pesar de todo, así como el gran amor que siente por Ellie, su ex mujer, y aprende a valorar lo que perdió y a reconciliarse con ellos.

Según señala el propio hijo de Val Waxman, se presenta en esta película “la ceguera como metáfora” a través de varios niveles de ceguera interrelacionados: la ceguera sentimental, artística y física. Si en la película de *Desmontando a Harry*, el protagonista Harry Block, brillante novelista de afamado éxito, sufría un bloqueo mental creativo-artístico, en *Un final made in Hollywood*, el protagonista Val Waxman, gran director cinematográfico de capa caída, sufre una ceguera psicósomática. Val Waxman no está bloqueado artísticamente como Harry Block, pues está grandemente motivado e inspirado para rodar la película que le han propuesto: *La ciudad que nunca duerme*. Tiene una gran cantidad de ideas y sabe cómo llevarlas a cabo. En este caso, el bloqueo artístico-sentimental se traduce en una ceguera psicósomática artístico-sentimental que limita su labor de director, lo que generará un gran caos y desorden. En ambos casos, el que tiene que establecer la estructura de la fábula sufre un bloqueo que, a partir de la desestructuración, el desorden, el caos y el aparente sinsentido, origina una nueva “estructura” que da cuerpo a la fábula que no terminaba de salir. Es a partir de lo desestructurado como en ambas películas se le intenta buscar un sentido a lo que, en un principio, no lo tiene. Por eso, la necesidad de recurrir a un modelo o sistema que, como

ficción o hipótesis operativa en palabras de U. Eco<sup>607</sup>, relacione los elementos integrantes de la película que se está rodando aportando orden al descontrolado caos. Pero para ello, Val Waxman necesita poner orden primero en su vida, ya que está cegado sentimentalmente, a oscuras. Como le indica su psiquiatra, –siendo director de cine, sus conflictos internos han querido expresarse de esta manera tan elocuente: Tiene ceguera psicósomática. Comprendiendo las raíces de su conflicto es muy posible que esta ceguera se le cure”. –El estrés psicológico te ha hecho perder la vista”, le dice también su agente comercial, a lo que Val Waxman añade: –Veo el ocaso, está en mi vista mental”. Paradójicamente, es en medio de esta ceguera cuando más verá el protagonista. El rodaje de la película se convertirá en una peculiar peregrinación desde la oscuridad hasta la luz. Y es que Val Waxman –tiene un concepto visual de a dónde quiere llegar con esto”, se dice en medio del caótico rodaje, lo cual suena irónicamente cómico en medio de su ceguera psicósomática.

La ceguera o el no poder ver las cosas como son, posibilita la reflexión del protagonista sobre su vida sentimental-personal y sobre su obra y vida artístico-profesional. En palabras de Allen-Waxman, –todos los maridos deberían pasar un tiempo ciegos”, como le dice al final a su ex mujer Ellie contemplándola maravillado. Estaba ciego porque no sabía apreciar lo que tenía en relación con su esposa y su matrimonio. Lo supo apreciar y valorar cuando se quedó ciego físicamente al darse cuenta de que la estaba perdiendo irremediabilmente del todo. Se produce una somatización de esa ceguera sentimental, y recupera la visión física cuando recupera la sentimental y se da cuenta de que es capaz de recuperar a la mujer de su vida. Y es precisamente con la ayuda de su ex mujer y de su agente comercial, peculiar guía de ciego e intérprete para salir de sus infiernos, como él –consigue terminar” la película y recupera la visión. Trabajando juntos Val y Ellie aprenden a reencontrarse, reconocerse, reconciliarse, reenamorarse. Por otra parte, de la mano de nuevo de su agente comercial, que lo guía hasta su destino, Val decide visitar a su hijo, solista de rock –eome ratas”, para poder reconciliarse con él. Termina Val haciendo las paces con su hijo aceptándolo como es, con lo que se cierra el proceso-peregrinación que le devolverá la visión. Paradójicamente, es la ceguera la que trae la luz y el orden a la obra y vida de Val Waxman.

---

<sup>607</sup> Sobre esta noción de estructura volveremos más abajo, en el capítulo dedicado a Umberto Eco y la semiótica.

Se genera en el cine de Woody Allen una fuerte interrelación entre el mundo de la creatividad artística y el mundo real. Este fenómeno en *Un final made in Hollywood* se concreta en una vinculación entre el cine como arte y las relaciones profesionales, familiares y sentimentales. Como observa Bertorello,<sup>608</sup> la película transcurre, de este modo, en tres niveles o historias interrelacionados.

El primer nivel o historia narra los acontecimientos que giran alrededor de la oposición entre dos personajes: el dueño de la productora cinematográfica, *Galaxie Pictures*, Hal Yeager y el director de cine Val Waxman. La oposición se da tanto en el plano externo (Hal Yeager es un empresario exitoso, millonario, seguro de sí mismo, y físicamente un galán, mientras que Val Waxman es un hipocondriaco que vive del recuerdo de sus glorias pasadas, tiene solo trabajos temporales en la publicidad y desde el punto de vista físico es un perdedor), como en el plano ideológico, es decir, en la manera que tienen de entender el cine: para Yeager el cine es un negocio bastante rentable, en cambio, para Waxman el cine es arte. Pero el conflicto entre ambos personajes no sólo se circunscribe al nivel de la caracterología, sino que también abarca el plano de la acción: Yeager sedujo y conquistó a Ellie, la ex mujer de Waxman. De ahí que la enemistad entre ellos sea más profunda que el marco referencial de cada uno. Lo que lleva a que Waxman y Yeager se definan por lo que hacen. Al confrontar a ambos personajes, quedan en evidencia sus realidades personales, sus fuerzas y sus tensiones internas, consiguiéndose, así, que cada uno encuentre su lugar y se comprenda mejor a sí mismo en lo que está haciendo y en lo que ha hecho, como sucederá también con la ex mujer y el hijo de Val Waxman. Es el proyecto de *Galaxie Pictures* de rodar una película sobre Nueva York lo que pone nuevamente en relación a dos personajes que viven en mundos diferentes.<sup>609</sup> Con Ellie como elemento en común entre su prometido Hal Yeager y su ex marido Val Waxman, la tensión y las confrontaciones están a flor de piel. Toda esta primera historia o nivel presenta, por lo tanto, lo relacionado con el rodaje de *La ciudad que nunca duerme*.

---

<sup>608</sup> Bertorello, "Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad", *op. cit.*

<sup>609</sup> Ellie, que ahora trabaja para *Galaxie Pictures*, le propone a Yeager que contrate a Waxman, no sólo porque está sin trabajo y, por ello, puede aceptar cualquier condición, sino fundamentalmente porque lo considera el director ideal para la historia de la película que quieren rodar. Yeager tiene serias reservas para contratarlo porque sabe que Waxman es un director que se cree un artista y que va a pretender tener un control absoluto sobre la obra. Pero, aunque no está convencido de que es el mejor director para la película, termina accediendo a la propuesta de Ellie porque le propuso matrimonio y quiere hacerle un regalo.

El segundo nivel o historia se enmarca en el primero y tiene como elementos propios la relación entre Val Waxman y Ellie, su ex mujer. El proyecto de la productora *Galaxie Pictures* los vuelve a reunir. El conflicto se origina en los dos niveles en los que se da la relación entre ambos: el profesional y el personal. La comicidad surge por el enfrentamiento entre ambos generado por Waxman, que sigue todavía enamorado de Ellie y no le puede perdonar que lo haya dejado por su peor enemigo. Esta tensión tiene su contrapeso en el nuevo proyecto cinematográfico que los vuelve a unir, lo que hace que Val Waxman deba esforzarse por mantener una relación estrictamente laboral con ella. Por eso, en esta segunda historia alternan los diálogos donde ambos discuten sobre su vida matrimonial y sobre cuáles fueron las causas de su fracaso, con la inestimable ayuda que Ellie le brinda a Waxman durante el rodaje de la película cuando descubre que está ciego.

El tercer nivel o historia, también enmarcado en el primero, surge en una sesión de Waxman con el psiquiatra. Éste le pregunta por el argumento de la película y Val le cuenta que es otra versión de las películas de los cuarenta donde hay un hijo y un padre que no se entienden. El muchacho se convierte en un gánster y alguien lo contrata para matar a su propio hijo. El psiquiatra le pregunta si tiene un hijo, ya que nunca lo mencionó antes y Waxman comienza a contarle la historia de él con su hijo. Val cree que fue un buen padre, ya que lo llevaba a la ópera, al ballet, le fomentaba su gusto por la música, pero el hijo terminó rompiendo con sus expectativas: se tiñó el pelo de naranja, se tatuó el cuerpo y formó un grupo de música donde toca la batería y se come una rata viva en el escenario. Un día estaban discutiendo sobre música y el hijo lo empujó por la escalera. Desde entonces no se hablaron nunca más. Cuando termina el rodaje de la película, Waxman no va a la fiesta que organiza *Galaxie Pictures* sino que, acompañado por su representante, va a encontrarse con su hijo. Conversan sobre su pasado y sus diferencias para terminar reconciliándose y descubriendo que ambos tienen algo en común: quieren hacer algo original con su arte.

Las tres historias poseen un rasgo en común: parten de una pérdida previa de reconocimiento que el protagonista padece a nivel profesional, sentimental y familiar para centrarse la película en la recuperación de dicho reconocimiento. La historia primera, marco dentro del cual se desarrollan las otras dos, constituye un recorrido en el que el sujeto principal de la acción, Val Waxman, pasa de ser un sujeto que perdió el reconocimiento del mundo del cine (de la industria, del público y de la crítica) y al final

logra recuperarlo. La pérdida del reconocimiento vino dada porque Val Waxman se volvió tan conflictivo que arruinaba todo proyecto, algo que conocemos por medio de las declaraciones de su ex mujer, de su actual pareja (Lori Fox), de H. Yeager y otros productores. El film desarrolla, en cambio, la recuperación del reconocimiento. El medio por el que esto se lleva a cabo es la realización de una obra cinematográfica, con la paradójica e irónica salvedad de que, cuando el protagonista se dispone a ello, pierde la competencia fundamental para el cumplimiento de esa tarea, la vista, en lo que resulta una parodia del mundo cinematográfico. A esto se añade otra dificultad que se vuelve insuperable: la imposibilidad de comunicarse directamente con el camarógrafo, no solo porque carece también de la competencia necesaria (no sabe mandarín), sino porque el ayudante, el traductor, desconoce el código cinematográfico. De todas formas, paradójicamente, a pesar del fracaso logra ser reconocido de nuevo como un director genial en lo que no deja de ser una gran parodia de los finales felices hollywoodienses. La misma estructura narrativa es la que articula las otras dos historias. Val Waxman perdió a su ex mujer porque ella se cansó de las excentricidades y obsesiones de su marido. Paradójicamente, son precisamente esos mismos rasgos los que terminan por convencer a Ellie de que nunca dejó de amar a Val. Al igual que en la estructura narrativa de la primera historia, el regreso de Ellie es paradójico o, por lo menos, imprevisible, ya que Val Waxman no ha cambiado todo aquello que la llevó a dejarlo por Hal Yeager. La estructura narrativa de la historia del hijo también sigue la misma lógica de la pérdida y el regreso, marcado, a su vez, por el hecho de que ni el padre ni el hijo cambian aquello que los llevó a la separación.<sup>610</sup>

Se vuelve a plantear en esta obra de Woody Allen, desde una nueva perspectiva, si el desorden y la desestructuración ciegos pueden generar algún tipo de orden o estructura que produzca mecanismos de interpretación y de creación artística fructíferos. Según U. Eco:

El arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el Desorden. Que no es el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna; la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo.<sup>611</sup>

---

<sup>610</sup> Bertorello, "Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad", *op. cit.*, p. 12.

<sup>611</sup> Eco, *Obra abierta*, *op. cit.*, p. 52.

Este “desorden fecundo”, productivo, engendrador de nuevas realidades que surgen de él, no es nada nuevo. Aparece ya en textos como los del *Génesis* (1:2), tradicionalmente desconcertantes a la hora de entenderlos e interpretarlos. En una mentalidad y cultura griegas, occidentales, no es comprensible ni posible que del desorden pueda surgir ningún tipo de orden. No así en la mentalidad y cultura hebrea semítica, de la que procede Woody Allen. “Desorden fecundo” vinculado, según Umberto Eco, con:

la reacción del arte y de los artistas (de las estructuras formales y de los programas poéticos que las rigen) ante la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente. [...] Se trata de elaborar modelos de relaciones en los que la ambigüedad encuentre una justificación y adquiera un valor positivo.<sup>612</sup>

Este “desorden fecundo” ya manifiesto en *Desmontando a Harry*, cobra especial protagonismo en Woody Allen en *Un final made in Hollywood*, a través de la película que rueda su álgido ego Val Waxman. Nos encontramos en la película de Waxman ante un desorden generado por la ceguera. Se trata de un “desorden ciego” en donde todo es un descontrolado caos. Ese desorden y desestructuración vienen marcados por “un montón de trocitos como parte de una secuencia” en donde “nada tiene sentido”, que era justamente lo que pasaba ya en *Desmontando a Harry*. Se produce, así, utilizando la terminología derridiana, un acto de ordenar a la vez activo y pasivo, dada la ceguera de Val Waxman. La ceguera que Val sufre genera una actividad en lo que resulta otra paradoja ambivalente. La ceguera implica pasividad ante el hecho cinematográfico, pero en Val Waxman se convierte en un activo generador de caos y desorden. Desorden que, al dominar toda la película que dirige, genera un peculiar estilo caracterizado por la desestructuración y el desorden que se mantiene en toda ella. Una vez montada, esto llegará a formar una especie de “orden” dentro del peculiar desorden que reina en su película, lo que le dará a la misma una personal marca de identidad tan novedosa que cautivará a la crítica cinematográfica europea. Se nos presenta así, desde la parodia, cómo Europa, lejos de ver un error producto de la ceguera, ve un amplio mundo de posibilidades estéticas e interpretativas, dados los numerosos y constantes espacios ciegos que conforman la película de Val Waxman. Estos espacios ciegos, lejos de no llevar a ningún sitio por su aparente indeterminación y vinculación con los elementos precedentes y posteriores a ellos, constituyen, en cambio, caminos de posibilidades

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 53.



redireccionables a cada paso, en cada lectura visionada. La ceguera es vista, así, de forma burlesca, como fértil campo de producción artística. No hay error en la ceguera. Ante la constante ambigüedad y el desorden generado por la ceguera de Val Waxman, la crítica cinematográfica europea, a su vez irónicamente ciega desde la parodia, ve más allá de éste desorden un orden y estructura basados en la desestructuración. En este sentido, la crítica cinematográfica Andrea Ford, como personaje dentro de la película de Allen, considera el caótico y excéntrico rodaje de Val Waxman como un desorden “fecundo” lleno de lógica cuando:

registra en su diario el proceso de producción del film. Es interesante notar que la primera lectura que expresa en sus notas sobre el desquicio y caos del rodaje es que se trata de la manera de proceder de un genio como Fellini. Andrea Ford interpreta los problemas de traducción, los desaciertos en las tomas y el desorden general del rodaje como una secuencia coherente que se rige bajo la lógica del caos productivo.<sup>613</sup>

La estructura de la desestructuración, la lógica del caos como una secuencia coherente, la ceguera como crítica textual-cinematográfica y la crítica textual-cinematográfica como ceguera se ven parodiadas ante la cooperación activa y decisiva del lector-espectador.<sup>614</sup> Aunque volveremos sobre ello en la semiótica, el espectador y crítico norteamericano ve en la película de Waxman un engendro, porque en su competencia de espectador no hay cabida para el desorden ni para la falta de lógica. El europeo sí lo admite.

Se establece la oposición, también bajo las reglas del género paródico, entre el público y crítica americanos y el público y crítica franceses. Dicha oposición radica en que, para la recepción americana la obra es incoherente, mientras que para los franceses la incoherencia es un rasgo de genialidad o, mejor dicho, la recepción francesa logra atribuirle coherencia a un film que carece de total cohesión.<sup>615</sup>

---

<sup>613</sup> Bertorello, “Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>614</sup> Pero Andrea Ford no solo cumple la función de lectora crítica del proceso de producción de *La ciudad que nunca duerme*, sino que también desempeña el rol enunciador del film *Hollywood Ending*. Cuando anota sus impresiones sobre el rodaje, asume la narración del film como testigo de la historia. Ella narra el rumor de que la actriz principal está enamorada del director; descubre casualmente la ceguera del director, etc. Ahora bien, en el final de *Hollywood Ending*, que a su vez coincide con el final del rodaje de *La ciudad que nunca duerme*, pasa de ser un narrador testigo de la historia a desempeñar el rol de narrador omnisciente. Ella es la que cuenta como Val Waxman recupera la vista en el *Central Park* y como los sentimientos de Ellie respecto de su ex marido se transformaron a lo largo de todo el rodaje. Esta incoherencia en el plano de la narración de *Hollywood Ending* es la marca enunciativa que la pone en relación con la incoherencia de *La ciudad que nunca duerme*” (Bertorello, *ibid.*, p. 14).

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 14.

Paradójicamente, esta incongruencia resultante es la que le dará el éxito profesional al protagonista entre la crítica especializada europea, como suele ocurrirle al propio Allen. Se trata de una paradoja ya que es precisamente Francia, como representante de la “moderna” visión artística europea, la única que entiende, valora y aprecia la película de Val Waxman, y la que hace que la comedia de Woody Allen tenga un final feliz al más característico estilo *made in Hollywood*, aunque acompañado de cierta reserva irónica característica del cine de Allen.<sup>616</sup> Lo llamativo de este peculiar final feliz es que se lleva a cabo partiendo de una sátira de dichos finales y de la crítica especializada europea, lo que resulta, además de paradójico, bastante cómico y significativo. Hay, por lo tanto, una burla de Allen a Estados Unidos, junto con un guiño burlesco a Europa, donde sus películas funcionan mejor que allí. Todo ello a través de la parodia irónica de los convencionalismos cinematográficos norteamericanos.

Es interesante notar que [en los tres niveles en los que se desarrolla la película, en el profesional, el sentimental y el familiar,] en las tres historias Val Waxman es rechazado por el cine, por su mujer y por su hijo, que lo tira por las escaleras. Ahora bien, la transformación de ese estado a la recuperación de todo lo que perdió solo es posible en virtud de las reglas del género: la parodia de los finales de Hollywood (*Hollywood Ending*). De lo contrario, es imposible que todo aquello que fue causa de la expulsión sea al mismo tiempo el motivo de la recuperación de lo perdido. En el final del relato, que es donde vuelve con su mujer, se reconcilia con su hijo y es reconocido como un artista genial, se produce una transformación que esta inmotivada en las acciones anteriores. Solo la recuperación de la vista marca la restitución de todas las pérdidas del sujeto principal de la acción. El paso de la desdicha a la dicha o, lo que es lo mismo, a un final feliz no se fundamenta en la lógica de la acción, sino en la lógica del género paródico. Podría formularse esta

---

<sup>616</sup> El inesperado éxito sentimental y europeo de Val Waxman genera la comicidad final en la película de Allen. Así, aunque hay manifestaciones del personaje que Allen encarna en sus películas que consiguen ser felices, como sucede con Val Waxman, “en la mayoría de los casos hay una reserva irónica en lo referente a estos *happy-ends* (que en la mayoría de los casos consisten en encontrar el amor, que naturalmente suele insertarse en otro contexto)” (Hösle, *op. cit.*, p. 73). Zelig se convierte en una personalidad estable al lado de Eudora Fletcher, pero muere joven sin haber concluido la lectura de *Moby Dick*. Danny Rose se reconcilia con Tina Vitale y, aunque no se nos dice expresamente si a partir de ahí se desarrolla algo más, lo que sí se nos cuenta es que la mayor fama que alcanza este santo patrón de los bailarines de claqué cojos, malabaristas mancos y xilofonistas ciegos es dar nombre a un sándwich. Nick Fifer y su mujer deciden perdonarse mutuamente sus adulterios, pero las disputas continúan. Kleinman supera sus sumisión esclava a otros y decide unirse al circo, pero al final termina desapareciendo con el mago. Lenny Weinrib salva su matrimonio y se convierte en un cariñoso padre adoptivo, pero no sabe que ha engendrado un hijo propio. Larry Lipton debe la estabilidad de su matrimonio a un crimen, cuyo descubrimiento reúne a la pareja. La película con el final más positivo para el papel que representa Allen es *Hannah y sus hermanas*, donde Mickey Sachs además de volver a casarse se convierte en padre, eso sí, después de un angustioso intento de suicidio. Esta reserva irónica con que Allen afronta sus finales felices parte de las contradicciones razonables y ambivalentes marcadas por las aparentes inadecuaciones. Esto genera las cómicas paradojas ambivalentes características de los finales felices del cine de Allen.

misma idea apelando a otro recurso que W. Allen utilizó en *Mighty Aphrodite* (1995), el “Deus ex Machina”. El final de *Hollywood Ending* es un desenlace fortuito, azaroso y reconciliador.<sup>617</sup>

Conviene destacar la diferencia entre la película de Allen (*Un final made in Hollywood*) y la de su protagonista Val Waxman (*La ciudad que nunca duerme*). Mientras que la última está realizada por un invidente, la de Allen está muy bien estructurada, no está hecha por un ciego, sino por un vidente muy agudo. Woody Allen consigue en *Un final made in Hollywood* darle la vuelta a su propio cine, cual prenda reversible o mirada desde el otro lado del espejo. Si en *Desmontando a Harry* es el peculiar peregrinaje de Harry Block por todo el caos y desorden de su vida lo que le ayuda a desbloquearse artísticamente de la mano de sus personajes, en *Un final made in Hollywood* son el caos y el desorden artísticos más absolutos, producto de su ceguera psicosomática, los que lo acompañan en su peregrinaje y los que le dan al final un sentido a su vida y obra de la mano de las personas sentimentalmente más cercanas. Val Waxman consigue reconciliarse con las personas que Harry Block no pudo y recuperarlas. En el caso de Val, su hijo y su ex mujer. Al final, Waxman consigue quitarle a Ellie al magnate del cine con el que ella se iba a casar, consiguiendo así recuperar la estabilidad sentimental perdida y añorada, algo que no puede conseguir Harry Block, a quien su mejor amigo le quita a su exnovia. El caos de su vida real le sirve a Harry para organizar su vida ficcional literaria. Val Waxman, en cambio, consigue ordenar su vida personal a partir del desorden artístico. Se produce una paródica inversión del proceso. Las tres historias de Val Waxman se encuentran, de este modo, vinculadas.

La estructura de la enunciación tal como se da en la primera historia [la del rodaje] tiene su paralelismo en las otras dos [la familiar y la sentimental]. Esto resulta evidente en la relación entre Val Waxman y su hijo. En efecto, cuando el psiquiatra le pregunta por el argumento del film y ello lo remite al conflicto que tiene con su hijo, se establece un paralelismo entre la enunciación de una película y la relación padre-hijo. Ese paralelismo radica en que del mismo modo que la producción de una obra artística escapa al control del enunciador así también sucede con la educación y crianza de un hijo. Las decisiones artísticas del hijo de Waxman hicieron fracasar todas las expectativas de su padre, si bien tienen muchísimos rasgos en común. El signo más evidente de esta independencia es el cambio de nombre: Tony Waxman por Scum X. En la historia del reencuentro entre Ellie y Val Waxman también puede verse, aunque menos desarrollada, la misma estructura de la enunciación. Toda la historia gira en torno a los conflictos

---

<sup>617</sup> Bertorello, “Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad”, *op. cit.*, p. 13.

(rupturas semánticas) de la relación de pareja. La vida matrimonial aparece como un problema interpretativo sobre el que los personajes dialogan (instancia enunciativa), discuten y al final se reconcilian.<sup>618</sup>

La actividad cinematográfica se convierte, así, para Val Waxman en hermenéutica del sentido. Se presenta, de este modo, la realidad como un texto que se intenta descifrar, en donde el hombre se define por lo que hace,<sup>619</sup> que en el cine de Allen suele estar muy ligado con el arte de la palabra. En este sentido, Val Waxman, como director de cine, se convierte en un trasunto de Dios, el creador a través de la palabra por antonomasia, aquél que dijo y fue hecho, habló y existió. Lo que no sucede, precisamente, con Val Waxman, cuyas órdenes se vuelven caóticas e incomprensibles, teniendo, siempre, que ser diferidas debido a su ceguera. Nos encontramos así con un dios-demiurgo ciego. De ahí el constante caos reinante y la necesidad de encontrar el camino en medio de la oscuridad generada, como le sucede al ciego Val Waxman cuando camina a tientas. De este modo, dada la ceguera del creador y la oscuridad en la que nos ha dejado, ~~la~~ coherencia del mundo o, lo que es lo mismo, la coherencia de la obra de arte está del lado de la recepción y no en el plano de la producción”.<sup>620</sup> De ahí la necesidad hermenéutica del lector-espectador de caminar a tientas por el texto en medio del sentido diseminado. De ahí la realidad como un texto en donde el hombre, reconciliándose con ella en su extraña heterogeneidad, se define por lo que hace para intentar comprenderla, aprehenderla, hacerla suya: en el caso de Harry Block, escribir novelas de éxito; en el caso de Val Waxman, rodar brillantes películas. Así:

El mundo ficcional de *Hollywood Ending*, la tesis que propone bajo el modo de una posibilidad que tiene que ser discutida filosóficamente, es que el modelo para comprender la realidad es un determinado tipo de obra humana, la obra de arte (en este caso el cine). Ésta se estructura como un texto, es decir, como un conjunto de significados cuya coherencia semántica depende de la situación de recepción.

La coherencia semántica también depende de las propias condiciones objetivas del texto. No es lo mismo un cuadro tradicional que un *collage*, y eso no depende del receptor. En el caso de *Un final made in Hollywood*:

El concepto de texto implicado en el film no alude en ningún momento a la escritura como uno de sus criterios necesarios. Por el contrario, la textualidad de una obra radica solo en la posibilidad de ser comprendida por el lector. Esta tesis

---

<sup>618</sup> Ibid., p. 15.

<sup>619</sup> Ibid., pp. 16-17.

<sup>620</sup> Ibid., p. 17.

está presentada en forma de hipérbole: en el caso de que un director de cine al que le falta la competencia fundamental para realizar su obra y, no obstante, produce un texto cinematográfico absurdo, es posible la atribución de sentido.<sup>621</sup>

Nos encontramos, de este modo ante una hermenéutica psicoanalítica en donde se concibe la heterogénea y fragmentada vida y realidad como un texto lleno de misterios en el que se vincula al artista con el creador; un misterioso creador ciego y caótico del que no cabe ya esperar sentido alguno, como tampoco cabe esperarlo de Val Waxman (ni durante su rodaje ni cuando recupera la vista y descubre el desastre de película que hizo durante su ceguera, a la que ni el mismo le puede aportar sentido alguno). El motivo de la visión, con la vida y la realidad como texto, constituye, de esta forma, la estructura enunciativa de *Un final made in Hollywood*, en donde:

En el mismo plano de la diégesis hay un motivo dominante que es la oposición entre vista y ceguera. Si bien este motivo está presente en las tres historias, es en la primera donde alcanza su mayor desarrollo. El motivo de la visión-ceguera debe enmarcarse dentro de la temática de la enunciación. En efecto, la estructura narrativa analizada en el punto anterior (expulsión del mundo del cine y recuperación del reconocimiento) se desarrolla en un programa narrativo concreto que es la producción de una obra cinematográfica. El film *La ciudad que nunca duerme* nunca aparece como producto terminado, es decir, como obra discursiva, sino que siempre se lo presenta desde el punto de vista de la producción. El programa narrativo de la realización del film cuenta la situación de enunciación del cine. [...]

Así entonces, el motivo de la visión recorre la estructura enunciativa de la diégesis. A modo de conclusión, se puede afirmar que de lo que se trata es precisamente de una construcción en abismo (*mise en abyme*) enunciativa. El recorrido de los reflejos especulares es el siguiente: el par de opuestos visión vs. ceguera articula todos los programas narrativos que se reflejan mutuamente, a saber, el programa narrativo de la realización de *La ciudad que nunca duerme* refleja el programa narrativo de la relación padre hijo que, al mismo tiempo, refleja la trayectoria narrativa de la relación de pareja que, a su vez, refleja la situación de enunciación de *Hollywood Ending*.<sup>622</sup>

El éxito de Val Waxman se encuentra vinculado a la salida de su ceguera en cada uno de los tres niveles o historias expuestos. A la salida de su ceguera sentimental y familiar le sucede la salida de su ceguera físico-artística, vinculada con la estética de la recepción, sobre la que trataremos más abajo. Así, aunque la película de Val Waxman es considerada por los norteamericanos como “un desperdicio de celuloide incoherente y estúpido”, según el público de los países previos, la ceguera que ha dado a luz esa

---

<sup>621</sup> Ibid., p. 17.

<sup>622</sup> Ibid., pp. 13 y 15.

película, resulta al final paradójicamente ~~brillante~~”. En medio de la más completa desolación, le llama su agente comercial para darle las buenas nuevas: ~~“~~Te están aclamando los franceses como un gran artista, un gran genio. Y ya sabes que son los que marcan la pauta en toda Europa”. Esta asombrosa noticia da un giro inesperado a toda la película, que termina con un paródico final feliz *made in Hollywood*: Val Waxman y Ellie felices camino de Francia donde, paradójicamente, gracias a la película que no han sabido apreciar sus compatriotas estadounidenses, en Europa van a recibirlo con grandes ovaciones, haciéndose realidad el sueño que siempre habían tenido ambos de vivir en París. Como dice la crítica de una prestigiosa revista de cine norteamericana en la película de Allen, Val Waxman es ~~un~~ genio poco convencional”. Por encima de los aspectos económicos, el cine, más que como un negocio, es considerado por Allen-Waxman un arte creativo y original, expresión del yo, que termina triunfando a pesar de las oposiciones. La marca de la industria cinematográfica norteamericana se convierte en las manos de Allen en la marca de su ~~anti-cine~~”, en el golpe de gracia definitivo a esa industria que critica y echa por tierra. El ~~final feliz~~” *made in Hollywood* que da título a la película es conseguido gracias a lo que el propio Hollywood desecha, desprecia y no entiende. De este modo, el azar, y una determinada concepción artística para la que el descontrol y la incoherencia generen valores apreciables, pueden hacer que de ese caos e incapacidad salga algo sugestivo. Respecto al azar o la suerte se trata de un elemento de vital importancia en todo lo que nos sucede en la vida y en el éxito, según Woody Allen ha manifestado en varias ocasiones. Para el propio Waxman es una sorpresa que guste a los franceses. Nos encontramos así ante una crítica que no es capaz de distinguir entre la declaración caótica y desordenada que presenta la película de Val Waxman y el ~~sentido~~” especial que transmite. Una crítica que no está a la altura de entender el valor del cine de Val Waxman, considerado un genio por los franceses y la crítica cinematográfica europea, que pueden estar tan equivocados como los americanos, o más, de hecho.

*Un final made in Hollywood* constituye en Woody Allen una metacrítica del cine de su propio país a la vez que una metacrítica paródica del cine más ~~vanguardista~~” realizado en Europa. Aparte de esta metacrítica, en donde no se salva nadie, también nos encontramos ante una autometacrítica de su propio cine que, como el ave Fénix, constantemente se va retroalimentando de sí mismo, renaciendo de sus propias cenizas. En este sentido, el paródico final *made in Hollywood* supone una vuelta del revés

respecto a la célebre *Annie Hall*, comedia romántica ganadora de cuatro Oscars, a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones. Comienza y termina *Annie Hall* con un nostálgico final triste, en donde Alvy Singer, el protagonista masculino que encarna Woody Allen, no puede recuperar al amor de su vida. Entre medio se nos cuenta cómo surge y se desarrolla su historia de amor. Hasta que llega un momento en que deciden romper. Lo que hace novedoso a este planteamiento anti-Hollywood no es sólo el final nada convencional de la historia de amor que se nos cuenta en *Annie Hall*, sino también su punto de vista triste y nostálgico hacia un pasado irrecuperable, con un montaje que no presenta una historia narrada en forma lineal sino con continuos saltos en el tiempo, a través de ciertos momentos que vienen a su memoria. Se trata de un pasado no superado al que el protagonista vuelve no sólo por mera nostalgia, sino también porque no entiende lo que pasó, y esto le lleva a volver a analizar una vez más el texto de su vida. La visión fatalista existencialista, en donde la vida es una desolación caótica sin sentido, marca las estructuras narratológicas que se realizan en *Annie Hall*. El propio protagonista nos confiesa frente a la cámara al comienzo de la película:

Annie y yo rompimos, y aún no puedo hacerme a la idea. Sigo examinando mentalmente las piezas de nuestras relaciones y analizando mi vida para averiguar dónde surgió el fallo, ¿comprenden? Y no... Hace un año estábamos enamorados, muy enamorados. Sí...

*Annie Hall* se niega a regresar a Nueva York con Alvy Singer; sin embargo, éste escribe una obra de teatro en la que ambos vuelven a estar juntos. “Era mi primera obra”, se excusa Alvy, y reconoce, como le sucede luego a Harry Block, que “uno siempre se está intentando que las cosas salgan perfectas en el arte, porque conseguirlo en la vida es realmente difícil”. Esto es precisamente lo que realiza Allen en *Un final made in Hollywood*. Si en *Annie Hall* Allen había tratado de reflejar la realidad de las relaciones tal y como él las vivía y concebía, a costa de un final nada típico en una comedia romántica hollywoodiense, en *Un final made in Hollywood*, Allen, sin dejar de presentar la complejidad de las relaciones sentimentales humanas con el sexo opuesto, se toma la revancha a sí mismo dándole, de alguna forma, la vuelta a aquella historia con un final feliz *made in Hollywood*. Se trata en ambos casos de recuperar un añorado pasado perdido que se empieza a valorar cuando se ha perdido, irremediamente en el caso de *Annie Hall*, no se tiene ya.

## 5. El cine de Woody Allen a la luz del psicoanálisis de la hermenéutica simbólico-existencialista del sentido y la hermenéutica aforística

### a. El cine de Woody Allen a la luz del psicoanálisis de Carl Jung, el Círculo de Eranos y la hermenéutica simbólico-existencialista del sentido

El hermeneuta simbólico-existencial posmoderno Ortiz-Osés se muestra heredero directo tanto de Gadamer como de Carl Jung y la Escuela o Círculo de Eranos. El psicoanálisis de Carl Jung defiende la importancia inconsciente que tiene el símbolo.<sup>623</sup>

El símbolo facilita, como expuso Jung, el tránsito de la energía anímica desde el inconsciente a la aplicación consciente y a la actividad. Fue interpretado por Jung como un “motor psicológico” que transforma la energía. Con la ayuda del símbolo la libido es desviada de su cauce natural, es decir, de la costumbre cotidiana, y dirigida a actividades desacostumbradas.<sup>624</sup>

Remitimos, al respecto, por ejemplo, a la ya mencionada secuencia de *Acordes y desacuerdos* en relación con el simbolismo oculto que tienen los trenes para el protagonista como parodia de estas posturas psicoanalíticas.

Frente a la interpretación posmoderna que hace Vattimo de Gadamer al insistir en la desfundamentación y en la transparencia, Ortiz-Osés y su discípulo Garagalza, en relación con el carácter metafórico del lenguaje, siguiendo a Jung y la Escuela de Eranos, plantean otra postura menos “débil” y “flotante”, más “pesada” o “acuática”, según la cual la hermenéutica filosófica apunta hacia, y reclama, una hermenéutica simbólica en la que el lenguaje queda enraizado en los arquetipos y reinterpretado como un simbolismo que emerge de las profundidades materiales del inconsciente colectivo, ejerciendo como mediador entre éste y la conciencia individual y colectiva.<sup>625</sup> En este sentido Ortiz-Osés observa que:

Mientras que la Escolástica tradicional define el ser cuasi dogmáticamente como esencia o sustancia y, por tanto, como verdad fundamental de signo objetivo, la Escuela hermenéutica interpreta el ser de lo real de modo existencial y dialógico y, en consecuencia, como sentido relacional de carácter intersubjetivo y antidogmático.<sup>626</sup>

---

<sup>623</sup> En relación con el símbolo, es fundamental la referencia que Garagalza y Ortiz-Osés hacen a Erns Cassirer y su obra *Filosofía de las formas simbólicas*.

<sup>624</sup> Neumann, E., en Garagalza, Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*, op. cit., p. 128.

<sup>625</sup> Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Anthropos, 1991.

<sup>626</sup> Ortiz-Osés, *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, op. cit., p. 21.



El metaforismo como característica fundamental del lenguaje lo toman Garagalza y Ortiz-Osés de Gadamer.<sup>627</sup> «Nuestra realidad sería, pues, el resultado de una interpretación simbolizadora que tiene una potencia ontológica en la medida en que lo real mismo se concibe como teniendo un carácter simbólico en virtud del cual necesita de la interpretación para realizarse».<sup>628</sup> En este sentido:

Más que como un instrumento el lenguaje reclama ser visto como un «órgano» u «organismo» que media entre sujeto y objeto instaurando un «mundo intermedio» (*Zwischenwelt*: Humboldt): es originariamente símbolo instaurador de sentido, metáfora poética que va perdiendo luego esa pregnancia y se va convirtiendo en signo que refiere un significado.

Así distendido entre el carácter simbólico, originario e instituyente, y el carácter sígnico, orientado e instituido, el lenguaje instaura una tensión insuperable entre ellos en la que se despliega la vida tanto individual como social.<sup>629</sup>

En la misma línea Ortiz-Osés asevera que mientras la semiología se centra en la arbitrariedad de nuestros sistemas de signos, «la hermenéutica toma una posición transversal al preferir o privilegiar los signos analógicos, simbólicos, cálidos o humanos».<sup>630</sup> Interesan los signos en cuanto símbolos de otra realidad. Se trata, así, de buscar «a través de los significados y significantes y, por tanto, de los signos funcionales, simbolizaciones del sentido, que es como decir la huella humanoide y no meramente estructural o formal. Si R. Barthes pudo afirmar que todos los usos en una sociedad resultan signos, nosotros matizamos que todos los usos/signos en una sociedad humana resultan signos simbólicos».<sup>631</sup> Se presenta, de este modo, el sentido hermenéutico como sentido simbólico, constituidor de la hermenéutica simbólica como una superación de la semiología desde la mediación humana. Como señala Ortiz-Osés:

en la Posmodernidad ya no es posible fundar el sentido en un fundamento o razón absoluta (fundamentalismo), ya que el sentido es antiabsolutista por cuanto relacional y abierto. Pero ello no significa recaer en el otro extremo del nihilismo del sentido y la consiguiente celebración relativista del pseudosentido, puesto que hay una vivencia o experiencia radical de sentido profundo tal y como comparece en el amor y la amistad, en el arte y la religión, en la belleza y la bondad. La ética de la implicación hace referencia precisamente a la actitud del hombre como implicador implicado en la (re)creación del mundo a través del sentido en cuanto

---

<sup>627</sup> Gadamer, *op. cit.*, p. 514.

<sup>628</sup> Garagalza, Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>630</sup> Ortiz-Osés, *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>631</sup> *Ibid.*

proyección basada en la vivencia radical, la cual nos ofrece un sentido atravesado por el sinsentido pero aniquilado por él. [...]

Así que el sentido es flotante pero no evanescente, no es absoluto pero tampoco relativo o relativista: el sentido es relacional o relacionista. Y si es verdad que se trata de una proyección, se trata de una proyección que se apoya en la experiencia humana de sentido. Se podría hablar incluso del sentido como una ilusión, pero es una ilusión constitutiva del hombre, una realidad transversal y por lo tanto surreal, una realidad simbólica sin la que no es posible la sobrevivencia humana. Así que, sin la ilusión del sentido no se puede sobrevivir, aunque tampoco se pueda vivir sólo de dicha ilusión, precisando la implicación o arraigo del sentido tanto en la experiencia de su consentimiento como en la realidad prosaica que lo relativiza.<sup>632</sup>

El sentido, según Ortiz-Osés, viene marcado por las diversas culturas y sus lenguajes de sentido, en donde el mito y su lenguaje constituyen la base hermenéutica.

Por eso conviene tomar consciencia de esas cosmovisiones, porque de lo contrario se nos cuelan inconscientemente y, por lo tanto, acriticamente; de este modo consciente podemos tomarlas como lo que son, proyecciones del hombre sobre el hombre y su mundo.<sup>633</sup>

En esta hermenéutica simbólica ambivalente Ortiz-Osés ha distinguido tres grandes cosmovisiones: la matriarcal-naturalista (ejemplificada en las viejas culturas como la vasca), la patriarcal-racionalista (ejemplificada en la cultura indoeuropea y semita) y la fratriarcal-personalista (ejemplificada en el cristianismo). Pero mientras que la primera cosmovisión es positivamente comunal, resultando negativamente anti-individualista, la segunda cosmovisión es positivamente progresionista, pero negativamente abstraccionista (típicamente occidental). En la tercera cosmovisión se produce la coimplicación de los contrarios representados por las otras dos. De este modo:

por este peligro integrista o familiarista, yo mismo he propuesto la categoría (pos)moderna del Cómplice para destacar la coimplicación o complicidad de todos los hombres embarcados en un mundo común para bien y para mal; esta cosmovisión del cómplice sería la mitología propiamente posmoderna, la cual se redefine como una mitología coimplicacionista del otro.<sup>634</sup>

Esta coimplicación posmoderna presenta un carácter esquizoide, como el héroe que Allen encarna en *Sueños de un seductor* frente al ídolo de éste héroe representado en el Humphrey Bogart de *Casablanca*, o Harry Block frente a sus personajes en *Desmontando a Harry*.

---

<sup>632</sup> Ibid., pp. 15-16.

<sup>633</sup> Ibid., p. 12.

<sup>634</sup> Ibid., p. 13.

Yo creo, en efecto, que nuestra civilización occidental sufre de una esquizoidad, consistente en la proyección de un heroísmo unilateral, patriarcal-masculinista y dualista que opone de manera drástica el bien contra el mal, el arriba contra el abajo, la luz contra la oscuridad, el cielo contra el infierno, lo diurno contra lo nocturno, lo celeste frente a lo terrestre, el héroe contra el dragón o monstruo, Dios *versus* el diablo, etc. Lo cual no debe significar realizar ahora una inversión de este dualismo clásico, porque entonces nos encontramos con lo mismo desde el otro extremo. Se trataría, pues, no de enfrentarnos o confrontarnos de nuevo, sino de afrontar novedosamente este dualismo, intentando coimplicar radicalmente los contrarios para su (re)mediación, la cual pasa por su desextremización, desdogmatización y desabsolutización, es decir, por la relativización de su perversa lógica antihumana. Pues todo extremista es poco radical, reentendiendo el radicalismo como la radicación democrática de los opuestos, donde la democracia radical comparece como la auténtica implicación de los contrarios.<sup>635</sup>

Defiende Ortiz-Osés la coimplicación de la realidad en sus contradicciones y la coimplicación de contrarios. Esta confrontación de contrarios es la que mueve el cine de Woody Allen. Allen exagera estos contrarios o uno de ellos con fines cómicos. Lucha de contrarios de raíces psicoanalíticas. Por su parte, Ortiz-Osés encuentra

en la Escuela de Jung el intento no ya colectivo sino individual por integrar los aspectos de psique clásicamente rechazados por la versión oficial del psicoanálisis freudo-racionalista: lo irracional y la sombra, la negatividad y el mal, lo minorizado en uno mismo y los demás, lo complementario. Con ello se critica el perfeccionismo racionalista clásico, de carácter luminoso y heróico, en nombre de lo oscuro y compensatorio, de la complejidad salvadora de todo unilateralismo o extremismo. Ahora mi divisa es: soy cómplice y nada mundano me es ajeno.

A partir de aquí propongo mi propio mito del héroe auténtico, el cual no es el que conquista agresiva o aguerridamente al otro sino el que se conquista a sí mismo, así pues el que conquista su alma o interior, asumiendo, por lo tanto, de manera paradójica el lado antiheroico tradicionalmente representado por el ánima cuasi femenina.<sup>636</sup>

Este antihéroe concebido como héroe interior o personal es el que coincide con los protagonistas de las películas de Woody Allen. Este nuevo héroe, según Ortiz-Osés, encarna el papel del discurso filosófico dentro del marco de las visiones del mundo. Es por eso:

que la Filosofía aparece en este contexto cosmovisional como la conciencia crítica de las cosmovisiones o visiones del mundo o, si se refiere, como la reflexión y mediación de estas posiciones en la búsqueda de una posición cómplice de carácter remediador y, en consecuencia, ético. Esta nueva ética estaría representada a mi entender por un nuevo héroe antiheroico, héroe interior más que exterior,

---

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 11.

héroe más asuntivo que consuntivo o depredador, héroe cuya divisa bien podría ser: *Implico(r) ergo sum*, estoy implicado luego soy, soy cómplice luego existo (lo que sin duda expresa una crítica al héroe rampante de nuestra mitología oficial).<sup>637</sup>

Nos encontramos en los protagonistas de Woody Allen con un héroe en la línea del presentado por Ortiz-Osés, pero visto desde la parodia irónica que lleva a cabo el director neoyorkino. La implicación de estos antihéroes allenianos dota a los mismos de existencia. Este compromiso o implicación vital-existencial viene dado e inspirado por sus lecturas de Kierkegaard, según veremos.

El discípulo de Ortiz-Osés, Luis Garagalza, señala cómo su profesor y maestro les hablaba en las clases de hermenéutica de la universidad –en un contexto casi contracultural del simbolismo y del sentido, que es precisamente lo que puede animar o revitalizar a un pensamiento recluso en un racionalismo estrecho”<sup>638</sup>, como el del propio Garagalza cuando conoció a su maestro, según confiesa en la entrevista que Ortiz-Osés le realiza. Se trata de un –exceso de intelectualismo [...] que acaba siendo estéril y vacío” a la hora de sobreponerse a su angustiosa y desalentadora experiencia religiosa. Confiesa él al respecto como por familia y por formación ha sido muy religioso, llegando a hacer también de monaguillo. En su infancia se tomaba también muy en serio las clases de religión del colegio donde, según él, tenían –profesores bien preparados, inteligentes y bastante abiertos para lo que predominaba todavía en aquellos años del franquismo”.<sup>639</sup> A este respecto hay algo que le marca decisivamente porque al comienzo de la adolescencia, cuando empezaba a hacer uso propiamente de la razón, en una discusión con un compañero de clase sobre la existencia de Dios, se dio cuenta de que no era algo tan seguro, y cuanto más lo pensaba más seguro le parecía que no podía existir.

Todo aquel mundo ya no se me sostenía, se me comenzó a hundir o a desvanecer como algo irreal, pues intentaba atraparlo con el mismo órgano que estaba aprendiendo a usar en las clases de matemáticas, de física y de química. Recuerdo la angustia cósmica que sentía al pensar que no había Dios, a la que se unía la angustia social de descubrirme el único ateo en un ambiente totalmente religioso. Esa angustia es tan grande que intentas moverla como sea, buscar ayuda, y lo más que encuentras y te aciertan a proporcionar son las –vías” para demostrar la existencia de Dios, que no me consiguieron demostrar nada, ni siquiera tranquilizarme. Resulta entonces que nadie me podía ayudar, y te encuentras solo.

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>638</sup> Garagalza, Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 222.

[...] A raíz de todo eso la angustia aumenta con lo cual aumenta también el anhelo, el deseo de redención, de salvación, de liberación.<sup>640</sup>

Se trata, según veremos más adelante, de un proceso similar al que sufre desde el judaísmo Woody Allen. Tras este desolador y angustioso descubrimiento religioso-existencial desde el intelectualismo, Gargalza nos señala que trató de “combatir el intelectualismo intelectualmente, cosa que resulta obviamente imposible”.<sup>641</sup> Sus inquietudes religioso-existenciales le llevan de la práctica religiosa en su infancia a la angustia religioso-existencial, lo que termina canalizando por medio de su implicación en la contracultura española del final del franquismo durante los años setenta. De este modo, una vez que la religión tradicional queda en un segundo plano a causa de la labor del intelecto, aparecerá un sustituto a modo de religión secularizada en la política, una especie de religión política contracultural vasca. Con los años, esta deslegitimación del poder se convierte en “anarco-humanismo” al centrarse en la filosofía y la hermenéutica, con el cuestionamiento de lo establecido de la ley o interpretación imperantes, del más fuerte. La figura de Jung representó para él la posibilidad de darle un anclaje afectivo a su intelectualismo, y a través de Rof Carballo, en particular con la lectura de *El hombre como encuentro*, se pudo “reconciliar con la autoridad, una autoridad no entendida dogmáticamente como imposición externa, sino en el sentido positivo, una autoridad inteligente, basada en la experiencia, como articulación, estructuración: *auctoritas*”.<sup>642</sup> Esta misma cuestión, aunque ampliada, es la que encuentra en Jung, con quien se vuelve a encontrar con la problemática religiosa pero planteada de un modo nuevo para él, no tan dogmático, formalista y ritualista sino más cultural, atendiendo más bien al sentido psico-antropológico de la religión. En concreto, la idea del *proceso de individuación* le permitía comprender su propia trayectoria e interpretar su “descarriamiento” no como algo totalmente negativo sino como un camino que pasa por el afrontamiento de la Sombra y no por su exclusión. De esta forma, sin él saberlo del todo, el no haber reprimido la negatividad le estaba permitiendo su articulación.<sup>643</sup>

---

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>641</sup> *Ibid.*, pp. 221-222.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 226.

## **b. El cine de Woody Allen a la luz de la hermenéutica simbólico-existencial aforística de Ortiz-Osés**

La coimplicación de contrarios de la hermenéutica simbólica marca la metafísica posmoderna. Según Ortiz-Osés:

Una auténtica metafísica (pos)moderna sólo puede presentarse hoy democráticamente como una filosofía hermenéutica que ya no se ubica más allá de lo real sino que coimplica la realidad en su ser inmanente/inmanante dando cuenta y relación de ella en sus contradicciones.

Por eso redefinimos aquí la metafísica como una metafísica de la implicación, en la que se exponen las radicales implicaciones del sentido en un relato ya no trascendente sino inmanente, así pues ya no en un metarrelato de carácter absolutista sino en un interrelato de signo relacional o relacionista de lo real. De esta guisa, la metafísica deja de ser la explicación de la verdad (última) para poder ser la implicación de la realidad en su sentido (medial): una metafísica ya no ontoteológica sino ontosimbólica, ya no suprahumana sino humana, ya no divina sino divino-demónica, puesto que la experiencia humana de lo real se realiza en esa franja intermedia entre lo divino y lo demónico, entre el supramundo celeste de los dioses y el inframundo infernal de los demonios, entre el ser y el no-ser, la vida y la muerte.<sup>644</sup>

Este tipo de relato es el que hace que la hermenéutica simbólica dé un paso más allá en la hermenéutica aforística de Ortiz-Osés.

Con ello pretendemos situar nuestra metafísica implicacional del sentido en los bordes del sinsentido, allí donde lo real pasa del caos al cosmos y de la potencia al acto, en ese ámbito de mediación de los contrarios en el que aún se comunican, en ese lugar simbólico donde se conjugan los opuestos que configuran nuestra realidad como interrealidad, allí donde se fragua el complot o coimplicación de las realidades en su realidad, así pues en el centro (descentrado) y quicio (desquiciado) en el que la realidad se realiza y desrealiza en un lenguaje de ida y vuelta de esencial carácter dialéctico. Ese lugar medial está habitado por las implicaciones del sentido que, a modo de junturas o suturas, articulan el universo dinámico y caleidoscópico del que formamos parte integrante.<sup>645</sup>

La hermenéutica simbólica que desarrolla Ortiz-Osés la pone en práctica con la creación literaria de aforismos, centrados éstos en el símbolo. De este modo, tras acercarse a los especialistas más emblemáticos al respecto, y tras acercarse a un sinfín de mitos, arquetipos, diosas, dioses, daimones, tras rastrear el fondo común de lo vario de la cultura humana, sus obras se centran en la experiencia del hombre que consiste en decir-se, en dar-se al ser como palabra, en objetivar-se en imágenes, en símbolos en los

---

<sup>644</sup> Ortiz-Osés, *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, op. cit., pp. 146-147.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 147.

que cohabitan la expresión y la impresión, lo objetivo y lo subjetivo, la razón y la pasión, lo manifiesto y el misterio. De todo ello deviene una imagen del hombre como contemporáneo del proceso de creación simbólica que siempre lo define diferenciadamente. De este modo, como sucede también en los aforismos allenianos:

El dinamismo y la vivacidad que habitan en el símbolo hacen que su potencial semántico aparezca por sorpresa, de súbito, sin previo aviso, cargado de misterio, sin noticia de su procedencia ni de su autoría. Su dimensión figurativa convoca la presencia de una ausencia (fractura) de la que aquélla es expresión. Por eso, el conocimiento simbólico no avanza inexorable y acumulativamente hacia un dominio privilegiado que espera la llegada esclarecedora y triunfante de la razón humana. Muy al contrario, su potencial evocativo supone avances y retrocesos, ascensos y recaídas, manifestaciones y ocultamientos. Precisamente por no haber una última palabra, su virtud es la de dar entrada a muchas voces e interpretaciones, a múltiples sentidos, a la diferencia. Sin embargo, ese surco de misterio, ese enigma que esconde el símbolo obliga al hombre a reconocer sus límites cognoscitivos, a reconocer que se mueve por aproximaciones y acercamientos siempre inconclusos. A asumir trágicamente que cuando la razón se pone a husmear en la realidad ésta ya ha sido penetrada por el sentido.<sup>646</sup>

El aforismo se hermana con el símbolo al acercar al hombre hasta el umbral y el límite de lo decible.

A su través resplandece el dinamismo creador del lenguaje, o el lenguaje desplegando una pléyade infinita de rutas por las que el sentido transita abriéndose paso, buscando orificios, escurriéndose por entre los límites instituidos. En este territorio, el metafísico se despoja del potencial explicativo que procede diferenciando y separando analíticamente y se deja impregnar por la conectividad/continuidad ontológica cuya música de fondo comunica lo impropio, la intimidad abisal del cosmos, con lo propio, nuestro(s) sentido(s). De donde, el sentido como promiscuo, híbrido e impuro, fruto de los contrarios y los contrastes que constituyen la realidad.<sup>647</sup>

De este modo:

Si la Hermenéutica trata de interpretar un texto o textura significativa, la Hermenéutica aforística trata de ofrecer el contexto humano del sentido: la referencia de la referencia, los accidentes que encarnan el ser, los márgenes de la significación, la surrealidad de lo real. Una hermenéutica aforística es por lo tanto una *filosofía sensible*, un lenguaje sensible a la experiencia de la vida y a las vivencias de la existencia, capaz de auscultar ciertas claves sutiles de nuestro mundo en devenir. En efecto, aforismo significa delimitación o definición aguda, así como elección/selección (de *aforidso*=*delimitar* y *seleccionar*), aunque yo

---

<sup>646</sup> Sánchez Capdequí, Celso, “Desde los márgenes del sentido”, prólogo a la obra de Ortiz-Osés, Andrés, *Experiencia / Existencia*, Barcelona, March Editor, Biblioteca Íntima, nº 18, 2005, pp. 14-15.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 15.

empalmaría la etimología de nuestros propios aforos con *–aforao*”, en la cosignificación de *divisar* o *considerar* (*aforar*).

O los aforismos como consideraciones pregnantes en cuanto foros o aforos de significación humana, máximas mínimas que condensan la evaluación de la realidad a modo de *–breverías*”.<sup>648</sup>

De ahí que Ortiz-Osés añada que *–el simbolismo transgrede el significado: metafóricamente*”.<sup>649</sup>

Woody Allen coincide con Ortiz-Osés en presentar el sentido de la vida por medio del paradójico lenguaje aforístico. Allen utiliza el humor a través de sus característicos aforismos como mecanismo hermenéutico por medio del cual desarrollar su hermenéutica del sentido. Le saca todo el partido al humorismo del lenguaje desde sus particulares aforismos vitales. El humor viene generado, en estos casos, por el uso de elementos paradójicos al confrontar varios símbolos. Entre otros ejemplos significativos de cómo la realidad se confronta paradójicamente con el humor en *Deconstructing Harry* a través del lenguaje aforístico-simbólico, podemos citar los siguientes:

- 1) RICHARD: Tú y la ciencia... (*Le dice a Harry su amigo esperando en la consulta del cardiólogo.*)  
HARRY: ¿Qué hay de malo en ella? Entre el aire acondicionado y el Papa, prefiero el aire acondicionado.

El aire acondicionado y el Papa se convierten, respectivamente, en símbolos de la ciencia y la religión. La comicidad resulta de lo elementos tan prosaicos utilizados para temas de tanto nivel y envergadura, al comparar algo tan sublime o de tanto estatus como la persona del Papa con un aparato tan prosaico como el aire acondicionado.

- 2) HARRY (*a su amigo Richard*): Las palabras más bonitas de nuestro idioma no son *–te quiero*” sino *–es benigno*”.

En este caso, el lenguaje simbólico-aforístico se convierte en algo puramente lingüístico como medio para presentar el amor. A un modelo social basado en el amor a la pareja se opone otro basado en todo lo contrario, en el amor a uno mismo (justificado, en este caso, por el previo anuncio de un posible tumor). Es esta confrontación justificada la que genera la comicidad.

---

<sup>648</sup> Ortiz-Osés, Andrés, *ibíd.*, p. 97.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 149.



- 3) HARRY (*tras una desenfrenada sesión de sadomasoquismo y sexo oral que ha recibido de la prostituta afroamericana*): Coochie, eres toda una artista, de primera. Deberían exponer tu boca en el Louvre.

Estamos ante un chiste sexual verbal en donde el lenguaje aforístico-simbólico confronta, en este caso, algo tan aparentemente vulgar como la boca de una prostituta que acaba de realizar sexo oral, con algo tan sublime como el gran museo del Louvre. De esta forma, se ensalza lo vulgar al comparar su arte sexual con el arte que se expone en el prestigioso museo parisino, lo que genera comicidad por lo inesperado de la vinculación entre dos elementos en principio no vinculantes de por sí. La imagen que se genera con esta inesperada imagen metafórica es de auténtico *collage* vanguardista.

- 4) COOCKIE: Oye, ¿para qué tanta pastilla?  
HARRY (*mientras se viste, poniéndose el jersey sobre la desgarrada camiseta interior*): ¿Yo? Para la depresión.  
COOCKIE: ¿Y por qué estás deprimido?  
HARRY: Estoy deprimido. ¿Tú no te deprimes nunca? Caray, ¿tu trabajo no te deprime?  
COOCKIE: No está mal. Es mejor que currar de camarera.  
HARRY: ¿Sabes? Tiene gracia. Todas las furcias con las que hablo me dicen que es mejor que currar de camarera. Hacer de camarera debe de ser el trabajo más jodido de este mundo. Es increíble.

Se contraponen aquí dos trabajos socialmente femeninos para referirse al peor trabajo del mundo. Lo que genera comicidad, en este caso, es la inversión de los elementos asociados a cada profesión.

- 5) AMIGA: Hagas lo que hagas, escucha la versión de Max.  
ESPOSA DE MAX: ¡¿Max tiene una versión?! ¡¿Mata a su familia, se los come y tiene una versión?!

En este caso, el lenguaje representa unos hechos. De ahí que la amiga le recomiende confrontar las versiones. Lo cómico viene generado más que por las versiones que se contraponen, por la pregunta de la esposa.

- 6) ESPOSA DE MAX: Wolf Fishbein dijo que para ocultar los cuerpos... ¡te los comiste!  
MAX: ¡¿Entonces por qué te escandalizas?! Unos los entierran, otros los queman y yo me los comí.

La comicidad viene generada, en este caso, por la contraposición de actitudes. El hecho de que el lenguaje de ambos personajes se remita a unos mismos hechos que

entran en contraposición genera comicidad a partir de la extrañeza que nos genera la respuesta inesperada del marido.

- 7) HARRY (*a su esposa Joan, discutiendo por la reciente infidelidad de éste*): Soy tan víctima como tú. ¿Crees que me resulta agradable que una tetuda de 26 años me haga una mamada?

El lenguaje aforístico-simbólico aquí nos remite a una inversión de papeles, en donde Harry se ha presentado como víctima que le echa la culpa a su esposa psiquiatra, debido a que la causa de su infidelidad es una de las pacientes de ella, cuya consulta tenía en su propia casa. La comicidad viene dada por la vinculación de su victimismo con una procacidad que se supone que representa todo lo contrario de lo que Harry dice.<sup>650</sup>

- 8) PADRE: ¡Harry!  
HARRY (*al encontrarse a su padre en el infierno*): ¡Papá!  
PADRE: ¡Sácame de aquí! ¡Esto es horrible! Ya sabes que nunca soporté el calor.  
HARRY: ¿Qué hace aquí este hombre?  
DEMONIO: Está condenado al sufrimiento eterno.  
PADRE: Harry, ayúdame.  
HARRY: No-no lo entiendo. ¡Exijo conocer los cargos!  
DEMONIO (*desplegando un rollo con la lista de cargos*): Se comportó con su hijo irresponsablemente. Acusó al niño de cometer un delito capital por el simple hecho de nacer.  
PADRE: Su mujer –me dijeron– ha muerto. Pero su hijo está de maravilla. ¿Por qué luchó para no nacer?  
HARRY: Oiga, mire, yo le perdono. Lo pasado, pasado está. Y eso-eso ya se acabó. Déjele ir al cielo, por favor.  
PADRE: ¡Soy judío! ¡No creo en el cielo!  
HARRY: ¿A dónde quieres ir..?  
PADRE: A un restaurante chino.  
HARRY: Llévelo al –Pato feliz”. Le quiero, a pesar de todo.

La comicidad se produce aquí por la inadecuación en la contraposición de personajes y situaciones a través del lenguaje, que, en este caso no resulta simbólico, ya que lo que se hace es confrontar y rebajar los elementos trascendentales a través de elementos terrenales, como un restaurante chino.

Algunos ejemplos de aforismos de otras películas:

- 9) ALVY SINGER: Para el ejército me declararon inútilísimo. Si hubiera una guerra yo sólo serviría de rehén. (*Annie Hall*)

---

<sup>650</sup> Esta cómica actitud auto exculpatoria es lo que más enfurece a Joan, a quien Harry se presenta como cínica víctima llena de descaradas excusas, disculpas y justificaciones sin sentido, en lugar de reconocer humildemente su error y pedirle perdón.

La contradicción cómica en este caso viene dada por no servir para nada en el ejército más que de algo que no sirve de nada porque no hace nada, ni luchar, ni atacar al enemigo, sino todo lo contrario.

- 10) CLIFF: Se suicidó. Era el mayor intelectual que he conocido y dejó una nota que decía –salgo por la ventana”. (*Delitos y faltas*)

El simbolismo contradictorio cargado de sentido en este caso viene marcado por el hecho de hermanar el verbo salir con la ventana con total naturalidad, cuando dicho de la puerta sonaría redundante por lo esperable de la vinculación

- 11) Mi psicoanalista me advirtió que no saliera contigo, pero eras tan guapa que cambié de psicoanalista. (*Manhattan*).

El sentido viene marcado en este caso por la solución inesperada ante el conflicto generado, lo que genera comicidad al anteponer el amor o los sentimientos y pasiones al psicoanalista, que es quien se supone que ayuda en esos casos.

En todos los casos analizados, la comicidad viene generada por las paradojas y contradicciones surgidas de la percepción de inadecuaciones confrontadas. El humor de Allen, contrapone de forma inesperada o no habitual valores tradicionales.

Otra paradoja o contradicción es que la muerte venga a buscar a alguien cuando mejor se lo estaba pasando en la vida. Este temor queda reflejado en el primer relato corto que se nos relata en *Desmontando a Harry*. El joven Harry como Harvey Stern es infeliz con su mujer, por lo que acepta la propuesta de un amigo para acostarse con una prostituta. Y aunque no tenía dónde quedar con ella, –sin embargo, la suerte le sonrió,<sup>651</sup> ya que uno de sus mejores amigos, Mendel Birnmaum, fue atropellado por un coche y se debatía entre la vida y la muerte en el hospital de Nueva York, dejando libre un fantástico piso de soltero...” Tras acostarse con la prostituta, la Muerte toca de repente a la puerta de la casa de Mendel, confundiendo a Harvey con éste. Harvey trata desesperadamente de convencerla de que no es él, pero la muerte no le cree y se lo lleva con ella. Este relato se lo cuenta Harry a Lucy, su ex amante, y consigue hacerle reír y que se calme y baje la pistola con la que quería matarlo. Como le dice su psiquiatra cuando le cuenta el incidente, –su obra le salvó la vida”.

Otra paradoja es que se casara con su psiquiatra Joan, que le conocía mejor que nadie, y que no resultara bien. Según la novelización de Harry:

---

<sup>651</sup> Perspectiva irónica ésta teniendo en cuenta el desenlace del relato.

NARRADOR: Era, según creía Epstein un emparejamiento ideal. Por fin una mujer que lo comprendía.

EPSTEIN: Sabes todos mis secretos. Mi vida psíquica completa. En la terapia te he confesado mis sentimientos.

HELEN: Ahora te toca a ti explorarme.

EPSTEIN: Sí, pero aceptas todas mis perversiones. Que me aten, verte con otras mujeres, sentir tus tacones en mi boca...

HELEN: Nadie puede decir que yo no sabía en dónde me metía.

NARRADOR: Los primeros dos años fueron increíbles. Se mudaron a una casa de *West Side Avenue*. Él escribía. Ella recibía pacientes. Pero su mejor diagnóstico era para el trabajo de él.

HELEN: Lo primero que refleja tu obra es tu total aislamiento. Tu miedo a la gente, tu pánico a la proximidad. Por eso tu vida real es tan caótica y tus libros son mucho más controlados y estables. Eres incapaz...

El lenguaje literario, al aislar la realidad, permite poner orden y estabilidad al material caótico que nos presenta la vida, ayudándonos, de esta forma, a entenderla mejor. El lenguaje aforístico utilizado por Allen desde el humor se convierte en mecanismo hermenéutico que caracteriza su cine.

## VIII. EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DE LA DECONSTRUCCIÓN

En este capítulo, estudiaremos el cine de Woody Allen y su hermenéutica del sentido a la luz de la hermenéutica posmoderna de la sospecha deconstructivista de Jacques Derrida y Paul de Man. De este modo, a la luz de los principales planteamientos posestructuralistas de la deconstrucción, como parte de la hermenéutica secularizada posmoderna del sentido, abordamos la hermenéutica del sentido y la vida como texto en el cine de Woody Allen.

### 1. Derrida, la deconstrucción y el cine de Woody Allen

La hermenéutica duda sistemática posmoderna ha llevado al cuestionamiento deconstructivista de los textos, de sus elementos y estructura(s) constituyentes, por parte del filósofo posestructuralista francés Jacques Derrida (El-Biar, Argelia francesa 15 de julio de 1930-París, 8 de octubre de 2004), padre del deconstructivismo, deconstruccionismo o deconstrucción (desconstrucción para algunos<sup>652</sup>).

La posmoderna obra cinematográfica del director neoyorkino será analizada en este capítulo en relación con esta teoría filosófica lingüístico-literaria posmoderna, que se cuestiona cómo se produce el acto de la lectura, y la interpretación de lo leído, partiendo de la crítica al estructuralismo imperante planteada por Derrida. Este concepto de la deconstrucción participa a la vez de la filosofía y de la literatura, y ha estado muy en boga en los Estados Unidos. Dentro de la filmografía de Woody Allen nos encontramos, desde una perspectiva paródica, con obras como *Desmontando a Harry*, cuyas referencias directas a la deconstrucción se pueden apreciar ya desde su título, por citar tan sólo un ejemplo de entre las varias obras que analizaremos a la luz de esta corriente posestructuralista.

Por otra parte, se producen, salvando las distancias, varias similitudes curiosas de base entre el cineasta neoyorkino y el filósofo francés. Tanto Derrida (judío de Argelia) como Allen (judío de Brooklyn) se consideran judíos desjudaizados, es decir, secularizados. Ambos, aunque sólo tienen una lengua (el francés en el caso del primero

---

<sup>652</sup> Wahnón Bensusan propone el término castellanizado “desconstrucción”, utilizado también por Patricio Peñalver en su edición de las obras de Derrida *La retirada de la metáfora y Envío (La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Bsrcelona, Paidós, 1989). Véase Wahnón Bensusan, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, 2ª ed. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991, p. 172.

y el inglés en el caso del segundo, si olvidamos idiomas como el hebreo, el yidish<sup>653</sup> o el sefardí propios de sus comunidades judías de origen), no se sienten completamente en su elemento en su país, ya que han vivido en otro sitio diferente al lugar de nacimiento: Derrida, aunque vive en Francia desde hace varias décadas, nació en Argelia; Allen, aunque vive en Estados Unidos, en muchos aspectos y sentidos se siente más vinculado con la cultura y mentalidad europeas, que descubrió ya en su juventud en el cine. Esto les lleva a mostrar sus reservas frente a su cultura patria, a la que sin embargo pertenecen porque no tienen otra, como señala Derrida al hablar de sí mismo.<sup>654</sup> En su caso, –es pues, a la vez, una vinculación, una dependencia muy grande, casi neurótica, con la cultura y con la lengua francesas y, al mismo tiempo, dentro de esa dependencia, una especie de malestar, de no pertenencia. Tengo, si lo prefiere, raíces fuera de la tierra, aunque, sin embargo, son raíces,”<sup>655</sup> como le sucede a Allen con la cultura europea. El cine europeo que veía desde su juventud, le hizo reflexionar sobre sí mismo y su propia cultura, con la que no ha contemporizado en todos sus valores, llegando a ser más apreciado en Europa que en su propio país. Esto le ha llevado en varias ocasiones, especialmente a partir del 2005, con *Match Point*, a rodar casi todas sus películas en nuestro viejo continente, ya fuera en Londres, París, Barcelona o Roma. En

---

<sup>653</sup> El yidis, ídish, yídico o yídish (ייִדיש yidish o ייִדיש idish, literalmente: "judío"; proveniente del alto alemán medio *jüdisch* y transcrito al inglés como *yiddish* o incluso *yidish*) es el idioma oriental del judeoalemán, hablado por las comunidades judías del centro de Europa (los asquenazies). *Yidis* es el término usado por el *Diccionario panhispánico de dudas*, y algunos lingüistas, como Moreno Cabrera (*Lenguas del mundo*, Visor, Madrid, 1990) y Rafael del Moral (*Diccionario Espasa lenguas del mundo*, Espasa, Madrid, 2002), prefieren la forma "yídís", muy similar, que refleja en forma explícita el acento paroxítono del original. Ídish está tomado de –El ídish defiende su nombre”, Jaime Marominsky, Fundación IWO (<http://www.iwo.org.ar/novedades07.html>). La Fundación IWO, por medio de la Academia Argentina de Letras, le solicitó a la Real Academia Española que reemplace el término –yídís” que aparece en el *Diccionario panhispánico de dudas* por –ídish”. La ponencia de la IWO indica que la ortografía –yídís” está basada en la palabra inglesa *yiddish* y en cambio –ídish” proviene directamente de ese idioma. La Real Academia contestó que –está preparando la 23ª edición del *Diccionario* de la lengua, en cuyo texto es su intención que aparezca el término ídish y sus variantes formales”. Debates a parte el nombre por el que debe conocerse, esta lengua, si bien toma la mayor parte de su sintaxis y léxico del alemán, tiene importantes préstamos de lenguas eslavas, del arameo y del hebreo (más específicamente del hebreo de Tiberíades). Se emplea habitualmente el alfabeto de este último para su escritura. El yidis se desarrolló en la Europa Central a partir del siglo X y evolucionó junto con las lenguas del entorno. Hoy, tras la virtual erradicación de la población judía centroeuropea a causa del Holocausto y la emigración por salvaguardia, su población hablante se redujo de 13 millones (1930) a 3 millones de personas (2005). Algunos grupos de judíos ortodoxos y ultraortodoxos en todo el mundo utilizan el yidis para la comunicación habitual, pues se considera sagrado el hebreo antiguo, idioma que se destina a las plegarias y al estudio de la Torá (la ley de Moisés).

<sup>654</sup> Derrida, Jacques, *No escribo sin luz artificial*, Madrid, cuatro ediciones, 2006, 2ª ed. (1ª ed. 1999), p. 47.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 47.

el caso de Derrida, sus raíces fuera de la tierra guardan relación con Argelia y los árabes que, a pesar de la ignorancia de su lengua, son algo muy importante para él.<sup>656</sup> Además, la obra de ambos no ha sido, por regla general, bien recibida ni entendida en su propio país, sino, curiosamente, en el del otro: la de Derrida en Estados Unidos, y la de Allen en Francia. Idénticas reacciones en sentido inverso.

## 2. El término “deconstrucción” y sus implicaciones

### a. La deconstrucción por vía negativa

Cuando a finales de los años 60, Jacques Derrida utilizó el término “deconstrucción” en *De la grammatologie*<sup>657</sup>, uno de sus primeros textos, no pensó que dicha palabra llegaría a tipificar su quehacer filosófico ni que dicho término tendría tanto éxito, en Europa y en Estados Unidos, para designar unas formas de lectura y de escritura que inciden en campos tan diversos que van desde la filosofía a la crítica literaria y la estética, pasando por la arquitectura, el derecho, el análisis de las instituciones o la reflexión política. “Deconstrucción” no era una palabra a la que Derrida concediese gran importancia. Se trataba de una palabra más dentro de toda una cadena de muchas otras palabras, como la *différance* (la diferencia que difiere en el tiempo y en la oposición) o la “diseminación”. El término empleado por Derrida, poco usual en francés, retoma en cierto modo dos nociones heideggerianas: la de *Destruktion* de la historia de la ontoteología –entendida no ya como mera destrucción, sino como desestructuración para destacar algunas etapas estructurales dentro del sistema–, y la de *Abbau* –operación consistente en deshacer una edificación para ver cómo está constituida o desconstituida–. La novedad del término elegido por Derrida viene a marcar la diferencia respecto a Heidegger.

Si es verdad que el término “deconstrucción” fue de alguna forma prefigurado por Heidegger, es la obra de Derrida la que ha sistematizado su uso y teorizado su práctica. “Deconstrucción” es la traducción que propone Derrida del término alemán *destruaktion*, que Heidegger emplea en *Ser y tiempo*. Derrida estima esta traducción suya como más pertinente que la traducción clásica de “destrucción”, en la medida en que no se trata tanto, dentro de la deconstrucción de la metafísica, de la reducción a la nada, como de mostrar cómo ella se ha abatido. Aún y con todo, el término elegido tampoco le

---

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>657</sup> Derrida, Jacques, *De la grammatología*, Siglo XXI, México, 1978, 2ª ed. (*De la Grammatologie*, Collection Critique, Paris, Minuit, 1967).

satisface por completo debido al prefijo *des* que de alguna forma el lector lo vincula con algo negativo, y no es el caso. Como explicó el mismo Derrida en su “Carta a un amigo japonés”, la voz “*deconstruction*”:

deseaba traducir y adaptar a mi propósito los términos heideggerianos *Destruktion* y *Abbau*. Ambos significaban, en ese contexto, una operación relativa a la *estructura* o *arquitectura* tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental. Pero, en francés, el término “destrucción” implicaba de forma demasiado visible un aniquilamiento, una reducción negativa más próxima de la “demolición” nietzscheana, quizá, que de la interpretación heideggeriana o del tipo de estructura que yo proponía. Por consiguiente lo descarté.<sup>658</sup>

Pero la palabra francesa elegida, *de(s)construcción*:

era de uso poco frecuente, a menudo desconocido en Francia. Ha tenido que ser reconstruido en cierto modo, y su valor de uso ha quedado determinado por el discurso que se intentó en la época, en torno y a partir de *De la gramatología*. Este valor de uso es el que voy a tratar ahora de precisar, y no cualquier sentido primitivo, cualquier etimología al amparo o más allá de toda estrategia contextual.<sup>659</sup>

No presenta la deconstrucción un esquema ni unas pautas de análisis de textos, sino una *actitud* del lector y del crítico ante los mismos, así como la actitud de los propios textos, que deconstruyen la realidad.

En cualquier caso, pese a las apariencias, la deconstrucción no es ni un *análisis* ni una *crítica*, y la traducción debería tener esto en cuenta. No es un análisis, sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el *elemento simple*, hacia un *origen indescomponible*. Estos valores, como el de análisis, son, ellos mismos, filosofemas sometidos a la deconstrucción. Tampoco es una crítica, en un sentido general o en un sentido kantiano. La instancia misma del *kriēin* o de la *crisis* (decisión, elección, juicio, discernimiento) es, como lo es por otra parte todo el aparato de la crítica trascendental, uno de los temas o de los objetos esenciales de la deconstrucción.

[...]

Lo mismo diré con respecto al *método*. La deconstrucción no es un método y no puede ser transformada en un método. Sobre todo si se acentúa en esa palabra la significación procedimental o tecnicista. [...] No basta con decir que la deconstrucción no puede reducirse a una mera instrumentalidad metodológica, a un conjunto de reglas y de procedimientos transportables. No basta con decir que cada “acontecimiento” de deconstrucción resulta singular o, en todo caso, lo más

---

<sup>658</sup> Publicada en Derrida, Jacques, “Carta a un amigo japonés” en *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997, 2ª edición, p. 23. La traducción del texto en esta edición opta por la palabra *deconstrucción* y sus derivados.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 24.



cercano posible a algo así como un idioma y una firma. Es preciso, así mismo, señalar que la deconstrucción no es siquiera un *acto* o una *operación*. No sólo porque, en ese caso habría en ella algo *pasivo* o algo *paciente* [...]. No sólo porque no corresponde a un *sujeto* (individual o colectivo) que tomaría la iniciativa de ella y la aplicaría a un objeto, a un texto, a un tema, etc. La deconstrucción tiene lugar; es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera de la modernidad. *Ello se desconstruye*. El *ello* no es, aquí, una cosa impersonal que se contrapondría a alguna subjetividad egológica. *Está en deconstrucción* (Litré<sup>660</sup> decía: *desconstruirse... perder su construcción*). Y en el *-se* del *desconstruirse*, que no es la reflexividad de un yo o de una conciencia, reside todo el enigma.<sup>661</sup>

La deconstrucción, de esta forma, no es un método debido a que no es ni puede ser la operación de un sujeto que aplica unos procedimientos o técnica, pues no sobreviene del exterior ni con posteridad al objeto concernido, sino que forma parte del mismo. Es algo que, además de darse en la realidad, en los textos en sí, llegando a haber textos deconstructivos, también constituye una operación llevada a cabo por el lector. En este segundo sentido, no se trata tanto de algo que nosotros elegimos hacer premeditadamente para conseguir otra cosa, sino de algo que percibimos que hacemos (al leer, interpretar, traducir, escribir...). De ahí que la deconstrucción no sea una crítica, ni tampoco un método.

La deconstrucción no puede dar lugar a lo que se denomina un método, un *corpus* de reglas y de técnicas que se puedan deducir según operaciones aplicables mecánicamente.

Esto no quiere decir que la deconstrucción sea simplemente una especie de empirismo fiado a la subjetividad de cada uno. Existen reglas, hay reglas generales que yo he tratado de enunciar, de las cuales algunas se toman para crear procedimientos; pero son reglas que, en primer lugar, no se pueden reunir en un sistema. No hay un sistema de reglas. Estas reglas ordenan respetar lo otro, la especificidad del idioma, la singularidad de la obra, y deben dar lugar a una reinención en el análisis de cada obra. [...] No solamente una reinención que se ajuste a la unicidad de la obra, considerada como si fuera un objeto sincrónico [...]; la regla es sobre todo describir un texto *ligado al idioma de forma singular y única*. No hay instrumentalización posible, una instrumentalización total. Siempre la hay hasta cierto punto, claro está, pero no es una formalización total de nuestra propia relación con la lengua y la escritura. Para esto es preciso inventar cada vez nuestra *firma*. No puede ser un método que se enseñe simplemente en las escuelas.

Creo, por otra parte, que algo de la deconstrucción se puede enseñar, formalizar hasta cierto punto. Y he tratado de hacerlo, de formalizar tipos de análisis: por

---

<sup>660</sup> Littré: Diccionario francés que Derrida utiliza para comprobar si la palabra *deconstrucción* existe en la lengua francesa y con el que encuentra algunos significados afines a lo que él quería decir (Ibíd., pp. 23-24).

<sup>661</sup> Derrida, *op. cit.*, pp. 25-26.

ejemplo, que es necesario invertir las jerarquías, luego reelaborar el concepto... Bueno, pueden decirse que eso son recetas generales y típicas; y aún hay otras que, en efecto, pueden dar lugar a una enseñanza del método. Pero existe un punto en el que algo de la deconstrucción no es metodologizable. [...] No creo que la deconstrucción sea metódica, metodologizable, pero menos todavía que constituya simplemente un empirismo, un subjetivismo sin método. La deconstrucción no es algo sin método, y no es un método.<sup>662</sup>

De esta forma, la singularidad de cada texto, de cada una de sus lecturas, de cada escritura, de cada firma, resulta irreductible, lo que hace que la deconstrucción no sea ni pueda ser un método. De hecho, se trata de un acontecimiento singular que tiene que replantearse en cada ocasión, que tiene que inventarse de nuevo en cada caso. Por eso más que de la deconstrucción en singular habría que hablar de deconstrucciones en plural, de deconstrucciones que se inscriben en la singularidad misma de lo deconstruido.

Según lo planteado por el mismo Derrida, la deconstrucción se debe entender como una estrategia, no como un método. Pero, aunque se trata de una estrategia para nada irresponsable, en donde no todo vale, esta negación de la deconstrucción como método, y el nombre elegido para denominarla, con aparentes resonancias negativas vinculadas con la destrucción, han provocado cierta aversión, especialmente por parte de la crítica francesa. Con frecuencia se considera que la llamada deconstrucción y la filosofía de Derrida en conjunto constituyen una forma de pensamiento esencialmente negativa, crítica, incluso pretendidamente demoledora frente al racionalismo filosófico occidental, en general, o griego, y en su configuración moderna, o ilustrada. Toda una dimensión de la deconstrucción trabaja en la dirección de desestructurar y dislocar el sistema de oposiciones conceptuales derivado de la idea metafísica de la verdad como presencia y adecuación del significado o presencia y adecuación de la cosa a un espíritu o conciencia. En este sentido, la deconstrucción produce sistemáticamente inseguridad en aquello que la filosofía acepta o requiere como lo más seguro. De ahí las habituales y fáciles críticas a esta corriente posestructuralista como una nueva figura, y peligrosa, del escepticismo y el nihilismo contemporáneo postheideggeriano.<sup>663</sup> Pero el supuesto y la fuerza de la deconstrucción son muy diferentes. Se trata de una corriente constructiva más que destructiva; de un pensamiento profundamente afirmativo en función de cada labor deconstructiva realizada o por realizar. De ahí que, para Derrida, la

---

<sup>662</sup> Derrida, *No escribo sin luz artificial*, op. cit., p. 56.

<sup>663</sup> Peñalver, Patricio, "Introducción" a la obra de Derrida *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 20.

deconstrucción no exista como tal ni constituya, por lo tanto, un método, pues no es algo homogéneo, monolítico e inalterable que se mantenga siempre igual en cualquier circunstancia. De ahí que no sea un procedimiento o técnica aplicables. Más bien son las circunstancias las que definen o condicionan la deconstrucción, o mejor dicho, las que definen o condicionan las operaciones deconstructivas, pues según Derrida:

no existe *la* deconstrucción. Hay procedimientos deconstructivos diversos y heterogéneos según las situaciones o los contextos. [...] Un discurso es tanto más deconstructivo cuanto menos se refiere a la deconstrucción como un método general. La deconstrucción no es un método, no es un sistema de reglas o de procedimientos. Hay reglas limitadas, si se quiere, recurrencias pero no hay, una *metodología* general de la deconstrucción, El juego deconstructivo debe ser, en la mayor medida posible, idiomático, singular; debe ajustarse a una situación a un texto, a un *corpus*, etc. [...].<sup>664</sup>

Por lo tanto, hablar de Derrida utilizando expresiones como “el pensamiento de Derrida”, “la obra de Derrida” o de la deconstrucción de Derrida” no son apropiadas según él ya que, cuando se menciona su nombre en esos términos, el que lo hace:

parece suponer que hay un sistema, un *corpus* o una identidad que se trata de deconstruir o no. Bajo este nombre, hay un determinado número de textos que son, a su vez, heterogéneos, múltiples, replegados sobre sí mismos... textos en medio de los cuales yo mismo me debato y que, en cierto modo, intento deconstruir. Si se quiere, la deconstrucción no se aplica a un punto central. Puede haber gestos deconstructivos dentro de un texto que se reclama de una estrategia general de la deconstrucción. Cuando escribo, una frase deconstruye, de alguna forma, a la otra. Por lo tanto, la auto-deconstrucción, aún cuando no sea nunca transparente y reflexiva, es el proceso mismo de la deconstrucción. No sólo se puede sino que hay que deconstruir a Derrida y, hasta cierto punto, yo mismo intento hacerlo.

Pero si se pensase que eso consiste en sorprender un sistema y en hallar en él el punto central a partir del cual todo podría tambalearse, ello significaría que no se lee. Semejante punto no existe. La debilidad y la fuerza de los textos deconstructivos consisten precisamente en el hecho de que no se agrupan en torno a un punto que pueda servir de palanca definitiva en una estrategia de deconstrucción en deconstrucción...<sup>665</sup>

## **b. Definición y sentidos**

La noción de deconstrucción, con algunas de sus implicaciones, aparece recogida en el diccionario de la lengua española de la RAE en su vigésima segunda edición (2001),

---

<sup>664</sup> “Entrevista con Jacques Derrida” de Cristina de Peretti publicada en *Política y Sociedad*, 3 (1989), Madrid (pp. 101-106) así como en *Debate feminista* 2, México, Septiembre 1990. Consultada en [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida\\_entrevista.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_entrevista.htm), de la edición digital de *Derrida en castellano* (26 de septiembre de 2012, a las 17:00).

<sup>665</sup> *Ibid.*

que define *deconstrucción* como: →. Acción y efecto de deconstruir. 2. *Fil.* Desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades”. Y *deconstruir* aparece como: →. Deshacer analíticamente los elementos que constituyen una estructura conceptual”. Deconstruir es, por lo tanto, desmontar, desarmar, desensamblar las partes de un todo, diseccionarlo todo para volver a armarlo en función de las relaciones de sentidos que establezcamos con el texto reconstruido. Dicho así, no iría más lejos que el estructuralismo. Hay que destacar en la deconstrucción la falta de apriorismo, así como el cuestionamiento de la propia estructura y de sus componentes (un centro y oposiciones establecidas y jerarquizadas).

### **3. El cine de Woody Allen desde las implicaciones conceptuales de la deconstrucción**

#### **a. El cine de Woody Allen a la luz del posestructuralismo y la hermenéutica posmoderna de la sospecha deconstructivista como crítica y superación del estructuralismo francés**

El estructuralismo, del que surge como reacción la deconstrucción, fue una corriente de gran éxito, especialmente durante la década de 1960.

En cuanto actitud científica, el estructuralismo conserva su valor y se caracteriza tanto por la investigación de las estructuras inmanentes como por la construcción de modelos; en ambos casos, mantiene el principio según el cual el objeto de conocimiento buscado es la relación (o la estructura) y no los términos o las clases. El valor heurístico del estructuralismo permanece íntegro y la actitud que lo especifica es plenamente comparable a la que anima a las ciencias de la naturaleza, por ejemplo. – A partir del movimiento estructuralista, es como la semiótica ha podido desarrollarse, justo en el momento mismo en que desbordaba el marco un tanto estrecho de la lingüística.<sup>666</sup>

El contexto estructuralista en el que surge la deconstrucción es el estructuralismo francés, que era el que imperaba por aquel entonces, como bien expone el propio Derrida:

El estructuralismo dominaba por aquel entonces. “Deconstrucción” parecía ir en ese sentido, ya que la palabra significaba una cierta atención a las *estructuras* (que, por su parte, no son simplemente ideas, ni formas, ni síntesis, ni sistemas). Deconstruir era así mismo un gesto estructuralista, en todo caso era un gesto que

---

<sup>666</sup> Greimas, A. J. y Courtés, *op. cit.*, p. 164.

asumía una cierta necesidad de la problemática estructuralista. Pero era también un gesto antiestructuralista. Y su éxito se debe, en parte, a este equívoco.<sup>667</sup>

Podemos entender mejor esta relación genética del deconstructivismo con el estructuralismo francés, y su reacción frente a él, realizando una analogía alegórica entre ello y el resumen que, en *Interiores* (*Interiors*, Woody Allen, EE. UU., 1978), Arthur, estudiante también de Derecho como Derrida, hace de lo que ha sido su vida matrimonial. Lo que él dice de su esposa podría decir Derrida, en su caso, del estructuralismo:

ARTHUR: Había dejado mis estudios de derecho cuando conocí a Eve. Ella era muy guapa. Pálida y serena con su vestido negro... Nunca con más joyas que un collar de perlas. Y distante. Siempre fría y distante.

Cuando las niñas nacieron, todo era perfecto, tan ordenado. Naturalmente, visto con perspectiva, resultaba rígido. Y es que todo funcionaba con tal orden y perfección que, si uno se para a analizarlo, resulta un tanto ridículo. Lo cierto es que vivíamos inmersos en un mundo que ella nos había creado, en el que cada cosa tenía su lugar y nada alteraba su armonía. Todo poseía gran dignidad. Yo diría que... era como un palacio de hielo.

Un día, quién sabe por qué, un enorme abismo se abrió a nuestros pies. Y, de pronto, me descubrí con asombro mirando un rostro que no reconocía.

Las hijas de Arthur e Eve juegan un papel fundamental en la película de Allen. Algunas de éstas llegan a cuestionar los planteamientos rígidos, ordenados e incuestionables de la madre. Al principio, estos planteamientos habían dotado de sentido a un estructurado mundo personal y familiar de un modo atractivo y eficaz. De forma similar a como le sucede a este estudiante de leyes con su esposa, el estructuralismo francés como mecanismo dotador de sentido resultó muy atractivo en sus planteamientos y resultados iniciales, con un sentido lleno de orden y armonía en donde “todo era perfecto, tan ordenado, y cada cosa tenía su lugar”, algo que “naturalmente, visto con perspectiva, resultaba rígido”. Esto dotaba a esta corriente de una gran dignidad, respetabilidad y utilidad, a la par que la hacía fría y distante. Debido a su gran desarrollo, llegaron las hijas –los comentarios estructuralistas aplicados a los textos, así como el propio estructuralismo francés en sus diversas manifestaciones–. Fue entonces cuando, precisamente desde dentro, esta corriente fue cuestionada por una de sus “hijas” en la persona de autores como Derrida. Como señalan Greimas y Courtés en 1979, el estructuralismo francés “a causa de sus éxitos, se ha convertido, por desgracia, muy rápidamente en una especie de filosofía a la moda que, como tal, ha sido atacada,

---

<sup>667</sup> Derrida, Jacques, “Carta a un amigo japonés”, p. 25.

acusada de totalitarismo, de estatismo, de reduccionismo, etc.”.<sup>668</sup> La deconstrucción, surgida de estos cuestionamientos, constituye un gesto ~~“a favor”~~ y ~~“en contra”~~ del estructuralismo, esto es, entra en su problemática y en sus excesos<sup>669</sup>. Según Derrida, deconstruir surgió como un gesto tanto estructuralista como antiestructuralista:

Se trataba de deshacer, de descomponer, de des-sedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, ~~“logocéntricas”~~, ~~“fonocéntricas”~~ –puesto que el estructuralismo estaba dominado sobre todo entonces por modelos lingüísticos, de la llamada lingüística estructural a la que se llamaba también saussuriana–, socioinstitucionales, políticas, culturales y, sobre todo, y en primer lugar, filosóficas). Por eso, en particular en Estados Unidos, se ha asociado el motivo de la deconstrucción al post-estructuralismo (palabra desconocida en Francia, salvo cuando “yuelve” de Estados Unidos). Pero deshacer, descomponer, desedimentar estructuras, movimiento más histórico, en cierto sentido, que el movimiento estructuralista que se hallaba de este modo puesto en cuestión, no consistía en una operación negativa. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un conjunto y, para ello, era preciso reconstruirlo. [...] Más que destruir, era necesario también comprender cómo estaba construido un ~~“conjunto”~~, para lo cual era necesario reconstruirlo.<sup>670</sup>

El término ~~“deconstrucción”~~ elegido por Derrida tiene variados usos en relación con sus intenciones. El discurso deconstructivista pone en evidencia la incapacidad de la filosofía de establecer un suelo estable, sin dejar de reivindicar su poder analítico. Cabe mencionar que la mayoría de los estudios de Derrida exponen una fuerte dosis de rebeldía y de crítica al sistema social imperante en su tiempo. Así, aunque la deconstrucción se relaciona con trayectorias vastas de la tradición filosófica occidental, también está ligada a disciplinas académicas diversas como la lingüística y la antropología (llamadas ~~“ciencias humanas”~~ en Francia), con las que polemiza cuando percibe que no participan suficientemente de las ~~“exigencias filosóficas”~~. El examen conceptual e histórico de los fundamentos filosóficos de la antropología, así como su uso constante de nociones filosóficas (conscientemente o no), fue un aspecto importante de su pensamiento. Entre sus influencias más notables se encuentran Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl, Sigmund Freud y Martin Heidegger.

La deconstrucción exige la fragmentación de los textos y, en ella, Derrida detecta los fenómenos marginales, anteriormente reprimidos por un discurso hegemónico. Algo

---

<sup>668</sup> *Op. cit.*, p. 164.

<sup>669</sup> François Dosse denomina a Derrida ~~“ultra-estructuralista”~~ en su obra *Historia del estructuralismo. Tomo 2: El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días*, Madrid, Akal, 2004, pp. 28-44.

<sup>670</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 25.

similar a lo que hace el protagonista de *Si la cosa funciona* cuando comenta su análisis del texto y los personajes del libro veterotestamentario de *Job*:

BORIS: A mí me educaron en un hogar religioso. La esposa de Job era mi personaje favorito de la Biblia, porque eligió la muerte antes que la servil aceptación, como ese masoquista con el que se casó.

El comentario de Boris es fruto de la educación religiosa recibida, que se parodia con su postura. Postura del protagonista que nos sorprende por la cómica mirada parcial y fragmentada que hace del texto y personajes bíblicos. Elección marginal y deslegitimadora del discurso hermenéutico-exegético hegemónico.

Para deconstruir un texto no basta con analizarlo y descomponerlo para poder conocer sus partes; se necesita ir más allá. Al deconstruirlo, el texto se ve destruido y subvertido al desmontar sus planteamientos desde dentro. Distorsionado, en definitiva. La realidad que formemos tras este proceso no será la misma, ya que precisamente debido a este proceso nunca podremos llegar a conocer la realidad en sí tal cual es, sino tal y como se nos presenta a nosotros y nosotros la entendemos. Esto es lo que le pasa a Harry Block al construir sus novelas destruyendo las vidas de los demás (y la suya, pues todas están relacionadas). Destructor proceso del que Harry no sale inmune. La clave en este proceso son los personajes y familiares a través de los cuales conocemos todo ello. –Así, son ellos mismos los que irán *desmontando* a Harry (o, más bien, *deconstruyendo*), haciéndole ver cuáles han sido sus errores y dándole las pistas necesarias para acabar con su bloqueo”.<sup>671</sup>

La deconstrucción acaecida en los textos va, para Derrida, más allá de los mismos. No existe para él nada fuera del texto, porque todo es texto, hasta lo que nos sucede en la vida o lo que acontece en el mundo<sup>672</sup>, como le sucede a Harry Block, quien, según veremos, convierte en materia de ficción a través de sus relatos cortos y novelas todo lo que le sucede en la vida. Como señala el propio filósofo francés Jacques Derrida:

la deconstrucción no es tan sólo un discurso, o una mera crítica, un comentario o un metalenguaje sobre un objeto literario; existe una escritura deconstructiva, y si el que la practica tiene en efecto cierta relación con la lengua y la ficción, lo que produce, en el mejor de los casos, no es ajeno a la literatura. En el mejor de los casos es posible una escritura deconstructiva y literaria. Pero esto no quiere decir

---

<sup>671</sup> Fonte, Jorge, *Woody Allen, op. cit.* (2012), p. 377.

<sup>672</sup> Derrida, Jacques, *De la gramatología, op. cit.*, p. 203.

que baste con manipular ciertas recetas deconstruccionistas para hacer, primero, deconstrucción y, luego, literatura.<sup>673</sup>

Parte de la literatura contemporánea, desestructurada y fragmentada, constituye un buen ejemplo de lo expuesto por Derrida. Nos referimos a textos como los de Fernández Mallo, Kirmen Uribe o Manuel Vilas. La deconstrucción trabaja, pues, no ya al modo de un análisis que, sin comprometerse, se limita a reflexionar y/o recuperar un elemento simple o un presunto origen indescomponible de un determinado sistema, sino como una especie de palanca de intervención activa, estratégica y singular, que afecta a la gran arquitectura de la tradición cultural de Occidente (de la que formamos parte y somos herederos) conmoviéndola como un todo, haciéndola temblar en su totalidad, especialmente en aquellos lugares en que ésta se considera más sólida, en aquellos en los que, por consiguiente, opone mayor resistencia: en sus códigos, formas, modelos y valores. Pero esto no hace que la deconstrucción, según hemos visto, sea una crítica, entendida ésta en el sentido de un juicio valorativo, de una decisión que se establece a partir de una serie de jerarquías. Más bien, si alguna “regla” o “ley” puede atribuírsele a la deconstrucción es la de la *indecibilidad*. Tampoco la deconstrucción es una crítica en el sentido de una operación negativa, nihilista, irracional o escéptica. Frente a todas ellas, la deconstrucción acepta el riesgo y la necesidad de asumir de forma positiva, afirmativa, la única racionalidad que se da, la de una razón capaz de enfrentarse a su falta de garantías, de renunciar a su supuesta universalidad y de acoger su “otro” espurio y conflictivo: la no-razón.

Consiste la deconstrucción en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas, que son los que, como aportaciones ideológicas, conforman las tensiones y fuerzas internas que sustentan al texto, sobre las que se ha formado; de ahí el nombre de deconstrucción ante la necesidad de seguir el proceso inverso. Desde esta perspectiva en donde todo en el texto es cuestionado, lo claro y evidente dista de serlo. Se trata de una especie de duda metódica que lleva, incluso, a cuestionar la noción de estructura. Para Derrida y la deconstrucción, la obra, como el texto, carecen de estructura., especialmente de una estructura definida y dada de antemano. La sospecha con la que la deconstrucción se acerca a los textos hace que se cuestione la posibilidad de fijar la estructura de los textos y la realidad. Según él, el texto carece de sentido propio y de una verdad en sí, ya que

---

<sup>673</sup> Derrida, Jacques, *No escribo sin luz artificial*, op. cit., p. 54.



los útiles de la conciencia en que lo verdadero en sí ha de darse son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia. Debemos, por lo tanto, deconstruir el texto, desmontarlo, para ver todo lo que lo conforma, todo lo que la(s) cultura(s) ha(n) ido depositando a lo largo de la historia haciendo del texto lo que es y tenemos en la actualidad. En palabras de Derrida, se trata de una tarea de desinjertación. Pero, si a la flor le vamos quitando las hojas y los pétalos, ¿no corremos el riesgo de quedarnos sin flor? ¿Qué queda en el texto si le quitamos todo lo que lo ha ido conformando? ¿Cómo separar el texto de los sedimentos que ya forman parte del mismo? Este planteamiento lleva a determinar que no podemos conocer el texto o la realidad en sí, si no somos capaces de realizar esta ardua tarea de desinjertación. Esta postura rompe con la tradición metahermenéutica que transmiten los textos bíblicos de sí mismos, considerados durante muchos siglos regla de autoridad, así como con las hermenéuticas derivadas del texto bíblico basadas en la idea optimista de conocimiento y verdad. Pero, si la deconstrucción es entendida como desinjertación, según Derrida habría que elaborar un tratado sistemático del injerto textual en analogía con las formas de injertos vegetales e incluso animales<sup>674</sup>. Un tratado semejante presentaría el discurso como producto de diversas clases de combinaciones o inserciones. Como señala Culler:

Al investigar la repetitividad del lenguaje, su capacidad de funcionamiento en nuevos contextos con nueva fuerza, un tratado sobre el injerto textual intentaría clasificar varios tipos de introducción del propio discurso en otro o de intervención en el discurso que se está interpretando. [...] La deconstrucción es, así, entre otras cosas, un intento de identificar los injertos en los textos que analiza: ¿cuáles son los puntos de unión en los que un brote o línea de argumentación se ha juntado con otro?<sup>675</sup>

Desde esta perspectiva derridiana, en donde  ~~toda~~ tesis es una prótesis<sup>676</sup>, se deben analizar e identificar los injertos, así como lo que producen. De ahí la importancia de tenerlos en cuenta, ya que los injertos, como rastros que se ven en los textos, convierten al sentido original en lo diferido. Tienen que ver, según Derrida, con los conceptos que se encadenan en cierta medida con otros en el interior de la palabra *différance*:

---

<sup>674</sup> Derrida, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, colección espiral/ensayo, 2007 (3ª ed.; 1ª ed. 1975), p. 306.

<sup>675</sup> Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 121.

<sup>676</sup> Derrida, Jacques, *Glas*, París, Galilée, 1974, p. 189.

son los de la *escritura*, del *rastro*, la palabra *suplemento*, etc. Son palabras que tienen siempre una especie de valor doble, o un valor indecible... El ~~rastro~~” es lo que se mana y lo que se borra, lo que nunca está presente. El *suplemento* tiene también ese valor de lo que se añade y de lo que sustituye a algo que falta.<sup>677</sup>

Derrida entiende que la significación de un texto dado es más el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas que la referencia a las cosas que ellas representan. Se trata de una diferencia activa, que trabaja en cruz cada sentido de cada uno de los vocablos que ella opone, de una manera análoga a la significación diferencial saussuriana en lingüística. Para marcar el carácter activo de esta diferencia, en lugar del carácter pasivo de la diferencia relativa a un juicio contingente del sujeto, Derrida sugiere el término *différance* ~~to~~ “diferido”, que suena en francés igual que *différence* ~~to~~ “diferencia”. Se trata de una combinación en francés del término ~~to~~ “diferencia” y el participio presente del verbo diferir; combinación que designa la producción del ~~to~~ “diferir”. El verbo *différer* significa diferir en sus dos acepciones (aplazar y ser distinto de). Así *différance* designa tanto una diferencia pasiva que ya se da en tanto que condición de la significación, como un acto diferenciador; diferenciada diferencia diferida y diferente. *Différance*, según Derrida:

es estructura y un movimiento que no se puede concebir a partir de la oposición presencia/ausencia. *Différance* es el juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del ordenamiento [entendido como acto de ordenar (ordenamiento) y como resultado (ordenación)] por el que los elementos se relacionan unos con otros. Este ordenamiento es la producción simultáneamente activa y pasiva (la *a* de *différance* indica esta indecisión en lo referente a actividad y pasividad, la misma que no puede sin embargo ser denominada y organizada por esa oposición) de intervalos sin los cuales los términos ‘plenos’ no podrían significar, no podrían funcionar.<sup>678</sup>

Según Derrida, el significado y sentido de los textos está diferido, aplazado, postpuesto a la lectura que se haga del texto. Las diferentes significaciones de un texto pueden ser descubiertas, así, descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado.

El escritor escribe *en* una lengua y *en* una lógica cuyo sistema, leyes y vida propios, por definición, no puede dominar absolutamente su discurso. No se sirve de aquellas más que para dejarse, en cierta manera y hasta cierto punto, gobernar por el sistema. Y la lectura siempre debe apuntar a una cierta relación, no percibida por el escritor, entre lo que él impone y lo que no impone de los esquemas de la

<sup>677</sup> Derrida, *No escribo sin luz artificial*, op. cit., p. 44.

<sup>678</sup> Derrida, Jacques, *Posiciones*, op. cit., pp. 38-39.

lengua de que hace uso. Esta relación no es una cierta repartición cuantitativa de sombra y de luz, de debilidad o de fuerza, sino una escritura significativa que la lectura crítica debe *producir*.

[...]

Producir esa estructura significativa evidentemente no puede consistir en reproducir, por medio de la duplicación cancelada y respetuosa del comentario, la relación consciente, voluntaria, intencional, que el escritor instituye en sus intercambios con la historia a la que pertenece gracias al elemento de la lengua. Sin duda, ese momento del comentario duplicante debe tener su sitio dentro de la lectura crítica. A falta de reconocerla y de respetar todas sus exigencias clásicas, cosa que no es fácil y requiere todos los instrumentos de la crítica tradicional, la producción crítica se arriesgaría a efectuarse en cualquier sentido y a autorizarse a decir, poco más o menos, cualquier cosa. Pero ese indispensable parapeto nunca ha hecho más que *proteger*, jamás ha *abierto* una lectura.

Y sin embargo, si la lectura no debe contentarse con duplicar el texto, tampoco puede legítimamente transgredir el texto hacia otra cosa que él, hacia un significativo (realidad metafísica, histórica, psicológica, biográfica, etc.) o hacia un significado fuera del texto cuyo contenido podría tener lugar, habría podido tener lugar fuera de la lengua, es decir, en el sentido que damos aquí a esta palabra fuera de la escritura general. [...] *No hay fuera-del-texto*. [...] Nunca ha habido otra cosa que escritura. [...] Lo que abre el sentido y el lenguaje, es esa escritura como desaparición de la presencia natural.<sup>679</sup>

La escritura es considerada, así, por Derrida, como suplemento, como algo que:

se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia. Colma y acumula la presencia [...] con toda esa función de acumulación. [...]

Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*: si colma, es como se colma un vacío. Si representa una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. En algún lugar algo no puede llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación. El signo es siempre el suplemento de la cosa misma.<sup>680</sup>

—La operación que sustituye al habla por la escritura reemplaza también a la presencia por el valor”.<sup>681</sup> De ahí que, —aunque no sea un comentario, nuestra lectura debe ser interna y permanecer dentro del texto”.<sup>682</sup> En la literatura, la vida —se difiere y se escribe como diferencia”.<sup>683</sup> —Vale decir que la *diferancia* posibilita la oposición de la

<sup>679</sup> Derrida, Jacques, *De la gramatología*, op. cit., pp. 202-203.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>681</sup> *Ibid.*, pp. 182-183.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>683</sup> Derrida, Jacques, —Edmon Jabès y la cuestión del libro”, *La escritura y la diferencia*, op. cit., p. 106.

presencia y de la ausencia. Sin la posibilidad de la *diferancia*, el deseo de la presencia como tal no hallaría su respiración”.<sup>684</sup> Este juego de presencias y ausencias que establece la *diferancia* resulta el elemento constituyente de los textos frente a lo que el estructuralismo consideraba su estructura y centro de sentido. Según Derrida:

Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible. La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el *presente*, a nada que rigurosamente pueda ser denominado percepción.

A riesgo siempre y por esencia de perderse así definitivamente. ¿Quién sabrá nunca tal desaparición?

El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos, embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el *–objeto*”, sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere seguir, oculto. Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura *es* la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el *es* que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas.

Habría, pues, con un solo gesto, pero desdoblado, que leer y escribir. Y no habría entendido nada del juego quien se sintiese por ello autorizado a añadir, es decir, a añadir cualquier cosa. No añadiría nada, la costura no se mantendría. Recíprocamente tampoco leería aquel a quien la *–prudencia metodológica*”, las *–normas de la objetividad*” y las *–barandillas del saber*” le contuvieran de poner algo de lo suyo. Misma bobería, igual esterilidad de lo *–no serio*” y de lo *–serio*”. El suplemento de lectura o de escritura debe ser rigurosamente prescrito, pero por la necesidad de un *juego*, signo al que hay que otorgar el sistema de todos sus poderes.<sup>685</sup>

La lectura se considera una escritura a partir del texto, sobre el propio texto, en el propio texto. En ese *–gesto desdoblado*”, nunca simple, que resalta la importancia de la deconstrucción como estrategia, el texto y la escritura aparecen como suplementos que constituyen signos en sí mismos y no fuera de sí.

Nunca ha habido otra cosa que suplementos, significaciones sustitutivas que no han podido surgir dentro de una cadena de referencias diferenciales, mientras que

<sup>684</sup> Derrida, *De la gramatología*, p. 183.

<sup>685</sup> Derrida, Jacques, *La diseminación*, *op. cit.*, pp. 93-94.

lo ~~real~~” no sobreviene, no se añade sino cobrando sentido a partir de una huella y de un reclamo de suplemento, etc. Y así hasta el infinito.<sup>686</sup>

Según Roland Barthes, ~~la~~ semiología no se plantea nunca la existencia de un significado último” ya que ~~en~~ cualquier complejo cultural o psicológico, nos enfrentamos con cadenas metafóricas infinitas y en las que el significado siempre se difiere y se convierte en significante”.<sup>687</sup>

Para Derrida la escritura como signo es el ~~significante~~ del significante”. Esta expresión, según él, ~~describe~~ el movimiento del lenguaje”, pues la escritura trata de representar los significantes del lenguaje oral, a los que se remite como significante de otro significante, el que constituye la palabra hablada.

En su origen [...] el significado funciona como un significante desde siempre. La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la *apertura del juego* [...] de referencias significantes que constituye el lenguaje. El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores.<sup>688</sup>

Es, precisamente, en la necesidad de ese suplemento de lectura o de escritura en donde se plasma con más fuerza la gran semejanza que existe entre la estrategia deconstructiva y la práctica hermenéutica tradicional tal y como ésta ha ido forjándose desde Schleiermacher hasta la actualidad. Esto sin olvidarnos, a su paso, de la hermenéutica psicoanalítica, que, como hemos ya visto, es también una hermenéutica de la sospecha. Así, aunque, tanto en la hermenéutica como en la práctica deconstructiva, en ambos casos existe una revisión de determinados conceptos fundadores manejados por la tradición, sin embargo, ni dicha revisión, ni las hipótesis de trabajo que en ambos quehaceres se ponen en funcionamiento, ni los efectos que se pretenden desencadenar permiten establecer semejanza alguna entre ambos recorridos. Derrida entiende la hermenéutica como desciframiento de un sentido o de una verdad resguardados en el texto, frente a la actividad transformadora de la interpretación. De esta forma, la ineludible necesidad de la búsqueda de la verdad, del sentido último del texto que domina la actividad hermenéutica, difícilmente se combina con el suplemento

---

<sup>686</sup> Ibid., p. 203.

<sup>687</sup> Citado por Eco en *La estructura ausente*, op. cit., p. 355.

<sup>688</sup> Derrida, *De la gramatología*, p. 12.

derridiano cuya tarea reclama reinterpretar la interpretación, ser una nueva escritura de la escritura.

La búsqueda del sentido del texto, la búsqueda del querer decir del autor en el texto, sitúa a la hermenéutica en la problemática de la comprensión del pasado, en la línea de una concepción de la historia como efectividad del sentido: el sentido deja una serie de huellas que constituyen la trama de la historia, pero dichas huellas serán siempre efecto de la historia. Para la deconstrucción, en cambio, la historia carece de origen primigenio y de sentido teleológico. No tiene un comienzo ni va encaminada a un fin. No tiene un fin en sí misma. Regida por el movimiento de la huella, por la *différance* (entendida ésta a la vez como temporización y espaciamiento), la historia es entendida como historia diferencial, como efecto de la huella que, por lo tanto, excluye la indiferencia, es decir, la continuidad y linealidad del fluir temporal.

Por otra parte, la búsqueda del sentido del texto, fundamento de la hermenéutica, implica tanto una especie de perfección anticipada del texto como esa confianza del intérprete en el privilegio ontológico y semántico de dicho texto. Es decir, la hermenéutica se apoya en buena medida en el concepto de pertenencia (de sentido). Para la hermenéutica, leer es una labor de mediación interpelativa destinada a asimilar el sentido, que ya está ahí, de un texto y que, por lo tanto, sólo resulta necesario poner de manifiesto, hacer presente. La deconstrucción, en cambio, requiere comprometerse en su posicionamiento frente al texto, y en el texto, indagando entre las líneas, en los márgenes, escudriñando las fisuras, los deslizamientos, los desplazamientos, con el fin de producir, de forma activa y transformadora, la estructura significativa del texto. No se busca, así, su verdad o su sentido, sino su fondo de ilegibilidad y, a la vez, ese exceso, ese suplemento de escritura o de lectura que, interrogando la economía del texto, descubriendo su modo de funcionamiento y de organización, poniendo en marcha todos sus efectos (incluidos lo reprimido, lo excluido), abre la lectura en lugar de cerrarla y de protegerla, disloca toda propiedad y expone al texto a la indecibilidad de su lógica doble, plural, carente de centro, la cual no permite jamás que se agote plena y definitivamente su proceso de significación.

Ya que el centro de sentido de los textos está descentrado, el sentido se encuentra, así, diseminado en los textos, según Derrida. De ahí la necesidad de ir recolectándolo a lo largo de su lectura. La lectura deconstructivista de los textos pone en entredicho cualquier elemento, aspecto o constituyente de los mismos para poder avanzar con paso

firme. Lo cuestiona todo haciéndole preguntas al texto para encontrar respuestas que le permitan avanzar en su lectura. Esto conlleva un peligro latente: el pensar que todo oculta sentidos y es inconsistente, menos la propia actividad del investigador deconstructivista, lo que constituye una auténtica paradoja metodológica no exenta de problemas. Otro peligro latente, aunque no exclusivo de la deconstrucción, lo constituye la sobreinterpretación de fenómenos marginales, de lo «otro»; el buscarle significado a todo, como hace la crítica europea con la incoherente película de Val Waxman al final de *Un final made in Hollywood*, según veremos. Para este álgter ego de Woody Allen, la hipercodificación o la hipocodificación<sup>689</sup>, fruto de la ceguera psicossomática a la que se ha visto expuesto, pueden ser graves obstáculos para el destinatario o espectador de su película, a no ser que estos fenómenos estén ya convencionalizados y codificados de forma que dicho receptor los identifique y descodifique, cosa que no sucede en Estados Unidos ni en Francia. De hecho, el irónico éxito en este último país se debe, paradójicamente, a que la película de Val Waxman rompe con todas las convenciones, asociaciones lógicas y habituales, y códigos establecidos. Como reflejamos en el Anexo I, los límites de la interpretación se basan en una tensión entre interpretación y sobreinterpretación; tensión que marca los límites variables y en movimiento del acto interpretativo, según veremos más adelante, y que la deconstrucción debiera tener en cuenta. La sobreinterpretación podría venir tanto por la abundancia de injertos como por nuestra labor de poda. De ahí que Derrida niegue el sentido trascendente del lenguaje, que el sentido esté presente en el entendimiento y que el lenguaje lo represente. Niega el *logocentrismo*<sup>690</sup>: la autonomía del sentido, de la esencia, de la idea. El sentido no está en el lenguaje, lo construimos nosotros en virtud de las relaciones que establecemos al deconstruir el texto. La estructura viene dada por la interpretación. El texto no dispone de una estructura única, sino de diversas estructuras, según desde donde lo miremos. Según Umberto Eco habría que hablar de una estructura en movimiento, según plantea en *Obra abierta*<sup>691</sup>. De ahí que el texto esté siempre rehaciéndose y en proceso, nunca terminado ni definido. Si para el estructuralismo existen estructuras o mecanismos textuales básicos y es posible descubrir cómo funciona el texto y su sentido, según

---

<sup>689</sup> Sobre estos dos fenómenos de codificar en exceso, ya sea de más o de menos, y sobre sus implicaciones y repercusiones, volveremos más abajo a propósito de Umberto Eco.

<sup>690</sup> Derrida, Jacques, *De la gramatología*, op. cit., p. 130.

<sup>691</sup> Eco, *Obra abierta*, op. cit., p. 98.

Derrida un texto tiene “un sentido siempre disperso, diseminado”, indecible (porque no es único ni claramente estructurable, estructurado ni indismontable).

Esta mirada desenfocada que lleva a cabo la actitud de extrañamiento deconstructiva viene dada por lo que Derrida denomina la “diseminación del sentido”. Es el nombre dado por él a una operación que consiste, ante todo, en jugar con la pluralidad de sentidos de un mismo término, pero va más allá de la polisemia porque se esfuerza también en hacer circular indefinidamente los semas o significaciones de dominio en dominio (filosofía, mitología, historia de las religiones, psicoanálisis, retórica...) hasta que, figuradamente hablando, “estalla” en todas las direcciones la noción misma de sentido, sentido primero o sentido “verdadero”, sobre el que pretenden fundarse todos los discursos racionales. Esto es lo que le sucede al director de cine Val Waxman cuando dirige ciego *La ciudad que nunca duerme* en *Un final made in Hollywood*.

Harry Block le busca sentido a su desbaratada vida a través de la escritura ficcional. Las historias cortas que Harry Block cuenta en *Deconstructing Harry* mientras busca la inspiración para su nueva novela están marcadas por la lógica del absurdo y del surrealismo, la única forma que tiene el protagonista de encontrarse a sí mismo, entenderse y compartir su vida y persona. Las familias y relaciones que ha ido formando están totalmente desestructuradas, como su vida. Así, para conseguir escribir una nueva novela, para estructurar una historia y producir algo que tenga sentido, necesita primero poner orden en su vida dotándola de algún tipo de estructura, propósito y significado, lo que le resulta bastante difícil ya que su vida real le envuelve en un laberinto cada vez más grande del que es incapaz de salir. Atrapado como en una tela de araña, Harry Block está envuelto por un bloqueo artístico-sentimental del que no se desbloqueará hasta el final, gracias a la ayuda de sus personajes de ficción. La estructuración de la vida a través de sus novelas y relatos es el medio que tiene Harry Block de poner “orden” en su vida y desenredarse. Aunque lo haya conseguido a través de sus novelas, no consigue el mismo efecto en los que lo conocen, para quienes él no ha resultado muy convincente como intérprete de su propia vida.

La deconstrucción está estrechamente vinculada con el amor. Según señala Kamuf en su artículo sobre la deconstrucción y el amor,<sup>692</sup> Derrida ama los textos que deconstruye, y por eso los deconstruye. El amor y la deconstrucción comparten, como

---

<sup>692</sup> Artículo al que remitimos para las relaciones entre la deconstrucción y el amor: Peggy Kamuf, “Deconstruction and Love”, recogido en Royle, Nicholas (editor), *Deconstructions. A user's guide*, Wales, Palgrave, 2000, pp. 151-170.



bien hace notar ella, la ceguera. De ahí que el amor, como la deconstrucción, no sean imparciales, sino todo lo contrario. Por una parte, porque ambos sólo dedican y centran su amorosa labor deconstructora en un objeto o persona, lo que los hace totalmente parciales; por otra parte, esta parcialidad de ambos hace que ninguno de ellos sea neutral, en el sentido de que uno ama a una persona o un texto frente a los demás; y uno ama a la otra persona y deconstruye los textos a los que ama desde como uno es, amando a la otra persona y a los textos deconstruidos por cómo éstos son, sin pretender cambiarlos, como le termina pasando a Val Waxman en *Un final made in Hollywood* en las reconciliaciones con su hijo y su ex mujer. De ahí el respeto con el que la deconstrucción se acerca a los textos evitando los posibles injertos y haciendo que el texto mismo nos genere las preguntas que muestren sus tensiones internas y su sentido primigenio. La deconstructiva reconciliación con el texto implica asumir y respetar sus carencias.

En el caso del exitoso novelista Harry Block, las diversas visiones que se dan de él, aunque al principio nos descoloquen un poco, nos ayudan a conocerlo, ya que en *Deconstructing Harry*, el mundo de ficción para su protagonista es fruto de la distorsión de la realidad. “Te convertiste en un charlatán embaucador que se excusa con rodeos”, le recrimina una de sus ex mujeres. Harry Block no ve la realidad de frente, ni la afronta directamente. De ahí que, frente a la reacción de sus amigos, familiares, ex novias y ex mujeres al verse reflejados en sus textos, Harry Block propone una parodiada labor de poda o desinjertación en sus textos. La realidad, así, sufre un proceso deconstructor que genera cierto desorden. Para Woody Allen este desorden es lo característico de la vida real, como ocurre con sus protagonistas y algunas de las obras de éstos, no así con las películas del propio Allen. Esta multiplicidad de perspectivas y de montajes aparece como parodia de la postura deconstructivista, en donde las grandes tradiciones interpretativas de los textos que nos acompañan son consideradas como un impedimento insoslayable para llegar a conocer el texto en sí y su sentido original. Dicho de otra forma, desde el punto de vista paródico de la deconstrucción que plantea Allen, la tradición cultural, con sus comentarios, puede considerarse como “un charlatán embaucador que se excusa con rodeos”. Se da vueltas al texto sin llegar a encontrar su centro estructurador de sentido último. ¿Cuántos comentarios no hay a grandes obras de la literatura universal que lejos de centrarse en el texto y de utilizar el texto para posicionarse en sus interpretaciones no hacen sino dar vueltas y rodeos alrededor del

mismo? Al igual que el mecánico en su taller arreglando el motor de un coche, o el cirujano en su quirófano en plena operación a corazón abierto, al final del visionado de *Deconstructing Harry* podemos apreciar como positivo el aparente desorden manifestado en toda la película cuestionando las verdaderas motivaciones de su protagonista. Sacar todos los trapos sucios desde dentro y desde distintos ángulos ha permitido poder llegar a conocer a éste. Al igual que Derrida, *Deconstructing Harry* y su protagonista Harry Block, marginan, desenfocan, distorsionan y fragmentan. Es ahí donde se produce la diseminación del sentido derridiana de Harry Block frente a la polisemia de la hermenéutica gadameriana.

**b. Estructuralismo y deconstrucción: El cine de Woody Allen a la luz de *La escritura y la diferencia* y la diseminación del sentido derrideanas**

Es desde el propio estructuralismo desde donde Jacques Derrida se cuestiona sus bases y fundamentos desmontándolo, deconstruyéndolo. Los ensayos reunidos en *La escritura y la diferencia* (1967; de 1989 la primera edición en castellano) permiten adentrarnos en la génesis y formación de la deconstrucción. En el primer ensayo, “Fuerza y significación”, Derrida realiza una presentación crítica del estructuralismo a través de una auténtica deconstrucción del mismo. Se refiere con ironía al estructuralismo y sus pretensiones como “pasión estructuralista que es a la vez una especie de furor experimental y un esquematismo proliferante”<sup>693</sup>. Presenta las obras de los críticos estructuralistas como fruto de su falta de creatividad para producir obras nuevas. En busca de este “sueño estructuralista”, “La forma fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. Es decir, crear”<sup>694</sup>. De ahí “Los gritos de triunfo de la ingeniosidad técnica o de la sutileza matemática que acompañan a veces a ciertos análisis llamados estructurales”<sup>695</sup>. Los análisis estructuralistas, por lo tanto:

no son posibles más que tras una cierta derrota de la fuerza y en el movimiento de caída del fervor. En lo que la conciencia estructuralista es la conciencia sin más como pensamiento del pasado, quiero decir, del hecho en general. Reflexión de lo realizado, de lo constituido, de lo *construido*. Historiadora, escática y crepuscular por situación<sup>696</sup>.

---

<sup>693</sup> Derrida, Jacques, “Fuerza y significación”, *La escritura y la diferencia*, p. 13.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 12.

Lo escático aparece vinculado a la historia, pues guarda relación con el fin de ésta (ἔξραηνλ en griego). El análisis estructuralista mira hacia atrás buscando un fin, un propósito que dé sentido a todo el texto y que lo fundamente. Todo texto debe tenerlo; de lo contrario, no es digno de ser considerado como tal ni de recibir nuestra atención. Se trata de un «esquematismo proliferante»<sup>697</sup> que deja de lado todo lo que no encaja en él. Esto implica «preformismo, teleologismo, reducción de la fuerza, del valor y de la duración: esto es lo que conlleva el geometrismo, esto es lo que da lugar a estructura»<sup>698</sup>. Critica Derrida que el estructuralismo decida «reducir a la indignidad del accidente o de la escoria todo lo que no es inteligible a la luz del esquema teleológico «preestablecido» y percibido en su simultaneidad.»<sup>699</sup>

Derrida en *La escritura y la diferencia* cuestiona el planteamiento estructuralista de la obra como totalidad, así como la autonomía formal de la obra. Esto hace que, para el estructuralismo, la estructura deje de ser lo que hasta entonces había sido:

*medio* o relación para leer o para escribir, para juntar significaciones, reconocer temas, ordenar constancias y correspondencias. Aquí la estructura, el esquema de construcción, la correlación morfológica se convierte, *de hecho y a pesar de la intención* teórica, en la única preocupación del crítico. Única o poco menos. No ya método en el *ordo cognoscendi*, no ya relación en el *ordo essendi*, sino ser de la obra.<sup>700</sup>

Se convierte la estructura, así, en el objeto mismo, la cosa literaria misma. Critica Derrida, así, el estructuralismo literal aplicado a los textos literarios ya que, en sentido estricto:

la noción de estructura no hace referencia más que al espacio, espacio morfológico o geométrico, orden de formas y de lugares. La estructura se dice en primer término de una obra, orgánica o artificial, como unidad interna de un ensamblaje, de una *construcción*, obra regida por un principio unificador, *arquitectura* edificada y visible en su localidad.<sup>701</sup>

De ahí que considere estas posturas como «un ultra-estructuralismo», en donde «esta literalidad *topográfica* se ha desplazado hacia su significación *tópica* y aristotélica (teoría de los lugares en el lenguaje, y en el manejo de los motivos o argumentos)».<sup>702</sup>

---

<sup>697</sup> Ibid., p. 13.

<sup>698</sup> Ibid., p. 34.

<sup>699</sup> Ibid., p. 40.

<sup>700</sup> Derrida, *op., cit.*, pp. 26-27.

<sup>701</sup> Ibid., p. 27.

<sup>702</sup> Ibid., p. 27.

Según Derrida, es preciso que el sentido metafórico de la noción de estructura sea reconocido como tal, –es decir, puesto en cuestión e incluso destruido en su virtualidad figurativa, de forma que se despierte la no-espacialidad o la espacialidad original designada en él. De lo contrario, –se corre el riesgo de interesarse en la figura por sí misma”, tanto en sentido geométrico como retórico, –en detrimento del juego que se representa en ella metafóricamente”<sup>703</sup>. Esta –preponderancia ejercida más que reconocida” conlleva un peligro –objetivista”, según él, –al dar una definición de estructura que no es puramente objetiva o formal; o al menos que no desliga en principio la forma y la intención, la forma y el acto mismo del escritor. [...] La estructura es así la unidad de una forma y una significación”.<sup>704</sup>

En *Manhattan* se presenta una parodia y burla de este estructuralismo criticado por Derrida a través de Mary (Diane Keaton), una pseudointelectual de opiniones muy particulares que comparte muy resuelta:

IKE: Estuvimos abajo, en la Galería Castelli, viendo la exposición de fotografías. Increíble, absolutamente increíble.

TRACEY: Sí, muy buena.

MARY: ¿De veras os gustó?

IKE: Las... las fotografías de abajo...

MARY: Sí, las de abajo.

IKE: ... las de la Galería Castelli... formidables, absolutamente formidables. Hum, ¿y a vosotros?

MARY: Ah, no. Me... me parecieron muy derivativas realmente. Para mí son una clara imitación de Diane Arbus, pero no tienen su garra. Son como...

IKE: ¿Ah, sí? Bueno, la verdad es que no... no nos gustaron tanto como la escultura de plexiglás, es lo reconozco. Quiero decir que...

MARY: ¿De veras te gustó la escultura de plexiglás?

IKE: ¿Tampoco te gusta?

MARY: Oh, es interesante. No, yo, eh, yo, ah, pse...

IKE: E... era mil veces mejor que aquel dado de acero. ¿Has visto el dado de acero?

TRACEY: Ah, sí, aquello tan raro.

MARY: A mí me pareció brillante, absolutamente brillante.

IKE: ¿El dado de acero te pareció brillante?

MARY: Sí, para mí es... es muy estructural. ¿Entiendes lo que quiero decir? Está integrado perfectamente y posee una... una capacidad negativa, no sé, maravillosa. El resto de lo que exhiben abajo es basura.

---

<sup>703</sup> Ibid., p. 28.

<sup>704</sup> Ibid., p. 24.

Critica Derrida esta postura estructuralista que lleva a privilegiar “los modelos espaciales”, “las funciones matemáticas”, “las líneas y las formas”; “la forma de la obra, o la forma en tanto que obra” frente al origen intrínseco de ésta, aspecto de gran importancia desatendido por el estructuralismo, según él.

Al obedecer a la intención legítima de proteger la verdad y el sentido *internos* de la obra contra un historicismo, un biografismo o un psicologismo (que acecha por otra parte a la *expresión* “universo mental”), se corre el riesgo de no atender ya a la historicidad interna de la obra misma, en su relación con un origen subjetivo que no es simplemente psicológico o mental.<sup>705</sup>

El sentido que tiene la escritura de una obra literaria es, para Derrida, “el sentido de la obra misma”. Este sentido viene dado, según él, por la historicidad de la obra en cuanto obra. Es por eso por lo que la deconstrucción se pregunta sobre “la historia intrínseca de la obra en sí”. De ahí que *Deconstructing Harry* sea precisamente una aguda y cómica reflexión sobre el importante papel de esta historia intrínseca de la obra literaria en su proceso de gestación, creación y composición. “El valor y el sentido [de la obra] son re-constituidos y despertados en su historicidad y su temporalidad propias”<sup>706</sup> por el deconstructivismo. Esta perspectiva es la que sigue Eric Lax en la organización y distribución del contenido del citado libro de entrevistas que realiza a Woody Allen.

Una cómica crítica al estructuralismo en la línea de la realizada por Derrida es presentada en *Annie Hall* frente a lo intuitivo y lo sentimental a través de la crítica a los pseudointelectuales, como el que arremete contra su idolatrado Fellini mientras Alvy y Annie hacen cola para ver el documental de Max Ophüls *El horror y la piedad* (EE. UU., 1946):

HOMBRE EN LA COLA: El martes vimos la película de Fellini. No es una de las mejores. Le falta una estructura coherente. Ya sabes, da la impresión de no estar absolutamente seguro de lo que quiere decir. Claro que esencialmente me pareció simple, que no era más que un director que domina la técnica. *La strada* era una gran película, desde luego. Grande en utilización de imagen negativa más que nada. Pero la simple coherencia...

ALVY: Me, me, me va a dar un ataque.

ANNIE: Pues no le escuches.

HOMBRE EN LA COLA (*al mismo tiempo*): En fin, tendría que ligar una idea con otra. ¿Entiendes lo que quiero decir?

ALVY (*suspira*): Si me grita sus opiniones al oído.

---

<sup>705</sup> Ibid., p. 25.

<sup>706</sup> Ibid., p. 25.

HOMBRE EN LA COLA (*al mismo tiempo*): Es como *Giulietta de los Espíritus* o *Satyricon*, las dos de una complacencia increíble. Es el problema de Fellini, vaya. Es uno de los directores que más se complace. No te quepa la menor duda.

ALVY (*al mismo tiempo*): La palabra clave es complacencia.

La crítica al estructuralismo y al sentido teleológico con el que considera los textos de acuerdo a las relaciones y estructuras internas que se establecen, así como la crítica a la cohesión y coherencia reclamables a un texto, lleva a Derrida a cuestionarse la noción de estructura repensando las nociones ligadas a ella. Para él, la estructura se basa en la oposición de unos rasgos o elementos frente a otros, o lo que es lo mismo, en la ausencia de ciertos elementos o rasgos frente a otros. Al analizar la noción de estructura, opera por “~~vía~~ negativa” indicando que:

la elección de esta palabra es en primer lugar un conjunto ~~estructural~~, claro está— de exclusiones. Saber por qué se dice ~~estructura~~” es saber por qué se quiere dejar de decir *eidós*, ~~esencia~~”, ~~forma~~”, *Gestalt*, ~~conjunto~~”, ~~composición~~”, ~~complejo~~”, ~~construcción~~”, ~~correlación~~”, ~~totalidad~~”, ~~Idea~~”, ~~organismo~~”, ~~estado~~”, ~~sistema~~”, etc. Hay que comprender por qué se ha revelado insuficiente cada una de estas palabras, pero también por qué la noción de estructura sigue tomando de aquéllas alguna significación implícita y sigue dejándose habitar por ellas.<sup>707</sup>

La noción de *complejo* (del lat. *complexus*, participio pasivo de *complecti*: enlazar), indica una composición de elementos diversos enlazados entre sí. De esta forma, la estructura, entendida como ~~conjunto~~, composición, complejo, construcción, correlación y sistema”, presupone elementos interrelacionados, enlazados unos con otros dentro del tejido que constituye el propio texto, en donde la esencia y la forma coinciden (Anexo I). Derrida vincula estos planteamientos con la ~~poética estructural~~” ~~fundada~~ en una retórica” de Gérard Genette, a la que opone la ~~estructura estallada~~”, de ~~poema desmenuzado~~, cuya estructura aparece en vías de estallido”, de Jean Rousset. En este tipo de estructuralismo desintegrado que Rousset plantea:

El infierno es un mundo en pedazos, un saqueo que el poema imita de cerca, mediante ese revoltijo de gritos, ese erizamiento de suplicios arrojados en desorden, en un torrente de exclamaciones. La frase se reduce a sus elementos dislocados, el marco del soneto se rompe: hacia cuartetos demasiado cortos o demasiado largos, desequilibrados; el poema estalla....<sup>708</sup>

---

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>708</sup> Jean Rousset, citado por Derrida. *Ibid.*, p. 14, n. 6.

Sin embargo, el infierno de Dante, cual parodia del infierno católico, tiene una organización muy definida y perceptible; es todo menos caos. Es en la compartimentación de cada estadio o nivel infernal en la que, paradójicamente, la deconstrucción descubre el infierno prototípico referenciado por Rousset, reflejo del estructuralismo estallado, hecho pedazos. Este proceso es precisamente lo que se nos muestra en *Deconstructing Harry* cuando el protagonista baja hasta allí a buscar a su amada, raptada por el demonio en el relato corto mencionado más arriba. Se trata de una parodia del infierno que, al igual que en la *Divina Comedia* de Dante, se encuentra también compartimentado y organizado según los pecados y su importancia, donde también se dan la separación de clases, lo que genera comicidad:

*Voz en off femenina del ascensor en el que baja Harry camino del infierno, con un azul oscuro de fondo que envuelve todo y que gradualmente se va convirtiendo en rojo según el ascensor va descendiendo. Con cada planta que se pasa, suena el timbre correspondiente del ascensor y la voz en off femenina:*

5ª Planta: Carteristas de metro, mendigos agresivos y críticos literarios.

6ª Planta: Extremistas de ultraderecha, asesinos en serie, abogados que salen por televisión.

7ª Planta: Medios de comunicación. Lo sentimos, esta planta está llena.

8ª Planta: Criminales de guerra evadidos, telepredicadores y asociación pro armas.

Planta baja: ¡Todo el mundo fuera!

Tras esta parodia tanto de Dante como del estructuralismo, la representación del infierno que se nos ofrece dentro del último nivel o planta es prototípica, al estilo del estructuralismo desestructurado al que Rousset se refiere fruto de la mirada interna deconstrutora. Infierno desmontado, deconstruido nivel a nivel a través de una parodia satírica del mismo: desde los diálogos especialmente satíricos de Harry Block con su padre y con su amigo Larry (que aparece como el Demonio, el jefe del inframundo), hasta la vinculación que se establece entre la banda sonora en *off* y las imágenes prototípicas del infierno presentadas en este divertido paseo que realiza el desorientado de Harry Block. Así, el infierno retratado por Harry-Allen, tanto en su fotografía, del estilo del *Satiricón* de su idolatrado Fellini (*Satyricon*, Federico Fellini, Italia, 1969), como en su música, de *jazz*, nos evoca los alocados años 60-70. Esta vinculación audiovisual colabora poderosamente en la parodia satírica del infierno y la deconstrucción, parodia satírica ya introducida en el mencionado plano del descenso en ascensor a los infiernos. Se produce, por lo tanto, en términos de Gadamer, un conjunto de entrecruzamientos que van desde la apropiación-rechazo/cuestionamiento del

infierno prototípico de la tradición cultural católico-cristiana hasta la confianza-extrañeza que éste genera en el protagonista, pasando por las preguntas-respuestas que todo ello produce en Harry Block, según veremos más abajo.<sup>709</sup> Caótico infierno a ritmo de jazz repleto de *horror vacui*, lagos de fuego y azufre, demonios con tridente que llevan a los presos, hombres y mujeres lujuriosos desnudos, tonos rojos... De esta forma, el *collage*/montaje llevado a cabo en *Desmontando a Harry* a través de los diversos relatos, entremezclados y confundidos, en ocasiones, con la vida real del protagonista, alcanza su cénit en la secuencia del infierno. Consiste esta operación de *collage*/montaje en “tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que muestra rupturas de diversas clases”. Esta operación tiene cuatro características básicas: corte; mensajes o materiales preexistentes; montaje; discontinuidad o heterogeneidad. El *collage* es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el montaje es la diseminación de estos préstamos en un nuevo emplazamiento. Consiste en tomar elementos, e incluso fragmentos de la realidad, insertarlos en un contexto diferente, cambiando su sentido y generando, así, un nuevo sentido. Los objetos así tomados ya no son representaciones de sí mismos, sino de otra cosa. Se trata, en suma, de transformar a la realidad.<sup>710</sup> Derrida considera que el *collage*/montaje define la forma primaria del discurso posmoderno. Su propuesta en torno a la deconstrucción, de hecho, tiene como base la idea de *collage*/montaje aplicada a los textos: el autor crea palabras o textos sobre la base de otros textos y palabras a las que ha tenido acceso, y los lectores, por su parte, actúan de la misma manera. Haciendo extensiva esta perspectiva, Derrida

---

<sup>709</sup> Este diálogo, e incluso discusión, con el mundo invisible, en este caso el del más allá, caracteriza el humor existencial judío de Allen en ruptura con la 4ª pared, según analizaremos en el apartado 16 del capítulo III de esta tesis doctoral.

<sup>710</sup> El *collage*/montaje se trata de una operación usada ya de forma magistral en *Zelig* como *collage*/montaje-pastiche, en donde se intercalan escenas rodadas por Allen con escenas en las que su protagonista aparece con personajes históricos famosos en escenas de películas antiguas. “Las estrategias narrativas empleadas para hacer plausible la historia son sencillamente magistrales: algunas cosas se cuentan a través de una película dentro de otra película, *The Changing Man*, de 1935, otras, de un noticiario alemán y otro americano de la época, además de una entrevista con el antiguo jefe de grupo de las SS Oswald Pohl, y todo ello se ve vinculado por la voz en *off* del narrador” (Hösle, *op. cit.*, p. 96). Como explica el propio Woody Allen: “Conseguimos viejos objetivos de los años 20, cámaras viejas y antiguos equipos de sonido. Intentamos conseguir todo lo que seguía existiendo de esta clase. Y lo rodamos con el tipo exacto de iluminación que hubieran utilizado en la época. Teníamos las tramas y las estudiamos. Y fabricamos tramas de destellos, para que nuestra película tuviera luz parpadeante como las películas antiguas. E hicimos arañazos en el negativo. No queríamos exagerar el efecto. Simplemente lo hicimos todo lo natural que pudimos. También había unas cuantas tomas trucadas, en las que yo era incluido en películas antiguas” (Björkman, *op. cit.*, p. 113).



ve a la vida posmoderna como una serie de textos que cruzan otros textos, produciéndose más textos. Pedazos de texto son arrancados de su contexto inicial, y su sentido se pierde al ser insertado en otro texto, en relación a otros textos y para interpretar otros textos. El receptor, finalmente, carga de significaciones relativas a él tanto a los pedazos como al texto de textos inicialmente producido. La producción de sentidos no es unívoca, no es estable, y ninguna es mejor que otra en tanto que no existe realidad contra la cual evaluar una supuesta correspondencia.<sup>711</sup> Esto llevará al lector/espectador a diferir el sentido del texto.

Pero, por encima de ese infierno imaginado, en el que Harry Block se encuentra cómodo, está el infierno de la vida real con sus conflictos y demonios personales, con los que tendrá que hacer las paces y reconciliarse para poder salir de su bloqueo mental artístico-creativo. Infierno real que el espectador recorre de manera errática a lo largo de toda la película. Se trata de “un mundo en pedazos” el de Harry Block. Así mismo, son continuos los desestructurados enfrentamientos con “vuelto de gritos” que padece el protagonista y, al igual que en el poema alemán al que Rousset se refiere<sup>712</sup>, nos encontramos con “elementos dislocados”, los planos y las secuencias se rompen, aparecen “demasiado cortos o demasiado largos, desequilibrados”, repetidos en ocasiones una vez tras otra “como al comienzo de la película con su ex cuñada amante”. Los enfrentamientos se presentan como estallidos de ira desquiciada, lo que queda reflejado también en las discusiones del tráiler cinematográfico. Claro que, estas discusiones, son fruto de la bomba que supone para las mujeres de Harry descubrir sus infidelidades. Síntesis visual de todo ello es la bomba con su detonador dibujada en el tráiler, que hace explotar el nombre de la actriz Kirstie Alley. El personaje de Joan que esta actriz encarna, tras enterarse de la infidelidad de su marido con una de sus pacientes, es la mujer más agresiva y destructora de todas con las que Harry ha mantenido algún tipo de relación, por encima incluso de la neurótica Lucy, su ex cuñada amante.

Según el estructuralismo, si el texto es considerado como tejido siguiendo el punto de vista etimológico, necesitamos examinar cada una de las partes interrelacionadas que lo constituyen, para descubrir de dónde viene y a dónde quiere llegar. La estructura es

---

<sup>711</sup> Baudrillard Jean, [et al.], *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Barcelona, Kairós, 1986, p. 127.

<sup>712</sup> No nos indica Derrida cuál es el poema en cuestión al que Rousset se refiere ni su autoría.

considerada así como ~~la~~ "unidad formal de la forma y el sentido".<sup>713</sup> Los textos literarios y las estructuras que los conforman se ven sustentados por un propósito, un sentido final hacia el que se dirige el texto, el cual lo dota de unidad. Los textos o las partes de los mismos que para el crítico estructuralista carecen de ese propósito o que son aparentemente tan caóticos que no son estructurables de acuerdo a un orden matemático-geométrico, no interesan. Sin embargo, como señala Derrida:

¿no se pierde, en nombre de un ~~movimiento~~ "cornelliano" esencial, lo que más importa? En nombre de ese esencialismo o de ese estructuralismo teleológico, se reduce, en efecto, a apariencia inesencial todo lo que se escapa al esquema geométrico-mecánico: no sólo las obras que no se dejan constreñir por las curvas y espirales, no sólo la fuerza y la cualidad, que son el sentido mismo, sino la *duración*, lo que, en el movimiento, es pura heterogeneidad cualitativa.<sup>714</sup>

Según Derrida, ~~en~~ la estructura no hay solamente la forma y la relación y la configuración. Hay también la solidaridad; y la totalidad, que es siempre concreta".<sup>715</sup> Esta totalidad cobra presencia desde la perspectiva que da la desmembración de sus elementos. En su ensayo ~~La~~ "palabra soplada", partiendo de la imagen del cuerpo, tomada de Artaud, escribe:

La *organización* es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros (*arthrin, artus*), el trabajo y el juego de su diferenciación. Ésta constituye a la vez el membrado y el desmembramiento de mi (cuerpo) propio. Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación.<sup>716</sup>

Conocemos el todo al examinar cada una de sus partes desde su globalidad. Pero esta visión figurativa de la totalidad, como visión panorámica, global, se da desde la desmembración y fragmentación. De ahí que la desconstrucción derrideana ~~ha~~ insistido de muchas formas en la imposibilidad de aislar un sentido originario principal en el centro de una construcción conceptual o el conjunto de una obra. La desconstrucción desautoriza, desconstruye, teórica y prácticamente, los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra y de la simplicidad o individualidad de la firma"<sup>717</sup>,

---

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>717</sup> Peñalver, *op. cit.*, p. 14.

la cual ~~es~~ preciso inventar cada vez” para configurar ~~nuestra~~ propia relación con la lengua y la escritura”<sup>718</sup>.

En su ensayo ~~La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas~~” (1966), publicado en el libro *La escritura y la diferencia*, Derrida realiza una crítica al estructuralismo, que había visto en la noción integradora y totalizadora de centro (de sentido) un ~~fundamento tranquilizador~~”, una tranquilidad hermenéutica, ya que la estructura, por definición, se presentaba constituida por un centro del que partía y al que se dirigía, como *arjé* y *telos*, que dotaba de sentido al texto. Pero:

la estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura ~~efectivamente no se puede pensar una estructura desorganizada~~ sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar *juego* de la estructura. Indudablemente el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma. Sin embargo, el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible. [...] de forma que] rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad.<sup>719</sup>

Los sentidos posibles del texto se ven, así, delimitados, privados en muchos casos de su presencia por este centro que no es susceptible de análisis estructural, ya que hallar la estructura del centro sería hallar otro centro.

Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está *dentro de* la estructura y *fuera de* la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene *su centro en otro lugar*. El centro no es el centro.<sup>720</sup>

El centro estructural de sentido constituye, para el estructuralismo, un elemento definido, fijado e inalterable. Este centro, con su ~~presencia plena~~”, aporta una estabilidad y seguridad hermenéutico-estructurales como origen y final del juego. De ahí que sea visto como un artificial y negativo elemento previo, encorsetador de la realidad y el sentido. ~~El~~ concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego [...] a partir de una presencia plena

---

<sup>718</sup> Derrida, *No escribo sin luz artificial*, op. cit., p. 56.

<sup>719</sup> Derrida, ~~La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas~~”, *La escritura y la diferencia*, op. cit., pp. 383-384.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 384.

y fuera de juego”.<sup>721</sup> Derrida deconstruye y desmonta, así, la noción de estructura y su unidad a partir de la deconstrucción de la noción de centro (de sentido). Pero cualquier intento por desmontar un concepto concreto tropieza con los términos de los que depende. Al cuestionar en las estructuras el centro de sentido, corremos el riesgo de introducir un nuevo centro que desplace al anterior, porque no tenemos otra opción que entrar en el sistema conceptual que queremos derribar. Todo lo que podemos hacer es negarnos a que uno u otro polo de un sistema se conviertan en centro y garante de presencia. Es por eso por lo que:

toda la historia del concepto de estructura [...] debe pensarse como una serie de sustituciones de centro a centro, un encadenamiento de determinaciones del centro. El centro recibe, sucesivamente y de una manera regulada, formas o nombres diferentes. [...] Su forma matriz sería [...] la determinación del ser como *presencia* en todos los sentidos de esa palabra.<sup>722</sup>

La totalidad como presencia que defiende el estructuralismo a partir de su centro estructural de sentido es cuestionada, así, precisamente a partir de su centro. Derrida considera:

que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar natural, sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. Éste es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; este es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso, es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación.<sup>723</sup>

Esta semiosis ilimitada e infinita generada por el descentramiento de la estructura y por el texto en cuanto suplemento será cuestionada por Umberto Eco. Se trata de un descentramiento de la estructura que ha venido antecedido, fundamentalmente, según Derrida, por la crítica nietzscheana de la metafísica, de los conceptos de ser y de verdad, que resultan sustituidos por los conceptos de juego, de interpretación y de signo (de signo sin verdad presente); por la crítica freudiana de la presencia a sí, es decir, de la conciencia, del sujeto, de la identidad consigo, de la proximidad o de la propiedad de sí, del consciente frente al inconsciente; y por la destrucción heideggeriana de la

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 385.

metafísica, la ontoteología, de la determinación del ser como presencia. Como indica Umberto Eco:

Si la semiosis ilimitada no tiene nada que ver con la deriva hermética, se cita sin embargo a menudo a propósito de otra forma de deriva: la celebrada por la deconstrucción.

Según Derrida, un texto escrito es una máquina que produce un infinito diferimiento. Teniendo por naturaleza una «esencia testamentaria», un texto goza o sufre de la ausencia del sujeto de la escritura y de la cosa designada o del referente.

Afirmar que un signo sufre del abandono de su autor y de su referente no significa necesariamente que este signo no tenga un significado literal. A lo que apunta Derrida es a instaurar una práctica (que es filosófica más que crítica) para desafiar aquellos textos que parecen dominados por la idea de un significado definido, definitivo y autorizado. Quiere desafiar, más que al sentido de un texto, a esa metafísica de la presencia estrechamente vinculada a un concepto de interpretación que se basa en la idea de un significado definitivo. Lo que Derrida quiere mostrar es el poder del lenguaje, y su capacidad para decir más de lo que pretende decir literalmente.

Una vez privado el texto de la intención subjetiva que estaría detrás del mismo, sus lectores ya no tienen el deber, o la posibilidad, de permanecer fieles a esa intención ausente. Entonces, es posible concluir que el lenguaje está atrapado en un juego de significantes múltiples, que un texto no puede incorporar ningún significado unívoco y absoluto, que no hay un significado trascendental, que el significante no puede estar nunca en relación de copresencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente, y que cada significante está en correlación con otro significante, de tal manera que nada queda fuera de la cadena significante, que procede *ad infinitum*.<sup>724</sup>

En *Desmontando a Harry*, «el significado se difiere y dilaciona continuamente, y cada significante está en relación con otro significante» en un deformante pero coordinado juego especular. Como comenta Allen:

Había que encontrar tanto a los actores que interpretasen a los personajes «reales» como a los que se iban a corresponder con ellos en las ficciones inventadas por Harry. Por ejemplo, Kirstie Alley interpreta el papel «en la vida» cuya contrapartida *ficcional* es Demi Moore. Había que encontrar también las diferentes encarnaciones de Harry correspondientes a cada situación novelesca. [...] Juliet Taylor, mi directora de casting, me planteó cientos de propuestas y yo fui construyendo poco a poco un mecanismo donde cada elemento depende de los demás. Basta que uno de los actores previstos no esté disponible para que haya que volver a plantearse el equilibrio general recomenzando de nuevo. En cierta forma, la película se desarrolla como un ballet: cada elemento debe evolucionar en armonía con los demás, lo cual requiere una gran coherencia en las decisiones. Pero tuve suerte: la mayoría de los actores que había escogido se desembarazaron de otros compromisos... salvo a aquellos que debían interpretar al propio Harry.

---

<sup>724</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, *op. cit.*, pp. 361-362.

[...] Partía de la idea de que los personajes de ficción eran los dobles de Harry, que a su vez era mi doble, sin que a mí se me viese. Teníamos a mi clon y a los clones de éste, pero no al original. Me gustaba la idea, si bien es posible que sea complicada hasta la exageración, es decir, inútilmente. Al final estoy satisfecho con el resultado; se entiende mejor.<sup>725</sup>

Si bien los términos de armonía y coherencia en los que Allen se expresa son términos que conducen más a una postura estructuralista que a otra cosa, en la conclusión final de Allen nos encontramos con una visión más cercana a la deconstrucción, que considera la interdependencia de las partes como juego especular que se puede proyectar indefinidamente, o lo que es lo mismo, según él, inútilmente. En *Desmontando a Harry*, no sólo la cadena significativa muestra esta relación reproductiva sin un significante definitivo. Su protagonista carece, también, de un “significado trascendental”, existencial, que dote de sentido su vida, según él mismo cree. Pero Harry Block termina descubriendo que el sentido de su vida está vinculado con el desarrollo de su labor y persona como novelista, según le hacen ver tanto su amigo muerto desde la cárcel como sus propios personajes en el homenaje final que le hacen. El hecho de que para los protagonistas de Allen no haya “un significado trascendental” se convertirá, a su vez, en una especie de significado o verdad trascendental en sus vidas, al menos para ellos. De esta forma, la ausencia de significado trascendental es, paradójicamente, una de las pocas certezas que también es deconstruida, descentrada, puesta en duda y cuestionada, ya que la vida puede que tenga un sentido especial por el mero hecho de no encontrar un significado trascendental, lo que se enfrentaría a Derrida, que propugna evitar la sustitución de un centro por otro. Lo que hace a sus protagonistas embajadores de esa realidad descubierta. De ahí que, como buen posmoderno, Harry Block, se centre en el aquí y el ahora, en lo disfrutable y materializable ya que, al igual que el resto de protagonistas del cine de Allen, si la vida tiene algún significado trascendental, al menos ellos no son capaces de descubrirlo. De ahí que, ante su incompetencia ante la realidad, la vida de Harry Block transcurra en sus ficciones y al hilo de éstas, descentrada su existencia de la realidad, incapaz ésta de ofrecerle sentido alguno ni él de encontrárselo. Sólo lo encontrará a través del arte, en manifiesta codependencia, a su vez, de la realidad.

La deconstrucción promueve la descentralización de cualquier centro de sentido. El concepto descompuesto es, así, tachado, pero no rechazado, dejado de lado, destruido,

---

<sup>725</sup> Frodon, *op. cit.*, pp. 74-75.

ni eliminado, sino que el sentido se neutraliza, se difiere (aplazándolo), difiere (disintiendo), se limita y se reduce, confrontándolo con otro u otros elementos que tampoco pueden sustituirlo por sí solos como posibles centros. En este descentramiento del centro y de las estructuras el centro es dislocado, expulsado de su lugar, para dejar de considerarse centro de referencia, como le ha sucedido a la etnología, que para poder nacer como ciencia ha tenido que descentrarse la cultura europea como cultura de referencia.<sup>726</sup> El acto deconstructivista de diferir el significado implica repeticiones, sustituciones y transformaciones en donde el centro, si existe, no es único, sino cambiante.

En *La rosa púrpura de El Cairo*, nos encontramos con lo que Sam B. Girgus denomina como: “la ansiedad postestructuralista llega a Nueva Jersey”.<sup>727</sup> Woody Allen traspasa en esta obra la pantalla y las convenciones cinematográficas para deconstruirlas al crear una mágica y cómica fábula sobre la vida, el amor, la ilusión y la esperanza. En esta película nominada al Oscar en 1985 para el mejor guion escrito directamente para cine, Woody Allen se muestra imaginativo y compasivo al capturar la magia del cine en toda su agrídulce gloria. La protagonista de esta película, Cecilia (Mia Farrow), una tímida y apocada camarera de Nueva Jersey, busca en el cine una vía de escape a la mediocridad de su triste vida en los años de la Gran Depresión norteamericana. Atrapada por su nueva película favorita (*La rosa púrpura de El Cairo*<sup>728</sup>) Cecilia se queda atónita cuando el protagonista de la película, Tom Baxter (Jeff Daniels), salta de la pantalla a la vida real para conocerla. Seducida por su encanto, Cecilia se enamorará de él –hasta el día que conoce al actor que lo interpreta. Cortejada por ambos, Cecilia luchará por encontrar la delgada línea que separa realidad y ficción para descubrir que lo único que la divide es el verdadero amor.

El perfecto mundo de ficción cinematográfico que Cecilia, la protagonista, contempla embelesada en el cine, es deconstruido a lo largo de la película de Allen frente al de la cruda vida real con la que se contrasta y confronta. La protagonista no podrá elegir uno de estos dos mundos en detrimento del otro ya que ninguno de los dos servirá como centro de sentido totalizador. Todo lo que la vida no le puede dar pero ella necesita lo encuentra en el cine, pero, paradójicamente, el mundo de ficción no es un

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>727</sup> Girgus, Sam B., *EL cine de Woody Allen, op. cit.*, p. 93.

<sup>728</sup> La película que ve Cecilia da nombre también a la película de Allen, en la que ella se encuentra, a su vez, como personaje.

sitio donde Cecilia, como persona real, pueda vivir. La perfección del mundo de ficción viene dada por los límites de sus personajes en cuanto ficticios. La estructura de la obra y del texto cinematográfico los encorseta y limita, además de dotarlos a cada uno de ellos de una estructura típica personal, interior y exterior. Ambos mundos, el de la vida real y de la ficción, se caracterizan por sus carencias y ausencias: lo que le falta a uno (la perfección o la realidad, según el caso) es precisamente lo que le caracteriza al otro, y viceversa. Es la confrontación dialéctica de un mundo frente al otro la que los define y caracteriza. Como en la confrontación dialéctica socrática, el mundo de ficción cinematográfico, cual posmoderno mundo de las ideas, en tanto mundo de la perfección, se reconoce como tal al oponerse dialécticamente al mundo de la vida real, haciendo peligrar a este último, que ve amenazado su modo de existencia por la perfección ficcional (Tom Baxter, por ejemplo, no se hace heridas ni se despeina cuando se pelea en la vida real, y es el amante perfecto, dechado de virtudes, si ningún defecto, aunque el mayor defecto será no pertenecer al mundo real, como se le criticará al final). Pero, lo que en *La rosa púrpura de El Cairo* se califica de “perfección” por sus protagonistas, debería entenderse más bien, sin embargo, como falta de compromiso y de responsabilidad por parte del mundo ficcional. En esta batalla entre ambos mundos ninguno de los dos consigue imponerse ni afirmarse sobre el otro. En ninguno de los dos casos se impone ninguna especie de “mandato divino”, “ley cósmica”, o “ethos” trascendental, como sucede con Sócrates.

La confrontación deconstructiva de los posibles centros que no llegan serlo por sí mismos de forma autónoma también se puede entender como una especie muy peculiar de encuentro dialógico. Éste es entendido por Sócrates como un encuentro inmanente entre distintos modos de existencia, con sus respectivas valoraciones. En este encuentro, de resultados siempre imprevisibles, se generará un nuevo sentido, un nuevo acontecimiento, donde ambas potencias se afirmarán como tales y se verán afectadas mutuamente en sus diferencias, independientemente del resultado de la confrontación. En el caso de *La rosa púrpura de El Cairo*, si la realidad supera a la ficción por su cualidad de lo “real”, la ficción supera a la realidad por su cualidad de lo “perfecto”, perfección ausente en el mundo de la vida real. Ninguna de las dos tiene entidad o categoría suficiente como para darse a expensas de la otra. De esta forma, la perfección ficcional y la realidad imperfecta de fuera de la pantalla, con la que se confronta, se presentan en *La rosa púrpura de El Cairo* como dos centros estructurales descentrados,



desplazados y en constante movimiento, en donde ninguno de los dos prevalece. El sentido como centro estructural es, así, neutralizado, retenido, diferido, matizado, desplazado.

Para Derrida, los mitos estudiados por Lévi-Strauss son un claro ejemplo de la ausencia de centro de sentido y de totalidad en la estructuración de las estructuras. —A la totalización se la define, pues, tan pronto como *inútil*, tan pronto como *imposible*”.<sup>729</sup> Esto es debido, según Derrida, sin duda, a que hay dos formas de considerar —el límite de la totalización”. Se trata de dos determinaciones que, según él, descubre en el discurso de Lévi-Strauss, en donde coexisten de manera no-expresa. Así, por una parte, —la totalización puede juzgarse imposible en el sentido clásico”.<sup>730</sup> Se trata de la imposibilidad de la totalización a través del lenguaje, lo que imposibilita, a su vez, la aprehensión de la realidad posmoderna a través del mismo, considerada ésta como un conjunto de infinitas realidades menores caóticas, desordenadas y divergentes que —el esfuerzo empírico de un sujeto o de un discurso que se sofoca en vano en pos de una riqueza infinita [...] no podrá dominar jamás. Hay demasiadas cosas, y más de lo que puede decirse”.<sup>731</sup>

---

<sup>729</sup> Ibid., p. 396.

<sup>730</sup> Ibid., p. 396.

<sup>731</sup> Ibid., p. 396. Esto es justamente lo que le sucede a Novecento, el protagonista de la película *La leyenda del pianista en el océano* (*The Legend of 1900-La leggenda del pianista sull'oceano*, Giuseppe Tornatore, EE. UU.-Italia, 1998). Novecento ha nacido en uno de esos lujosos transatlánticos en los que, a principios del siglo XX, se producen emigraciones masivas de europeos a los Estados Unidos. Danny, un maquinista negro del transatlántico *Virginian*, se lo encuentra, cuando es tan sólo un bebé, abandonado sobre un piano, y decide adoptarlo, bautizándolo como Novecento (por el año en que lo encuentra: el 1900). El barco, en el que, además de elegantes burgueses, viajan también emigrantes, se convierte para Novecento en su hogar, y los pasajeros, en sus ventanas al mundo. Cuando alguien descubre el talento de Novecento con el piano, éste demostrará a través de su música lo que siente dentro de su reducido y limitado mundo, que no se ve capacitado para abandonar. Al final de la película, tras varias décadas de viajes intercontinentales del trasatlántico tocando el piano sobre el océano, el *Virginian* es vaciado y sembrado de cajas de explosivos, con los que dinamitarlo en medio del mar. Max, el trompetista amigo de Novecento, va a buscarlo al barco en un último intento por hacerlo bajar. En una ocasión, Novecento estuvo a punto de irse a vivir a tierra firme. Pero, cuando se encontraba bajando las escalerillas del barco, se paró hacia la mitad al contemplar todo lo que se le ofrecía a la vista y, tras unos segundos viendo todo aquello en el horizonte, lanzó triunfante su sombrero por la borda para regresar al barco del que no se había terminado de bajar. Nunca llegó, así, a pisar tierra. En el que será su último encuentro con su amigo Max, le cuenta por qué (véase, a este respecto, el Texto 2 del segundo Anexo, p. 9). Para Novecento, según el mismo confiesa en el citado texto, el mundo que representa la ciudad de Nueva York es un mundo inalcanzable, debido a su caótico y desarticulado significante múltiple, multiforme y diverso, compuesto, a su vez, de infinitos significantes diseminados con los que no conseguiría encontrar ningún sentido ni plenitud alguna. No tiene, para él, según había visto, unos elementos precisos, definibles y delimitables, estructurables. Contempla la infinitud del vasto horizonte urbano sucio y agresivo desde su propia finitud

Pero se puede determinar de otra manera la no-totalización: no ya bajo el concepto de finitud como asignación a la empiricidad sino bajo el concepto de *juego*. Si la totalización ya no tiene entonces sentido, no es porque la infinitud de un campo no pueda cubrirse por medio de una mirada o de un discurso finitos, sino porque la naturaleza del campo –a saber, el lenguaje, y un lenguaje finito– excluye la totalización: este campo es, en efecto, el de un *juego*, es decir, de sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito. Ese campo tan sólo permite tales sustituciones infinitas porque es finito, es decir, inagotable, como en la hipótesis clásica, en lugar de ser demasiado grande, le falta algo, a saber, un centro que detenga y funde el juego de las sustituciones. [...] Ese movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de la *suplementariedad*. No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo *suple*, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como *suplemento*. El movimiento de la significación añade algo, es lo que hace que haya siempre ~~–~~“más”, pero esa adición es flotante porque viene a ejercer una función vicaria, a suplir una falta por el lado del significado. [...] La *sobreabundancia* del significante, su carácter *suplementario*, depende, pues, de una finitud, es decir, de una falta que debe ser *suplida*.<sup>732</sup>

La noción de suplemento se muestra, así, en este caso, vinculada con la descentralización de los textos y sus estructuras. El deconstructivista norteamericano de origen belga Paul de Man (1919-1983), sobre el que volveremos más abajo, retrotrae esta ~~–~~“arriesgada” actividad deconstructivista hasta el romanticismo, pues como él bien señala, los románticos deconstruyeron en realidad sus propios escritos al mostrar que la presencia que deseaban estaba siempre ausente, inalcanzable, como en la leyenda bequeriana del ~~–~~“Rayo de luna”. Es en este sentido que Rosalía de Castro escribe: ~~–~~“felicidad, no he de volver a hallarte / en la tierra, en el aire o en el cielo, / aun cuando sé que existes / y no eres vano sueño”. Inalcanzable y escurridiza presencia que siempre se encontraba en el pasado o en el futuro. Esta romántica incapacidad deconstructivista va cercana a su incapacidad de apresar con sus palabras el centro estructural, la presencia absoluta, la totalidad como plenitud. Esta postura es apreciable en la primera Rima de Becquer.

Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en la noche del alma una aurora,  
y estas páginas son de ese himno  
cadencias que el aire dilata en las sombras.

---

y límites. Esto le lleva a la imposibilidad de la totalización. Se trata de un buen ejemplo de texto deconstructor, siempre intranquilizador.

<sup>732</sup> *Ibid.*, pp. 396-397.

Yo quisiera escribirle, del hombre  
domando el rebelde, mezquino idioma,  
con palabras que fuesen a un tiempo  
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar, que no hay cifra  
capaz de encerrarle; y apenas, ¡oh, hermosa!,  
si, teniendo en mis manos las tuyas,  
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

El poeta analiza el instrumento o material con el que cuenta para escribir, y expresa la inefabilidad de la Poesía. Es interesante constatar que el subjuntivo (–pudiera”) dominado por la conjunción condicional (–si”) al final del poema nos sitúa ante un indicio del camino a seguir por el artista; no ante una certeza. El romanticismo, y el postromanticismo se caracterizan, precisamente, por la ausencia de certezas. El tema de esta primera rima se encuentra estructurado en forma de definición-deseo-lucha / desencanto, con una incipiente señal de solución al final como atisbo de luz –que anuncia en la noche del alma una aurora” y que nos deja de nuevo con el deseo desasosegante de poder alcanzarlo. El poema comienza racional, objetivamente, para terminar sentimental, subjetivamente. De por medio sólo le quedan en su búsqueda huellas de huellas como inapresables, ligeras y vaporosas –evidencias que el aire dilata en las sombras”.

La diseminación del sentido generada por el lenguaje y los textos literarios hacen que el romántico se encuentre ante esta imposibilidad de apresar el centro estructural de sentido. Para hacer poesía tiene que encontrar algo poetizable o inspirador en lo que vea reflejado el –himno gigante y extraño”, la poesía con mayúsculas. Esta idealización totalizadora de la realidad, que no se deja apresar por el lenguaje artístico, es memorablemente transmitida por la voz en *off* de Issac-Allen como narrador al comienzo de *Manhattan*, acompañado por la memorable música de George Gershwin en *off* junto con la bruma y la niebla del amanecer en la ciudad a través de sus edificios, calles y gentes. El lenguaje se vuelve inseguro e indeciso ante la dificultad de encontrar la expresión precisa, en vinculación, en este caso, con la inestabilidad posmoderna.

*Exterior. Manhattan. Día.*

*La silueta de varios edificios que se recortan en el horizonte. Un aparcamiento con el letrero PARKING. La enseña de neón de un hotel se enciende y se apaga. Reza MANHATTAN.*

*Coches. Un puente y edificios. Un restaurante con la enseña EMPIRE DINER. Una calle cubierta de nieve con automóviles que se dirigen al rascacielos Empire*

*State. Una calle con camiones. Una tienda de ultramarinos. Gente que se agolpa en la acera. Un hombre empuja un bastidor de ropa vacío por una calle muy llena de transeúntes.*

VOZ DE ISAAC: –Capítulo primero: Él adoraba Nueva York. La idolatraba de un modo desproporcionado.” No, no, mejor así: –Él la sentimentalizaba desmesuradamente.”<sup>733</sup> Eso es. –Para él, sin importar la época del año, aquella seguía siendo una ciudad en blanco y negro que latía a los acordes de las melodías de George Gershwin.” Ehhh... No. Volvamos a empezar.

*Viviendas. Ropa tendida que cuelga de las casas. Un hombre se asoma por una ventana.*

VOZ DE ISAAC: –Capítulo primero: El sentía demasiado románticamente Manhattan”.

*Más tráfico. Mucha gente en la calle, una manifestación.*

VOZ DE ISAAC: –Vibraba con la agitación de las multitudes y del tráfico”.

*La Quinta Avenida. Pasa la gente por una acera concurrida ante un establecimiento con una enseña que dice HENRI BENDEL. Otra calle. Barreras que rodean un gran agujero en el asfalto. Unos obreros, junto al hoyo, miran a una mujer que pasa.*

VOZ DE ISAAC: –Para él, Nueva York era bellas mujeres guapas y hombres que estaban de vuelta de todo.” No, tópico, demasiado tópico y superficial. Hazlo más profundo. A ver...

*Exterior. Manhattan. Noche.*

*Unos niños juegan en la nieve. Tres hombres caminan hacia un taxi.*

VOZ DE ISAAC: –Capítulo primero: Él adoraba Nueva York”.

*Exterior. Manhattan. Día.*

*Un parque con una fuente y personas que pasean. Tiendas con ropa colgada en la calle. Gente que se apelotona en la acera.*

VOZ DE ISAAC: –Para él, era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea”.

*El puerto de Nueva York. Un barco surca el río. Al fondo, la línea del horizonte. El mercado de pescado. Un hombre asomado a una ventana mira a un empleado que pesa un pez. El hombre de la ventana se retira. Hay dos carteles en la ventana escritos a mano. Uno pone HAY PEZ ESPADA FRESCO y el otro FILETES DE LUBINA. Una escuela privada. Niños uniformados corren por la acera repleta de gente.*

VOZ DE ISAAC: –La misma falta de integridad que empuja a buscar las salidas fáciles convertía la ciudad de sus sueños en...”

*Una cancha de básquet. Tres niños juegan a básquet detrás de una valla. Un parque cubierto de nieve con gente que hace jogging.*

VOZ DE ISAAC: No, no. Suena a sermón. Quiero decir, en fin, que tengo que reconocerlo: Quiero vender libros. –Capítulo primero: Adoraba Nueva York”.

---

<sup>733</sup> Según otras traducciones más literales: –La había hecho desproporcionadamente romántica”.

*Puestos de verdura enfrente de una tienda. Una tintorería. Un anuncio mural en la fachada de un edificio, donde aparece un hombre que bebe una lata de cerveza. El anuncio dice SI NO TIENE SCHLITZ, NO TIENE EL GUSTO.*<sup>734</sup>

*Otro anuncio reza QUITAMANCHAS PETER PAN. Un letrero de neón en la ventana de abajo regona SERVICIO EN 1 HORA. INSTALACIONES PROPIAS.*

*Exterior. Aeropuerto Kennedy. Noche.*

*Viandantes y automóviles. Un letrero en un edificio pregona JFK.*

*Exterior. Manhattan. Día.*

*Dos hombres pasean por la calle. Coches parados en doble fila. Un autobús dobla la esquina en una calle animada.*

VOZ DE ISAAC: —Aunque para él era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea”.

*Tres hombres aguardan en una esquina a que cambie el semáforo. Bolsas de basura se amontonan en la acera.*

VOZ DE ISAAC: ¡Qué difícil era sobrevivir en una sociedad insensibilizada por la droga, la música estrepitosa, la televisión, la delincuencia, la basura...”  
Hmmm. No, demasiado amargo. No quiero serlo.

*Exterior. Galerías Parke-Bernet. Día.*

*Aceras atestadas. Un letrero sobre la puerta dice GALERÍAS PARKE-BERNET INC. 980.*

—Capítulo primero: Él era...”

*Interior. Museo Guggenheim. Día.*

*Visitantes en dos niveles del edificio contemplan los cuadros que cuelgan de las paredes.*

VOZ DE ISAAC: —. tan duro y romántico como la ciudad a la que amaba”.

*Exterior. Gucci. Día.*

*El tráfico que pasa. La acera llena de gente. Un letrero pone GUCCI.*

*Exterior. Manhattan. Día.*

*Un hotel, con tráfico y viandantes en la acera. Un rascacielos junto a una casa antigua. Al otro lado del rascacielos, un edificio en construcción. Numerosos rascacielos.*

VOZ DE ISAAC: —Fras sus gafas de montura negra se agazapaba el vibrante poder sexual de un jaguar.” Mmmnn... Esto me encanta. —Nueva York era su ciudad, y siempre lo sería.”

*Música: Rapsodia en azul, de Gershwin.*

*Exterior. Manhattan. Crepúsculo.*

---

<sup>734</sup> En castellano en el original.

*Cae la noche sobre Manhattan. Un parque y la silueta de varios edificios del centro. Central Park. Un hombre y una mujer se besan en un balcón. Una calle cubierta de nieve. Dos taxis ante el Hotel Pierre. Otro taxi que pasa.*

*Exterior. Manhattan. Noche. Las luces brillan en el horizonte. Una calle. Letreros de neón. Uno dice MAJESTIC, otro ST. JAMES. Un tercero, GLOBE HOTEL. El Lincoln Center por la noche. Broadway de noche con el tráfico que pasa por delante de los teatros. Un intermitente de neón pregona BROADWAY. El tráfico que pasa ante el Radio City Music Hall. Un letrero en la fachada del cine anuncia MUSIC HALL R A D, ANTHONY QUINN/JENNIFER O'NEILL. Un letrero de neón recomienda DISFRUTE CON COCA-COLA. La temperatura -67° centellea en la esquina inferior del letrero y luego la hora -10:16-. Bajo el letrero de neón un mural reza CASTRO, y encima del letrero otro pone WHISKY. Gente de pie en una serie de cabinas telefónicas en una calle animada. Oficinas con las luces encendidas. El Delacorte Shakespeare Theatre. Dos actores caracterizados en un decorado que representa la calle de un pueblo. El Yankee Stadium por la noche. Numerosos edificios y un tren. La multitud indefinida que llena el estadio. Manhattan de noche. Fuegos artificiales surcando el cielo sobre la silueta de los edificios con las luces encendidas.*

*La música se desvanece poco a poco.*

Aunque, como Bécquer, Isaac no encuentra el lenguaje literario capaz de aprehender y transmitir el amor que siente por su adorada ciudad, presentada como si fuera una mujer de la que está profunda y apasionadamente enamorado, en Isaac no se dice ni deja entrever la seguridad de la derrota del romántico, sino los intentos de quien confía en encontrar la palabra precisa, aunque, como Bécquer, Isaac no sea capaz, por lo menos en un principio, de aprehender con el lenguaje literario su adorada ciudad y el amor que siente por ella. La ciudad se presenta, así, como algo inaprensible, evasivo, inabordable. Y, desde la perspectiva posmoderna, como “una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea” (elemento clave de la posmodernidad).

Esta becqueriana paradoja del amor como algo sublime y necesario pero inalcanzable, al no ser capaz el lenguaje de aprehenderlo, reflejarlo y transmitirlo, es similar a la postura de Alvy Singer, el protagonista que encarna Allen al final de *Annie Hall*. Pero si, dentro de esta necesidad, Bécquer partía de la sublimación del amor sentimental, Allen parte de la profunda melancolía, nostalgia, tristeza y desesperanza que éste le genera; o más bien del desamor, de la ausencia ya de este amor hacia él por parte de Annie. Incapaz de transmitir sus sentimientos ante la pérdida de Annie, el lenguaje de Alvy se vuelve, en esta ocasión, cómicamente incongruente y absurdo, que es como ve él las relaciones humanas. Allen disecciona desde dentro, las relaciones amorosas de forma que sus bases y centros de sentido se vienen abajo. Es precisamente

esa necesidad de las relaciones de pareja la que hace que se vuelva sobre ellas una vez descentrado su centro de sentido, localizadas sus fuerzas y tensiones internas, cuestionada su presunta estabilidad y echada por tierra.

La totalidad, inaprensible e inalcanzable en cuanto ideal puro, es presentada en el cine de Woody Allen como ausencia de un centro que aporte sentido frente a la fragmentación. Esto constituye uno de los temas recurrentes que preocupan al protagonista de *Si la cosa funciona*. A través del intermitente lenguaje verbal, que en esta película cobra el protagonismo absoluto frente a la fotografía u otros aspectos, Boris, su protagonista, plasma su visión panorámica de la realidad al constatar en la vida la ausencia de un sentido totalizador. Los diálogos cobran un cuerpo especial en toda la película, como tejido con el que se construye toda la trama y sobre el que ésta se sustenta. No en vano, el guion, muy teatral, es de los años setenta, de la misma época que el de *Sueños de un seductor*. Como el mismo protagonista de *Si la cosa funciona* confiesa en varias ocasiones, todo le lleva a ver el horror de este mundo. “He visto el abismo”, le confiesa a su joven esposa en uno de sus frecuentes ataques de pánico. “No te preocupes, veremos otra cosa”, le responde ella seria, desdramatizando la situación en un comentario que resulta, por ello, cómico como elemento clave y fundamental en el quehacer de Allen.

El lenguaje verbal salva a Boris de la soledad y el aislamiento en un mundo que, según él, se desintegra. El lenguaje, a su vez, lo confronta con la realidad, distanciándolo, en muchos casos, de las personas con las que mantiene contacto. Como asevera Derrida, “el lenguaje [...] es la ruptura *misma* de la totalidad. El fragmento [...] es la forma de lo escrito”.<sup>735</sup> En un texto, “su unidad no es unidad de encuentro, sino que a este encuentro sobreviene hoy otro encuentro. [...] El encuentro *es* separación. Una proposición como esa, que contradice la ‘lógica’, rompe la unidad del Ser –en el frágil eslabón del ‘es’– al acoger lo otro y la diferencia en la fuente del sentido”.<sup>736</sup> “La letra es separación y límite”, discontinuidad, y la estructuración de los textos persigue su superación. “Ninguna ‘lógica’, ningún crecimiento de lianas conjuntivas puede acabar con su discontinuidad y su inactualidad esenciales, con la genialidad de sus silencios *sobreentendidos*. El otro colabora originariamente en el sentido. Hay un *lapsus* esencial entre las significaciones”<sup>737</sup> que la crítica estructuralista pretende “reducirlo

---

<sup>735</sup> Derrida, Jacques, “Edmon Jabès y la cuestión del libro”, *La escritura y la diferencia*, op. cit., p. 98.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 98.

mediante el relato, el discurso filosófico, el orden de las razones o la deducción”<sup>738</sup>, buscando unidad donde no la hay.

La racionalidad del logos de la que es responsable nuestra escritura obedece al principio de discontinuidad. No es sólo que la cesura acabe y fije el sentido [...]. En primer lugar, hace surgir el sentido. No por sí sola, claro está; pero sin la interrupción – entre las letras, las palabras, las frases, los libros– no podría despertarse ninguna significación.<sup>739</sup>

### c. *What's up, tiger Lily?: Parodia y deconstrucción*

Algo parecido o similar al planteamiento deconstructivista es lo que realiza paródicamente Woody Allen en sus comienzos cinematográficos: una reescritura paródica de una película seria de espionaje japonesa estrenada en 1964, *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi*, del director Senkichi Taniguchi, a la que le da la vuelta rehaciéndola.<sup>740</sup> De este modo, mediante una paródica actitud de sospecha continua hacia el material cinematográfico original, cuestionando la disposición, narración y estructuración de sus elementos, Allen –cambia sus diálogos serios por unos diálogos más propios de una comedia ambientada en el barrio de Brooklyn”, añade algunas escenas nuevas y la –convierte en una continua sucesión de gags, en un auténtico chiste”.<sup>741</sup> *What's up, tiger Lily? (Lily la tigresa)*, estrenada en 1966 como una inteligente reinención cómica de la película japonesa, con Woody Allen como codirector, guionista y actor de doblaje. Frente a la película seria original de espionaje en donde lo que se busca es un valioso microfilme, en la nueva versión de Allen, la película cuenta las aventuras del agente Phil Moskowitz, que participa en una arriesgada misión para conseguir la receta de la mejor ensalada de huevo del mundo. Moskowitz, con la ayuda de las hermosas Suki Yaki y Teri Yaki, debe impedir que esta receta única caiga en las manos del malvado Shepherd Wong. La receta de una ensalada de huevo se convierte, de esta forma, en el objeto de una intriga internacional de espionaje que las dos protagonistas femeninas intentarán conseguir a cualquier precio.<sup>742</sup> *Lily la tigresa* se

---

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>740</sup> La parodia como procedimiento (y antes como actitud) antecede a la deconstrucción. Dicho de otro modo: toda parodia no es deconstructiva. En este caso veremos en qué sentido se puede vincular con los planteamientos deconstructivos y porqué.

<sup>741</sup> Comentarios de la carátula del DVD de *What's up tiger Lily?*

<sup>742</sup> Esta disparatada aventura viene acompañada por la música del grupo pop psicodélico de los años 60 –The Lovin' Spoonful”, que también aparece en la película (véase el Anexo II, fig. 18, p. 550). Estrenada



convierte, así, en una reconstrucción en clave de humor de una película japonesa sería de espías que, a través de un proceso de desmontaje y deconstrucción del texto fílmico original, se convierte en una comedia. Pero no todo trasvase genérico, ni montaje y desmontaje son derrideanos. Esas tareas son las propias de las fases del estructuralismo (análisis para averiguar los componentes y sus relaciones; recomposición, para comprobar el funcionamiento del objeto). Lo que aporta Derrida es la sospecha de que la estructura no sea más que un constructo reificado, y el intento de desprestigiar oposiciones dadas por la cultura como si fueran naturales. En este sentido, Allen cuestiona en *Lily la tigresa* la estructura, elementos y parámetros del cine de espías que parodia. En la entrevista inicial de la película, en donde un periodista le pregunta por ella y la labor que él ha realizado en ella y con ella, comenta el propio Allen irónicamente:

WOODY ALLEN: Bueno, veamos si me acuerdo aún. En Hollywood querían rodar la mejor película de espionaje de todos los tiempos y, naturalmente, me llamaron a mí para que supervisara el proyecto. Los que me conocen saben que la muerte es mi pan de cada día y el peligro mi mantequilla. No, la muerte es mi mantequilla... No, no, sin especificar más mantequilla que pan... digamos que la muerte y el peligro forman mi tostada preferida. Bueno, pues hemos comprado una película japonesa, hecha en Japón por japoneses. Una película con unos colores magníficos, llena de robos, matanzas, violaciones... He quitado todas las voces y he rehecho la banda sonora. Luego he escrito una comedia... y contratado a nuevos actores... y hemos representado nuestra comedia donde se ve a los japoneses matando y violando. El resultado es una película donde la gente se mata y hace numeritos a lo James Bond, pero lo que dice no tiene nada que ver con lo que hacen.

PERIODISTA: Que yo sepa, nunca se ha hecho una cosa igual. ¿Representar una historia contando al mismo tiempo otra?

WOODY ALLEN: Sí, lo mismo que en *Lo que el viento se llevó*. Pero esto lo saben muy pocas personas. Realmente eran japoneses que nosotros doblamos con actores sureños.<sup>743</sup>

---

en España bajo el título de *Woody Allen el número uno*, también conocida como *Lily la tigresa*, esta película supone toda una rareza dentro de la filmografía del director neoyorkino, una auténtica película de culto que allanó el camino de su debut como director con *Toma el dinero y corre* (comentario de la carátula del DVD de *What's up tiger Lily?*). La edición en DVD incluye el montaje internacional y el estrenado en España.

<sup>743</sup> Hemos encontrado una traducción de la época con alguna ligera variante, cuyo texto, tomado de uno de los anuncios promocionales de la película en su versión española (véase Anexo II, fig. 14, p. 550), incluimos a continuación: —En Hollywood querían hacer la última película de espías y me pidieron que supervisara el proyecto, porque creo que si me conoces sabrás que la muerte es mi pan y el peligro mis garbanzos... No, no... El peligro es mi pan y la muerte mis garbanzos... No, no; espera... Quiero decir el peligro mi pan y mis garbanzos..., los garbanzos... No, lo siento... La muerte es mi... No, la muerte y el

En esta conversación monologada de Allen con el periodista, a través de la absurda metáfora del pan y la mantequilla en relación con la muerte y el peligro se cuestiona, parodiándola, la jerarquía de valores y elementos a modo deconstructivista para terminar, en la línea de Ortiz-Osés, en una paradójica coimplicación de contrarios, que más adelante abordaremos. La parodia realizada por Allen de las películas de espías pone de manifiesto elementos afines al deconstructivismo, parodiados, a su vez, en el montaje de la película. De esta forma, como señala Allen, en la nueva película, ~~to~~ que dicen no tiene nada que ver con lo que hacen”. Lo que han hecho, como pioneros, es ~~representar~~ una historia contando al mismo tiempo otra”, le confirma el entrevistador. Y hacia la mitad de la película, éste le dice perplejo a Allen (véase Anexo III): — Woody, because this story is a little difficult to follow, would you give the orientats at myself, a brief round and what’s goes on so far?”<sup>744</sup> —No”, le responde impasible Allen, sin apartar la vista al frente y sin dirigirle la mirada. De esta forma, no sólo el propio confeccionador de la película reconoce el ~~ininteligible~~ lío que ha formado. También la propia película se autorreferencia en la negativa declaración de Allen, reconociéndose a sí misma como una disparatada comedia fruto de la deconstrucción del primer texto fílmico, en donde el guión o la trama son una mera excusa para los gags de los diálogos, a los que se subordina la coherencia de la misma. La parodiada labor destructora de Allen, más que remover o desplazar los parámetros de género y dejarlo sin orientaciones, deja a Allen sin posibilidad de resumir (explicar) su labor sin tener que volver, para ello, a deconstruir el nuevo texto. El texto deconstruido que se le propone explicar, aprehender, se vería alterado, deconstruido, ante una explicación del mismo. Es por eso, sumado a la ironía de Allen, que éste responde con un lacónico ~~no~~” tajante ante la petición del entrevistador-espectador de que le facilite unas orientaciones para saber cómo guiarse por la parodiada deconstrucción que Allen ha hecho del texto fílmico original. El entrevistador, identificándose con los posibles espectadores, necesita un breve repaso alrededor de todo lo sucedido hasta ese momento que le oriente

---

peligro son mis panes y mis garbanzos. Entonces cogimos una película japonesa hecha en Japón con actores y actrices japonesas y la compramos. Y es una película estupenda, con colores preciosos y con violaciones, y saqueos, y matanzas... Le quité la banda sonora, suprimí algunos actores y actrices y pusimos nuestra comedia donde antes violaban y saqueaban. Y el resultado es una película donde la gente va de un lado a otro matándose y, ya sabes, haciendo cosas como el James Bond, aunque lo que hablan es enteramente otra cosa”.

<sup>744</sup> Los subtítulos españoles limitan la pregunta a pedirle a Woody un resumen, lo que no hace justicia a la riqueza del texto original, que viene a decir algo como: —Woody, ya que la historia es un poco difícil de seguir, ¿podrías darme las orientaciones, un breve repaso de lo que sucede hasta ahora?”

para poder ordenar y organizar sus ideas, las imágenes audiovisuales yuxtapuestas más o menos inconexas entre sí y en relación con los diálogos, o más bien para reordenar y reorganizar todo lo que ha ido recibiendo mientras intentaba configurarlo y buscarle sentido.

Woody Allen realiza con *Lily la tigresa* una deconstructora lectura cómica de *Kagi no kagi* desde la apropiación de un género cinematográfico: el cine de espías. De este modo, a partir de los parámetros que presenta la película original, la operación de desmontaje llevada a cabo por Allen conlleva la afirmación de una propuesta constructiva mediante la que el director neoyorkino rehace, reconstruye y reinventa una película seria de espías japonesa en una disparatada e hilarante comedia. Se trata, por lo tanto, de un acto creador más que destructor, creativo más que destructivo, inventivo más que copiadador, positivo más que negativo.<sup>745</sup> En esta película, la labor creativo-deconstructora se convierte, así, en un provocativo juego innovador que desafía la labor y capacidad hermenéutico-comprensiva del espectador más que su moral, de la que se burla Allen al ironizar sobre lo sexual tanto en la película como en los carteles promocionales. Así, al final de la película, una vez concluida la trama, y a modo de irónico epílogo autorreferencial, aparece Allen tumbado en un sofá en medio del escenario, comiéndose una manzana impasible, sin prestar mucha atención a la imponente y bella actriz japonesa que delante de él, frente al espectador, va quitándose la ropa en lo que pareciera ser un prometedor *striptease*, con la canción del grupo *swing* estrella en *off* hasta el último fotograma (Anexo III). La atención del espectador se ve dividida no sólo entre ella y los sonoros mordiscos impasibles de Allen, sino especialmente entre ella y el texto que va apareciendo en la parte derecha de la pantalla, con las líneas bien espaciadas, creando expectación: “The characters and events depicted in this photoplay are fictitious. Any similarity to actual persons living or dead is purely coincidental. And if you have been reading this instead of looking at the girl, then see your psychiatrist, or

---

<sup>745</sup> A este creativo proceso deconstructivo llevado a cabo por Allen alude uno de los carteles promocionales de la película al presentarlo como figura de un recortable, tijeras incluidas sobre él, abiertas en dirección a la escultura femenina griega que lo acompaña. De los dos brazos que le faltan a ésta, tiene “reconstruido” el contorno del brazo derecho con rayitas negras como las que delimitan la figura de Allen, acompañadas, en cambio, las del virtual brazo femenino de las indicaciones de “eorte aquí”- En mayúsculas rojas sobre fondo amarillo se nos dice en inglés: “¿Quién dijo que no nos atreveríamos?!?” Y en negro: “.deja el juguete de la pasión. Woody Allen contraataca”, con su nombre en rojo y mayúsculas (véase Anexo II, fig. 17, p. 550). El atrevimiento y la pasión guardan relación con la operación que Allen ha realizado como guionista, codirector y actor, reflejada en las imágenes del cartel referidas. También en una de las carátulas del DVD se hace referencia visual al montaje deconstructor que supone la película de Allen (Anexo II, fig. 24, p. 550).

go to a good eye doctor”. Se trata de un texto serio en sus comienzos (las dos primeras frases), reconocido por los espectadores de cine o los lectores de novelas, pero que se ve desmontado al que dársele la vuelta deconstruyendo su sentido por medio del guiño irónico-burlesco hacia el espectador que se lleva a cabo en la segunda parte del texto, autorreferencial en relación consigo mismo, la chica y el espectador-lector del mismo. Es por eso que, tras el consejo de que el espectador debe ir a un psiquiatra y oculista, se incluyen las típicas letras y números con que estos profesionales de la vista evalúan la capacidad de visión. Se trata de una “esquizofrénica” paradoja ambivalente, pues se nos recrimina no haber prestado toda la atención a la chica, a la que se nos dice que debemos mirar, y a la vez se nos incluye el texto de los oculistas, que debemos mirar también debido a la irónica ceguera que momentos antes nos impedía ver a la despampanante chica con su *striptease*. Cuando ya sólo le queda a la chica por quitarse la ropa interior, y se dispone a ello con la de abajo, Woody la para mientras, mirando a la cámara y rompiendo así la cuarta pared, con una mirada cargada de ironía, como sus palabras, le dice al público: “Le he prometido un papel en esta película, en algún sitio”. La película de Allen es considerada por el texto incluido a la derecha una “photoplay”, es decir, “un juego de fotos fílmico”, un montaje de fotos a modo de juego o divertimento. Noción está, la de juego, clave en los planteamientos deconstructivistas de Derrida, según veremos.

#### **d. *Deconstructing Harry* y la parodia de la deconstrucción**

*Desmontando a Harry* constituye una clara alusión a las teorías deconstructivistas de Derrida ya desde su título. En esta ocasión, Woody Allen sigue con su temática de problemas matrimoniales, terapias psicoanalíticas, relaciones familiares, el sexo, la obsesión con las prostitutas, la muerte y el más allá (con el descenso a los infiernos que parodia a Dante). Estos temas se nos ofrecen surgidos del pesimismo de fondo que caracteriza a los planteamientos posmodernos allenianos, matizado, combatido y exorcizado por la ironía y la parodia burlescas. Presenta esta película las características y repercusiones del escritor, de la escritura y del arte de escribir ficción. Un tipo de escritor muy específico, ya que se basa en su realidad y relaciones personales para escribir sus novelas y relatos cortos, con las fatales repercusiones que esto generará, según veremos.

En la línea deconstructivista de inversión estructural de jerarquías y desplazamientos de centros de sentido argumentales y estructurales, *Deconstructing Harry* rompe conscientemente con la linealidad del cine clásico a favor de una neurótica y agitada desestructuración deconstructivista que se cuestiona quién es Harry en realidad a partir de su desmembración, de su desvirtuada visión ofrecida por diversas entidades, desde el propio Harry Block hasta sus personajes y familiares. En relación con la obra literaria del protagonista, se nos presenta la hermenéutica del sentido y la vida como texto desde el peculiar juego de espejos deformadores de su arte, cuyos reflejos se ven sometidos a la distorsión de Harry Block, siguiendo la metáfora de Umberto Eco<sup>746</sup> o de Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*. Visión deformada que realiza Allen en la línea de la concepción esperpéntica de Valle-Inclán, concebida como la visión deformada de la realidad a través de los espejos deformantes instalados en el callejón del gato de Madrid. Esos espejos, uno cóncavo y otro convexo, reproducían una imagen distorsionada de la persona que se miraba en ellos en la que se exageraban, al deformarlos, sus defectos y características principales, lo que generaba una gran comicidad. Como descubre y escribe inspirado Harry Block tras el sueño final que ha tenido despierto más allá de la cuarta pared: «Notas para una novela. Posible inicio: Rifkin llevada una fragmentada e inconexa existencia. Hacía tiempo que había llegado a esta conclusión: Todo el mundo conoce la misma verdad. Nuestra vida depende de cómo elegimos distorsionarla». Esto constituye un programa deconstructivo, y a la vez existencialista.

La sospecha respecto a quién es Harry Block en realidad nos surge a partir de las diferentes lecturas de sus obras que se nos presentan. Las diferentes miradas generan en nosotros una actitud de sospecha deconstructivista ante el protagonista. Esta sospecha y cuestionamiento del sentido nos lleva a la fragmentación del mismo. El estructuralismo, en cambio, no acepta la concepción del texto como una entidad fragmentada, de sentido y estructura inciertos. Según Derrida, esta crítica estructural tradicionalista llamada *idealista* parte de un prejuicio: «La anterioridad simple de la Idea o del ‘designio interior’ con respecto a una obra, que simplemente la expresaría».<sup>747</sup> De esa forma, «el sentido no es anterior ni posterior al acto. [...] El sentido constituido –escrito– se ofrece como *leído*, previamente o simultáneamente, allí donde está el otro para cuidar y hacer

---

<sup>746</sup> Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000.

<sup>747</sup> Derrida, Jacques, «Fuerza y significación», *La escritura y la diferencia*, *op.cit.*, p. 22.

irreductible el ir y volver, el trabajo entre la escritura y la lectura”.<sup>748</sup> La escritura es despojada, así, de su trascendencia platónica o teológica.

Escribir es saber que lo que no se ha producido todavía en la letra no tiene otra morada, no nos espera como *prescripción* en algún *tópos ouránios* o algún entendimiento divino. El sentido debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse el mismo lugar y llegar a ser lo que es al diferir de sí: el sentido.<sup>749</sup>

El sentido, según Derrida, por lo tanto, se hace en el texto, no es plasmación de algo “ideal” que lo antecede y a lo que remite.

La deconstrucción presenta al lector como constructor del texto y su significado de acuerdo a unos parámetros marcados y establecidos por el propio texto, lo que no implica que el resultado aporte seguridad y estabilidad, más bien al contrario. En este proceso, todas las escrituras, incluyendo las escrituras sobre estas escrituras, se entrecruzan, haciéndose (rehaciéndose) y deshaciéndose perpetuamente. La inclusión se deshace; la exclusión se constituye a base de un discurso posible, que es así mismo incluíble. La deconstrucción constituye una operación de desmontaje del edificio o artefacto que es el texto para que puedan aparecer sus precarias estructuras formales a la vista. No se trata de un procedimiento puramente negativo, ya que junto a la operación de desmontaje va implícita la afirmación de una propuesta constructiva, ya que se trata de desmontar para descubrir y ver la composición, articulación y relaciones internas del objeto en deconstrucción, ya sea de un concepto o de un texto, con la sospecha de que estos elementos internos no lleguen a estar intrínsecamente en el propio concepto o texto, sospecha que lo desmarca del análisis llevado a cabo por el método estructuralista. En todo este proceso, como él mismo confiesa, “lo que me interesa siempre es la procedencia histórica de todos los conceptos que utilizamos así como de nuestros gestos. Si hay algo que verdaderamente no olvido es la historia”.<sup>750</sup> Pero su concepto de la historia, como buen posmoderno, es un concepto que difiere del de la modernidad y su noción tradicional de historia, ya que:

tal como ha sido aplicado por determinados teólogos idealistas y materialistas y por algunos historiadores –pienso tanto en Hegel y como en Marx–, es un concepto que siempre implica cierta teleología, una finalización; también ese concepto me parece metafísico. Suelo mostrar desconfianza en lo que se refiere a ese concepto,

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 43.

pero nunca en nombre de una ahistoricidad eterna o intemporal. Antes al contrario, lo hago en nombre de otro pensamiento de la historia.<sup>751</sup>

Si bien la historia con mayúsculas, la historia total, es considerada algo ilusorio, poco real como algo homogéneo, hay una forma de aceptar la historia: en tanto que historias plurales y parciales. Así, en la posmodernidad, frente a la verdad, la ciencia y la historia surgen las verdades, los saberes y las historias. Se trata de una postura deconstructivista de la realidad, los textos y la historia. De esta forma, ~~no~~ hay una sola historia, una historia general, sino historias diferentes en su tipo, su ritmo, su modo de inscripción, historias desfasadas, diferenciadas, etc.”<sup>752</sup>. Esta perspectiva multidimensional de la historia permite añadir, en su gran devenir, nuevos hechos o lecturas desde un presente siempre cambiante, escurridizo y efímero, lo que convierte en caduca toda interpretación de textos. Esto le lleva a Derrida a considerar el conflicto de las diversas interpretaciones como interminable, lo que le hace poner de nuevo en tela de juicio la existencia ontológica autónoma del texto como realidad dotada de un significado y estructura previos y definidos que lo caracterizan y singularizan.

La deconstrucción es un tipo de pensamiento que critica, analiza y revisa fuertemente las palabras y sus conceptos; desestructura, descompone, disloca las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; desedimenta los estratos de sentido que ocultan la constitución genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida; cuestiona la herencia no-pensada de la tradición metafísica, haciendo temblar sus bases. De ahí que, a menudo, se recurra a operaciones como la desedimentación, el desmontaje o la desestructuración para explicar y/o entender cómo incide la deconstrucción en las estructuras logofonocéntricas del discurso tradicional de Occidente, en ~~los~~ entramados conceptuales de todo gran constructo de pensamiento”<sup>753</sup>. Estos procedimientos no son, sin embargo, más que aproximaciones, y no siempre muy exactas, a la tarea deconstructiva pues lo que (con) ella (se) pone en marcha no es una operación negativa, como señala Derrida. Deconstruir consiste así, en efecto, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado, pero no con la intención de destruirlo, sino con el fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas,

---

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>752</sup> Derrida, Jacques, *Posiciones*, Valencia, Pretextos, 1977, p. 39.

<sup>753</sup> Cristina de Peretti en Ortíz-Osés, Andrés y Lanceros, Patxi (directores de la obra), *Diccionario e hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004, p. 97 (última edición del año 2006).

cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también (y esto es lo diferencial de Derrida respecto al estructuralismo canónico) cuáles son las fuerzas controladas que ahí actúan, como expondrá, según veremos más abajo, en el primer ensayo de su obra *La escritura y la diferencia*, titulado precisamente: “Fuerza y significación”.<sup>754</sup>

Este procedimiento también ha sido llevado al cine. Es el que utiliza Woody Allen en *Deconstruyendo a Harry*. En esta película se “desmonta” la personalidad del personaje principal. Aparecen allí sus aspectos positivos y negativos, mezquinos o heroicos, solidarios o egoístas. Se muestran fragmentos de vida que nunca llegan a conformar una totalidad; hay contradicciones, cabos sueltos, ambigüedades. Pero son la vida, aunque se trata de una vida fraccionada que parece interpelar nuestras antiguas creencias acerca de que pueda existir una totalidad “coherente”.<sup>755</sup>

Y es que “desmontar un discurso es como descascarar un edificio para que aparezcan sus fisuras. Atisbar sus ensamblajes para descubrir sus puntos de apoyo, sus componentes, su conformación. La deconstrucción no pretende destruir las categorías culturales ni la tradición. Intenta, en cambio, señalar y flexibilizar los límites del sistema. Denunciar, por ejemplo, las escandalosas grietas de los discursos considerados serios”<sup>756</sup>, como realiza Woody Allen en su cine a través de la parodia y el humor absurdo, desde sus primeras películas más marcadamente cómicas, en donde el humor está al servicio del humor con la intención de buscar la risa fácil y constante del espectador, hasta otras comedias más experimentales como *Annie Hall*.

En *Deconstructing Harry*, desmontar o deconstruir a Harry nos invita a preguntarnos qué sabemos de Harry, o lo que es lo mismo, qué sabemos del texto según el propio texto. Siguiendo a J. P. Richard en su obra *El universo imaginario de Mallarmé*, Derrida señala cómo “en crítica literaria, la ‘perspectiva’ estructural es ‘interrogativa y totalitaria’. La fuerza de nuestra debilidad es que la impotencia separa, libera, emancipa. Desde ese momento, se percibe mejor la totalidad, es posible el panorama y la panorografía”.<sup>757</sup> Esta postura de cuestionamiento, que lleva al análisis estructuralista a descomponer el todo en sus partes para captar la totalidad, constituye el primer paso de la deconstrucción, lejos de “las totalidades determinadas de la historia clásica”<sup>758</sup>.

---

<sup>754</sup> Derrida, Jacques, “Fuerza y significación”, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

<sup>755</sup> Díaz, Esther, *op. cit.*, p. 39.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 13.



Para Derrida, la consciencia estructuralista es ~~e~~onsciencia catastrofista, a la vez destruida y destructora, *desestructuradora*”.<sup>759</sup> Se percibe la estructura a partir de su amenaza metódica. Frente al estructuralismo, el crítico deconstructivista ~~no~~ está *en primer término* en la paz de lo que se llama la intersubjetividad, sino en el trabajo y en el peligro de la inter-rogación; no está en primer término seguro en la paz de la *respuesta*, en la que dos afirmaciones *casan*, sino que es invocado en medio de la noche por el trabajo de ahondamiento propio de la interrogación”.<sup>760</sup> La deconstrucción se presenta, de esta forma, como una escritura de la escritura que atiende, no ya a la comprensión hermenéutica del sentido prefijado de los textos, sino a su lado oculto, a las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas significantes de un texto que lo configuran como tal.<sup>761</sup> La deconstrucción marca, así, una diferencia deliberada en su análisis:

profundizando escrupulosamente [en] una comunidad de intención, haciendo aparecer enigmas escondidos bajo valores aceptados y respetados hoy, valores modernos sin duda, pero ya suficientemente tradicionales para convertirse en el lugar común de la crítica, en consecuencia para que se comience a reflexionarlos y a sospechar de ellos.<sup>762</sup>

Esta actitud básica del deconstructivismo es la que lleva a Derrida a cuestionarse la noción de estructura repensando las nociones ligadas a ella, según hemos visto más arriba. La deconstrucción de un texto empieza destacando su jerarquía o centro, luego la invierte o descentra y, finalmente, resiste la reivindicación de una nueva jerarquía desplazando también el segundo término de su posición de superioridad. Así, según la deconstrucción, no se puede establecer una jerarquía sin ejercer una violencia. De ahí la fragmentación y el cuestionamiento continuos del texto.

### **i. El cartel promocional de *Deconstructing Harry***

La deconstrucción comienza cuando localizamos el momento en que un texto transgrede las leyes que establece para sí mismo. Es el momento en el que el texto se viene abajo, como sucede, paródicamente, en una de las versiones del cartel promocional original de *Deconstructing Harry* (el cartel del fondo rojo, véase Anexo III) con la columna formada por las piezas del rompecabezas de los actores-personajes,

---

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 14.

con la vida como texto personificada en la pieza de Harry Block y en las del resto de personajes que, junto con él, se vienen abajo.

En el cartel promocional de *Deconstructing Harry* (el del fondo negro, véase Anexo III) el protagonista Harry Block aparece separado y aislado de todos los demás por la gran brecha y barrera que ocasiona el título inclinado de la película, con el nombre del protagonista en letras blancas bastante más grandes, despiezado, fragmentándose, en contraste sobre un amplio fondo negro. Fondo con el que también contrastan los cubos de los diferentes personajes, cada uno de un color, que sustentan inestablemente el título de la película y a su protagonista. Los nombres en blanco de los principales actores, inclinados también y agrupados de forma discontinua, aparecen sobre el título de la película, con la pieza del rompecabezas correspondiente a Harry Block de por medio.

Icónicamente, el cartel promocional de la película nos muestra a Woody Allen y al resto de actores-personajes como piezas de un inestable rompecabezas. Allen, sobre el título de la película, aislado como protagonista de los demás y por encima de éstos. El resto de piezas-personajes, aunque aparentemente cercanos, aislados e independientes los unos de los otros, formando una construcción para nada uniforme, compacta ni alineada, separada hacia su mitad por una brecha menor que la del título, en donde un reconocido crítico de una prestigiosa revista de cine resume su opinión sobre el film: *“Hilarious”*. Esta disparatada hilaridad que caracteriza a la película es la que provoca que las piezas del rompecabezas (personajes, historias, trama argumental) aparezcan también icónicamente desencajadas, como en movimiento. Es a partir de esos personajes-piezas inconexos y autónomos como vamos conociendo al protagonista y las relaciones entre los personajes, con él como pieza clave<sup>763</sup>.

Se nos ofrece en *Deconstructing Harry* una visión fragmentada de la realidad que se refleja ya desde el mismo cartel promocional de la película, en donde cada personaje es un cubo de rompecabezas que, más que remarcar su relación con los demás, guarda una marcada independencia frente a estos. Lo que no deja de ser paradójico, ya que cada uno de ellos es una pieza del rompecabezas que conformará a Harry. La disposición de las piezas, agitadas, en movimiento, no guarda ningún orden ni sentido, podrían estar situadas cada una en cualquier lugar de las otras. Esto nos remite al montaje episódico y

---

<sup>763</sup> Según los contenidos extras del DVD, a cada actor de la película sólo se le dieron las páginas de guion referentes a su personaje, sin posibilidad de ensayar antes de rodar. Durante la filmación, Allen prácticamente no dio ningún consejo a los actores, animándoles a que ellos mismo exploraran las emociones de los personajes.

fragmentado de la película. En el montaje del rompecabezas del cartel promocional de la película, el personaje de Harry está frágil e inestablemente afianzado sobre los demás, pues como se verá a lo largo de la película, su vida como escritor y la historia que nos cuenta, dependen de la desestructurada, frágil e inestable relación tortuosa que mantiene con los demás. Se plantean, así, de forma metafórica el cine y la interpretación de textos como un juego de rompecabezas que descompone las historias, los personajes y los textos para comprenderlos, como ingeniero desconfiado y curioso que se cuestiona el por qué de cualquier mecanismo, lo que le lleva a desmontarlo, a deconstruirlo en medio de esa voluntad de extrañamiento. Se produce, así, en esta película un montaje inconexo, con toda una serie de pequeñas historias heterogéneas y aparentemente independientes que van conformando la historia de Harry. Se trata, como en la arquitectura deconstructivista, de una “desorganización” controlada regida por lo imprevisible. El menú del DVD (véase Anexo III) trata de reflejar también este maremágnum de piezas que se desplazan cual mundo fragmentado, inconexo e inestable. La inestabilidad de las diversas piezas-personajes en su montaje hace que se puedan venir abajo en cualquier momento, con la del protagonista a la cabeza, en plena destrucción de todo posible orden y estructura, como se ha marcado icónicamente en varios de los carteles promocionales de la película realizados en diversos formatos e idiomas. Se ofrece así una visión irónica del protagonista en donde su vida y mundo se le vienen abajo.

## ii. El título de *Deconstructing Harry*

El título de la película presentado en el tráiler refleja también este paródico desmontaje o deconstrucción en el que la vida de Harry Block como texto se le viene abajo, tanto en el original inglés como en español, con las letras de dicho título resquebrajándose, cayendo con el correspondiente sonido estrepitoso, lo que trasmite un sentido cómico a la historia (véase el Anexo III). Se trata de un mundo que, no sólo se le viene abajo, sino que se le hace añicos. Y aunque luego se quiera reconstruir todo eso, ya no será lo mismo por cómo han quedado los trozos descompuestos, por cómo establece el sujeto las uniones, y por las marcas que quedan (como en los primeros planos de la película). Esta visión caleidoscópica, fragmentada y distorsionada, no sólo se refleja en el montaje. También se lleva a cabo en el juego de reflejos distorsionados que se da entre los personajes reales y sus álgter ego de la ficción. Así, en una secuencia

durante el viaje camino de la universidad que quiere homenajearle, al parar en un recinto ferial el protagonista es invitado por una de sus creaciones literarias a observar las reacciones de una de sus ex mujeres y su hermana, con quien le fue infiel, a través de un mutoscopio de feria –aparato precinematográfico que ofrecía imágenes en movimiento de visionado individual a través de un visor.

El título español, *Desmontando a Harry*, aunque deja de lado la alusión deconstructivista en el significante, guarda una estrecha relación con el *deconstructing* inglés. Podemos entender *desmontar* como desarmar (desunir, separar las piezas de que se compone algo), separar los elementos de una estructura o sistema intelectual sometiéndolos a análisis, o deshacer un edificio o parte de él, todo desde el punto de partida del cuestionamiento que supone la sospecha con la que nos enfrentamos al texto y lo afrontamos. Según esto, el texto es una construcción que se deshace o deconstruye en cada lectura para volver a construirlo ante la sospecha de que el sentido no es algo que nos venga ya dado o sea una realidad ontológica inherente al mismo, sino conformado por las diversas lecturas que hacemos, hemos hecho y se han hecho de él. Otros posibles títulos sinónimos para la película, que nos dan luz sobre lo que implica la deconstrucción, serían:

*Desarticulando a Harry*, entendiendo desarticular como separar dos elementos articulados entre sí, o las piezas de una máquina o artefacto. También podemos entender desarticular como desorganizar, descomponer, desconcertar. Y dicho de la autoridad, desarticular lo podemos entender como desorganizar una conspiración, una pandilla de malhechores u otra confabulación, deteniendo a los individuos que la forman o a los principales de ellos.

*Descomponiendo a Harry*, entendiendo descomponer como desordenar y desbaratar, así como separar las diversas partes que forman un compuesto.

*Desordenando a Harry*, entendiendo desordenar como romper el orden establecido y organizado.

*Desbaratando a Harry* o *Harry desbaratándose*, entendiendo desbaratar(se) como deshacer o arruinar algo; disipar, malgastar los bienes; cortar, impedir, estorbar algo material; militarmente entendido como desordenar, desconcertar, poner en confusión a los contrarios; como verbo intransitivo, entendido como disparatar; y como verbo pronominal, entendido como descomponerse (perder la serenidad). Todo esto es lo que le sucede a Harry y al resto de personajes que interactúan con él.

*Desorganizando a Harry* o *Harry desorganizándose*, entendiéndolo desorganizar(se) como desordenar en sumo grado, cortando o rompiendo las relaciones existentes entre las diferentes partes de un todo.

*Desestructurando a Harry*, entendiéndolo desestructurar como desarticular, desdistribuir, desordenar las partes de un conjunto previamente ordenadas.

*Desintegrando a Harry*, entendiéndolo desintegrar como separar los diversos elementos que forman un todo.

*Despiezando a Harry*, con despiezar entendiéndolo como “dividir una obra en las distintas partes que la componen”. Sin ir más lejos, “*Harry a pezzi*” (*Desmontando a Harry*, *Harry en pedazos*, *Harry a piezas* o *Harry despiezado*), es el título elegido en italiano, con la zeta descolgándose significativamente. Por esta línea tendríamos: *Rompiendo a Harry*, *Cortando a Harry*, *Troceando a Harry*, *Harry a cachitos*...

Recapitulando los títulos mencionados, sumados a otras posibilidades, tenemos, entre otros muchos: *Deconstruyendo a Harry*, *Desmontando a Harry*, *Desarmando a Harry*, *Desmantelando a Harry*, *Desarticulando a Harry*, *Descomponiendo a Harry*, *Desordenando a Harry*, *Desbaratando a Harry*, *Desorganizando a Harry*, *Desestructurando a Harry*, *Desintegrando a Harry*, *Cortando a Harry*, *Harry a cachitos*, *Desmembrando a Harry*, *Rompiendo a Harry*, *Despiezando a Harry*, *Harry hecho pedazos* o *Harry en pedazos*, *Harry hecho añicos*, *Haciendo añicos a Harry*, *Resquebrajando a Harry*, *Rehaciendo a Harry*, *Harry rehaciéndose*, *Reencontrando a Harry*, *Harry reencontrándose*, *Estudiando a Harry*, *Desentrañando a Harry*, *Analizando a Harry*, *Harry sometido a análisis*, *Escudriñando a Harry*, *Investigando a Harry*, *Disecionando a Harry*, *Troceando a Harry*, *Destrozando a Harry*, *Criticando a Harry*, *Poniendo a Harry en su lugar*, *Harry en su sitio*, *Resituando a Harry*, *Harry a través de Harry*, *Harry por Harry*, *Harry y compañía*, *Los enredos de Harry*, *El laberinto de Harry*, *Destejiendo a Harry*, *Fragmentando a Harry*, *Reformulando a Harry*, *Reelaborando a Harry*, *Cuestionando a Harry*, *Harry desde la sospecha*... Sustituycamos en todos estos enunciados a “~~Harry~~” por “~~el texto~~” y tendremos una visión caleidoscópica de los sentidos posibles del título y de la deconstrucción, siempre visto todo ello desde la sospecha como cuestionador telón de fondo y desestabilizador elemento de base.

El cuestionamiento desde la sospecha es parodiado por Woody Allen desde otros ámbitos, como sucede en *Misterioso asesinato en Manhattan* en relación con las

películas de detectives. Ello lleva a la fragmentación de los espejos que se produce al final como recurso narrativo en homenaje a la *Dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, EE. UU., 1947), lo que genera duplicidad desde diferentes perspectivas, muy próxima a la visión caleidoscópica. Espejos simbolizados en el cartel promocional de la película por los rectángulos verticales que nos muestran en su interior el rostro de los actores que dan vida a los personajes de la película.

Los carteles promocionales alemán y francés de *Deconstructing Harry* se remiten indirectamente a la deconstrucción al centrarse en cómo esta película muestra el proceso inverso a la primera comedia de Woody Allen. Si en *Toma el dinero y corre* conocíamos al protagonista a través de sus reacciones ante el entorno contadas por los demás, en el caso de Harry Block es a través de las narraciones del protagonista como conocemos su propia vida, entorno y a los personajes que lo rodean, elementos personificados con los que interactúa el protagonista. La compleja tela de araña vital y espacial por la que se veía enredado Virgil Starkwell en su ineptitud con el entorno físico se encuentra marcada en *Deconstructing Harry* por las relaciones familiares, sentimentales y amistosas que su protagonista Harry Block ha ido formando a lo largo de su vida. Éstas, al igual que los elementos físicos de *Toma el dinero y corre*, terminarán descontrolándosele debido a su ineptitud para las relaciones humanas, que intenta suplir, como veremos, con su gran aptitud narrativa. Pero cuando ésta no llega, se convertirá en algo vital encontrar la inspiración necesaria. Será su propia deconstrucción y la de sus relaciones con los demás la que le dará sentido al sinsentido de su vida, y la salida a su bloqueo narrativo. De ahí que el cartel promocional alemán titulara la película como *Harry fuera de sí* (véase Anexo III), donde aparentemente se pierde el sentido deconstructivo, por lo menos en el significante, no tanto en el significado.

La vida de Harry viene definida por sus relaciones con las mujeres, por cómo las ve, por cómo le ven ellas a él y por cómo se relaciona con ellas y ellas con él. El cartel promocional francés de la película (véase Anexo III) refleja esto con el texto icónico y el verbal (*Harry dans tous ses états: Harry en sus etapas o estados* o *Harry a lo largo de sus etapas o estados*), en donde, más que perderse el sentido deconstructivo del título original inglés, se alude a la fragmentación deconstructivista del tiempo y la historia, con el triple significado francés de *états* como ‘edades’, ‘etapas’ o ‘estados’, en clara y paródica alusión psicoanalítico-deconstructivista a las etapas de la vida del protagonista,

personificadas en las mujeres que han marcado la vida de Harry Block al pasar por ella, o él por la de ellas (esposas, ex esposas, cuñadas-lio en calidad de amantes que se convierten en ex cuñadas cuando Harry se enamora de la alumna con la que se había liado, la alumna que se convierte en novia para pasar a ser ex alumna y terminar en ex novia, prostitutas, etc.). El título francés de la película alude, así mismo, al estado civil en el que Harry se encontraba con o sin ellas (soltero, casado o divorciado), estado que se convierte, con dichas mujeres, en deconstruidos fragmentos deconstructores de su deconstruida vida. Este título, con sus letras desestructuradas bailando en la frase, trata de señalar que, para conocer a Harry, hay que analizarlo a través de las mujeres que han pasado por su vida. El mismo Harry Block le dice al respecto a su psiquiatra que ~~“~~ nada ha cambiado. Han pasado años. Entonces iba a un psiquiatra, ahora voy a otro, seis psiquiatras más tarde, y ya llevo tres mujeres, y sigo sin tener mi vida amorosa solucionada”.

### **iii. *Deconstructing Harry*: montaje, hermenéutica del sentido y deconstrucción**

La discontinuidad genera significación por la diferencia que marca entre una palabra y otra; por la oposición de una palabra frente a otra que no es ella ni forma parte de ella. Este principio de discontinuidad interna de los textos como elemento primigenio generador de sentido es resaltado y puesto en evidencia en el montaje de *Deconstructing Harry*. Para Harry Block la comprensión de la globalidad parte de la fragmentación de su propia historia. Para captar esa globalidad el espectador se enfrenta también a una historia particularmente fragmentada en la que tiene que rellenar los vacíos, establecer las conexiones necesarias entre los diversos fragmentos y restituir, en ocasiones, su orden lógico.

El *deconstructivismo* de Derrida, como movimiento que plantea la autonomía del signo, la fragmentación y desestructuración de los textos, y la neutralización del contenido, ha ejercido su influencia más allá de los textos a través de la arquitectura deconstructivista desde finales de la década de 1980. Algunos arquitectos seguidores de la corriente deconstructivista derridiana se vieron también influidos por la experimentación formal y los desequilibrios geométricos de los constructivistas rusos de la década de 1920, así como por la interacción modernismo/posmodernismo, expresionismo, cubismo y el arte contemporáneo. El intento del deconstructivismo

arquitectónico es liberar a la arquitectura de las reglas modernistas, que sus seguidores juzgan constrictivas. La estructura en el deconstructivismo se forma a partir de la aparente falta de estructura. Se caracteriza esta escuela por la fragmentación, el proceso de diseño no lineal, la manipulación de la superficie de las estructuras y, en apariencia, el uso de la geometría no euclídea, (por ejemplo, formas no rectilíneas). Esto se emplea para distorsionar y dislocar algunos de los principios elementales de la arquitectura como la estructura y el volumen del edificio. La apariencia visual final de estos edificios se caracteriza por la neutralización del contenido, la impredecibilidad y el caos controlado, como sucede en el *Museo Guggenheim* de Bilbao, de Frank Gehry, o en el *Museo de Arte Moderno de Nueva York*, de Peter Eisenman. Estos procesos deconstructivos son los parodiados en el montaje neurótico y desestructurado de la vida real de Harry Block frente al orden de las secciones ficcionales.

Derrida margina al desplazar los supuestos centros de sentido y fragmenta. No se trata de antología, ni siquiera de fragmentos de antología, sino de fragmentos de estos fragmentos. Lo que se busca es religar y releer desde todos los ángulos y fragmentos, lo que produce para Derrida un sentido siempre disperso, diseminado, que es el que según él caracteriza la obra de arte. La deconstrucción implica desplazamiento, disociación de significantes como interrupción de síntesis, y el deseo de una separación. Esto es lo que se busca precisamente en *Deconstructing Harry* desde los primeros fotogramas de un montaje entrecortado y discontinuo. Como en el deconstructivismo derridiano, Woody Allen recurre a la fragmentación, los procesos no lineales en el montaje, la estructura y narración de la historia, los saltos atrás y adelante en el tiempo (*flashbacks* y *flashforwards*), y el caos controlado. Igual que en la arquitectura deconstructivista, la estructura y el revestimiento están negados al ponerse de manifiesto. Esto hace que el montaje cinematográfico deconstruido, nos aparezca como aparentemente desestructurado e inconexo. Así, en uno de los relatos autobiográficos ficcionales que se nos narran, se nos dice del protagonista, rebautizado como “Rifquin”, “que llevaba una fragmentada e inconexa existencia”.

La deconstrucción se lleva a cabo en el plano de la realidad según Jorge Fonte mediante el montaje, “al aplicar el concepto filosófico a la deconstrucción argumental de los planos”.<sup>764</sup> Según este autor, la descomposición repetitiva de los entrecortados planos iniciales de Lucy (Judy Davids) vestida de negro, bajándose del taxi para

---

<sup>764</sup> Fonte, Jorge, *op. cit.* (2012), p. 374.



dirigirse al apartamento de Harry (Woody Allen), a cuya puerta llama, constituye, en su reiteración, un primer ejercicio de deconstrucción o desmontaje ya desde el mismo comienzo de *Deconstructing Harry*. Este montaje que caracteriza la película hace que sea –sin duda su película más compleja en cuanto al guion, y aquella en la que ha ido más lejos en su experimentación sobre el relato”<sup>765</sup>.

Se construye un texto deconstruyéndolo, como hace Woody Allen en *Deconstructing Harry*. Para conocer a Harry necesitamos hermeneutizarlo. Lo que nos lleva a la imposibilidad de llegar a conocer el texto en sí, la realidad en sí, el personaje en sí, pues siempre conoceremos todo esto como al Harry Block de Woody Allen, fragmentado y parcelado a través de nuestra lectura y las de los demás, ya sean previas o posteriores a la nuestra. Lecturas divergentes, como cada uno de los fragmentos que las conforman. Fruto de este movimiento deconstructivista, se producen en el cartel promocional de la película, y en la trama, grandes distancias entre los diversos personajes y el protagonista, el cual actúa de nexo común de unión entre todos ellos.

El bloqueo mental y sentimental de Harry Block constituye, paradójicamente, uno de los motores de la trama; el motor interno. El agotamiento de su imaginación creadora para escribir una nueva novela se convierte, de esta forma, en motivo artístico para Allen, que reflexiona sobre ello en un planteamiento en el que, como indica Derrida:

Para volver a captar con la mayor proximidad la operación de la imaginación creadora, hay pues que volverse hacia lo invisible dentro de la libertad poética. Hay que separarse para alcanzar en su noche el origen ciego de la obra. Esta experiencia de conversión que instaura el acto literario (escritura o lectura) es de tal especie que las palabras mismas –separación” y –exilio”, en tanto designan siempre una ruptura y un camino en *el interior* del mundo, no pueden manifestarla directamente sino solamente indicarla mediante una metáfora, cuya genealogía merecería por sí sola toda una reflexión. Pues se trata aquí de una salida fuera del mundo, hacia un lugar que no es ni un *no-lugar*, ni *otro* mundo, ni una utopía ni una coartada. Creación de –un universo que se añade al universo”, según una palabra de Focillon que cita Rousset, y que no dice, pues, más que el exceso sobre el todo, esa nada esencial a partir de la cual puede aparecer todo y producirse en el lenguaje, y sobre la que la voz de M. Blanchot nos recuerda, con la *insistencia* de la profundidad, que es la posibilidad misma de la escritura y de la *inspiración* literaria en general.<sup>766</sup>

*Desmontando a Harry* es una comedia que, en la búsqueda de esa –inspiración literaria”, alcanza momentos delirantes y enrevesados. Cada personaje proporciona algo especial a la película y el anti-héroe Harry Block, interpretado por Woody Allen, lleva

---

<sup>765</sup> Frodon, *op. cit.*, p. 50.

<sup>766</sup> Derrida, *La escritura y la diferencia*, *op. cit.*, pp. 16-17.

la autocrítica paródica hacia altas cotas de cinismo. Tanto el protagonista, desagradable para la mayor parte de los que le rodean, como el aparentemente desestructurado montaje, reflejan que «la mayor parte de los monstruos lo son con simetría, el trastorno de sus elementos parece estar hecho con orden».<sup>767</sup>

La complejidad de la película reside en cómo se intercalan los dos mundos fragmentados en conjunto con los personajes y su protagonista. Protagonismo el de Harry Block compartido y diluido con el resto de personajes; descompuesto a la vez que integrado. Debido a la gran cantidad de personajes, el protagonismo de Harry Block queda a la vez diluido y resaltado en ellos, que son los que lo conforman y a través de los cuales lo llegamos a conocer. En *Deconstructing Harry*, el protagonista se encuentra y presenta, como el actor de uno de sus relatos cortos, desenfocado, descentrado, difuminado, diluido, disgregado, descompuesto, desmontado, deconstruido psicoanalíticamente. «Así, el relieve y el dibujo de las estructuras aparecen mejor cuando se neutraliza el contenido, que es la energía viviente del sentido», según Derrida<sup>768</sup>. Según él, el centro, descentrado, desenfocado, hace que predomine el conjunto debido a la ausencia o vacío que genera su desarticulación:

Este vacío como situación de la literatura es lo que la crítica literaria debe reconocer como la especificidad de su objeto, *alrededor de la cual* se habla siempre. Su objeto propio, ya que la nada no es objeto, es más bien el modo como esta nada *misma* se determina al perderse. Es el paso a la determinación de la obra como disfraz del origen. Pero éste no es posible y pensable sino bajo el disfraz.<sup>769</sup>

Allen presenta en *Deconstructing Harry* la falta de sentido, de coherencia y cohesión, de lógica y de finalidad última del protagonista y su vida. Harry Block parte al final de la película precisamente de esa «nada misma que se determina al perderse», desde la cual comienza a escribir. Como en el resto de sus creaciones literarias, utiliza precisamente el disimulado y ligero disfraz que constituyen sus personajes, con el que se presenta más o menos velado en los relatos que escribe.

Lo azaroso de la configuración del sentido es presentado por Umberto Eco en *La isla del día de antes* a través del barco abandonado, sin rumbo. Carente de rumbo predefinido, el sentido se va constituyendo en la escritura como inaugural acto creativo literario.

---

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 17.

Es porque es *inaugural*, en el sentido nuevo de esta palabra, por lo que la escritura es peligrosa y angustiante. No sabe adónde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro. Sin embargo, no es caprichosa más que por cobardía. No hay, pues, seguridad contra ese riesgo. [...]

Si la escritura es *inaugural*, no es porque cree, sino por una cierta libertad absoluta de decir, de hacer surgir lo ya-ahí en su signo, de captar sus augurios. Libertad de respuesta que reconoce como único horizonte el mundo-historia y la palabra que sólo puede decir: el ser ha comenzado ya desde siempre. Crear es revelar, dice Rousset [...]: –Secreto previo y desvelamiento de ese secreto por medio de la obra”.<sup>770</sup>

Se produce, según Derrida, una reciprocidad diferida entre la escritura y la lectura, que afecta de secundariedad a toda lectura. –La escritura es para el escritor [...] una primera navegación”.<sup>771</sup> No obstante, podemos añadir al planteamiento de Derrida que la escritura también puede ser benéfica e ilusionante, como en el caso de Harry Block. En este sentido, la lectura, entendida como –segunda navegación”, es vinculada con la creación literaria como acto revelador:

Esta potencia reveladora del verdadero lenguaje literario como poesía es, sin duda, el acceso a la palabra libre, aquella que la palabra –ser” (y quizás lo que designamos bajo la noción de –palabra primitiva” o de –palabra-principio” [Buber]) libera de sus *funciones* señalizadoras. Cuando el escrito está *difunto* como signo-señal es cuando nace como lenguaje; dice entonces lo que es, justamente por no permitir más que a sí, signo sin significación, juego o puro funcionamiento, pues deja de ser *utilizado* como información natural, biológica o técnica, como paso de un ente a otro o de un significante a un significado.<sup>772</sup>

Es lo que le sucede al italiano Roberto de la Grive, el náufrago protagonista de la novela de Umberto Eco *La isla del día de antes*, cuando desde los mares del hemisferio sur, sobre el abandonado *Dafne*, contempla en solitario el estrellado cielo antípoda, para el que carece de parámetros, de un criterio preestablecido, de signos-señales reconocibles a los que poder asignar un significado también preestablecido.

De algún modo toda palabra lleva aparejado algo de su historia efectual, y estas resonancias múltiples de historia y experiencia son lo que distingue a aquéllas de las precisas convenciones de designación con que la matemática y su aplicación a la medición en las ciencias naturales se hacen comunicables.

Por eso es un absurdo malentendido de muchos legos seguir creyendo que la filosofía sólo es un lugar para ofrecer definiciones. De ningún modo: las cosas no son tan sencillas para nosotros. No nos está dado algo con lo que podamos

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>772</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

orientarnos, algo que nosotros procedamos a definir, como el que pone en algo un signo de identificación que luego le permite reconocerlo bajo cualquier circunstancia. Y para nosotros la autoridad tampoco es la instancia que puede impartir instrucciones. El hablar está siempre incardinado en un sistema de acción y reacción, de pregunta crítica y respuesta arriesgada, en el que un relajado reconocimiento de la autoridad produce nuevos grados de libertad igualmente relajada. Dice Aristóteles que Sócrates introdujo la definición. Pues sí, pero para reconocer nuestra ignorancia.<sup>773</sup>

Frente a esta concepción crítica de la autoridad como elemento definitorio y definidor de la realidad se ejerce la acción del habla como “un sistema de acción y reacción”. Es el medio en el que se mueve el cine de Woody Allen, a la vez “pregunta crítica y respuesta arriesgada” debido a su concepción posmoderna, ausente de sentido existencial y parámetros significativos estables, permanentes, certeros y tranquilizadores.

Esta concepción del habla como acción-reacción de “pregunta crítica y respuesta arriesgada” se evidencia en el cine de Allen en los inquietantes y sorprendentes diálogos de sus películas. Inquietantes por los asuntos tratados, y sorprendentes por la reacción que generan en sus interlocutores y en el espectador, dado el inesperado final de los mismos. Todos estos elementos vinculados con la significación deíctica son puestos al servicio del humor en los agudos aforismos que caracterizan los diálogos del cine de Woody Allen. Como señala Ortiz-Osés:

El hombre es un animal aforístico, porque trata de apalabrar el ser de la realidad, mas sólo logra articular las estancias del ser: la realidad subreal o sumergida, la realidad encarnada o humanada, la surrealidad como subrealidad. De esta guisa, la aforística realiza la interpretación del mundo de la vida: la articulación de los fragmentos de la existencia.<sup>774</sup>

Se vincula, así, la significación con la señalización, entendida ésta como “articulación de los fragmentos de la existencia”, concepción posmoderna de la vida como texto fragmentado cuyos elementos dispersos, dispares y heteróclitos en muchos casos, se han reunido. De ahí el carácter fragmentario de los textos, así como de la vida como texto, y la necesidad de interpretar o reinterpretar la realidad en función de los elementos que la conforman y que necesitamos identificar en la vital búsqueda de sentido. Pero esta libertad señalizadora de la significación a la que se refería Gadamer precisa de la escritura, tanto en el caso de Roberto de la Grive como en el caso que nos

---

<sup>773</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Acotaciones hermenéuticas, op. cit.*, p. 65.

<sup>774</sup> Ortiz-Osés, Andrés, “Mundo de la vida: Hermenéutica y facticidad”, en Ortiz-Osés, Andrés y Lanceros, Patxi (Eds.), *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 191.

ocupa de Woody Allen y muchos de sus protagonistas. Según el filósofo deconstructivista:

Paradójicamente, solamente la inscripción –y por más que esté lejos de hacerlo siempre– tiene potencia de poesía, es decir, de evocar la palabra fuera de su sueño de signo. Al consignar la palabra, la inscripción tiene la intención esencial, y corre el riesgo mortal, de emancipar el sentido respecto de todo campo de percepción actual, de esa implicación natural en la que todo se refiere a la afectividad de una situación contingente. Por eso, la escritura no será nunca la simple “pintura de la voz” (Voltaire). Crea el sentido consignándolo, confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, a una superficie que se pretende que sea transmisible hasta el infinito. [...] El que siempre pueda fracasar es la señal de su pura finitud y de su pura historicidad. Si el juego del sentido puede desbordar la significación (la señalización) envuelta siempre en los límites regionales de la naturaleza, de la vida, del alma, ese desbordamiento es el del querer-escribir.<sup>775</sup>

El sentido con que dota Harry Block a su nueva novela viene dado, paradójicamente, a partir de su “fragmentada e inconexa” vida y persona, con la diseminación de su centro de sentido.

Frente a la postura de Derrida, la polisemia hermenéutica de Gadamer contempla la diversidad de lecturas, sentidos e interpretaciones. Mientras, la hermenéutica tradicional busca el sentido único e idéntico del texto. Comprender no es otra cosa que captar el sentido del texto. La deconstrucción, en cambio, afirma que el sentido del texto puede ser cualquiera, que es indecible. Leer el texto es producir un texto diferente. Según Derrida, en cada nueva interpretación del texto desmontamos o deconstruimos el texto reorganizando los materiales de una determinada forma, transformándolos de algún modo, como el Harry Block de Woody Allen. Algo evidente sin que Derrida lo señale. Como ya observaba Mao Tse-tung, “para conquistar conocimientos es preciso participar en la práctica que transforma la realidad. Para conocer el gusto de una pera, es preciso transformarla comiéndola”<sup>776</sup>.

La textualidad hermenéutica encierra un sentido virtual, una potencia de verdad que el intérprete ha de poner de manifiesto, aún sabiendo que dicha donación de sentido no consigue explicar más que algunas unidades de sentido, sin abarcar nunca exhaustivamente la totalidad. Por su parte, la deconstrucción otorga una relevancia estratégica a una textualidad heterogénea pero re-marcada. Esta textualidad, constituida por el complejo y laberíntico juego de los injertos textuales, de los términos

---

<sup>775</sup> Derrida, *La escritura y la diferencia*, op. cit., p. 23.

<sup>776</sup> Mao Tse-tong, *Sobre la praxis*, 1937. Citado por U. Eco en *La estructura ausente*, op. cit., p. 451.

indecidibles, de los efectos de constantes reenvíos, teje un entramado, un tejido, una red diferencial que remite a y se entrecruza con otros tantos textos, contraponiendo a la polisemia hermenéutica una polisemia universal (semántico-sintáctica e, incluso, gráfica): la diseminación.

Los “hilos” de este tejido que constituye *Deconstructing Harry* como texto filmico se separan, se bifurcan, se diferencian, se entrecruzan y relacionan en un constante ir y venir en donde la polisemia da lugar a la diseminación del sentido. De ahí que Harry Block, figuradamente hablando, tendrá que ir recogiendo en su periplo vital los sentidos diseminados, fracturados, desgajados, desestructurados o estallados del texto de su vida, que conforman en definitiva también, y de forma especial, los sentidos del texto de sus relatos y novelas. Todo para volver al punto de partida: el intento de Harry Block por conseguir comenzar su nueva novela. Algo que conseguirá al final gracias a este periplo vital-textual-existencial, pues si la polisemia genera angustia por no saber qué decidir, con qué sentido quedarnos, la diseminación le lleva al protagonista de Allen a rehacer o volver a andar el camino, su camino y el de los demás en relación con el suyo. Un camino vital-textual-existencial lleno, figuradamente hablando, de bifurcaciones y reincorporaciones a otros tramos ya recorridos. En el cine de Woody Allen se presenta, de este modo, la vida como texto-tejido vital-existencial al que encontrarle sentido; se trata de encontrar un significado que pueda dotar de sentido al texto en el que sus protagonistas se desenvuelven con grandes incógnitas e inquietudes vitales-existenciales, aplacadas éstas fenomenológicamente desde la posmodernidad que Allen encarna. Como alegorías mitológicas clásicas vivientes y cotidianas, los protagonistas del director neoyorkino deambulan, así, por dichos textos cual cobarde y grotesco Teseo por el laberinto del Minotauro, intentando burlar a la muerte y salir de allí desandando torpemente los pasos andados al enrollar el hilo que su paso por el tejido del texto ha ido deshilvanando, desenrollando, dejando su huella. La pérdida de referentes en este oscuro y mortal laberinto vital-existencial, con las constantes bifurcaciones de sus caminos y sentidos, caracterizan, así, el cine posmoderno de Allen. La tragedia de la angustia vital-existencial, se convierte, de este modo, en comedia vital-existencial, con la vida como laberíntico y oscuro texto sin sentido, repleto de múltiples bifurcaciones que desorientan y angustian al protagonista. La polisemia deja paso, así, a la diseminación del sentido.

En la hermenéutica tradicional, la polisemia explota el contenido semántico de las palabras. Y aunque esto supone un paso importante frente al mero comentario literal y lineal de un texto, su perspectiva última es la recuperación del sentido, de la verdad. Por el contrario, la diseminación:

Abre el camino a  $\neg$ la” simiente que no (se) produce, por consiguiente, no se adelanta más que en plural. Plural singular que ningún origen singular habrá precedido jamás. Germinación, diseminación. No hay inseminación primera. La simiente, en primer lugar, es dispersada. La inseminación  $\neg$ primera” es diseminación. Huella, injerto cuya huella se pierde. Ya se trate de lo que se denomina  $\neg$ lenguaje” (discurso, texto, etc.) o de siembra  $\neg$ real”, cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento atómico, engendra al dividirse, al injertarse, al proliferar. Es una simiente, no un término absoluto.<sup>777</sup>

Desde este punto de vista etimológico-figurado al que se remite la deconstrucción de Derrida, el texto se convierte en un entramado de texto, un tejido de diferencias, indecible, diseminado hasta el infinito, a la vez que en un tejido de relaciones e interrelaciones por los  $\neg$ hilos” que lo conforman temporal y espacialmente, constituyéndolo como texto en cuanto tejido. Resulta, de esta forma, imposible decidir dónde acaba un texto y dónde comienza otro en función de los  $\neg$ hilos que lo conforman” con sus diversos injertos y prejuicios.

Las experiencias deconstructivas en el discurso (lingüístico o artístico en general) pueden arrojar luz sobre el proceso temporal y espacial en el que se constituyen. Es decir, pueden alentarnos sobre nuestros sobreentendidos. No para despojarnos de supuestos, no podríamos sobrevivir sin ellos, sino para desmitificarlos. Y pueden iluminar asimismo el hecho de que la escritura (en sentido amplio) no es algo accesorio o secundario en la conformación de una cultura, sino una de sus condiciones de posibilidad. La escritura es la totalidad del lenguaje-experiencia. Es el texto general en cuya interpretación se nos va la vida.<sup>778</sup>

El deconstructivismo no busca  $\neg$ sentidos” en los textos sino el rastro de los hilos que, como tejido textual, han ido tejiendolo y destejiendolo para conformarlo; huellas de ideas que sugieran en nosotros las combinaciones posibles. Sólo hay texto. Presencia única del texto en donde el sentido no es inmanente al texto, sino generado por nosotros. No hay presencia exterior al texto, sino ausencia, vacío, a partir del cual creamos o elaboramos la realidad. Nunca podremos, por lo tanto, comparar el sentido con la realidad. El sentido de un texto puede ser cualquiera (*anything means anything*). Se

---

<sup>777</sup> Derrida, Jacques, *La diseminación*, op. cit., pp. 337-338.

<sup>778</sup> Díaz, Esther, op. cit., p. 41.

presenta la lectura como interpretación, y la interpretación misma se entiende como recolección de sentido diseminado por el texto. No hay comprensión del sentido de un texto, sólo interpretación, ya que no hay un único sentido, totalitario. El sentido, para la deconstrucción, aparece diseminado, disperso, de ahí la irrenunciable labor deconstructora del lector o intérprete, que al constatar esa diseminación se verá abocado a continuarla. Desaparece la verdad y el sentido como correspondencia, porque no podemos salir del lenguaje o del texto. Se produce la supresión entre texto y comentario (o metatexto), poesía y teoría (crítica). Desde este punto de vista todos los textos son iguales (en cuanto textos), uno de Rousseau y otro de Derrida sobre Rousseau. Todo texto no es más que la transformación de otros textos. Todo texto es un juego de palabras y (un) pretexto. En este sentido, el deconstructivista belga-estadounidense Paul de Man aplica la categoría de “literario” a todo lenguaje “filosófico, histórico, crítico, psicoanalítico, al igual que el poético” que presente ambivalencia y diversas lecturas, ya que “el criterio de especificidad literaria no depende de la mayor o menor discursividad de la forma sino del grado de retoricismo consistente en el lenguaje”. La deconstrucción rompe la relación jerárquica que previamente determinó el concepto de literatura reinscribiendo la distinción entre las obras literarias y no literarias dentro de una literalidad o textualidad generales. Se fomentan, así, lecturas tales como la lectura literaria de textos filosóficos y la lectura filosófica de textos literarios, que permiten a estos discursos comunicarse entre ellos.

Las perspectivas más negativas sobre la deconstrucción sostienen que las estructuras e interpretaciones de los textos no vienen dadas por el texto en sí, sino impuestas por nosotros, por las gafas con las que vemos o distorsionamos el texto en virtud de las libres asociaciones que hacemos o los injertos que realizamos. No todo está en el texto y las palabras. Nosotros ponemos algo, bastante, de nuestra cosecha, según esta crítica de Derrida, lo que coincide con lo que el propio Derrida propone. Así, a los injertos que podamos encontrarnos en el propio texto, se añaden los que nosotros podemos llevar a cabo consciente o inconscientemente. Pero la propia deconstrucción es ya en sí misma un injerto.

Podemos hablar de modos diferentes de usar los textos por los lectores. No hay una única lectura-interpretación. El lector-intérprete descompone el texto al intentar ver sus partes, las piezas del rompecabezas del que está formado. Le busca sentido a todo eso (a cada una de las partes en sí y en relación con los demás), y lo recompone así todo bajo



la sospecha y el cuestionamiento de sentido. El lector-intérprete construye el sentido de un texto deconstruyéndolo. Así, cada lector-intérprete construye o reconstruye un texto con cada nueva lectura. El texto sigue ahí, aparentemente igual, pero ya no seguirá siendo el mismo. El texto se rehace, reformula y reconstruye con cada nueva lectura. Un texto no le dice lo mismo a su lector la primera vez que leyó que en las lecturas subsiguientes años después. En el caso del cine de Allen, la presentación de sus temas fundamentales se va retroalimentando entre una película y las anteriores. Con cada nueva película, el espectador ha ido creciendo en edad junto con él, así como se percibe la evolución de la sociedad (la nuestra y la que él presenta). El espectador no ve igual una misma película suya en su momento de estreno que años después, ya que los temas que presenta no le afectan de la misma forma. Como señalará la estética de la recepción, según presentamos más abajo, la recepción de un texto lo condiciona.

La deconstrucción ha sido vivamente criticada, principalmente en Francia, donde está asociada a la personalidad de Derrida. Su estilo, opaco, vuelve oscura la lectura de sus textos. Para algunos, sin embargo, la deconstrucción, como corriente posestructuralista, ofrece una visión radicalmente nueva y de una gran fuerza sobre la filosofía del siglo XX, la hermenéutica, la teoría de la literatura y, en especial, sobre el acercamiento a los textos y su proceso interpretativo. Aunque no podemos dejar de señalar el pesimismo hermenéutico posmoderno de la deconstrucción, se trata de una lúcida postura que, además de dar mucho que hablar, ha iluminado nuestro acercamiento a los textos debido al perspicaz análisis del proceso lector y hermenéutico planteado por Derrida y la deconstrucción.

En el caso que nos ocupa, aunque una de sus ex mujeres le dice a Harry: ~~no~~ "no te importa nada lo que destruyes", y en otro lugar se nos diga que ~~el~~ "el universo se desintegra", destruir no es lo mismo que deconstruir. Más allá de la mera destrucción negativa, el escritor aparece como deconstructor del mundo y de la realidad para reorganizarlo todo a través de su visión distorsionada, exagerada, desintegradora, mediante las asociaciones libremente dirigidas que realiza entre el material real y su ficcionalización. Por nuestra parte, como espectadores, la creación literaria y la lectura se nos presentan así como un paródico rompecabezas al que volvemos a unir las piezas en virtud de las asociaciones dirigidas que realizamos pues el autor, Allen, organiza su texto pensando en un espectador implícito y sugiriéndonos líneas de lectura. La ~~verdad~~ "verdad" de la historia de Harry Block y su sentido los conocemos gracias a cómo Allen

reune todos los fragmentos entrecortados de la historia. Aún así, según la deconstrucción, la realidad, y el texto, es una construcción hasta cierto punto inventada por nosotros, o por lo menos condicionada por nosotros. Al enfrentarnos al objeto de conocimiento (el texto), no hacemos más que ordenar los datos que éste nos ofrece en el marco teórico del que disponemos. Por eso nunca podremos llegar a conocer la realidad (el texto) como lo que es, pues al leer y deconstruir distorsionamos en alguna medida la realidad y lo que leemos. Pero esa distorsión no tiene por qué ser vista de forma negativa, pues puede ser muy fructífera. Se trata de una voluntad o actitud de extrañamiento de la deconstrucción que le lleva a desenfocar su mirada de cualquier posible centro de atención, como le sucede a Mel, el actor desenfocado de uno de los relatos cortos de Harry Block (véase I, fig. 15, p. 404), o a Leonard Zelig en *Zelig*. Esta última:

en su abordaje de los modos del documental o los territorios de la no ficción (hogaño en auge y con fortuna mediática), específicamente en su inscripción en la tendencia del *mockumentary* (o falso documental), ratificado a partir de las peripecias de un ser que nunca existió, encara los estilemas de un ¿género? que hace de la voluntad de deconstrucción o extrañamiento uno de sus recurrentes motivos. Y lo hace provocando una sensación de desfamiliarización en el espectador (que a veces se confunde con parodia de sus recursos narrativos), auspiciando una mirada (auto)reflexiva sobre los mecanismos de creación de sentido. [...] En otras palabras: se constituye en ~~un~~ ensayo sobre la verdad como construcción retórica”.<sup>779</sup>

Al mimetizarse en los demás, Zelig se convierte en un camaleón, en una identidad inconstante. Se trata de un personaje cargado de grandes contradicciones y/o paradojas: ~~–~~aspira a la plenitud y el bienestar, pero su idiosincrasia no se lo permite al carecer de la capacidad para hacer realidad sus sueños y cumplir sus ambiciones”.<sup>780</sup> Es la terapeuta Eudora Fletcher (Mia Farrow) quien acierta en el diagnóstico: la necesidad de ser amado es lo que le hace llevar el ansia por ser otro más socialmente aceptado hasta la radical y física anulación del propio yo. Al pretender agradar a los demás se convierte en uno de ellos. Su deseo de ser amado y su condición de hombre sufriente confluyen. De esta forma, al ser tratado por la terapeuta Eudora Fletcher, se comporta como un psicoanalista más. Pero cuando ella le solicita consejo profesional, afirmando estar desorientada y precisada de ayuda, Zelig se desmorona, ya que debe encarnar a un ser inseguro: él mismo.

---

<sup>779</sup> Ramón Freixas y Joan Bassa, *–Zelig–*, en *El universo de Woody Allen, op. cit.*, p. 338.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 340.

#### iv. La hermenéutica del sentido y la vida como texto en *Deconstructing Harry* a la luz del deconstructivismo de *La farmacia de Platón*

En su ensayo “La farmacia de Platón”<sup>781</sup>, Derrida, partiendo del *Fedro* de Platón, deconstruye la palabra (hablada y escrita) explorando las características y repercusiones de la escritura al plantear el carácter ambivalente tanto de ésta como del acto de escribir, concebidos como *fármakon*, y *farmacea* de la memoria.

Además de un personaje mitológico, *Farmacea* (*Farmaqueia*) es también un nombre común que significa la administración del *fármakon*, de la droga, del remedio y/o del veneno. “Envenenamiento” no era el sentido menos corriente de “farmacea”.<sup>782</sup> El fármaco puede así curar, traer la vida, o matar. A su vez, se presenta ya en *Desmontando a Harry* desde el comienzo el arte de la palabra, hablada o escrita, como *fármakon*. La escritura como *fármakon* es lo que ha movido a Lucy a visitar a su ex amante Harry enfadada, disgustada y amargada. Harry Block, afamado escritor de novelas convertidas en auténticos *best-sellers*, la recibe sorprendido. La acusación que ella le hace a Harry en la acalorada discusión que mantiene en su apartamento se encuentra vinculada, como veremos, con la escritura como *fármakon* en todos sus sentidos. Harry, por su parte, toma, además, un montón de fármacos y pastillas para la depresión, según notará después Cookie Williams, la prostituta afroamericana a la que cita en su apartamento.

La escritura como fármaco, según Derrida, es presentada por Sócrates en el diálogo de Platón como “medicina y filtro, a la vez que como remedio y veneno”<sup>783</sup>. Esta ambivalencia en donde el término se presta a dos interpretaciones opuestas implica también “encantamiento, virtud de fascinación y poder de hechizar”, que “pueden ser – por turno o simultáneamente– benéficos y maléficos”<sup>784</sup>. “Operando por seducción, el *fármakon* hace salir de las vías y de las leyes generales, naturales o habituales” debido a la capacidad de la palabra escrita de embelesar, persuadir, atrapar, envolver y cautivar. “Pareces haber descubierto el fármaco que me obliga a salir”<sup>785</sup>, le hace saber Sócrates, que no solía salir de la ciudad, a su interlocutor Fedro cuando lo invita a ir de paseo a

---

<sup>781</sup> Derrida, Jacques, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, *op. cit.*.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 103.

las afueras para leerle lo que ha escrito Lisias. De esta forma, partiendo del texto escrito como texto enrollado que Fedro lleva oculto, la escritura, literal y metafóricamente hablando, se presenta como suplemento de la palabra oral, como ocultamiento y desvío, como:

*logoi en biblois*, palabras diferidas, reservadas, envueltas, enrolladas, haciéndose esperar en la especie y al abrigo de un objeto sólido, dejándose desear el tiempo de un camino, sólo letras así ocultadas pueden hacer comportarse de ese modo a Sócrates. Si pudiese estar puramente presente, desvelado, desnudo, extranjero, si en el límite un logos no diferido fuese posible, no seduciría. No arrastraría a Sócrates, como bajo los efectos de un *fármakon*, fuera de su camino.<sup>786</sup>

Todo ello configura a la escritura como algo que, haciéndose desear, te lleva por donde quiere. De ahí su poder. Y de ahí también, precisamente, su peligro según Platón. De ahí que Derrida vea la escritura como fármaco, como remedio-medicina a la vez que droga mortífera.

Como hace notar Derrida también, “la cuestión de la escritura aparece como algo moral” en Platón debido al uso que hacían de ella los sofistas, oradores, políticos y abogados según “las conveniencias políticas y sociales”<sup>787</sup>. De ahí la necesidad de valorar la conveniencia o inconveniencia de este arte, como señala Sócrates: necesitamos “saber si es decoroso o indecoroso escribir, en qué condiciones es bueno que se haga y en cuáles no sería conveniente”<sup>788</sup>. Este planteamiento es sobre el que parte *Desmontando a Harry*, en donde se nos muestran desde el comienzo las agrias reacciones que ha suscitado la última novela de Harry Block entre su ex mujer y su ex cuñada-amante. Ésta última será, según veremos más abajo, la que llegará al apartamento de Harry enormemente enfada con él por haberlo contado todo en la novela, de forma que ahora, dos años después de que él las dejara a las dos por otra más joven, su hermana ha descubierto, por medio de la novela, que Lucy mantenía un lío con Harry, su esposo, cosa que Lucy siempre había negado.

La escritura para Harry se convierte en *fármakon* debido a los ambivalentes efectos que genera: “mortalmente” adversos en los demás (por lo menos social, sentimental y psicológicamente hablando), benéficos y saludables en él, al ver su vida salvada en muchos sentidos gracias a la escritura. Esta perspectiva ambivalente de la escritura como *fármakon* cuestionará ya desde el principio su valor moral, así como el valor

---

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>788</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

moral de lo escrito y del escritor, preguntándose y preguntándonos, como hacen Derrida y Platón, si escribir es algo conveniente, si el escritor hace un buen papel, si sienta bien el escribir y si es algo que se puede hacer.

Lo que se arriesga es la moralidad, tanto en el sentido de la oposición entre el bien y el mal, lo bueno y lo malo, como en el sentido de las costumbres, de la moralidad pública y del decoro social. Se trata de saber lo que se hace y lo que no se hace. Esa inquietud moral no se distingue en nada de la cuestión de la verdad, de la memoria y de la dialéctica.<sup>789</sup>

A través del mito egipcio de Zeuz (divinidad menor también conocida como Zot), que quiere regalarle Zamus (Ammón, el dios principal) el don o invención de la escritura, se presenta ésta como suplemento que se encuentra por debajo del habla y de la memoria; como algo despreciable que es rebajado, abandonado y desconsiderado dada su inutilidad, su amenaza y efectos nocivos. —La especificidad de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre<sup>790</sup>, —el sujeto hablante<sup>791</sup> portador del *logos*, la palabra hablada. La escritura se caracteriza, así, por su independencia respecto de su padre, a la vez —que tiene necesidad no sólo de que se le asista con una presencia, sino de que se le asista con su ayuda; pero compadeciendo al huérfano, se le acusa también, y a la escritura, de pretender alejar al padre, de emanciparse con complacencia y suficiencia<sup>791</sup>. Se trata, pues, de una —subversión parricida. ¿No es ese *fármakon* criminal, no es un regalo envenenado?<sup>792</sup> —A diferencia de la escritura, el *logos* vivo es vivo por tener un padre vivo [...] que está *presente, en pie* junto a él, tras él, en él, sosteniéndole con su rectitud, asistiéndole personalmente y en su propio nombre. El *logos* vivo reconoce su deuda, vive de ese reconocimiento y se prohíbe, cree poder prohibirse, el parricidio<sup>793</sup>. Como constituyentes del discurso vivo, del habla de un sujeto, —los *logoi* son hijos. Lo bastante vivos como para protestar si llega a ocasión y para dejarse preguntar, capaces, a diferencia de las cosas escritas, de responder, también, cuando su padre está allí. Son la presencia responsable de su padre<sup>794</sup>. De ahí otro de los peligros del texto escrito según Platón, cuya constitución lo hace existir ausente de su padre, lo cual es una irresponsabilidad que puede generar toda una serie de problemas morales: interpretación y uso inadecuado de los textos escritos,

---

<sup>789</sup> Ibid., p. 108.

<sup>790</sup> Ibid., p. 113.

<sup>791</sup> Ibid., p. 113.

<sup>792</sup> Ibid., p. 114.

<sup>793</sup> Ibid., p. 114.

<sup>794</sup> Ibid., p. 115.

consecuencias destructivas de ello en terceras personas... Peligrosos inconvenientes que comienza planteando *Deconstructing Harry* ya desde su comienzo. Las novelas y relatos cortos de Harry escapan, así, a su dominio una vez publicados. Sobre ellos ya no podrá ejercer ninguna influencia, para bien o para mal. Los efectos de sus escritos se le escaparán de las manos, cuales rebeldes hijos emancipados de su padre. En este sentido, la intención del autor cuenta poco una vez el libro ya está publicado y en circulación. Éste, al estar formado por palabras, se convierte en un ser vivo con entidad y vida propia. De ahí el peligro del *fármakon* que Harry Block compone.

El logos se presenta en Platón como “un ser vivo (δῶνν) y animado” “que se regula infaliblemente sobre las necesidades de la situación actual, las esperanzas y la petición de los interlocutores presentes, husmeando los lugares en que debe aparecer, fingiendo plegarse en el instante en que se hace a la vez persuasiva y apremiante”.<sup>795</sup> Esta asociación *logos-zôon* aparece en los discursos de Isócrates *Contra los sofistas* y de Alcidas *Sobre los sofistas*. Pero además de como ser vivo, el *logos*, se presenta también como el poder de la creación del ser y de la vida. Así, también en la cultura judeo-cristiana, el *logos* se identifica con la divinidad que lo creó todo a partir de la palabra creadora (Génesis 1), antropomorfizada en *El evangelio de Juan* (capítulo 1) en la persona de Jesucristo. El *logos* engendra. También Zeuz, el padre de la escritura en el mito egipcio al que se refiere Platón, es un ser engendrado. Depende, en última instancia, del *logos* del que pretende separarse y aislarse. De ahí que, frente a este *logos-zôon*, la escritura, como *fármakon*, se presente como un ser cadavérico, muerto. La escritura como exterioridad, como “agresión farmacográfica del *logos*”, es presentada, así, “bajo la categoría de un suplemento inesencial y con todo perjudicial para la esencia, de un sobrante que habría debido no venir a añadirse a la plenitud intacta del interior”<sup>796</sup>, del *logos*.

La restauración de la pureza interior debe, pues, reconstituir, *recitar* [...] aquello a lo que el *fármakon* habría debido no sobreañadirse, viniendo así a resultarle *literalmente parásito*: letra que se instala en el interior de un organismo vivo para quitarle su *aliento* y *estorbar* la pura audibilidad de una voz. Tales son las relaciones entre el suplemento escritura y el *logos-zôon*. Para curar a este último del *fármakon* y expulsar al parásito, resulta necesario, pues, volver al exterior a su lugar.<sup>797</sup>

---

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 193.

Según Derrida, por lo tanto, la escritura es presentada por Platón como suplemento del *logos* animado, de la palabra viva; elemento extraño que debe ser dejado fuera del juego de sustituciones que ha producido ella misma –como suplemento del habla”<sup>798</sup>.

Esta sustitución, que tiene lugar como un puro juego de huellas y de suplementos o, si se prefiere, en el orden del puro significante, que ninguna realidad, ninguna referencia absolutamente exterior, ningún significado trascendente vienen a orlar, limitar, controlar, esta sustitución, que se podrá considerar –loca” porque tiene lugar en el infinito en el elemento de la permutación lingüística de sustitutos, y de sustitutos de sustitutos, este encadenamiento desencadenado, no resulta menos violento.<sup>799</sup>

El *logos*, por su parte, en cuanto vivo, se presenta también en los diálogos platónicos como –un organismo engendrado”, lo que hace que tenga un principio y un fin. Así, según Sócrates, el discurso del *logos* debe empezar por el principio y terminar por el final. Allen en *Deconstructing Harry* se salta todo ello al jugar con el orden de la historia, según examinaremos más abajo. Por otra parte, los personajes con los que Harry Block se va encontrando a lo largo de su viaje son fruto de su palabra creadora de vida ficcional. –Todos esperan para homenajearle. Después de todo, fue usted el que los creó”, le dicen los profesores que habían organizado el homenaje en tono cariñoso al final de la película, en la visión-sueño que tiene Harry despierto.

En la mitología egipcia que Platón presenta y Derrida sigue, –el dios de la escritura es también, es algo evidente, el dios de la muerte”<sup>800</sup>, el que pesa su corazón, cuenta sus días y enumera su historia. La oposición jerárquica entre el hijo y el padre, el súbdito y el rey, la muerte y la vida, la escritura y el habla se completa con la de la noche y el día, Occidente y Oriente, la luna y el sol.

El sistema de estos caracteres pone en acción una lógica original: la figura de Zot se opone a su otro (padre, sol, vida, habla, origen u oriente, etc.), pero supliéndolo. Se añade y se opone remitiéndolo o teniendo su lugar. En el mismo momento toma forma, saca su forma de aquello a lo que se resiste a la vez que le sustituye. Se opone, por lo tanto, a sí misma, pasa a su contrario y ese dios-mensajero es ciertamente un dios del paso absoluto entre los opuestos. Si tuviese una identidad –pero justamente es el dios de la no identidad–, sería esa *coincidentia oppositorum* a la que en seguida recurriremos. Distinguiéndose de su otro, Zot le imita también, se hace su señal y su representante, le obedece, se *conforma* a él, le reemplaza, si es preciso por la violencia. Él es, pues, el otro del padre, el padre y el movimiento subversivo del reemplazo. El dios de la escritura es, pues, a la vez su

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 136.

padre, su hijo y él. No se deja asignar un puesto fijo en el juego de las diferencias. Astuto, inaprehensible, enmascarado, conspirador, bromista, como Hermes, no es un rey ni un esclavo; una especie de *comodín* más bien, un significante disponible, una carta neutra, que da juego al juego.

Ese dios de la resurrección se interesa menos por la vida o por la muerte que por la muerte como repetición de la vida y por la vida como repetición de la muerte, por el despertar de la vida y por la vuelta a empezar de la muerte.<sup>801</sup>

En esta línea, en el *Nuevo Testamento* se dice que “la letra mata, mas el espíritu vivifica” (2ª Corintios 3:6). El espíritu y lo espiritual se encuentran vinculados con la vida (cf. Juan 6:13, Romanos 8: 6 y 11, 1ª Pedro 3:18). Se vincula así la escritura con la repetición desde lo no vivo, desde lo muerto, como hace Harry Block en sus novelas al utilizar lo vivo para ser repetido y representado por la escritura. De esta forma, la escritura ficcional añade una peculiaridad a todo esto, debido a la distancia generada por la repetición respecto del referente o elemento repetido. De ahí la vinculación de Zot con la escritura.

Ocupando siempre el lugar que no es el suyo, y que por lo tanto podemos llamar el lugar del muerto, no tiene ni puesto ni nombres propios. Su propiedad es la impropiedad, la indeterminación flotante que permite la sustitución y el juego. [...] Zot no está nunca presente. En ninguna parte aparece en persona. Ningún estar-allí le pertenece *como propio*.

Todos sus actos estarán marcados por esa ambivalencia inestable.<sup>802</sup>

De este modo, Derrida vincula, como Platón, la filosofía con el uso del *logos* como *fármakon*. Así, según analizaremos más abajo:

la filosofía opone, pues, a su otro esa transmutación de la droga en remedio, del veneno en contraveneno. Semejante operación no resultaría posible si el *fármaco-logos* no cobijase esa complicidad de valores contrarios, y si el *fármakon* en general no fuese, antes de toda discriminación, lo que, dándose como remedio, puede corromper (se) en veneno, o lo que dándose como veneno puede resultar ser remedio. La “esencia” del *fármakon* es que, no teniendo sustancia estable, ni carácter “propio”, no es, en ningún sentido de esa palabra (metafísico, físico, químico, alquímico) una sustancia. El *fármakon* no tiene ninguna identidad ideal.<sup>803</sup>

Woody Allen personifica en *Zelig* los atributos con los que Platón y Derrida presentan a la escritura como realidad carente de identidad propia al resultar una repetición de lo ya manifestado, sin una vida o esencia que lo caractericen frente a los demás. De este modo, *Zelig* narra, con forma de documental histórico, la historia de

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>803</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.



Leonard Zelig, un hombre camaleón que vivió a lo largo del siglo XX. Se trata de un camaleón humano, un hombre sin personalidad propia, que se adapta a las características de cualquier ambiente en el que se mueve. [...] Su personalidad cambia continuamente para adaptarse a cada lugar en el que se encuentra en ese momento. Un hombre que está tan desesperado por agradar a los demás que se convierte en uno de ellos”,<sup>804</sup> ya sea un indio, un negro, un obeso o un nazi. Zelig vive su vida a través de la de los demás, en quienes se mimetizará para poder sobrevivir. No nos sirve vivir de la imagen y estar bien con todos, como pretende Leonard Zelig. –Con esta película quería hacer un comentario sobre el peligro concreto de renunciar a nuestro verdadero ser en un esfuerzo por gustar, por no crear problemas, por adaptarnos, y de adónde conduce eso en todos los aspectos de la vida y adónde conduce a nivel político. Conduce a una conformidad total y una sumisión total a la voluntad y las exigencias y necesidades de una persona fuerte”.<sup>805</sup> –Cuando renuncias a tu personalidad en aras de agradar al otro, para no causar problemas, el fascismo y la tiranía encuentran su caldo de cultivo, prosperan y se apoderan del individuo”.<sup>806</sup>

Zot, como padre de la escritura, se presenta en la mitología egipcia como el dios del cálculo, de la aritmética y de la ciencia racional que, a su vez, gobierna también las ciencias ocultas, la astrología, la alquimia. –Es el dios de las fórmulas mágicas que calman el mar de las narraciones secretas, de los textos ocultos: el arquetipo de Hermes, dios del criptograma no menos que de la grafía”,<sup>807</sup> según Derrida. No podía ser de otra forma al estar vinculado tan directamente con la vida y la muerte.

Ciencia y magia, paso entre vida y muerte, suplemento del mal y de la carencia: la medicina debía constituir el dominio por excelencia de Zot. Todos sus poderes se resumían en él y encontraban dónde utilizarse. El dios de la escritura, que sabe poner fin a la vida, cura también a los enfermos. E incluso a los muertos.<sup>808</sup>

Esta derridiana caracterización ambivalente de la escritura como ente que acaba con todo lo que toca al repetirlo en sí, a la vez que como ente con poderes para salvar la vida, es presentada también en *Deconstructing Harry*. Respecto a sus poderes salvíficos, se dice al final de la película acerca de su protagonista y del nuevo personaje que está creando, que –el escribir, en más de un sentido, le había salvado la vida”, postura más

---

<sup>804</sup> Fonte, *op. cit.*, pp. 313-314.

<sup>805</sup> Woody Allen en Björkman, Stig, *Woody por Allen*, Barcelona, Plot, S. A., 1995, p. 116.

<sup>806</sup> Schickel, *op. cit.*, p. 117.

<sup>807</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 139.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 139.

vinculada con el psicoanálisis. En cualquier caso, como bien señala Derrida, «el dios de la escritura es, pues, un dios de la medicina. De la *medicina*: a la vez ciencia y droga oculta. Del remedio y del veneno. El dios de la escritura es el dios del *fármakon*».<sup>809</sup>

La palabra *fármakon*, según Derrida, es presentada por Platón como una cadena de significaciones a partir del juego sistemático que le ofrece la lengua:

Se establecen comunicaciones reguladas, gracias al juego de la lengua, entre diversas funciones de la palabra y, en ella, entre diversos sedimentos o diversas regiones de la cultura. Esas comunicaciones, esos pasillos de significado, Platón puede en ocasiones declararlos, iluminarlos jugando en ellos *voluntariamente*, palabra que ponemos entre comillas porque no designa, siguiendo en el interior de esas oposiciones, más que un modo de *sumisión* a las necesidades de la *lengua* dada. Ninguno de esos conceptos puede traducir la relación a que aquí apuntamos. Igualmente puede Platón, en otros casos, no ver las ligazones, dejarlas en la sombra o interrumpirlas. Y sin embargo esas ligazones operan en sí mismas.<sup>810</sup>

Zeuz (Zot) presenta la escritura a Zamus, el rey de los dioses, como *un* conocimiento (*macema*) que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos (*sofoterus*) y más capaces de acordarse (*mnemonikôterus*): la memoria (*mneme*), así como la instrucción (*sofia*), han hallado su remedio (*fármakon*)».<sup>811</sup> Al traducir *fármakon* como remedio (droga de efectos benéficos) se recoge sólo una parte de la ambigüedad de su sentido. En su intento por hacer valer su producto, presenta Zot/Zeuz de esta forma el más tranquilizador de los sentidos que posee la escritura. «Esta medicina es benéfica, produce, repara, acumula y remedia, aumenta el saber y reduce el olvido».<sup>812</sup> Se deja de lado, de esta forma, según Derrida, «la apelación a la virtud mágica de una fuerza cuyos efectos se dominan mal, de una dinamis siempre sorprendente para quien quisiera manejarla como amo y súbdito».<sup>813</sup>

En *Deconstructing Harry*, Harry Block tampoco será capaz de dominar por completo los efectos de la escritura en las personas que se ven reflejadas directamente en ella y por ella. De esta forma, cualquier parecido con la realidad causará los más agresivos y agrios enfrentamientos. Esto será debido tanto a las distancias generadas por la desvirtuadora mirada cómica de Harry Block respecto de las personas utilizadas, como

---

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 144.

por el hecho de tomarlas como referencia directa con todos sus detalles para la creación de sus historias y personajes de ficción.

Como señala Derrida, Platón también llama *φάρμακον* a la pintura. Pues en griego, *φάρμακον* significa también pintura, no color natural, sino artificial, tintura química que imita la cromática dada de las cosas<sup>814</sup>. Tiene en común con la escritura el que ambas son artes miméticas que ~~deben~~ tender ante todo a semejar<sup>815</sup>, siendo así fiel retrato de la realidad. Pero si, según la concepción platónico-derridiana, la pintura, y también la escultura, resultan ser artes miméticas del silencio, cuyos modelos no hablan, pues son también mudos como ellas, en cambio:

la escritura se da como imagen del habla. Desnaturaliza, pues, más gravemente lo que pretende imitar. No sustituye siquiera una imagen por su modelo, inscribe en el espacio del silencio y en el silencio del espacio el tiempo vivo de la voz. Desplaza a su modelo, no da ninguna imagen de él, arranca violentamente a su elemento la interioridad animada del habla. Haciéndolo, la escritura se aleja inmensamente de la verdad de la cosa misma, de la verdad del habla y de la verdad que se abre al habla.  
Y por lo tanto del rey.<sup>816</sup>

Siguiendo a Platón, comenta Derrida que, ~~el pintor [...]~~ no produce el ser-verdadero, sino la apariencia, el *fantasma* (598 b), es decir, lo que ya simula la copia (*el Sofista*, 236 b). Se traduce en general *fantasma* (copia de copia) por simulacro. [...Y aunque] a diferencia de la pintura, la escritura no crea ni siquiera un fantasma, [...] de hecho, la técnica de la imitación, igual que la producción del simulacro, ha sido siempre, en opinión de Platón, manifestación mágica, taumaturgica<sup>817</sup>. No en vano, en griego, *θαλαρζκαηα* tiene el sentido de: aparición, visión, sueño, ensueño, ilusión; imagen de un objeto en el espíritu; apariencia, imagen inconsistente; espectro, fantasma. Derrida muestra cómo en el *Fedro* Sócrates presenta el discurso escrito como simulacro o imagen del discurso vivo y animado<sup>818</sup>.

Presentando a la escritura como un falso-hermano, a la vez un traidor, un infiel y un simulacro, Sócrates es llevado por primera vez a considerar al hermano de ese

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>817</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 225.

hermano, al legítimo, como *otra especie de escritura*: no sólo como un discurso sabio, vivo y animado, sino como una *inscripción* de la verdad en el alma.<sup>819</sup>

Harry Block es presentado precisamente con esas características que Sócrates otorga a la escritura que, en el caso de Harry como escritor, lo caracterizan negativamente en su relación con el mundo vivo y real. Su escritura no es un fiel reflejo de ese mundo ni hace siempre honor a la verdad pues, cuando le interesa, los altera o transforma a su antojo, desvirtuándolos a través de su inmisericorde mirada desenfocada. Por otra parte, Harry se convertirá en traidor e infiel al revelar los secretos más oscuros de sus relaciones, infiel también como marido y amante, y simulacro o imagen irreal frente a su gran grupo de fieles seguidores de su obra.

Frente a la escritura viva y animada del *logos*, la escritura gráfica, como *eidolon* (εἶδωινλ : figura, forma; sombra, ídolo, figura de ídolo; imagen, retrato, representación) se encuentra vinculada de nuevo en Platón con la muerte, lo fantasmal y lo mágico, los afeites, la máscara, los simulacros, la doxa y el mundo de la apariencia de lo real. “Fodo eso no podía dejar de introducir al juego y a la fiesta, que no tienen lugar sin algún apremio o despliegue de esperma”.<sup>820</sup>

La inclusión del *Fedro* es menos una condena de la escritura en nombre del habla presente que la preferencia de una escritura a otra, de una huella fecunda a una huella estéril, de una simiente generadora, porque depositada en el interior, a una simiente desperdigada en el exterior en pura pérdida: a riesgo de la *diseminación*. [...]

La esperma, el agua, la tinta, la pintura, el tinte perfumado: el *fármakon* penetra siempre como el líquido, se bebe, se absorbe, se introduce en el interior, al que marca primero con la dureza del tipo, invadiéndole enseguida e inundándole con su remedio, con su brebaje, con su bebida, su poción, su veneno.<sup>821</sup>

En el líquido, los opuestos pasan más fácilmente uno dentro de otro. El líquido es el elemento del *fármakon*. Y el agua, pureza del líquido, se deja más fácilmente, más peligrosamente, penetrar y luego corromper por el *fármakon*, con el que se mezcla y compone de inmediato.<sup>822</sup>

El alcohol, en vinculación con la palabra de Harry como *fármakon*, aparece reiteradamente en la película. En la referida secuencia en la que Lucy discute agresivamente con Harry, y debido a la afición de éste al alcohol, el novelista aparece a lo largo de toda la discusión con un vaso de licor en la mano, cual necesaria muleta para

---

<sup>819</sup> Ibid., p. 226.

<sup>820</sup> Ibid., p. 227.

<sup>821</sup> El *fármakon* así caracterizado se encuentra vinculado con la serpiente, según veremos más abajo.

<sup>822</sup> Ibid., pp. 227, 230-231.

caminar y desenvolverse en medio del nerviosismo de tan agitada discusión. Tendrá que abandonar el vaso cuando Lucy empiece a dispararle. De esta forma, en un personaje tan introvertido y tímido como el que protagoniza una vez más Allen, se vincula la bebida de forma paródica con la facilidad de palabra en la discusión, la creatividad y la escritura. Debido a su personal *blockeo* mental-creativo, necesita Harry Block echar mano de otros elementos externos para soltar la lengua. A la prostituta afroamericana que hace ir a su casa también la recibe con un vaso lleno de alcohol en la mano. Estaba intentando escribir, para lo que necesita echar mano de él, y necesita de él para poder recibir a la prostituta. El alcohol, elemento del *fármakon*, se convierte así, para Harry, en una muleta necesaria en su arte de escanciar con éxito el *fármakon* literario, e incluso el verbal-oral. Paródica muleta que ridiculiza aún más al protagonista.

Harry Block carece de simiente creativa que pueda germinar. De ahí que, sólo tras la paródica deconstrucción de su vida, podrá encontrar los elementos internos que la conforman con sus fuerzas y tensiones, con lo que poder al final, así, inspirarse para su nueva novela. Será decisivo al respecto el encuentro que al final de la película, como padre progenitor, tiene con todas las criaturas que ha engendrado. En este homenaje que ellas le han preparado, Harry Block ve reunida toda la simiente dispersa que ha ido sembrando a lo largo de su carrera literaria, frente a su incapacidad actual de engendrar nuevos personajes. De ahí que termine haciendo como siempre al inspirarse en su propia vida para poder seguir escribiendo. El paródico proceso deconstructivo al que ve sometida su vida hace que sea precisamente la ausencia de semilla creativa la que se convierta en semilla creativa, lo que no deja de ser paradójicamente irónico.

Es en este sentido que, por otro lado, se vincula en Platón el esperma como simiente creativa con la palabra como *fármakon*. Sócrates, por su parte, debe distinguir entre el fruto aparente o falso (*eidolon kai pseudos*) y el fruto verdadero y vivo (*gonimon te kai aleces*). Así, γόλῃνο, νλ: capaz de engendrar; fecundo; capaz de vivir, viable. Y γνλεό: engendrador, padre; progenitor. —La simiente debe, pues, someterse al *logos*. Y violentarse al hacerlo, pues la tendencia natural de la esperma se opone a la ley del *logos*”.<sup>823</sup>

El cine de Woody Allen presenta una crítica recurrente de la imagen, máscara o ídolo frente a la realidad en personajes directamente vinculados con el arte de la escritura: novelistas, comentaristas deportivos, críticos literarios y cinematográficos, guionistas,

---

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 234.

directores de cine, profesores, etc. En esta crítica de lo aparente se presenta la defensa de ser uno mismo, no aparentando ser quien uno no es en realidad y dejando de lado las máscaras –como se enseña en *Sueños de un seductor*, y en *Delitos y faltas*–, ya sean éstas de poder, de superioridad o de víctima. De ahí su defensa a actuar en la vida con naturalidad, no fingiendo ser quien uno no es –como se enseña en *Sueños de un seductor*–, ni tratando de agradar a todo el mundo ni de parecerse a los demás –como en *Manhattan*, cuando le dice la esposa a su marido: “Intento estar guapa para que tus amigos te feliciten”–. Para ello, según presenta a lo largo de su cinematografía, cada uno debe tener el valor de reconocer sus propias capacidades y limitaciones, así como el valor de ir por el mundo sin careta, y de vez en cuando poder preguntarse si los demás lo ven como él se cree, asunto planteado en *Desmontando a Harry*. De ahí la importancia en el cine de Allen de no autoengañarse y de aprender a ver más allá de uno mismo. Se propugna tomarse la vida muy en serio, pero desde un sentido del humor que parte del yo y recae en primer lugar sobre el propio sujeto. Se le recuerda al espectador que todo lo que hace, y lo que no, tiene una consecuencia: todo depende de si eres capaz de vivir con las consecuencias y la carga de tus actos, como en *Delitos y faltas*, en *Match Point* y en *El sueño de Casandra*. Se incide en la importancia del aquí y el ahora –como en *El dormilón*. Se nos alerta de no confundir el arte con la vida –como sucede en *La rosa púrpura de El Cairo*, así como de la importancia de elegir nosotros nuestros propios maestros, y éstos entre los mejores –como hace el joven protagonista de *Todo lo demás*. Se propone cambiar lo que no funciona –como en *Si la cosa funciona*, proteger lo que se valora antes de que sea demasiado tarde –como en *Annie Hall* y hacer una lista particular de las cosas por las que merece la pena vivir y tenerla presente –como hace Isaac Davis (Woody Allen) al final de *Manhattan*.

Mientras, ~~por una parte~~, Platón tiende a presentar la escritura como un poder oculto y, por consiguiente, sospechoso<sup>824</sup>, al que vincula con la pintura y a las técnicas de *mímesis* en general,

*por otra parte*, la réplica del rey [-dios Zemus a Zot/Zeuz] supone que la eficacia del fármakon puede invertirse: agravar el mal en lugar de remediarlo. O más bien la respuesta regia significa que Zeuz, por astucia y/o ingenuidad, ha mostrado el reverso del verdadero efecto de la escritura. Para valorizar su intento,

---

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 144.

Zeuz habría así des-naturalizado el *fármakon*, dicho lo contrario (*tunantion*) de lo que la escritura es capaz. Ha hecho pasar a un veneno por remedio.<sup>825</sup>

Platón, al que sigue Derrida, mantiene sus reservas respecto al *fármakon*.

La escritura no vale más, según Platón, como remedio que como veneno. [...] Platón desconfía del *fármakon* en general, incluso cuando se trata de drogas utilizadas para fines exclusivamente terapéuticos, incluso si se las maneja con buenas intenciones e incluso si son como tales eficaces. No existe remedio inofensivo. El *fármakon* no puede nunca ser simplemente benéfico.

Por dos razones y a dos profundidades distintas. En primer lugar, porque la esencia o la virtud benéficas de un *fármakon* no le impiden ser doloroso. [...]

Luego, más profundamente, más allá del dolor, el remedio farmacéutico es esencialmente perjudicial porque es artificial.<sup>826</sup>

Así, aunque “el escribir, en más de un sentido, le había salvado la vida” a Harry Block, esto no impide que le haya resultado doloroso, por los recuerdos surgidos en sus encuentros con las personas afectadas por ello. En cualquier caso, la escritura constituye para Harry Block un personal medio de catarsis. Para él, “ese doloroso goce, ligado a la enfermedad tanto como a su apaciguamiento, es un *fármakon* en sí. Participa a la vez del bien y del mal, de lo agradable y de lo desagradable. O más bien es en su masa donde se dibujan esas oposiciones”.<sup>827</sup> De ahí la complejidad del personaje de Harry Block, el cual se convierte en un entrañable, o al menos divertido, miserable. Este efecto catárquico de la escritura en Harry Block se ve bloqueado en la película hasta que, hace la paz con sus demonios personales, siguiendo el consejo de su recién fallecido amigo Richard.

El juego de oposiciones por el que se ve caracterizado el *fármakon* lo hace peligroso al tratarse de un elemento extraño. En este sentido, como señala Derrida, Platón cree, siguiendo la tradición griega y a los médicos de Cos, que “el fármakon contraría a la vida natural” ya que, tanto la vida en la salud como en la enfermedad, deben poder desarrollarse en sí y por sí. La alergia como reacción y la enfermedad se consideran producto de algo ajeno que se ha introducido en el organismo. De ahí la reacción de éste y la necesidad de que se le deje a la enfermedad natural “desarrollarse de acuerdo a sus normas y formas propias, sus ritmos y articulaciones específicas”, al igual que el *logos* al que se la compara en los diálogos platónicos del *Timeo* y el *Fedro*, según comenta

---

<sup>825</sup> Ibid., p. 145.

<sup>826</sup> Ibid., pp. 147-148.

<sup>827</sup> Ibid., p. 148.

Derrida.<sup>828</sup> Como sucede en *Deconstructing Harry*, –contraria a la vida, la escritura –o si se quiere, el *fármakon*– no hace más que *desplazar* e incluso *irritar* el mal”<sup>829</sup> al generar toda una serie de reacciones y efectos adversos, sumamente contrariados, irritados cual miembros de un cuerpo que reaccionan ante un fármaco o elemento al que son alérgicos.

Tal será, en su esquema lógico, la objeción del rey a la escritura: con pretexto de suplir a la memoria, la escritura nos hace más olvidadizos; lejos de acrecentar el saber, lo reduce. No responde a la necesidad de la memoria, apunta a un lado, no consolida la *mneme* [la memoria], sino únicamente la hipomnesis [πνκλήζη el recuerdo]. Actúa, pues, como todo un fármakon.<sup>830</sup>

Como le responde el rey Zamus a Zeuz, el confiar el saber a un medio y elemento extraño al hombre, lejos de favorecer su memoria, lo que fomenta es el olvido al dejar de ejercitar la memoria por confiar sus recuerdos al papel y la escritura. Así, según el rey Zamus, Zeuz le ha –atribuido todo lo contrario (*tunantion*) de sus verdaderos efectos”.<sup>831</sup> La escritura lo único que genera, por lo tanto, son rememoraciones que, el que las lee, puede interpretar y utilizar a su antojo ignorantemente sin la debida instrucción, sin el debido conocimiento. Lo que generará, según el rey, –apariencias de hombres instruidos (*doxosófoi*) en vez de ser hombres instruidos (*antisofoi*)”.<sup>832</sup> El resultado son recuerdos muertos en la escritura, no memoria viva. Como señala Derrida:

Los poderes de la Lecé [λήξε, el olvido] aumentan simultáneamente los dominios de la muerte, de la no-verdad, del no-saber. Por eso la escritura, al menos en tanto que vuelve olvidadizas a las almas, nos lleva del lado de lo inanimado y del no-saber. Pero no se puede decir que su esencia la confunda simple y *presentemente* con la muerte y la no-verdad. Pues la escritura no tiene esencia o valor propio. Mima en su tipo a la memoria, el saber, la verdad, etc. Por eso los hombres de escritura aparecen, bajo la mirada de dios, no como sabios (*sofoi*), sino en realidad como pretendidos o supuestos sabios (*doxosófoi*).<sup>833</sup>

La escritura sólo sirve, así, para la rememoración, le sigue diciendo el rey a Zeuz, de forma que sólo genera apariencia (ἄομα) y no realidad (en cuanto verdad, αήζη). Una rememoración, según Platón, vacía de contexto y de todo lo que le da sentido. En este sentido, –la escritura es esencialmente mala, exterior a la memoria, productora no de

---

<sup>828</sup> Ibid., p. 149.

<sup>829</sup> Ibid., p. 149.

<sup>830</sup> Ibid., p. 149.

<sup>831</sup> Ibid., p. 152.

<sup>832</sup> Ibid., p. 153.

<sup>833</sup> Ibid., p. 158.



ciencia, sino de opinión; no de verdad, sino de apariencia. El *fármakon* produce el juego de las apariencias a favor del cual se hace pasar por la verdad”.<sup>834</sup> Esto es precisamente lo que le sucede a cualquiera que escriba ficción. En el caso de Harry Block, con sus novelas crea una apariencia de realidad –basada libremente” en aquella, según él. En sus obras, la apariencia de realidad es bastante fuerte dado el material que utilizada para confeccionar sus historias: vivencias propias con personas reales próximas a él. Esta apariencia de realidad propia vivida será motivo de confusión con la realidad en diversas ocasiones y por diversos personajes, entre los que se encontrará también el mismo Harry Block al final de su viaje y peregrinar. Y en *La rosa púrpura de El Cairo*, la escritura que constituye el cine, genera una apariencia de realidad que también se verá confrontada con la realidad en sí, de la que será una mimesis o rememoración distorsionada, según expondremos más abajo.

Así, la escritura es *dada* como suplente sensible, visible, espacial de la *mneme*: se revela a continuación perjudicial y embotadora para el interior invisible del alma, la memoria y la verdad. A la inversa, la *cicuta* es *dada* como veneno perjudicial y embotador para el cuerpo. Se revela luego como benéfica para el alma, que libra del cuerpo y despierta a la verdad del *eidos*. Si el *fármakon* es –ambivalente”, es, por lo tanto, por constituir el medio en que se oponen los opuestos, el movimiento y el juego que los relacionan mutuamente, los vuelve y los hace pasar una u otro (alma/cuerpo, bien/mal, interior/exterior, memoria/olvido, habla/escritura, etc.). Es a partir de ese juego o de ese movimiento como los opuestos o los diferentes son *detenidos* por Platón. El *fármakon* es el movimiento, el lugar y el juego (la producción de) la diferencia. [...] Forma parte de la regla de este juego el que parezca detenerse.<sup>835</sup>

De ahí que la escritura, según Derrida, no se pueda aprehender en un solo sentido. –Platón mantiene tanto la exterioridad de la escritura como su poder de penetración maléfica, capaz de afectar o infectar a lo más profundo”.<sup>836</sup> Esta característica de la escritura como *fármakon* vinculada a la magia y a la hechicería aparece con más fuerza en los diálogos Platónicos en relación con el *logos*, según nos hace ver Derrida.

Si lo escrito resulta menospreciado, no lo es en tanto que *fármakon* que viene a corromper la memoria y la verdad. Es porque el *logos* es un *fármakon* más eficaz. En tanto que *fármakon*, el *logos* es a la vez bueno y malo; no es regido en primer lugar por el bien y la verdad. [...] Habría que hablar aquí de la –irracionalidad” del *logos* vivo, de su poder de hechizamiento, de fascinación aterradoradora, de transformación alquímica que le emparenta con la brujería y la magia. Brujería

---

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>835</sup> *Ibid.*, pp. 191-192.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 165.

(*goeteia*), psicagogia, tales son los “hechos y gestos” del habla, del más temible *fármakon*.<sup>837</sup>

En *Deconstructing Harry*, Lucy acusa a éste, nada más llegar, de enredarla con su labia. La acalorada discusión por parte de Lucy sigue. Harry intenta evadirse o justificarse con sus respuestas. Lucy, reconociendo la labia de Harry, su poder de seducción y persuasión a través de la palabra, desesperada, lo hace callar pistola en mano. Este poder, en este caso del habla antes que de la escritura, es puesto al servicio del *logos* al final de la secuencia para ser sabiamente administrado por Harry cual fármaco en medio de la desesperación. Así lo utiliza Harry en esos momentos críticos, en los que se ve entre la vida y la muerte. La desquiciada Lucy, pistola en mano, le pregunta acerca de cuál era la vida que estaba explotando a través de la escritura cuando ella llegó. Harry aprovecha para distraerla y calmarla respondiéndole a su pregunta, contándole aquello sobre lo que estaba escribiendo. Se trata de un pequeño relato autobiográfico sobre su primer matrimonio que terminará haciéndola reír, según confiesa después Harry a su psicoanalista. Una historia en la que la muerte lo confunde con un amigo suyo moribundo.

El *fármakon* Platónico en relación con la muerte tuvo su amplia representación en la antigüedad. En la mitología egipcia y asirio-babilónica, de las cuales lo toma a su vez la mitología grecorromana, la serpiente era el animal vinculado al *fármakon* y al poder cautivador de la palabra como *fármakon*, lo que lo vinculaba, así, con la muerte.<sup>838</sup> También en la cultura judía bíblica aparece la serpiente vinculada a la muerte, precisamente a través del poder cautivador de la palabra como *fármakon*.<sup>839</sup>

---

<sup>837</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>838</sup> *Ibid.*, pp. 139-142.

<sup>839</sup> En Génesis 3 este uso de la palabra como *fármakon* aparece vinculado a un hechizo: la serpiente que habla a Eva en un discurso que, mezclando la verdad con la mentira, la envuelve en la mentira como apariencia de verdad: “¿Con que Dios os ha dicho no comáis de todo el árbol del huerto?” (v. 1) El uso de la palabra por parte de la serpiente está en Gn 3 cargado de la semilla de la duda y del veneno de la muerte que porta en su interior. La desobediencia en cuanto al fruto prohibido se encontraba vinculada con la muerte. Pero la serpiente juega con el *logos* dándole la vuelta: “No moriréis; sino que sabe Dios que el día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal” (vv. 4-5). La serpiente le ofrece a Eva así conocer el bien y el mal. Su ponzoñoso engaño de apariencia de vida acompaña su ofrecimiento. El don del habla con el que ha sido dotada la serpiente, al no ser un don real otorgado por el Creador, la palabra de vida, sino una apariencia de verdad, está cargado de veneno. Peligroso fármaco sobre el que Eva, fascinada, no sabrá ejercer un uso adecuado dominándolo, sino que éste lo dominará a ella, cautivándola. Así, en un comentario bíblico estadounidense de finales del siglo XIX, se nos dice que, mientras Eva contemplaba el bello fruto prohibido, se preguntaba por qué Dios se lo había vedado. De esta forma, cuando la “encantadora serpiente” le hizo su pregunta, “Eva quedó sorprendida y espantada al oír el eco de sus pensamientos. Pero, con voz melodiosa, la serpiente siguió

Caracterizada por ese uso hechizado y hechizador de la palabra, con el que se vincula también a Harry Block como “mago negro”, la serpiente aparece en la Biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, identificada con el Diablo o Satanás. Éste, como padre de la mentira, se muestra a través de la serpiente en relación con ese uso mortífero, adulterado y fraudulento de la palabra, embotador y engañador *fármakon* letal que, gracias a la calumnia que la caracteriza, separa y desune. El don del habla se convierte, de este modo, en un perverso y pernicioso *fármakon* mortal en boca de la serpiente, cargado de maldición igual que de mentiras y fraudes generadores de división, enemistad y pelea, como sucede con Harry Block y las personas que utiliza en sus novelas, como Lucy o Doris, la hermana de Harry.<sup>840</sup> A su vez, éste encarna, como la serpiente del paraíso, la concupiscencia y los malos pensamientos y deseos del hombre en su forma más extrema, según se refleja en la secuencia con Cookie, la prostituta

---

con sutiles alabanzas de su hermosura; y sus palabras no fueron desagradables a Eva. En lugar de huir de aquel lugar, permaneció en él, maravillada de oír hablar a la serpiente” [White, Elena, *Patriarcas y profetas*, México, Publicaciones Interamericanas, 1985 (1ª ed. en castellano, 9ª reimpression), p. 36].

<sup>840</sup> Diablo (δῆβνι νο -νπ, adversario, espíritu maligno, el diablo) es la sustantivación de un adjetivo (δῆβνι νο -νλ, calumniador, detractor, cizañador: 1ª Timoteo 3:11; 2ª Timoteo 3:3; Tito 2:3). Todo ello tiene que ver con el uso pervertido y envenenado de la palabra, con el que se identifica también a la serpiente en la tradición bíblica como animal que representa al padre de mentira. En el libro del Apocalipsis se nos dice: “Fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él” (Ap 12:9). “Fue prendió al dragón, la serpiente antigua, que es el diablo y Satanás” (Ap 20:2), el culpable de que la muerte se introdujera en este mundo a través de los engaños de la serpiente. Se caracteriza de este modo a Satanás, en su calidad de Diablo, como homicida y mentiroso, padre de mentira: “Vosotros sois de vuestro padre el diablo, y los deseos de vuestro padre queréis hacer. Él ha sido homicida desde el principio, y no ha permanecido en la verdad, porque no hay verdad en él. Cuando habla mentira, de suyo habla; porque es mentiroso y padre de mentira” (Juan 8:44). Esto es algo que define a su vez a Harry Block, no sólo en relación con su palabra escrita ficcional, sino también en relación con su palabra hablada. No en vano, Harry se identificará con su amigo Larry el Diablo en la secuencia en la que desciende a los infiernos en busca de su amada Fay, según veremos más abajo.

El término δῆβνι νο, a su vez, proviene del griego δῆβνι ή, -εο, que significa ‘división, enemistad, pelea’. Esto es lo que, según los diversos pasajes bíblicos, causó el Diablo, tanto en el cielo, entre los ángeles (Ap 12:7-8), como posteriormente en la Tierra entre los hombres (Gn 3). Otras acepciones que puede tener este término en griego son: ‘aversión, repugnancia’; ‘temor, recelo’; ‘acusación’; ‘calumnia’. El sustantivo δῆβνι νλ, -νπ, significa ‘la maledicencia, la calumnia’. Y el adjetivo δῆβνι νο, νο, νλ significa ‘que desune, que encona los ánimos’; ‘que acusa, que calumnia’. Todas estas acepciones de δῆβνι ή y las de sus derivados, relacionadas con el Diablo, caracterizan también, a su vez, a Harry Block. Por último, un verbo próximo en su raíz a los términos expuestos es δῆβνικβέω, ‘divulgar’ en una de sus acepciones. Es lo que hizo el Diablo cuando engañó a la tercera parte de los ángeles (Ap 12:4) y a los primeros representantes de la raza humana divulgando sus mentiras. También esto es justamente lo que Lucy le dice a Harry Block que ha hecho en su novela respecto a sus vidas íntimas y privadas: divulgarlas públicamente con total descaro.

afroamericana, y en las confesiones que le hace al Diablo en el mismo corazón del infierno.<sup>841</sup>

La astucia es otro de los atributos con los que se presenta a la serpiente del Génesis frente a la inocencia del paraíso del jardín del Edén y de Adán y Eva en el mismo.<sup>842</sup> Esta proverbial astucia se muestra vinculada también a la sabia administración que la serpiente hace de su *fármakon*, el don del habla, como sucede con Harry Block.<sup>843</sup> De este modo, Harry Block, ese “monstruo” de persona en la vida real, cargado de la astucia que le confiere su *fármakon*, se encuentra caracterizado, a su vez, por unos “rasgos caóticos”<sup>844</sup>, lo que le lleva a hacer uso del *fármakon* como esa palabra creadora

---

<sup>841</sup> Estas secuencias aluden a las prácticas sexuales desenfrenadas, y a-morales en algunos casos, que caracterizan la vida sexual, que ya no sentimental, de Harry Block, quien ante el mismísimo diablo se reconoce como peor individuo que él.

<sup>842</sup> Frente a la desnudez como símbolo y reflejo de la inocencia, transparencia y sinceridad de Adán y Eva en el el jardín del Edén de Gn 2:25 (desnudos, hebreo: *,erom*), se presenta a la serpiente dotada de una astucia especial, como la más astuta (hebreo: *,arum*) de todos los animales del campo. Parecía sincera y transparente, pero no lo era. De ahí que se la vincule con Satanás como padre de mentiras. Por otra parte, nos encontramos en 2ª Reyes 16:4 con el pacto que el rey Acáz hizo pacto idolátrico: “Asimismo sacrificó y quemó incienso en los lugares altos, y sobre los collados, debajo de todo árbol frondoso” (hebreo: *,aram*). Se presenta así la frondosidad del árbol como símbolo de la vegetación abigarrada que confunde y oculta, como la serpiente entre las ramas de Gn 3, todo ello vinculado en el texto de 2ª de Reyes con los lugares altos de los montes dedicados a los cultos idolátricos paganos en la antigüedad veterotestamentaria, lo que se relaciona con la serpiente y su vinculación con lo satánico, además de con el ocultamiento que lo caracteriza al utilizar dicho animal para presentarse. Estos atributos caracterizarán, a su vez, a Harry Block a través de su obra literaria frente a su persona directa y real.

<sup>843</sup> Como señala Serafín de Ausejo: “En Gén 3, la serpiente del paraíso (hebr. *nahas*) habla, pretende conocer el motivo por el cual Dios ha prohibido a los primeros hombres comer del árbol de la ciencia del bien y del mal y logra arrastrar a la mujer a que coma de su fruto. Después de haber experimentado las consecuencias funestas de su acción, la mujer califica de engaño el procedimiento de la serpiente. Yahvéh, a quien la serpiente presentara como impostor celoso, maldice a la serpiente y la obliga a caminar arrastrando su cuerpo por el suelo y a comer polvo. [Ausejo, Serafín de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 2005 (11ª reimpresión de la 1ª edición castellana de 1963, basada en el *Bibel-Lexikon* publicado por Herbert Haag, y en *Bijbels Woordenboek* publicada por A. Van Den Born.; ed. original alemana de 1953), columna 1834. En cuanto a la naturaleza de esta serpiente del paraíso en relación al significado asignado a sus atributos, véase Anexo II, Texto 3, en donde se constata cómo las opiniones de los exégetas, incluso de los que defienden la interpretación literal del relato de la caída, son muy divergentes.] Esta astucia proverbial de la serpiente con la que engaña a través de la palabra aparece recogida también en 2 Cor 11:3. Así mismo, en los Salmos y en la epístola a los Romanos se caracteriza a los malvados con la malicia, la maledicencia y el engaño de las serpientes: “Aguzaron su lengua como la serpiente; veneno de áspid hay debajo de sus labios” (Sal 140:3); “Sepulcro abierto es su garganta; con su lengua engañan. Veneno de áspides hay debajo de sus labios; su boca está llena de maldición y amargura” (Rom 3:13-14). Así aparece también en Sant 3:6-12), en donde la lengua y el habla, además de vincularse de nuevo con el *fármakon* como veneno infernal, a la vez, por otra parte, se las relaciona con lo divino, al considerarse que pueden ser también una fuente de bendición. Se recoge así el *fármakon* en su plena ambivalencia, con sus dos sentidos ambivalentes incompatibles en el cristiano.

<sup>844</sup> Estas características de Harry Block guardan estrecha relación con la serpiente del paraíso, su naturaleza y atributos, tal como la pinta el autor de Génesis 3. En este sentido, algunos, más que un animal ordinario, consideran la serpiente como un animal mitológico, que puede identificarse con el Leviatán y otros monstruos que, según la fantasía popular, poblaban las profundidades tenebrosas del

de vida que determina, concreta y trae el orden al caos en boca de la divinidad bíblica (cf. Gn 1), frente al desastre que traerá la palabra de la serpiente. El *fármakon* como remedio frente al *fármakon* como veneno mortal. Al final, Harry Block se terminará identificando con el Demonio y los atributos que éste toma de la serpiente del paraíso.<sup>845</sup> Como autor de *bestsellers*, hasta recibirá “eulto” de sus fascinados

---

mar; ([como en el caso del] dragón); como personificaciones del caos, éstos representaban las fuerzas hostiles a Dios; y eran, por lo mismo, prototipos de Satán. [...] Pero se le puede objetar que, siempre que en los textos figura la palabra hebr. *nahas* para indicar el monstruo mitológico de los orígenes, este término va acompañado de un adjetivo o de una determinación más concreta [...]; además, estos animales mitológicos son siempre monstruos marinos, mientras que la serpiente del paraíso pertenece a los animales del campo y no tiene los rasgos ‘caóticos’ característicos de los primeros; en fin, según Gén 3:15, antes no había habido oposición entre la serpiente del paraíso y el hombre, lo cual no puede decirse, por definición, de los monstruos del caos” (ibíd., columnas 1835-1836). Estos atributos se corresponden, también, con la palabra como *fármakon* que, en boca de la divinidad creadora, determina, concreta y trae el orden al caos (cf. Gn 1), al igual que en boca o en manos de Harry Block.

<sup>845</sup> Harry Block asume de esta forma los atributos con los que se identifica a la serpiente del paraíso como animal ordinario cargado de elementos cálticos vinculados con el Diablo. Así, frente a los que la consideran un animal fantástico mitológico, otros “creen que el hagiógrafo habla de una serpiente ordinaria, pero tal y como la veían sus contemporáneos, es decir, como animal sagrado o mágico. El culto a la serpiente estaba extendido por todo el antiguo Oriente. Numerosos datos arqueológicos [...] manifiestan la importancia que tenía el culto a la serpiente en la vida religiosa de Canaán. Incluso en Israel se quemaba incienso ante una serpiente de bronce (2Re 18:4; cf. También Ez 8:10). En todos estos casos trátase de la serpiente considerada como animal benéfico”. De esta forma, “en el mundo semítico y griego, la serpiente como animal que vive cerca de las fuentes y que está estrechamente ligado a la tierra, es un principio de fecundidad ctónica” (ibíd., columna 1836).

En mitología y religión, y en particular en la griega, el término ctónico (del griego antiguo ρζόλιγο *khthónios*, ‘perteneciente a la tierra’, ‘de tierra’) designa o hace referencia a los dioses o espíritus del inframundo, por oposición a las deidades celestes. A veces también se los denomina telúricos (del latín *tellus*). La palabra griega ρζόλι *khthón* es una de las varias que se usan para ‘tierra’ y se refiere típicamente al interior del suelo más que a la superficie de la tierra (como hace γαιε *gaie* o γε *ge*) o a la tierra como territorio (como hace ρυζα *khora*). Evoca al mismo tiempo la abundancia y la tumba. Las divinidades ctónicas pertenecen a un viejo sustrato mediterráneo, identificado más obviamente con Anatolia. Los ciclos de la naturaleza, los de la vida y la supervivencia tras la muerte están en el centro de las preocupaciones que traducen. La arqueología revela especialmente en los lugares de posibles santuarios y en las tumbas de la época neolítica y de la Edad de Bronce los ídolos actualmente calificados de Grandes Madres o Madres-Tierra, supuestamente relacionados con los cultos a la fecundidad y la fertilidad. La relación de estos objetos con los de otros sitios (notablemente Anatolia) sugiere que esta antigua religión mediterránea asociaba esta diosa con un toro o un cordero, tema que permanecerá largamente en la región. En Creta, el supuesto culto a esta Gran Diosa se transforma durante el II milenio a. C. a medida que aparecen nuevos actores: diversos animales, plantas, etcétera. Toda una muchedumbre de demonios guía a los dioses, tales como los Curetes o los Dáctilos, que se expanden en esta época y tendrán numerosos descendientes en la mitología griega (quimeras, gorgonas, sirenas, etcétera). La misma Diosa Madre se duplica sin duda como madre e hija, como será más tarde el caso de sus herederas Deméter y Perséfone. El santuario de los Grandes Dioses de Samotracia albergaba un culto místico dedicado a un panteón de divinidades ctónicas de las que la más importante era la Gran Madre. En Acragas (actual Agrigento) hay un templo dedicado a las divinidades ctónicas.

La serpiente, ligada al árbol de la sabiduría y de la verdad, a la tierra y a la fecundidad ctónica, aparece también en la cultura mesopotámica. “El Dios mesopotámico de la fecundidad, Ningiszida (señor del

admiradores por su sabia y astuta administración del *fármakon* de la palabra, ese conflictivo don con el que ha sido dotado, al igual que la serpiente del paraíso. También en clara vinculación con ésta, Harry Block, como novelista poseedor del *fármakon* de la escritura y el habla, vuelve a rehacerse a sí mismo en cada novela que escribe, despojándose, como las serpientes, de su anterior piel para mostrar una nueva presencia y figura a través de cada uno de los nuevos protagonistas en los que se encarna.<sup>846</sup> Harry Block aparece vinculado, así, con el *fármakon* en relación con la creación de vida ficcional, pues es gracias a él como los personajes cobran vida en sus novelas, e incluso más allá de éstas. De este modo, si la serpiente del paraíso estaba vinculada a la sabiduría nigromántica a través de la palabra como *fármakon* (y por partida doble: al presentarla el escritor bíblico como el más astuto de todos los animales del campo y al estar ella alrededor del árbol de la ciencia del bien y del mal, lo que lo relacionaba con los prohibidos saberes mágicos del espiritismo), Harry Block, por su parte, también dispone de conocimientos con los que, según Lucy, lleva a cabo su “puta magia negra”.<sup>847</sup> Como dos caras de la misma moneda, se vincula, así, a Harry Block con el

---

árbol verdadero), está representado entre dos cabezas de serpiente que asoman por detrás de sus hombros; dos serpientes entrelazadas en un vaso de Gudea (hacia el 2020 a. C.), la forma más antigua del caduceo o bastón de mercurio, las cuales sugieren la fusión de los elementos masculino y femenino, son consideradas como símbolo de esa divinidad. Además, numerosas figurillas de la diosa desnuda con cabeza de serpiente o llevando una serpiente en la mano y serpientes en su pecho de mujer, sugieren la misma idea. La tesis según la cual el autor de Gén 3 considera la serpiente como principio de fecundidad y especialmente como emblema fálico, ha sido defendida, sobre todo, por J. Coopens, en razón del v. 7, que hablaría del despertar de la concupiscencia (cf. 2:25), y del v. 16, según el cual la mujer es víctima de sus propias pasiones y esclava del hombre. Pero no es cierto que el v. 7 hable únicamente del sentimiento de pudor sexual; el hombre caído se oculta también de la presencia de Yahvéh (v. 10; cf. Éx 20:26); además, la amplitud (indicada por ambos conceptos de bien y de mal) de la ciencia y de la sabiduría que la serpiente propone, exige que al sentimiento de pudor se le atribuya una función más importante y más universal” (ibíd., columnas 1836-1837).

<sup>846</sup> –Con la hipótesis anterior [en la que se vincula a la serpiente del paraíso con la sexualidad y la reproducción fecunda], aunque más amplia que ella, se relaciona también la tesis que considera la serpiente como símbolo de vida. Como la serpiente se despoja periódicamente de su piel y con ello parece poder rejuvenecerse indefinidamente, sería el símbolo de la vida perpetua. El dios mesopotámico *sahan*, cuyo nombre (por metátesis) tal vez esté emparentado con el hebr. *nahas*, se llamaba el dios de la vida; en la epopeya de Guilgamés, una serpiente sustrae la planta que rejuvenece la vejez [...]; en Egipto, la serpiente está representada con mucha frecuencia con el signo de la vida (*,nh*) en la boca” (ibíd., columna 1837).

<sup>847</sup> –A este significado [vinculado con la vida] seguramente va unido también su carácter de símbolo de sabiduría, aunque los documentos que lo atestiguan sean bastante raros; en este caso representaría la adquisición, por medios mágicos, de la sabiduría y de la ciencia, inasequibles por vía normal; cf., en idéntico sentido: la homonimia del hebr. *nahas* (serpiente) y *nahas* (practicar la magia), el poner en trance de muerte a una serpiente en el momento de hechizar a uno (Leyes hititas [...]), la práctica de los encantadores egipcios (Éx 7:8-12) etc. Textos como Éx 22:17; Lev 19:31, 20:6, 27; Dt 18:10-14; 1Sam 28:3; 2Re 17:1, 21:6, 23:24; Is 8:19; Ez 13:17-23 muestran que también en Israel se practicaba la magia;

*fármakon* como remedio y como veneno, ya sea Harry su beneficiario o el que reciba sus agrias consecuencias de parte de los que se ven reflejados—homenajeados”—ultraajados por él. Algo similar a lo que le sucedió al propio Allen con *Hannah y sus hermanas*. Protagonizada, entre otros, por su pareja Mia Farrow, ésta comenta a propósito de la película y de la labor realizada por Allen:

La estupefacción y la frialdad con la que reaccionó mi madre al leer el guion fue lo que me permitió advertir que Woody había tomado muchas circunstancias y temas personales de nuestras vidas, deformándolos, por lo visto, hasta la caricatura. Él había tomado la materia vulgar de nuestras vidas y la había transformado en arte. Nos había honrado y ultraajado a la vez.<sup>848</sup>

---

prueban que se consideraba la magia como pecado grave, merecedor de la muerte; por causa de la magia habían perdido los cananeos ante los ojos de Yavéh su derecho sobre la tierra de Canaán. La magia pretende atribuirse derechos divinos independientemente de todo recurso al creador, lo cual es un acto formal de rebelión contra Dios, una presunción por la que el hombre quiere elevarse por encima del orden en el que Dios le ha colocado. Y de esto es precisamente de lo que habla Gén 3: el hombre alarga su mano hacia la fruta prohibida de la ciencia y de la sabiduría sobrehumanas, a fin de llegar a ser, con ello, semejante a Elohim. La magia y la religión naturales veneraban la serpiente como animal capaz de hacer que el hombre alcanzara esa ciencia y sabiduría sobrehumanas; por eso el autor sagrado escogió la serpiente al presentar en forma dramática la caída del hombre y le atribuyó en ella un papel tan importante. No niega él que bajo el símbolo de la serpiente se ocultan fuerzas extraordinarias (cf. a este propósito Núm 21:8-9 con Sab 16:6 y sig., que declara expresamente que es Dios el que cura y no la serpiente), como tampoco niega que el hombre, ayudado por la serpiente, adquiere un conocimiento superior (Gén 3:22 lo admite, a no ser que se interprete como ironía; cf. también la insistencia con que Gén 3:1 declara que la serpiente es el animal más astuto), pero el autor no admite que este conocimiento, adquirido por medios ilegítimos, mágicos, sea una bendición para el hombre o que la serpiente nada haya perdido de su inteligencia primitiva. Él está convencido de que esta ciencia y sabiduría son más bien para el hombre una ruptura del perfecto equilibrio psicológico en el cual fue creado; y la brutal hipertrofia del instinto sexual, conforme al carácter erótico de la serpiente en el culto oriental de la fecundidad, es ciertamente el rasgo más humillante, aunque no el único, de esa ruptura” (ibíd., columnas 1837-1838).

<sup>848</sup> Farrow, Mia, *Memorias. Hojas Vivas*, Barcelona, Ediciones B, 1997 (título original: *What Falls Away*, traducción de Dolors Gallart), p. 209. La secuencia comentada de *Desmontando a Harry* resulta similar a otra de *Hannah y sus hermanas*. En ella, Holly acaba escribiendo un guión sobre la vida íntima de su hermana, lo que no le sienta muy bien a Hannah:

HANNAH: Estoy disgustada con lo que has escrito.

HOLLY: ¿Con mi guión?

HANNAH: Se nota que está basado en mi vida con Eliot.

HOLLY: A grandes rasgos sí.

HANNAH: No, ni hablar de grandes rasgos. Es bastante concreto. ¿Así es cómo nos ves?

HOLLY: Bueno...

HANNAH: ¿Soy-soy incapaz de aceptar las muestras de afecto de la gente? ¿Soy fría con las personas?

HOLLY: El argumento es imaginario...

HANNAH: No, está clavado. Las situaciones, el diálogo. Todo. Está lleno de detalles íntimos entre Eliot y yo. Y de cosas que no entiendo cómo has podido saberlas, hasta que lo que hablamos sobre la adopción de un niño.

Utilizando las palabras de Serafin de Ausejo en relación con los antiguos seguidores del culto a la serpiente, en el caso de Harry Block, esta ciencia y sabiduría de la escritura literaria genera irónicamente en él ~~una~~ ruptura del perfecto equilibrio psicológico en el cual fue creado” (si es que alguna vez Harry Block lo tuvo), al verse agitado y confrontado con las personas que se ven reflejadas en sus creaciones ficcionales. De ahí que nos encontremos, como reconoce el propio Harry Block al final de la película, con ~~un~~ personaje demasiado neurótico para funcionar en la vida que sólo puede funcionar en el arte”. Hasta el sexo desenfrenado de Harry Block está vinculado de forma paródica con ~~el~~ arte” de la palabra, la lengua y la boca al decirle a la prostituta afroamericana Cookie Williams que le haga sexo oral (concretamente, ~~un~~ francés”). Además, según se nos cuenta tras las desenfrenadas y exageradas relaciones sexuales que mantiene con la prostituta, Harry Block también participa, como los antiguos seguidores de la magia nigromántica, de ~~la~~ brutal hipertrofia del instinto sexual que, conforme al carácter erótico de la serpiente en el culto oriental de la fecundidad, es ciertamente el rasgo más humillante, aunque no el único, de esa ruptura” (del perfecto equilibrio psicológico en el cual fue creado)<sup>849</sup>:

HARRY: Cookie, eres toda una artista, de primera. Deberían de exponer tu boca en el Louvre.

COOCKIE (*tumbada de costado en la cama mirándole y riéndose por el comentario que ha hecho Harry sobre sus habilidades con el sexo oral*): Te ha costado mucho, creí que no llegarías.

HARRY (*de pie de espaldas a ella, abrochándose el pantalón y el cinturón, con la camiseta interior blanca hecha jirones*): Sí, ya lo sé, he tenido un pequeño problema de concentración. Por fin he encontrado el pensamiento adecuado. He pensado en una mujer que he visto pasar por la sexta Avenida y la he emparejado con Eslevdana Stalin. Es la hija del dictador. Y me ha funcionado...

Pero antes de todo eso, Cookie le ha preguntado al llegar si no quería que hablasen antes, pues la gente prefiere hablar algo antes para no tener que ir directamente al ~~entre~~, le dice ella. Pero Harry no quiere ni necesita hablar antes de que ella le haga algo. Para eso le paga, asevera él, para no tener que hablar cuando quiere conseguir momentos como esos de puro sexo salvaje en donde lo moral es un criterio que brilla por su ausencia. Como paga, no necesita valerse de la palabra como *fármaco* embelesador. Lucy, en cambio, le recrimina su uso de la palabra para conseguir fines

---

HOLLY: Bueno, Lee nombró esa conversación, así que debiste haberlo hablado con ella. Cogí la esencia y la exageré para convertirla en un drama.

<sup>849</sup> Cita de la nota anterior.



lucrativos totalmente egoístas jugando con las desgracias de los demás. Se presenta así la palabra en cuanto *fármacon* como lucrativa moneda de cambio. El “mágico” uso fascinador que Harry Blok hace de la palabra como *fármacon* entre el sexo femenino aparece vinculado desde el comienzo, según Lucy, a su egoísta deseo sexual, que es el que lo mueve en su relación con las mujeres. Como señala Sam B. Girgus a propósito de Ike (Isaac), el protagonista que Allen encarna en *Manhattan*, cuando éste piropea a Tracy en el romántico paseo nocturno en un carruaje de caballos, “Ike olvida decirle a Tracy que la pócima de su conversación conjura figuras patriarcales que se interesan en las mujeres por el poder y la gloria que proporcionan”.<sup>850</sup>

La cautivadora y astuta palabra de Harry Block, ya sea esta escrita o hablada, con sus funestos resultados, aparece vinculada, al igual que la de la serpiente bíblica, con el *fármacon* como hechizo, según nos desvela su ex amante Lucy. La vinculación de la *farmakéia* con la hechicería aparece ya también en el *Nuevo Testamento*, en donde se utiliza θαξκαθεία como encantamiento, hechizo, hechicería o magia.<sup>851</sup> Por su parte, θάξκαθινλ aparece en el Nuevo Testamento como brebaje mágico, bebedizo.<sup>852</sup> En cuanto a θαξκαθόο, aparece en el libro del Apocalipsis como encantador, hechicero o mago.<sup>853</sup> De esta forma, el *fármacon* como hechicería, vinculado tradicionalmente a lo

<sup>850</sup> Girgus, Sam B., *EL cine de Woody Allen*, Akal, 2005 (a partir de la 2ª ed. original en inglés del 2002), p. 89.

<sup>851</sup> Así en Gálatas 5:20 y Apocalipsis 18:23. En Gal 5:20 los hechiceros o los que practican hechicería se mencionan entre los que practican “las obras de la carne, que son: adulterio, fornicación, inmundicia, lascivia, idolatría, hechicerías, enemistades, pleitos, celos, iras, contiendas, disensiones, herejías, envidias, homicidios, borracheras, orgías y cosas semejantes a éstas; acerca de las cuales os amonesto, como ya os he dicho antes, que los que practican tales cosas no heredarán el reino de Dios”, señala el apóstol Pablo (vv. 19-21). Todo lo reprobado se encuentra vinculado en mayor o menor medida con la falsa mimesis – en cuanto a representación falsa de la realidad –, con la mentira y con la apariencia de verdad. Las hechicerías o embrujos, en este sentido, lo que producen es apariencia de verdad al mostrar los espíritus de los muertos o realizar sus hechizos, como en el libro del Éxodo, a partir del capítulo 7, cuando los hechiceros egipcios hicieron lo mismo que Moisés con sus encantamientos, creando apariencia de realidad con su imitación-simulacro de algunas de las plagas (Éxodo 7:22; 8:7). En el libro del Apocalipsis se vincula también la hechicería con el engaño, con la apariencia de verdad: “Por tus hechicerías fueron engañadas todas las naciones” (Apocalipsis 18:23). [Salvo que se indique otra cosa, las referencias bíblicas utilizadas en la presente investigación están tomadas de la Reina Valera de 1960 (RV60).]

<sup>852</sup> Así en Apocalipsis 9:21, que RV60 traduce por: “no se arrepintieron [...] de sus hechicerías” (literalmente en griego “de sus fármacos”, es decir, de lo realizado con ellos).

<sup>853</sup> Así en Apocalipsis 21:8 y 22:15. En estos pasajes se les vuelve a vincular a los injustos, a los perdidos, con la mentira y la muerte, frente a los justos, vinculados con la verdad y la vida, personificadas en Cristo, “fuente del agua de la vida” (Ap 21:6), frente al *fármacon* mentiroso, portador de muerte y apariencia de verdad. De ahí que “el que estaba sentado en el trono” celestial le dice a Juan que “el que venciere heredará todas las cosas, y yo seré su Dios, y él será, mi hijo. Pero los cobardes e incrédulos, los

demoníaco, aparece vinculado también en la *Biblia* con la mentira, la apariencia de verdad y la muerte.<sup>854</sup> Y esto por partida doble: etimológicamente y religiosamente. De ahí que Harry Block, vinculado con el *farmakeus* y sus atributos, descienda a los infiernos y se le relacione con el Diablo, el padre de la mentira, el engaño, el simulacro, la imitación fraudulenta y la falsificación. Se presenta, así, a Harry Block en cada lugar con la compañía que le corresponde: en este mundo, con la abundancia del alcohol, las pastillas, el sexo desenfrenado y las prostitutas; en el Infierno, con el Demonio y con todas las personas con las que el *Nuevo Testamento* vincula a este personaje y lugar, algo ya parodiado por Dante en el octavo círculo infernal de su *Divina comedia*, la morada final de los *fraudulentos*, es decir, el lugar donde se atormenta a los desaprensivos que en vida usaron el engaño contra los desprevenidos e incautos. Así nos lo presenta también Harry-Allen en donde, como ya sucedía en la obra de Dante, nos encontramos con los seductores, los aduladores, los simoníacos, los adivinos y las brujas, los estafadores, los corruptos, los hipócritas, los malos consejeros, los ladrones de objetos sagrados, los falsarios, los sembradores de discordia, los alquimistas, los falsificadores...<sup>855</sup> De esta forma, aunque sus admiradores le rindan culto a Harry Block, irónicamente él es también un ser caído como la serpiente del paraíso, ambivalencia ésta que hace al protagonista de Allen objeto especial de la parodia. Harry Block, como la serpiente y el Diablo que ésta representa, se nos muestra, por lo tanto, como un ser caído al que, según Lucy, hay que eliminar hiriéndole en la cabeza, como a la serpiente del Génesis.<sup>856</sup> Éstas son las intenciones de su ex amante, pistola en mano: volarle la

---

abominables y homicidas, los fornicarios y hechiceros, los idólatras y todos los mentirosos tendrán su parte en el lago que arde con fuego y azufre, que es la muerte segunda” (Ap 21:7-8).

<sup>854</sup> Todo ello frente al logos, la palabra de vida, personificada en Juan 1 en Cristo, aquél que trajo todo a la existencia mediante el poder de esa palabra suya, que es capaz, incluso, de devolver la vida. Frente a la mentira y la imitación-repetición como apariencia de verdad en relación con la muerte, Cristo, el que está sentado en el trono se vincula con la vida y la re-creación, la creación de nuevo a partir de su palabra de vida, que es el comienzo y el fin de todo: Así, Cristo, “el que estaba sentado en el trono dijo: He aquí, yo hago nuevas todas las cosas. Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas. Y me dijo: Hecho está. Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin. Al que tuviere sed, yo le daré gratuitamente de la fuente de agua de la vida” (Ap 21:5-6). En este sentido, en Ap 22:15 el  $\theta\alpha\zeta\kappa\alpha\theta\acute{o}\sigma$  se lo vincula también con “los perros, los fornicarios, los homicidas, los idólatras, y todo aquél que ama y hace mentira”, el cual no tendrá acceso a la santa ciudad, la nueva Jerusalén, no entrando así en el reino de los cielos ni participando de la Tierra nueva, renovada.

<sup>855</sup> El infierno de Harry-Allen constituye, así, una parodia de la parodia realizada a su vez por Dante de lo presentado por el *Nuevo Testamento* y la tradición cristiana medieval.

<sup>856</sup> Así, aunque se le rinda culto, “sin embargo, también la serpiente es un ser caído. Según Gén 3:14, el autor creía que en la edad de oro de los orígenes, cuando todas las cosas eran tan distintas, la serpiente no caminaba arrastrando su vientre sobre la tierra (en el antiguo Oriente la serpiente se representaba

cabeza a Harry, ~~–~~“matar al mago negro para que no siga extrayendo más oro de la desgracia humana”. De este modo, Harry Block es considerado por Lucy ~~–~~“el *farmakeus* negro” al que hay que matar para que no siga ejerciendo sus poderosos hechizos tan funestos a través del gran poder cautivador que ejerce su palabra como *fármakon*.<sup>857</sup> En relación con la hechicería y el Demonio, se presenta, así, la escritura como apariencia de realidad (doxa), vinculada por lo tanto con la muerte, no como realidad o verdad.

La vinculación de Harry con el Demonio y su ambiente se encuentra dentro de la relación más o menos estrecha, más o menos distorsionada, que se da en *Deconstructing Harry* entre los textos narrativos que escribe el protagonista y la realidad. La realidad y la ficción se confunden con Harry, hasta el punto que llega un momento en que es él mismo el que se confunde con uno de sus personajes camino del infierno. Harry Block no necesita ya camuflarse en sus personajes y puede mostrarse tal cual, como confiesa él mismo a los profesores de la universidad que lo han recibido para homenajearlo cuando le preguntan sobre la última creación literaria en la que está trabajando:

HARRY: Estoy empezando a concebir un relato sobre el Diablo, que rapta a la novia de un hombre y se la lleva al infierno y él va a rescatarla. Como es el infierno, puedo vengarme de viejas rencillas.<sup>858</sup>

PROFESOR: ¿Cómo es ese hombre?

HARRY: Soy yo, algo disimulado. En realidad, no creo que deba ya disimularme. Soy yo.

Harry protagoniza, de este modo, un episodio que constituye una auténtica parodia del mito clásico de Orfeo y Eurídice. En él, Orfeo aparece vinculado con el *farmakeus* platónico debido a sus creaciones poéticas y musicales, con las que, gracias a la lira que

---

frecuentemente erecta) ni comía polvo, y sobresalía entre los demás animales por su sabiduría (Gén 3:1; el uso del perfecto sugiere probablemente que este privilegio pertenece al pasado), gozaba de la palabra y podía auxiliar a los hombres. Pero esta sabiduría fue causa de su perdición. Lejos de ser un animal bienhechor, fue causa de que la tierra se rebelara (Gén 3:17-18), que el alumbramiento fuera penoso para la mujer (Gén 3:16), que el hombre se sintiera psicológicamente desequilibrado (Gén 3:7, 16) y condenado a morir (Gén 3: 19, 22, 24). Así la serpiente es un animal maldito de Dios y el gran enemigo del hombre; lo mejor que éste puede hacer es aplastarle la cabeza. De esta forma, el hagiógrafo condena al mismo tiempo la religión cananea, que creía poder conseguir sabiduría sobrehumana mediante la magia y la adivinación ofidias.

En la descripción de la serpiente de Gén 3 están juntos todos los rasgos que caracterizan el poder demoníaco; la reflexión teológica, ilumina por la fe en la existencia de las potencias del mal, los separará más tarde del animal al que están unidos en Gén 3, y los aplicará al demonio, al ‘diablo’ (Sab 2:24; Jn 8:44) y a Satán (Ap 12:9, 20:2)” (Ausejo, *op. cit.*, columna 1838).

<sup>857</sup> Hechizos éstos literarios y personales.

<sup>858</sup> Guiño y alusión paródicos a la *Divina comedia* de Dante, en donde éste también aprovecha el descenso a los infiernos en su obra para vengarse de ~~–~~“viejas rencillas”.

le regaló Apolo, y que las musas le enseñaron a tocar, controlaba toda la naturaleza a su voluntad. Su arte llega a embelesar, incluso a los habitantes del inframundo cuando desciende a buscar a su amada Eurídice. Como parodia de lo realizado por Orfeo, Harry Block, en cambio, lejos de conseguir llevarse a su ex novia Fay de regreso con él, se enzarzará en una cómica discusión con su amigo Larry, el Demonio que regenta todo ese (sub)mundo y que, según Harry, le ha arrebatado descarada e impunemente a su querida Fay.

Esta plena identificación de Harry con su criatura en la secuencia del descenso a los infiernos hace que sea él mismo el que la protagonice y no otro actor, como en el resto de sus creaciones literarias. Es por eso por lo que, cuando al final de su recorrido por el infierno encuentra el centro de operaciones del que dirige todo eso, es su propio amigo Larry caracterizado como Demonio el que lo recibe en su despacho. Cínico Demonio burlón que, mientras se sirve una copa, pretende ser cortés y servicial con Harry Block, aunque todo tiene un precio, como buen demonio que es:

LARRY DIABLO: ¿Pongo el aire acondicionado?

HARRY: ¿Tienes aire acondicionado?

LARRY DIABLO: ¡Claro!, jode la capa de ozono.

HARRY: ¡Caray!, que cómodo estaría yo aquí abajo...

La respuesta de Harry resulta irónica por su vinculación no sólo con el frío y la comodidad aportados por la técnica del aire acondicionado sino, especialmente, por su vinculación con el mismo Demonio, al encontrarse Harry en su ambiente. Harry Block, en un arrebatado de sinceridad, se identifica ya así con el Demonio, su héroe manifiesto y álgter ego. La sincera respuesta de Harry, expresada con toda naturalidad, le delata y vemos el tipo de persona deleznable que es, lo que genera comicidad. Esta breve pero certera descripción indirecta de su persona viene corroborada por el retrato que hace de sí mismo al rivalizar con su álgter ego, el Demonio. El cinismo de éste se presenta como una exageración del de Harry, que ha bajado a buscar a Fay y arrebatársela. Para ello emprende un duelo con su infernal oponente utilizando la única arma que posee y domina: la palabra. Este duelo de cinismo verbal constituye un auténtico desafío de poder por parte de Harry, que trata de competir por ver quién es más pecador de los dos. Ya su hermana le había dicho: “No tienes valores. Toda tu vida es nihilismo, cinismo, sarcasmo y orgasmo”, a lo que Harry le había respondido cínicamente: “En Francia con ese eslogan sería presidente”.

Al Larry Diablo lo vemos identificado de forma paródica con Harry-Allen en cuanto a su profesión –ambas vinculadas con el arte de contar historias– y en relación con cómo considera el cine más popular de Estados Unidos:

LARRY DIABLO: Soy feliz aquí en el infierno. He tenido muchas ofertas en tu mundo.

HARRY: ¿Qué te ofrecían?

LARRY DIABLO: Dirigí dos años un estudio de Hollywood, pero no te puedes fiar de ellos.

Ante la hospitalidad y sinceridad del Demonio, Harry descubre que se encuentra ante el único ser con quien se siente identificado de alguna forma, o de todas, –considerado su héroe al ver todo lo que ha conseguido y el estilo de vida que lleva–, alguien que lo entiende y con quien Harry puede sincerarse de verdad en medio de tanto cinismo. Ante él, alguien de su misma calaña, podrá reconocer el tipo de persona que en realidad es sin excusas, con el propósito, paradójico, de intentar ganarle el pulso haciéndole la competencia:

LARRY DIABLO: ¿Te atreves a desafiar mi poder?

HARRY: Soy más poderoso que tú, porque soy más pecador. Tú eres un ángel caído, y yo nunca he creído en Dios, ni en el cielo, ni en todo eso. Soy estrictamente quarks, y partículas, y agujeros negros, y todo lo demás es basura para mí. Y también hago cosas horribles, he engañado a todas mis mujeres y ninguna se lo merecía, me acuesto con putas, bebo demasiado, y tomo pastillas y miento y soy vanidoso y cobarde y propenso a la violencia... Una vez casi atropello con un coche a un crítico literario, pero el coche derrapó en el último momento.

Como señala Allen en el monólogo del comienzo de *Annie Hall*: “Tengo una imaginación desbordante. Mi mente se dispara de vez en cuando y no, no distingo la fantasía de la realidad”. Señala a este respecto José Luis Sánchez Noriega que, en *Deconstructing Harry*, “no hay autobiografía sino escritura subjetiva, diarios, o mejor, autoficción: un relato que recrea la propia existencia al añadir a la base biográfica sucesos, sueños o deseos disfrazados de realidad”<sup>859</sup>. “Soy Ken, tu creación. Soy tú un poco disimulado. Me diste un poco más de madurez y un nombre distinto”, le dice a Harry uno de sus personajes, álgter ego de sí mismo. Como le confiesa un poco antes a la prostituta Cookie Williams: “Soy yo. Soy mi propia sobredosis”.

En clara vinculación con todo lo que representa el Demonio de su amigo Larry, que lo recibe jocosamente en su despacho del infierno, Harry pretende re-secuestrar a su ex

---

<sup>859</sup> AA.VV., *El universo de Woody Allen*, op. cit., p. 99.

novia Fay que, según él, Larry le había quitado. Tras manifestar sus intenciones al Larry Demonio y responderle éste burlescamente que no es algo que vaya con él, pues no es alguien que sea capaz de tal cosa, escuchamos la voz de su ex mujer Joan gritándole, desde el mundo de la realidad, “¡secuestrador!” (de su hijo). La vemos, a continuación, gritando desquiciadamente enfadada, con Harry en mitad del campus de la universidad, rodeado de los profesores, admiradores y policía, que se lo lleva preso en el coche policial en medio de la agitación generada por Joan. Se presenta, así, a Harry, en cuanto *farmakeus*, como secuestrador de vidas a través de las cautivadoras ficciones que crea con ellas.

Este poder del *farmakeus* cautivador como las serpientes es vinculado en los diálogos de Platón, según señala Derrida, al fármaco socrático, que actúa también como un veneno, como una ponzoña, como una mordedura de víbora que invade el alma penetrando en ella para apoderarse de su persona. Y cuando no actúa como el veneno de la serpiente, el fármaco socrático provoca por lo menos una especie de *narcosis*, de embotamiento y aturdimiento paralizante. De ahí la importancia platónico-derridiana de que el *farmakeus* deba dominar el *fármaco*.

Pero antes de ser dominado, domado por el *cosmos* y el orden de la verdad, el *logos* es un ser vivo salvaje, una animalidad ambigua. Su fuerza mágica, “farmacéutica”, se basa en esta ambivalencia, y eso que, siendo muy poca cosa y no viéndosela en absoluto, realiza obras muy divinas. Pues puede apaciguar el terror y alejar la tristeza, hace nacer la alegría y aumenta la piedad.<sup>860</sup>

Desde el comienzo de *Deconstructing Harry* se nos presenta ya a Harry, en cuanto escritor, como *farmakeus*, como hechicero que, desde el laboratorio de su apartamento, realiza su θαξκαθεία, su aplicación o uso de la escritura como fármaco, como droga-medicamento, como encantamiento, hechizo y arte mágica empleados frente al lector, que lo mantienen en suspenso leyendo, atraído y envuelto por sus poderes. Como le recrimina amargamente Lucy a Harry al comienzo: “Ahora, dos años después, tu última obra emerge de esta pútrida cloaca de apartamento donde tomas los sufrimientos del prójimo y los conviertes en oro, en oro literario. Las desgracias de todos, y las causas más desgracias mezclando tu poderosa alquimia y convirtiéndolo en oro usando tu puta magia negra”.

Este distorsionador poder embelesador y cautivador de la serpiente antigua con el que se nos presenta a Harry le salvará la vida en más de una ocasión y en más de un

---

<sup>860</sup> Derrida, *La farmacia de Platón*, op. cit., pp. 174-175.

sentido, como él mismo reconocerá al final refiriéndose a un nuevo áter ego suyo sobre el que comenzará escribir, inspirado ya, su nueva novela. Como señala Derrida citando las palabras que Gorgias utiliza en su *Elogio de Elena* para presentar el poder del discurso:

Los encantamientos inspirados por los dioses a través de las palabras (*ai gar enceoi dia logôn epoidai*) traen el placer, se llevan la tristeza. Formando de inmediato un todo con lo que el alma piensa, el poder del encantamiento la seduce (*écelxe*) y persuade y cambia mediante una fascinación (*goeteiai*). Dos artes de magia y de fascinación han sido descubiertos para extraviar al alma y engañar a la opinión. [...] ¿Qué es lo que impide pues que un encanto (*imnos*) haya podido sorprender a Elena, que no era joven, con la misma violencia que un rapto?... El habla, la que persuade al alma, cuando le ha persuadido le obliga tanto a obedecer a las cosas dichas como a consentir a las cosas que suceden. Persuadirla en tanto que está obligada es un error, y respecto a la persuadida, en tanto que ha sido obligada de palabra, lo malo que se dice de ella no se basa en nada. [...] El habla ejerce un gran poder, el habla que, siendo muy poca cosa y no viéndosela en absoluto, realiza obras muy divinas. Pues puede apaciguar el terror y alejar la tristeza, hace nacer la alegría y aumenta la piedad...<sup>861</sup>

He aquí el poder del logos como *fármakon*, el poder de la persuasión que entra en el alma mediante el discurso sabiamente administrado. Según Gorgias, citado por Derrida:

El poder del discurso (*tu logu dínamis*) tiene la misma relación (*ton autón de logon*) con la disposición del alma (*pros ten tes psijés taxin*) que la disposición de las drogas (*tôn fármacôn taxis*) con la naturaleza de los cuerpos (*ten tón somatôn fisin*). Igual que ciertas drogas evacúan del cuerpo determinados humores, cada cual el suyo, y unas detienen la enfermedad y otras la vida; igual ciertos discursos afligen y otros regocijan; unos aterrorizan y otros enardecen a sus oyentes; otros mediante una mala persuasión drogan el alma y la embrujan (*ten psijen efarmakeusan kai exegoteusan*).<sup>862</sup>

El uso del logos en cuanto *fármakon* puede ser, por lo tanto, también nocivo. De ahí “la mala persuasión”, moralmente hablando, no en cuanto a la mala construcción o ineficacia del discurso, vinculada a la labor de un *farmakeus* (mago), brujo (δηλόος γόεος, temible encantador) o envenenador. Preparador de medicamentos, drogas o venenos, pues depende de las dosis, y de cómo se utilicen los fármacos que prepara, resultarán una cosa u otra, sin dejar de ser ellos mismos. De ahí su identificación también con el envenenador, el encantador, el hechicero y el mago. Las personas que practicaban estas “artes” trataban de imitar la realidad a través de las supuestas apariciones de muertos, a

---

<sup>861</sup> Ibid., pp. 173-175.

<sup>862</sup> Ibid., p. 175

través de los sueños, y a través de los encantamientos. De ahí su relación en griego con la *farmakéia*. Como indica Derrida respecto a los diálogos de Platón, «los imitadores y los sueños de encantamientos serán presentados como charlatanes y taumaturgos (602 d), es decir, especies del género *farmakeus*».<sup>863</sup>

Además de esta vinculación de la escritura como *fármacon*, que produce la seducción a través de la palabra hablada, se presenta también en *Deconstructing Harry* la escritura como *fármacon*, estrechamente vinculada con la corrupción intelectual o moral, según planteaba ya Platón y repiensa Derrida. En este sentido, Harry Block, como *farmakeus* de la escritura, ha sido un auténtico maestro en el uso de este *fármacon* de la escritura, diestro como nadie en el arte y ejercicio de su dominio. Su labor re-creativa de la realidad en la que se ve inmerso le ha salvado la vida en más de una ocasión, a la vez que le ha traído la muerte en sus tres variantes posibles: la muerte de sus relaciones personales con sus ex y con su familia (hermana y cuñado); la muerte en persona, como le sucede al personaje del relato corto que le cuenta a Lucy, en donde la dama vestida de negro y con su guadaña va a buscarlo al apartamento de su recién fallecido amigo, confundiéndolo con él; y la muerte real, con el amigo que se le muere en el coche poco antes de llegar a la universidad que quiere homenajearlo como escritor de éxito, quien le recibe con ese cadáver y acompañado por una prostituta afroamericana que conoció la noche anterior y por su hijo, que se ha llevado sin el permiso de su ex mujer cuando no le tocaba el turno. A su vez, Harry, como portador de apariencia de vida, convierte a sus novelas en generadoras de muerte en relación con todo lo que tocan, al destruir a las personas reales a las que hace referencia desvelando todos sus secretos. Desde Eva y la serpiente, «el temor a la muerte da lugar a todos los encantamientos, a todas las medicinas ocultas. El *farmakeus* apuesta sobre este temor. A partir de ello, trabajando por liberarnos de ello, la farmacia socrática corresponde a la operación del exorcismo, tal como puede ser considerada y dirigida del lado, desde el punto de vista del dios».<sup>864</sup> Haciéndose eco del peso de su formación religiosa judía, el temor a la muerte de los protagonistas del cine de Woody Allen da lugar al despliegue de su *logos*, verbal o escrito, como contra veneno o antídoto (αιεθηθαξκαθνλ) que sirve de protección o remedio. «El contrahechizo, el exorcismo, el antídoto es la dialéctica».<sup>865</sup> «La escritura, pues, debe volver a convertirse –señala Derrida– en lo que *no habría nunca debido*

---

<sup>863</sup> *Op. cit.*, p. 208.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 181.



dejar de ser: un accesorio, un accidente, un excedente. La cura mediante el *logos*, el exorcismo, la catarsis anularán, pues, el excedente”.<sup>866</sup> Como le dice Gertrud a Gil Pender, el escritor protagonista de *Midnight in Paris*, “La tarea del artista es no sucumbir al desespero sino buscar un antídoto ante el vacío de la existencia. Y usted tiene una voz clara y potente. No sea tan derrotista”.

La realidad a través del *logos* como *fármakon* inspira al *farmakeus*, que convierte al habla, gracias al *fármakon* de la escritura, en un nuevo fármaco más peligroso que el original, ya que rememora sus efectos, pero esta vez de forma pública, permanente e indeleble, desvirtuando en el caso de Harry Block el *fármakon* del *logos*. El otro de los peligros al que apuntaba Platón se encuentra en que la escritura constituye un *fármakon* que se escapa ya, una vez elaborado y administrado en dosis de libros, al dominio del *farmakeus*. En última instancia, todo depende del uso bueno o malo, adecuado o inadecuado, de su destinatario, en muchos casos ignorante, según señalaba Platón.

“La utilización socrática del *fármakon* no iría dirigida a asegurar el poder del *farmakeus*. La técnica de efracción o de parálisis puede incluso, eventualmente, volverse contra él”<sup>867</sup>, como le sucede a Harry Block con los personajes de su última novela y las personas a las que hace referencia. Harry se ve, así, bloqueado cuando recibe la administración de su propia droga a través de sus propios personajes, que se dirigen a él y entablan diálogos, bloqueando y adormeciendo su discurso con el *fármakon* de su *logos*, al hacerle ver que no todo es cómo él lo ve, poniéndolo en el lugar de los demás y mostrándoles cómo lo ven éstos. Por otra parte, el *logos* a través del que se ve confrontado violentamente por sus ex mujeres, novias y familia (hermana y cuñado) también lo desconcierta, enmudece y aturde. Los poderes de Harry como *farmakeus* están de capa caída: no sólo está bloqueado y no consigue inspirarse para escribir su nueva novela, sino que tampoco consigue convencer a su ex mujer para que le ceda su turno con el hijo, para poder llevárselo al homenaje que le va a hacer su antigua universidad, ni consigue tampoco que su ex novia desista de casarse con su mejor amigo para volver con él, o al menos, para que lo acompañe al homenaje, según veremos más abajo.

La escritura como *fármakon*, debido a su constitución ambivalente, sus poderes y su vinculación etimológica, por todo ello, con la hechicería, es también considerada por

---

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 180.

Derrida, como ésta última, –el fuera-de-la-ley, el hijo perdido. Debemos recordarlo aquí, Platón asocia siempre el habla y la ley, *logos* y *nomos*. Las leyes hablan’’.<sup>868</sup> Harry Block es también presentado como el fuera-de-la-ley, y no sólo por su papel de excéntrico escritor apartado del mundo. El viaje que realiza a su antigua universidad, que quiere homenajearle, termina con Harry en la cárcel, sin homenaje, acusado de tener un muerto en su coche, posesión ilícita de armas, posesión de drogas, compañía de una prostituta y secuestro de su hijo (acusación realizada por su ex mujer, Joan). También Harry Block, como escritor-*farmakeus* desvergonzado que hace un descuidado uso del *fármakon* de la escritura, es presentado como el hijo perdido que vive fuera-de-la-ley. Según analizaremos más abajo, en su descenso a los infiernos se le identifica con el Diablo en cuanto a alguien malo al que no le importan los demás ni lo que destruye; alguien egoísta, sin escrúpulos, dado a todo tipo de vicios (con el sexo y el alcohol), y cínico en extremo. No en vano, el título pensado en un principio para esta película era el de *El peor hombre del mundo*, según examinaremos también más abajo. Esta caracterización como el hijo perdido que vive fuera-de-la-ley le lleva a confesarle a su amigo Larry el Diablo que estaría muy cómodo viviendo allí abajo como él.

En realidad, la manera de escribir no cambia. La idea de partida es simple: mostrar a un escritor cuya historia conoceremos a través de sus obras y, al mismo tiempo, por lo que le sucede directamente, con objeto de descubrir acerca de él cosas de las cuales él mismo no es consciente. A partir del momento en que ya puedo articular la idea para mis adentros, el guion fluye por sí solo. Y esta combinación de niveles de ficción hace que la película proporcione a un tiempo un gran sentimiento de libertad en su creación y la impresión de que su complejidad ha debido suponer mayores esfuerzos, una mayor precisión que de costumbre. Lo cual es verdad, pero hasta cierto punto: el marco general debe ser muy rígido, pero los actores pueden intervenir dentro de él. Yo quería que Harry fuera desmedido en todo, hasta en la forma de hablar, en su ingestión de alcohol y medicamentos, en las prostitutas que escoge y en lo que les pide. Al mismo tiempo, no está a la altura; pide a la chica que lo ate pero no tiene un trozo de cordel. No puede hacer nada... Era necesario, frente a semejante especie de catástrofe humana, que los actores pudiesen defender a sus respectivos personajes frente a Harry, valiéndose de los argumentos de cada uno, lo cual, mejora, sin ninguna duda, el resultado final.<sup>869</sup>

La derridiana confrontación del texto consigo mismo a través de sus contradicciones e interrogantes internos se refleja paródicamente en el montaje de la película. A su vez, esta confrontación interna se ve encarnada en los personajes de la vida real y de la

---

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>869</sup> Frodon, *op. cit.*, p. 51.

ficción que se confrontan con Harry. Nos encontramos, de esta forma, con un personaje desestabilizado. Todo ello se pone especialmente de manifiesto desde la discusión del comienzo de la película, y aún antes, con las repeticiones del plano de Judy Davis bajando del taxi para dirigirse al piso de Harry. Estos planos, que rompen toda lógica visual cinematográfica<sup>870</sup>, se combinan con los títulos de crédito iniciales (véase Anexo III), mientras suena de fondo la canción *Twisted* (Annie Ross, EE. UU., 1952).<sup>871</sup> La letra de esta canción resulta muy interesante desde este punto de vista de la escritura como *fármakon*. Compuesta por Annie Ross, cantante de *jazz* de origen escocés, la letra de esta canción resulta muy significativa según lo que venimos analizando en relación con la película, en donde los analistas (psicoanalistas) marcan la vida de Harry como *farmakeus* y *fármakon*, áter ego todos ellos del protagonista en ese sentido. Tras los títulos de crédito acompañados por la canción y los planos entrecortados de Lucy bajándose del taxi, antes de mostrarnos su encuentro con Harry, se introduce una secuencia basada en la novela que ha llevado a Lucy a visitarlo enfadada, rodada según la lógica visual tradicional del cine norteamericano. A continuación, vemos a Harry en su apartamento camino de la puerta al sonar el timbre. Se trata de una secuencia a la que hemos venido refiriéndonos parcialmente varias veces, que recoge todo lo diseminado hasta aquí en nuestro análisis, recapitulando lo expuesto en estas páginas sobre la labor del escritor como *fármakon* y los efectos y repercusiones de su escritura como *fármakon*. Lucy ha llamado al timbre, y vemos a Harry abrir la puerta de su apartamento desde dentro, sorprendido:

HARRY: ¡Lucy!

LUCY: ¡Cerdo cabrón! ¡Te cortaré la cabeza! (*Gesticula el acto pasando horizontalmente el dedo índice por el cuello.*)

HARRY: ¿Estás molesta, verdad?

LUCY: ¡¿Cómo has podido?! ¿No sabías lo que pasaría?

HARRY: ¿Pe-pero de qué me hablas?

LUCY: ¡No... me repliques, capullo! ¡Lo sabías pero te importaba un pito! (*Se quita el abrigo y lo arroja con violencia y desdén al sofá.*)

HARRY: Oye, ¿por qué no te quitas el abrigo un momento y...

LUCY: ¿Cómo has escrito ese libro, eh? ¿Tan egoísta eres? ¿Tan autocomplaciente que te importa una mierda lo que destruyes? No te ha importado contar todo lo nuestro, todos los detalles. Me has descubierto ante mi hermana, Marvin me ha dejado, se ha ido... (*Llorando.*)

---

<sup>870</sup> Sobre este procedimiento deconstrutor del montaje y sus implicaciones en *Deconstructing Harry* volveremos más abajo.

<sup>871</sup> Esta canción aparece tanto con los títulos de crédito iniciales como con los finales, abriendo y cerrando así la película con su alocado ritmo, letra y melodía.

HARRY: ¡Sólo estaba libremente basado en nosotros!

LUCY: ¡No me enredes más, mamonazo! ¿Con quién crees que estás hablando? ¿Con uno de esos entrevistadores retrasados de la tele? ¡Yo lo he vivido contigo y sé lo libremente basado que está...! (*Saca la novela de Harry de la que están hablando.*)

HARRY: ¿Qué dices? ¿Qué tu abuela ciega nos pescó un día follando? Jamás.

LUCY: Claro, claro, has hecho exageraciones estúpidas, o como dicen los críticos: “inspiradas fantasías cómicas”... Pero Jane lo ha reconocido. ¡Hay que ser muy corto para no reconocerlo. ¡Y Marvin está hecho polvo! ¡Polvo!

HARRY: Pero Jane ya sospechaba de nosotros hace mucho tiempo...

LUCY: ¡Sí, lo sé, lo sé! ¡Y yo se lo negué! Y ahora vas tú, y vas y se lo confirmas todo... ¡Pero qué par de huevos! Haces a Lesly más baja... ¡Pero si todo está aquí! (*Agitando el libro.*) El pobre médico rural imbécil, la violinista, su hermana menor de Conética, que se entienda con su marido... ¡Hasta el ventanal, joder! Comentarios crueles sobre Marvin, su barbacoa, su gorro de Chef y, desde luego, Jane. O como tú ridículamente lo disfrazas: Janet. ¡Aquí está! (*Señalando con el dedo el libro abierto, se dispone a leer*): “No era únicamente que Lesly quedara petrificada por la cascada de plúmbeas ideas consideradas ingenio por Marvin; no era, tampoco, la imagen que ella compartía con Ken del flácido miembro microscópico de Marvin, agitándose arriba y abajo mientras el brincaba desnudo por el suelo helado sin alfombra de su casa de Conética cerrando los postigos; era que ella nunca le había querido, pero-pero quería tener hijos para contraatacar a su hermana mayor, que no tenía ni un átomo de madre, y cuya entera persona, según Lesly, estaba rellena de egolatría insaciable. Ken abarcó con sus manos los grandes pechos redondos de Lesly y la montó por detrás”. ¡Qué par de huevos!

HARRY: ¡Lesly! Por favor...

LUCY: ¡Lucy! Yo soy Lucy, cabronazo. No Lesly. Pero, claro, soy Lesly porque no te molestaste en disimular nada. Te importaba un carajo. No te molestaste en disimular nada...

HARRY: ¡Por favor...! ¡Virgen santa...!

LUCY: Me dejaste hace dos años. Me partiste el corazón. Nos plantaste a tu mujer ¡y a mí! por el primer chochito que viste. ¡A mí y a Janet!

HARRY (*aclarando impasible*): Jane. Janet es el personaje del libro.

LUCY (*agitada*): Ahora, dos años después, tu última obra emerge de esta pútrida cloaca de apartamento donde tomas los sufrimientos del prójimo y los conviertes en oro, en oro literario. Las desgracias de todos, y les causas más desgracias mezclando tu poderosa alquimia y convirtiéndolo en oro usando tu puta magia negra.

HARRY: ¡Oye, déjame en paz! El que acabó en el manicomio fui yo...

LUCY: ¡Te lo mereces y más! (*Saca un pistola del bolso con la que se apunta la cabeza.*)

HARRY: ¡Lucy...!

LUCY: Destrozaste mi vida. He venido a volarme los sesos.

HARRY: ¿Pero qué es lo que te pasa?

LUCY (*Llorando*): Delante de ti. Delante de ti. En tu moqueta, porque tú lo provocaste. Mis sesos en tu moqueta.

HARRY: ¡Eres una desequilibrada! ¿Quieres calmarte?

LUCY: ¡Claro! Y por eso me elegiste, ¿verdad? ¡Es eso lo que te excita de mí! Soy la hermana loca de Jane.

HARRY: Cálmate. Tú no vas a matarte...

LUCY: ¿No?

HARRY: No, claro que no, porque eso no te va. Tú-tú no eres, tú no eres la melodramática. Nunca lo has sido. La hermana dramática es Jane. Jane es la solista de violín. ¡Cálmate, por lo que más quieras!

LUCY (*guardando la pistola en el bolso negro que lleva consigo*): Tienes razón, no tengo valor para matarme; lo sabía al venir aquí, y me he dicho: No, yo no. Es mejor matarle a él.

HARRY: ¿Cómo?

LUCY (*volviendo a sacar la pistola del bolso*): Matar al mago negro para que no siga extrayendo más oro de la desgracia humana. (*Le apunta con la pistola.*)

HARRY (*nervioso*): ¡Lucy! ¡Guarda eso!

LUCY: ¡Cállate! ¡Tú y tu puta labia!

HARRY (*intentando huir*): ¡Guarda eso! ¡Lucy, oye, guarda eso!

LUCY: ¡¿Quién si no me hubiera convencido para que le hiciera una mamada en el entierro de mi padre?! (*Desesperada, apunta y le dispara, sin llegar a darle.*)

LUCY (*en off mientras vemos a Harry huyendo por la azotea*): ¡Quieto, donde estás!

HARRY (*agitado y nervioso*): ¡No dispaes! ¡No aprietes el gatillo! (*Ella se le acerca apuntándole con la pistola desde cerca y el intenta apaciguarla.*) Oye, oye, por si esto te hace feliz, mi vida está siendo un desastre, soy un desgraciado... mi-mi chica se ha largado con un íntimo amigo mío, todo... insomnio, tengo herpes... he derrochado todo lo que tenía en-en psiquiatras, y abogados, y putas... síndrome de fatiga. ¡Oye! No-no voy a quedarme aquí plantado en esta puta azotea con una zorra de cuatro estrellas implorando que no me mate. Si quieres mártame, mártame. Estaba trabajando y me has interrumpido.

LUCY: ¿La vida de quién estabas explotando hoy?

HARRY: Sé que estarás encantada. Reescribiendo. Trabajaba en un pequeño relato autobiográfico de mi primer matrimonio.

En este caso, el escribir le ha salvado a Harry la vida de forma literal. La *farmakéia* de Harry ha sido puesta al descubierto por Lucy, para bien y para mal. Cabe señalar, así mismo, que este proceso de producción de representaciones sucede, a su vez, cuando el lector se enfrenta al texto, y, de nuevo, lo dota de significados al imprimir en él sus propias huellas de huellas. Es por ello que los posmodernos consideran que, en esta realidad de juegos de lenguaje, de *collages* y montajes, de sucesiones de imágenes que generan presentes discontinuos, identidades y realidades coexistentes, diversas y contradictorias, el autor, aquella autoridad moderna, ha muerto. Su mensaje no puede ser realmente captado, porque para ello, dada la inestabilidad del lenguaje, sería necesario penetrar en la mente del autor. Esto significa que ninguna interpretación (ni

aun la del propio autor) es verdadera, y no porque todas sean falsas, sino porque la verdadera interpretación en sí misma no existe. Y esta máxima no se aplica sólo a los textos, sino a la realidad vista como texto en tanto que ella es también lingüística. Se trata, de una estetización de la realidad, que puede describirse, como:

[...] una pérdida del fundamento objetivo, como pérdida de densidad ontológica del mundo, como desmaterialización o desobjetivación, como aligeramiento de la realidad y tránsito a una concepción de la misma que es vista progresivamente como un campo de juego, de simulación y virtualización, susceptible de ser descrito de formas diferentes. Se podría hablar de una inversión entre el *hardware* y el *software*.<sup>872</sup>

Estetizar la realidad conlleva despojarla de aquella referencialidad objetiva que, según se ha visto, los posmodernos reconocen como un metarrelato. Implica que no es algo dado, como tampoco su conocimiento. Al contrario, estetizar la realidad significa que ésta es producto de su conocimiento, objeto de construcción. De esta forma, como señala Diego Bermejo, “la realidad es siempre realidad bajo una interpretación, bajo un marco de referencia previo”. Es decir que “hay tantos mundos como descripciones. La realidad es construcción, producto ficcional”.<sup>873</sup> De este modo, como le sucede a Harry, si la correspondencia entre lo dicho y aquello de lo que se dice no es posible, y si, además, lo que se ha dicho no capta ni transmite objetivamente nada, la idea de la verdad, guía del saber científico, queda, como el autor, muerta. De ahí la vinculación de Harry como novelista con el *farmakeus* y la muerte.

En este juego posmoderno de simulaciones nos adentramos en “la simulación, en la incertidumbre *radical* sobre la verdad, sobre la realidad misma del acontecimiento”,<sup>874</sup> lo que lleva al escepticismo. La afirmación de Lyotard al respecto es que vivimos en medio de una pluralidad de reglas y comportamientos que expresan los múltiples contextos vitales donde estamos ubicados y no hay posibilidad de encontrar denominadores comunes (metaprescripciones) universalmente válidas para todos los juegos. Vivimos sumergidos en un pluralismo heteromorfo y las reglas no pueden menos que ser heterogéneas.<sup>875</sup> Mardones cuestiona seriamente esta postura:

Los posmodernos como Lyotard levantan acta de la pluralidad de juegos de lenguaje en los que estamos sumergidos y, de ahí, avanzan hacia la imposibilidad, sin coerción unificadora, de un diálogo mutuo. Pero, ¿no cabe entender la

---

<sup>872</sup> Diego Bermejo, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*, Barcelona, Anthropos, 2005, p. 153.

<sup>873</sup> Diego Bermejo, *op. cit.*, p. 154 (para las dos citas).

<sup>874</sup> Baudrillard, “El año 2000 no tendrá lugar”, *El País* (13-10-1985), p. 13.

<sup>875</sup> Lyotard, *La condición posmoderna, op. cit.*, pp. 116 y siguientes.

heterogeneidad e formas de vida y juegos de lenguaje como una invitación, sin cortapisas, al diálogo y al entendimiento?

Esto parece entender incluso el último Lyotard (1987, 50, 129) cuando admite la comunicabilidad entre las diversas islas del archipiélago de la razón mediante el barco (o el mar) de la reflexión.<sup>876</sup>

Esta imposibilidad de comunicación posmoderna en medio de, o fruto de la pluralidad de juegos de lenguaje es la que se parodia en *Deconstructing Harry*. Sin embargo, esta pluralidad de juegos de lenguaje podemos verla y entenderla como un incentivo para el diálogo, como observa Mardones, quien asevera que más que vivir presos de la heterogeneidad de juegos de lenguaje vivimos abiertos a la libre discusión y comunicación. Esta postura, para Habermas y (Apel) supone una profundización de la competencia comunicativa. De este modo, según Apel:

Lo *común* a todos los juegos lingüísticos está en que, con el aprendizaje de *un* lenguaje [...] se aprende a la vez algo así como el juego lingüístico, o la forma de vida humana [...], se adquiere a la vez la *competencia* para la reflexión sobre el propio lenguaje o forma de vida y para la *comunicación* con todos los demás juegos lingüísticos.<sup>877</sup>

Esto lleva a pensar a Mardones que:

Hay comunicabilidad y no abismo separador entre las diversas dimensiones de la razón y los diversos juegos del lenguaje. Esto no quiere decir uniformismo o sometimiento a la tiranía de un metarrelato, sino apertura comunicativa, dialogo, conversación ininterrumpida, interacción entre los diversos modos de hablar de la realidad o las diversas familias de las proposiciones.<sup>878</sup>

---

<sup>876</sup> Mardones, José María, "El neo-conservadurismo de los posmodernos", Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>877</sup> Apel, 1978, II, 147.

<sup>878</sup> Mardones, *op. cit.*, pp. 33-34.

#### 4. Paul de Man y las repercusiones de Derrida en la deconstrucción norteamericana: La ceguera como metáfora y la paradójica alegoricidad del lenguaje. De *Deconstructing Harry* a *Un final made in Hollywood*

De la distorsión de la mirada y del objeto desenfocado presentados por Derrida, y asumidos por el Harry Block de Woody Allen, el deconstructivismo va un paso más allá con el deconstructivista norteamericano de origen belga Paul de Man al plantear la ceguera como metáfora. Woody Allen coincide con Paul de Man en este planteamiento en películas como *Un final made in Hollywood*, en donde más plenamente podemos ver personificado este planteamiento deconstructivista en la persona del director de cine Val Waxman, su protagonista. Se trata de una película que volverá a retomar en clave de comedia el problema de la diseminación del sentido para llevarnos hasta la ceguera como metáfora en la línea planteada por de Man. Partiendo del “origen ciego de la obra”, Allen una vez más reflexiona irónicamente en *Un final made in Hollywood* sobre la hermenéutica del sentido y la posibilidad de un orden dentro del desorden, así como sobre lo que puede ser monstruoso o aberrante en el arte. Esta ceguera que da origen a la obra artística viene personificada por el protagonista, Val Waxman, un exitoso director de cine de capa caída, al contraer una peculiar ceguera psicósomática cuando se dispone a rodar la película de su vida. Esta circunstancia, según veremos más abajo, se convierte, a su vez, en una fuente de cómicas situaciones al tener que dirigir ciego todo el rodaje y montaje de la película. El origen ciego de la obra artística hace que ésta pierda por completo su sentido, por lo menos para la crítica cinematográfica norteamericana; no así para la europea, según veremos.

La visión desde la ceguera, ya presente en la literatura bíblica y clásica de la antigüedad, según expondremos más abajo en relación con el cine de Allen, es replanteada en la posmodernidad por el crítico deconstructivista Paul de Man. Este importante crítico literario belga (nacido el 6 de diciembre de 1919 en Amberes, Bélgica y fallecido el 21 de diciembre de 1983 en New Haven, Estados Unidos) desarrolló su actividad como profesor en los Estados Unidos, desde donde renovó la crítica textual en varias universidades y apoyó activamente a Jacques Derrida en su trayectoria americana<sup>879</sup>. Sus libros *Blindness and Insight (Visión y ceguera)*, 1971 1ª edición

---

<sup>879</sup> Paul de Man escribió de joven en periódicos belgas. Emigró y enseñó en el *Bard College*. Se doctoró además en Filosofía en la Universidad de Harvard a finales de los cincuenta. Enseñó en la Universidad Cornell, en la Universidad Johns Hopkins, y en la Universidad de Zúrich, antes de acabar finalmente como profesor de la Universidad Yale, donde se le consideró partícipe de la denominada “escuela



original en inglés) y *Allegories of Reading (Alegorías de la lectura, 1979* 1ª edición original en inglés) constituyen notables trabajos de deconstrucción. Aunque es evidente la influencia de Derrida, de Man elabora su propia terminología. Es revelador el hecho de que sea precisamente un especialista en el Romanticismo como de Man el que en Estados Unidos asuma el deconstructivismo de Derrida. Como hemos visto a propósito de los poetas románticos, los conceptos de “presencia”, “ausencia” y “diferencia” expuestos y defendidos por la deconstrucción caracterizan ya la poesía de los poetas románticos y posrománticos, acompañados de las experiencias de iluminaciones atemporales ocurridas en algún momento privilegiado de sus vidas. En su poesía, intentan revivir esos momentos, atraparlos y saturar sus palabras con esa presencia absoluta. También lamentan la pérdida de presencia. Todo ello explica que de Man encuentre en la poesía romántica una clara perspectiva deconstructivista. Para de Man, los románticos deconstruyeron sus propios escritos al mostrar que la presencia que deseaban estaba siempre ausente, pues siempre se encontraba en el pasado o en el futuro. Se trata de traer a la luz lo ausente, el mundo fantástico y de ensueño revelado o atisbado ya alguna vez. La visión (interior) y la ceguera cobran para de Man, en este sentido, un papel fundamental, dando título a su primera obra: *Blindness and Insight* (1971). Esta perspectiva deconstructivista romántica que ya hemos expuesto a propósito de *Annie Hall* y del comienzo de *Manhattan*, será tratada y desarrollada en toda su amplitud por Woody Allen en *Midnight in Paris*, también en relación con la visión y la ceguera, según veremos más abajo.

*Blindness and Insight* trata del hecho paradójico de que algunos críticos, como Lukács, Blanchot o Poulet, sólo logren ver a través de cierta ceguera. “Todos estos críticos parecen curiosamente condenados a decir algo diferente de lo que quieren decir”<sup>880</sup> ya que el método o teoría que asumen se contradice con las percepciones a las que llegan. Siguiendo al poeta Coleridge, esta “Nueva Crítica” norteamericana considera que la poesía posee una unidad formal análoga a la de la forma natural. Pero, en lugar de descubrir en la poesía la unidad y coherencia del mundo natural,

---

deconstructiva de Yale”. Fue una figura muy conocida en los medios universitarios de Estados Unidos. En Baltimore y en su último trabajo de Yale invitó en varias ocasiones a Jacques Derrida y logró que tuviese peso y resonancia su reflexión en lengua inglesa norteamericana. Pese a todo, él, desde sus estudios iniciales sobre Rousseau, tenía un modo crítico poderoso, original y fértil de leer los textos, como se comprueba en sus libros, minuciosos y de gran calado intelectual, *Alegorías de la lectura, Visión y ceguera* o *La resistencia a la teoría*.

<sup>880</sup> De Man, Paul, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 120.

descubrieron sentidos ambiguos y muchos aspectos. Esto viene determinado por el tipo de lenguaje utilizado, ya que el ambiguo lenguaje poético contradice la idea de algo parecido a la totalidad. –Esta crítica unitaria se convierte al final en una crítica de la ambigüedad”. De Man considera que esta percepción-en-la-ceguera se ve facilitada por un desplazamiento inconsciente de una clase de unidad a otra. La unidad que la –Nueva Crítica” cree descubrir tan a menudo no se encuentra en el texto, sino en la interpretación. Su deseo de comprensión total inicia el –ciclo hermenéutico” de la interpretación. Cada elemento del texto se entiende en relación con el conjunto, y el conjunto se considera una totalidad formada con todos los elementos. Este ciclo hermenéutico viene producido por la forma literaria. Según veremos más abajo, la percepción del sentido dividido y múltiple de la poesía, en la cual los elementos no forman una unidad, produce la ceguera de los críticos al tratar de encontrar la relación de cada uno de los elementos diversos con la totalidad del texto, semántica y formalmente.

En el ensayo –Forma e intención de la Nueva Crítica Norteamericana” publicado en su obra *Visión y ceguera*, de Man plantea la apertura del círculo hermenéutico heideggeriano. En lugar de seguir el principio y el vocabulario de la imaginación dialógica, insiste en la continuidad temporal (el antes y el después) que existe entre la lectura y el texto literario. Ambos constituyen una temporalidad estructuralmente continua, inseparable, a la vez que coincidente. La paradoja radica en la naturaleza hermenéutica intencional del objeto textual, que separa la estructura cognoscitiva propia de la pareja texto-lectura del conocimiento de la forma natural. Lo natural se conoce extrínsecamente; su conocimiento no es inmanente. La lectura de lo textual-literario implica, en cambio, el entendimiento desde adentro. Inmanente al objeto, la lectura no puede sino repetirlo en el tiempo. La repetición es, por tanto, inevitable, como lo es también su falta de coincidencia. La lectura no coincide con el texto, sino que abre el círculo de la repetición al horizonte de diferencias. La objetividad e intersubjetividad de la obra hay que verla, por lo tanto, según de Man en función de lo que él denomina –estructura intencional” –como acto destinado a la recepción interpretativa–, así como en función del –círculo hermenéutico” heideggeriano, que de Man abre a la historia del entendimiento-comprensión, con lo que subraya así el límite temporal de dicho círculo, la apertura estructural de la relación que se establece en el correlato intencional: autor-lector, texto-lectura, literatura interpretación.

Contrario a lo que sucede en las ciencias físicas, la interpretación de un acto intencional o de un objeto intencional siempre implica el entendimiento de la intención. [...] Interpretar una intención [...] sólo puede significar comprenderla. No se añaden nuevas relaciones a una realidad existente, pero las relaciones que *ya estaban allí* empiezan a revelarse, no sólo en sí mismas (como los acontecimientos de la naturaleza) sino como éstas existen para nosotros. Sólo podemos entender aquello que en cierto modo ya nos fue dado y que ya nos es conocido, si bien de una manera fragmentaria e inauténtica que no puede llamarse inconsciente.<sup>881</sup>

Señala de Man que, la presencia de todo entendimiento o comprensión para el intérprete de un texto poético:

radica en el texto mismo. Una vez entiende el texto, el conocimiento implícito se hace entonces explícito y revela lo que a plena luz ya se encontraba allí desde el principio. Así pues, la interpretación dilucidante, lejos de ser algo añadido al texto, simplemente trata de llegar a él para descubrir toda la riqueza que yacía allí depositada. En última instancia, la interpretación ideal, de ser ésta posible, resultaría entonces superflua ya que sólo permitiría que el texto quedara plenamente revelado. Sobraría decir que esa interpretación ideal nunca podría existir como tal.<sup>882</sup>

Para De Man, nuestras interpretaciones no constituyen algo objetivo ni un proceso cerrado en sí mismo y definitivo, ya que:

el preconocimiento implícito se encuentra siempre temporalmente delante de la declaración interpretativa que trata de alcanzarlo. [...] Sólo cuando se ha alcanzado el entendimiento parece cerrarse el círculo y sólo entonces puede revelarse totalmente la estructura precognoscitiva del acto de la interpretación. El verdadero entendimiento siempre supone cierto grado de totalidad; sin este entendimiento, no es posible establecer contacto con una presencia a la que el entendimiento nunca puede llegar, pero de la que puede ser consciente con mayor o menor lucidez. El hecho de que el lenguaje poético, a diferencia del lenguaje corriente, posee lo que llamamos “forma” indica que ha logrado llegar a este punto de lucidez.<sup>883</sup>

La “forma”, por lo tanto, caracteriza de manera intencional a los textos literarios. Esto hace que dichos textos no constituyan de por sí una realidad objetiva cerrada, definitiva:

La “forma” literaria es el resultado de la interacción dialéctica entre la estructura prefigurativa del preconocimiento y la intención de totalidad del proceso interpretativo. Esta dialéctica no es fácil de captar. La idea de totalidad sugiere formas cerradas que están en busca de sistemas ordenados y consistentes y que tienen una tendencia casi irresistible a transformarse ellas mismas en estructuras

---

<sup>881</sup> De Man, “Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana”, *Visión y ceguera*, op. cit., p. 37.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 39.

objetivas. No obstante, el factor temporal, tan persistentemente olvidado, debería recordarnos que la forma no es otra cosa que un proceso en vías de su perfeccionamiento. Nunca existe la forma acabada como un aspecto concreto de la obra que podría coincidir con la dimensión sensorial o semántica del lenguaje. Se va constituyendo en la mente del intérprete a medida que la obra se va revelando al responder a sus preguntas. Pero este diálogo entre la obra y el intérprete es interminable. El entendimiento hermenéutico, por su naturaleza, está siempre quedándose atrás: entender algo es darse cuenta de algo que siempre se había conocido, pero, a la vez, es enfrentarse al misterio de este conocimiento oculto. El entendimiento se completa sólo cuando cobra conciencia de su propia situación temporal y se da cuenta de que el horizonte en que puede darse la totalización es el tiempo mismo. El acto de entender es un acto temporal que tiene su propia historia, pero esta historia elude para siempre la totalización.<sup>884</sup>

De esta manera, más que un círculo, el proceso hermenéutico de los textos literarios es considerado un bucle o una espiral que, aunque se repite sobre sí mismo, a su vez, está abierto sobre sí mismo. Esto viene propiciado por el lenguaje literario que, según De Man, es un lenguaje intencional y esencialmente alegórico<sup>885</sup>, algo que plantea en *Alegorías de la lectura* (1979), en donde desarrolla este modo retórico de deconstrucción ya iniciado en *Visión y ceguera*. De Man no sólo descubre, como Derrida, que el lenguaje literal es en realidad un lenguaje figurativo, cuya figuración ha sido olvidada. Según de Man, las figuras retóricas o tropos permiten al escritor decir una cosa queriendo decir otra, ya sea al sustituir un signo por otro, como en el caso de la metáfora, o al desplazar el sentido de un signo de una cadena a otro, como en el caso de la metonimia. De entre todas las figuras literarias, sobresale, para de Man, la alegoría como figura literaria que caracteriza el lenguaje literario, así como el de los críticos. Se trata de una secuencia de signos que está a cierta distancia de otra secuencia de signos y que intenta colocarse en su lugar. El lenguaje literario para de Man, por lo tanto, está compuesto por signos que no pueden ni se proponen coincidir con la anterioridad a la que remiten o se asemejan. Esta semejanza no hace, por lo tanto, más que subrayar la diferencia ontológica que separa al signo de su anterioridad. Esta temporalidad constituye la realización de una mediación caracterizada, a través de la alegoría, por la ocultación y el traslado, por la contradicción y su indefinido diferir. De ahí que la alegoría (del gr. ἀλληγορία: de ἄλλος ‘otro’ y ἀγορεύω ‘hablar’) habla de algo distinto a lo

---

<sup>884</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>885</sup> Como analizaremos más abajo, Umberto Eco realizará una crítica a esta intencionalidad del lenguaje literario basado, precisamente, en su ambigüedad y sentido alegórico. Estas características del lenguaje literario hacen, según Eco, que este lenguaje pueda aportar sentidos que se le escapaban incluso al propio escritor.

que se refiere, pero que, paradójicamente, guarda algún tipo de símil o semejanza con él. De esta forma, la alegoría consigue hacer patentes, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. Los tropos se interponen inevitablemente entre los textos literarios y los críticos extendiéndose por todo el lenguaje, no sólo por el literario, desestabilizando la lógica y negando, por lo tanto, el uso claro, sencillo y directo del lenguaje, ya sea de forma literal o referencial. Esto lleva a considerar todos los lenguajes como autodeconstructivos.

Para de Man, un texto literario afirma y niega al mismo tiempo la autoridad de su propio modo retórico. Los textos críticos, según De Man, no parecen tener en cuenta las implicaciones de la retórica utilizada por ellos. De esta forma, las percepciones críticas resultan de la ceguera crítica, como veremos más abajo. De Man fundamenta su teoría en detalladas lecturas de textos concretos y considera que son los efectos del lenguaje y la retórica lo que impide la representación directa de lo real. Sigue a Nietzsche al aseverar que el lenguaje es esencialmente figurativo y no referencial o expresivo. No existe, por lo tanto, un lenguaje original no retórico. La referencia siempre se halla contaminada por la figuralidad. Añade, incluso, que la gramática es el tercer término que constriñe el sentido referencial en la forma figurativa. Como señala Derrida:

Paul de Man a menudo enfatiza la estructura –secuencial” y narrativa de la alegoría. A su juicio, la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma. Esto es también lo que impide toda síntesis totalizadora, la narración exhaustiva o la absorción total de una memoria o recuerdo. Así, siempre he pensado que Paul de Man sonreía para sí mismo cuando hablaba de la estructura narrativa de la alegoría, como si secretamente nos deslizara una definición de la narración que es irónica y alegórica al mismo tiempo, una definición donde, como ustedes saben, apenas se sugiere lo narrativo.<sup>886</sup>

Respecto a la estructura –secuencial” y narrativa de la alegoría, Derrida nos remite a Paul de Man en una nota al final del capítulo: –La alegoría es secuencial y narrativa, pero el tópico de su narración no es necesariamente temporal”. Señala Derrida que –la lógica de esta proposición soporta su recurrente crítica de todos los historicismos, todas las periodizaciones, todas las narrativas de origen. Siempre se los trata como figuras

---

<sup>886</sup> Derrida, Jacques, –Mnemosyne”, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1988 (1ª ed., 1986, por Columbia University Press), p. 25.

retóricas, como fábulas o ficciones. Las alegorías son narrativas y las narraciones son alegóricas”.<sup>887</sup>

La alegoría, escribe de Man citando a Walter Benjamin, es “un vacío \_que significa precisamente el no ser de lo que representa”<sup>888</sup>. La alegoría se refiere a algo distinto de lo que en un principio está presentando. Da a entender una cosa expresando otra. Es una especie de metáfora prolongada. No se refiere a la realidad en un sentido recto. Paradójicamente, según de Man, la realidad es dejada de lado por el lenguaje literario para poder referirse a sí misma. Esta pérdida de la realidad que caracteriza al lenguaje literario se produce en función de su alegoricidad. Lo característico de la alegoría, y por lo tanto de los textos literarios, es, desde este planteamiento demaniano, su capacidad connotativa frente a la denotativa, gracias a la metáfora y la metonimia. Esta negación de la realidad por ausencia de la misma no supone en el lenguaje literario una negación nihilista del mundo. Lo que se pretende es entender la realidad sin “mistificaciones”. Y para ello se recurre, paradójicamente, a velarla con el lenguaje alegórico de la literatura. Para de Man, el signo alegórico es constitutivo del lenguaje literario de forma que su estructura doble, ambivalente, aparece vinculada al signo no menos ambivalente y permanente de la ironía. El lenguaje literario se desdobra gracias a su alegoricidad, según de Man. Esta alegoricidad constituye una característica consustancial al lenguaje humano. Siguiendo a Nietzsche, afirma de Man que “el tropo no es una forma derivada, marginal o aberrante del lenguaje, sino que es el paradigma lingüístico por excelencia. La estructura figurativa no es un modo lingüístico entre otros, sino que caracteriza el lenguaje como tal”<sup>889</sup>.

La estructura figurativa que, junto con las paradojas ambivalentes, caracterizan el lenguaje como tal según de Man, son las que caracterizan, a su vez, el humor verbal y visual en el cine de Woody Allen.

Las paradojas demanianas que caracterizan el lenguaje literario van de la mano de la alegoricidad del lenguaje. La alegoría del universo en expansión que presenta Allen como reflejo del vacío existencial personal, examinada líneas arriba en relación con el existencialismo, guarda una profunda relación con la problemática de la alegoría que Paul de Man desarrolla en el ensayo “Semiología y retórica”, publicado en su obra

---

<sup>887</sup> Ibid., pp. 52-53.

<sup>888</sup> Ibid., p. 43.

<sup>889</sup> De Man, “Semiología y retórica”, *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 128.

*Alegorías de la lectura*, a partir de la teoría del lenguaje en C. S. Peirce y J. L. Austin. Estudiar la especificidad del lenguaje literario implica para de Man la descripción de ese lenguaje indefinible. El primer problema que se le plantea al respecto es que el signo literario no guarda una relación estrecha, consistente y estable con el sentido. Así, el signo literario no puede ser conocido gramaticalmente ni semiológicamente descodificado. Y esto es así debido a que, como en el universo alegórico de Allen, el signo literario se materializa precisamente como una transgresión expansiva del código, del sentido común o intuición original. Confinado al código, el signo literario se desvirtúa: pierde su vacío, su plenitud imperfecta. Es por eso, según de Man, por lo que el signo literario se vacía de las restricciones gramático-lógicas. Así, el signo literario es siempre otra cosa, de forma que sólo puede ser interpretado por otros signos que, a su vez, exigen interpretación, y así sucesivamente hasta el infinito. Este proceso en el que un signo engendra otro signo, que hace de "interpretante" y que ha de ser, a su vez, interpretado, es lo que Pierce denomina "semiosis infinita", que adjudica al campo de la "retórica pura". Ésta se distingue, conforme a su objeto, de otros dos campos de la semiótica: la "gramática pura", que estudia las condiciones formales que deben reunir los signos lingüísticos para comunicar un significado; y la "lógica pura", que estudia las condiciones formales de la verdad, lo que implica una verdad universal cognoscible a través de los signos. Lo que le preocupa a de Man más allá de esta separación de campos es la tensión que descubre entre la dimensión retórica del lenguaje y las otras dos. El enfrentamiento cobra más identidad con la distinción que establece J. L. Austin entre el lenguaje "verificable" (informativo, cognoscitivo) y el "performativo" (la ejecución). Lo que caracteriza al texto literario según de Man es el conflicto entre lenguajes incompatibles, recíprocamente contradictorios, que se deshacen entre sí. El texto literario, debido a su radical ambivalencia, no permite decantarse por la gramática y la lógica a expensas de la retórica, lo que lleva a una constante inestabilidad semántica. Esta faceta alegórica del lenguaje literario se ve caracterizada, según de Man, por continuas contradicciones y paradojas ambivalentes. Éstas generan una visión interna (*insight*) en donde el acto de recepción y comprensión es entendido, al igual que la alegoría, como:

un principio no declarado que tiende a alejar su lenguaje de la postura que afirma, previendo y disolviendo el compromiso expuesto hasta el punto en que llega a vaciarse de sustancia, como si la posibilidad misma de la afirmación hubiera sido puesta en entredicho. Y sin embargo, es esta labor negativa y aparentemente

destruccion la que conduce a lo que podría llamarse, legítimamente, visión: *insight*<sup>890</sup>.

Para de Man el lenguaje literario, en toda su alegoricidad, no se encuentra cerrado sobre sí mismo, sino abierto en espiral girando sobre sí mismo, en constante expansión. La imperfectibilidad asignada por de Man al lenguaje literario implica el reconocimiento de la materialidad del medio y su apertura alegórica frente a los sistemas de totalización simbólica. La alegoría genera la diseminación del sentido. La alegoría expande el sentido del lenguaje más allá de sí mismo y de su gramaticalidad al convertirse en otra cosa diferente al referente que toma de base, con el que comparte ciertas características esenciales. La alegoricidad del lenguaje literario, con sus paradojas ambivalentes, genera diversas lecturas y sentidos, como les sucede a la prostituta afroamericana Cookie Williams y a Harry en relación con los agujeros negros. Efectos similares se pueden apreciar en buena parte de los gags, que se basan también en el lenguaje figurado, aunque esto ya estaba visto como la clave de las figuras y licencias en la retórica clásica. Esta desintegración deconstructora del texto literario es consustancial al propio texto, según de Man, ya que viene dada por la alegoricidad de su lenguaje literario, y genera la visión interna (*insight*). El vacío existencial del universo, que se desintegra y expande, constituye en la cinematografía de Allen, así, una recurrente alegoría de la propia alegoría. De ahí que, en *Deconstructing Harry*, el mundo ficcional paralelo al real surja, paradójicamente, a partir de la inestabilidad, desestructuración y desintegración de éste. La revelación (*insight*) de esta verdad al final de la película y su reconocimiento le darán la inspiración necesaria para su nueva novela: —¡Me encanta! —exclama Harry—. Un personaje demasiado neurótico para funcionar en la vida que sólo puede funcionar en el arte...”. Paradójicamente, es precisamente la —fracasada” vida de Harry Block, desestructurada y sin sentido, la que da el éxito a sus novelas. Allí donde siembra destrucción recoge éxitos editoriales. En medio de su soledad personal, fruto de todos sus desastres sentimentales y familiares, Harry Block consigue hallar la luz creativa convirtiendo las desgracias humanas en éxitos literarios, como le recrimina agriamente a Harry Block Lucy, una de sus ex mujeres, al comienzo de la película. Los destrozos de la vida real de los que habla Lucy generan una apariencia de realidad —basada libremente” en aquella, según Harry Block.

---

<sup>890</sup> De Man, *op. cit.*, —La retórica de la ceguera: Jacques Derrida y la lectura de Rousseau”, en *Visión y ceguera*, p. 116.



Pero esto no debe llevarnos a confundir ambos mundos, según intenta hacerle ver el propio Harry Block a Lucy cuando ésta le acusa de haberlo contado todo en su última novela. La incapacidad de Harry para desenvolverse socialmente hace que se aproveche de las desgracias propias y ajenas para evadirse de ellas y superarlas mediante el proceso de creación ficcional. Este acto de desmontar o deconstruir la trágica realidad para verle el lado cómico desde el distanciamiento hace que, en el proceso, la realidad quede hecha pedazos, como manifiesta Lucy.

La crítica cinematográfica norteamericana y europea de *Un final made in Hollywood* enjuicia bajo los valores aceptados y respetados, ya sea para asumirlos o para confrontarlo. La parodia de Allen atenta contra los críticos que buscan enigmas escondidos en cualquier texto y fragmento de texto, incluso allá donde no hay nada que merezca la pena (he ahí la parodia). La deconstrucción demaniana se presenta –profundizando escrupulosamente en una comunidad de intención, haciendo aparecer enigmas escondidos bajo valores aceptados y respetados hoy, valores modernos sin duda, pero ya suficientemente tradicionales para convertirse en el lugar común de la crítica, en consecuencia para que se comience a reflexionarlos y a sospechar de ellos.<sup>891</sup>

Según De Man, esta especificidad del lenguaje literario, capaz de crear mundos ficcionales paralelos al de la realidad, hace de estos dos lenguajes, el de la vida real y el de la ficción, dos lenguajes diferentes, irreconciliables, enfrentados:

El efecto especular de la autorreflexión través del cual una obra de ficción afirma, en su propia manera de existir, su ruptura con la realidad empírica, su divergencia como signo de un significado cuya existencia depende de la actividad constitutiva de este signo, caracteriza la obra literaria en su esencia. Es siempre contra la afirmación explícita del escritor que los lectores degradan la ficción al confundirla con la realidad de la cual la ficción se ha despedido para siempre.<sup>892</sup>

No en vano, es de deconstruir las novelas de Harry de lo que se nos habla a continuación:

HARRY: Es un personaje muy interesante: un tío que... que no sabe funcionar bien en la vida y que sólo funciona en el arte. Es un poco triste, y en cierto modo divertido.

ESTUDIANTE: Pues de entrada todos sus libros parecen un poco tristes... –le añade entusiasmada a Harry.

HARRY: ¿Usted cree?

---

<sup>891</sup> Derrida, *La escritura y la diferencia*, op. cit., p. 14.

<sup>892</sup> *Ibid.*, –Crítica y crisis”, p. 23.

ESTUDIANTE: Y por eso me gusta desmontarlos [deconstruirlos] porque, en su interior, son muy alegres, aunque usted no lo sepa.

La fragmentación con la que el deconstructivismo ve la realidad y los textos no es una operación que esta corriente realice sobre el objeto a deconstruir, sino la forma como ve que se presentan la realidad y los textos, el modo en que éstos están conformados. Se trata de una visión de la realidad y los textos fragmentada más que fragmentadora, como ya anunciara Dilthey. De ahí la necesidad de deconstruir el objeto de estudio, así como de reconstruirlo después para que tenga sentido y sea bien aceptado por el espectador. Esta concepción fragmentada de la realidad y los textos lleva al descentramiento de los mismos en relación con cualquier centro estructural de sentido, lo que lleva al deconstructivismo a la negación del texto como base para una lectura de significado analizable. Esto lleva al crítico deconstructivista Paul de Man a afirmar que toda lectura sería deconstructiva en la medida en la que siempre es alegórica y, por tanto, tergiversadora, como descubre y reconoce al final de *Desmontando a Harry* su protagonista al escribir las siguientes notas para el posible comienzo de su nueva novela: “Rifkin llevaba una fragmentada e inconexa existencia. Hacía tiempo que había llegado a esta conclusión: Todo el mundo conoce la misma verdad. Nuestra vida depende de cómo elegimos distorsionarla”.

El lenguaje literario, con toda su retoricidad, será el medio a través del cual Harry Block distorsiona la realidad. Cabe también que esa realidad ya esté distorsionada previamente. Como concluye de Man en el ensayo “Semiología y retórica”, publicado en *Alegorías de la lectura*, “la literatura al igual que la crítica —la distinción engaña— estará por siempre condenada a (o tiene el privilegio de) ser el lenguaje más riguroso y, por tanto, el menos fiable, mediante el cual el hombre se nombra y se transforma”.<sup>893</sup> La transformación realizada a través del lenguaje genera distorsión. Esta distorsión es puesta en evidencia en *Deconstructing Harry* a través del lenguaje verbal y visual, según ya hemos visto.

---

<sup>893</sup> De Man, “Semiología y retórica”, *Alegorías de la lectura*, p. 33.

## CONCLUSIONES

### 1. Woody Allen: secularización, hermenéutica y posmodernidad

El estudio de la hermenéutica desde su secularización nos ha llevado al análisis del heteróclito y multiforme movimiento cultural conocido como posmodernidad, lo que ha contribuido a situarnos en el contexto adecuado para abordar el estudio del cine de Woody Allen. Las inquietudes existencialistas y psicoanalíticas del cine de Woody Allen constituyen una manifestación de la posmodernidad. Allen se identifica con el hombre posmoderno como náufrago social y cultural, para quien los valores de la modernidad ya no tienen sentido. Hemos presentado, de este modo, al director neoyorkino desde su labor de "hermeneuta" posmoderno del sentido, con todo lo que ello implica: hacer suyos determinados planteamientos hermenéuticos posmodernos (en especial los vinculados con el existencialismo y el psicoanálisis) a través de la reflexión indirecta y distanciada por el humor que realiza sobre ellos desde la praxis de su labor cinematográfica, sin ser un teórico hermeneuta ni pretender serlo.

Woody Allen y su cine se convirtieron desde sus mismos comienzos en un icono de la posmodernidad. Cualquier asunto, por elevado o trascendente que sea, es planteado desde el humor a partir de los hechos y realidades cotidianos. El pragmatismo de su cine es uno de los elementos más característicos de la cultura y sociedad posmodernas, junto con el rechazo a la autoridad, la secularización, la pérdida de la fe en la historia y en su sentido teleológico, la pérdida de la fe en la tradición hermenéutica y exegética, la inquietud y el vacío existenciales ante el sinsentido e inestabilidad de la desesperanzada vida, la muerte de los ideales (con la pérdida de la fe en la ciencia, la religión y la política), lo inestable como fundamento de la sociedad posmoderna (con la inestabilidad religiosa, política y sentimental), lo mágico (frente a la religión tradicional) como puerta de evasión y solución ante el sinsentido y el horror de la existencia, el relativismo moral, el auge del sentimiento frente a lo racional, la búsqueda del placer y la felicidad en este mundo como positiva reacción posmoderna ante la efímera felicidad y ante la visión de la historia (fatalista, sin sentido, propósito ni orden), el reino de la moda y del utilitarismo inmediato de usar y tirar como medio de encontrarle sentido a la vida, la importancia de las apariencias, de los modelos y de los ídolos, el crecimiento del narcisismo, y el fracaso del desarrollo personal.

Pero, aunque la posmodernidad presente algunos elementos característicos y diferenciadores, según hemos expuesto en esta investigación, si algo se puede concluir

respecto a ella es que no es algo fácilmente definible o delimitable. El mismo Vattimo cuestiona últimamente ya, frente a sus primeras publicaciones, que estemos en ella, lo que no deja de ser, paradójicamente, una actitud muy posmoderna. La deslegitimación de la posmodernidad por sí misma parte de que, para afirmar el momento, hay que acotarlo, y eso es algo ajeno a la posmodernidad y a su errante deriva. Asimismo, si la posmodernidad deslegitima los grandes metarrelatos, esto la desautoriza a ella también como gran metarrelato en el que se ha convertido, como muy bien señala Romero Reche, siguiendo a Ritzer.

Por otra parte, según lo expuesto en la presente investigación, podemos concluir que la posmodernidad atea o agnóstica no es la única postura digna de tenerse en cuenta en la sociedad actual. La secularización de la sociedad y de la hermenéutica no siempre implica ateísmo o agnosticismo, y menos en la heterogénea posmodernidad. En ocasiones, esta secularización manifiesta la búsqueda de lo trascendente partiendo de posturas menos sacralizadas, como en el caso del cine de Woody Allen, judío secularizado. Es justamente aquí donde cobra su importancia el papel de Allen como cómico-hermeneuta socrático posmoderno, desde lo que se puede considerar una hermenéutica existencialista-psicoanalítica. En este sentido, la hermenéutica de la realidad constituye, en cuanto praxis, un elemento clave y constitutivo de la posmodernidad en el cine del director neoyorkino. La hermenéutica del sentido posmoderna del cine de Woody Allen se convierte siempre en algo muy práctico. De ahí el método judeo-socrático utilizado. Desde su peculiar papel mayeutico-hermenéutico posmoderno, Allen nos enseña, o consigue que descubramos en diálogo con sus películas, que nos interpelan, algunas verdades o enseñanzas vitales, presentadas por él desde la praxis existencial que nos deja su vital hermenéutica del sentido posmoderna. Es algo que se nos trasmite de forma no dogmática a partir de la vida como texto hermenéutico y hermeneutizador desde su peculiar ironía mayéutica, lo que le da más valor y hace más efectiva su transmisión al espectador, así como la asimilación por éste de todo ello.

Este humor lapidario e incisivo de Allen (tan cercano, a su vez, a los clásicos epigramas y a la aforística simbólico-existencial de Ortiz-Osés) que se manifiesta y desarrolla en la conversación e interacción con el medio se encuentra caracterizado, además de en su forma, en su contenido trascendental, existencial y filosófico. Esto lo dota de un gran sentido dentro de la sociedad actual en la que el cine de Allen se ha

gestado dado que, según el existencialista posmoderno Vattimo, la aplicación de la filosofía hoy es de gran necesidad en este mundo secularizado posmoderno en el que vivimos. Frente a una sociedad posmoderna altamente materializada en su invasión por los objetos, fruto de la modernidad, necesitamos, según Vattimo, instituciones que sirvan a la sociedad a través del uso de la palabra. Es ahí donde el cine de Woody Allen cumple con un papel importante en medio de la posmodernidad de la que surge, en la que se encuentra y a la que se dirige. Los protagonistas de Allen reflejan esa necesidad del hombre y mujer posmodernos de hablar y ser escuchados, con sus seguridades, inseguridades, dudas, inquietudes, temores, angustias, traumas y paranoias personales. Su cine se convierte en una especie de confesionario secularizado a la vez que escuela secularizada de consejería filosófica en donde Allen se confiesa y alecciona sobre el amor, las relaciones personales, sentimentales y familiares, la amistad, la vida, la muerte y el éxito. Asuntos todos ellos sobre los que, como buen postfilósofo, utilizando la terminología de Rorty, reflexiona con el espectador, o más bien lo hace reflexionar, rompiendo en algunos momentos la cuarta pared que lo separa de éste, según hemos visto. Woody Allen se convierte, de este modo, para al espectador, en un Sócrates posmoderno con el uso de su peculiar e incisiva ironía mayéutica, a la vez paródica y paradójica. A esto se suma, además, el peso de la cultura y la religión judías (y de sus diálogos y monodialogos tan característicos) en la persona y obra del director neoyorkino, lo que convierte las reflexiones y conversaciones de sus protagonistas en un método judeo-socrático peculiar que alcanza lo religioso-existencialista, además de lo psicoanalítico.

En el planteamiento y presentación de cualquier cuestión, por elevada que sea, le interesan al director neoyorkino sus aspectos pragmáticos, lo que la dota de comicidad al rebajar el nivel del asunto aludido, ya sea relacionado con la divinidad, el amor, el sexo, la vida, la muerte o lo ético. Cualquier tema o situación constituye, de este modo, materia de comicidad para Allen. En relación con estos aspectos posmodernos se produce en el cine de Woody Allen la infructuosa búsqueda de la felicidad y el interés por la realidad en cada uno de sus detalles, lo que caracteriza las tramas y reflexiones allenianas como valores pragmáticos postfilosóficos, metodología empleada por Rorty dentro de la mentalidad y filosofía posmodernas. De ahí que, desde esta visión de la praxis filosófica defendida por Rorty, Woody Allen pueda ser considerado un postfilósofo y hermeneuta posmoderno. Desde esta postura, el cine es considerado y

presentado por Allen en tres sentidos: como escuela hermenéutica de la vida, como válvula de escape válida para todos los males y como contrapunto de la realidad, como bien constata Fonte.

La cinematografía analizada de Woody Allen constituye una buena muestra de la postmodernidad y sus planteamientos hermenéuticos, aunque la intención de su autor no haya sido la de que se convirtieran en textos “filosóficos” y hermenéuticos. En su cine, se presenta la vida como texto-tejido vital-existencial al que encontrarle significado; un significado que pueda dotar de sentido al texto en el que sus protagonistas se desenvuelven con grandes incógnitas e inquietudes vitales-existenciales, inspiradas desde la posmodernidad en el existencialismo y el psicoanálisis. La posmodernidad es, precisamente, la actitud, la forma de asumir el mundo y de estar en él, evidenciada tanto en el director neoyorkino como en las corrientes presentadas. La cinematografía de Woody Allen muestra su profundidad, riqueza y maestría a la luz de dichas corrientes, a las que se suma, aunque sea por alusión paródica, la deconstrucción (característica a la vez que caracterizadora de la posmodernidad, según ya hemos visto). Las posturas hermenéuticas de la sospecha que alientan la deconstrucción constituyen, desde su postestructuralismo, el medio a través del cual desestabilizar el orden de lo establecido al cuestionar sus bases, lo que se convierte en una de las marcas más significativas de los tiempos posmodernos. Si bien las alusiones o coincidencias del cine de Woody Allen con esta corriente no son tan abundantes y recurrentes como sucede con el existencialismo y el psicoanálisis, constituye la deconstrucción una corriente plenamente posmoderna que nos ayuda a entender mejor la posmodernidad en general y algunos planteamientos del cine de Woody Allen en particular.

## **2. El humor alleniano como mecanismo hermenéutico posmoderno**

La aparente seriedad que presenta, en muchas ocasiones, el cine de Woody Allen es precisamente, según hemos visto, la causante de un tipo de humor característico en relación con la forma de ver y entender la realidad. Hemos tratado, por lo tanto, de analizar el tipo de humor de Allen como mecanismo hermenéutico posmoderno a la luz de dicha posmodernidad y de las tres escuelas presentadas.

En el cine de Woody Allen se produce una presentación de los aspectos existencialistas y psicoanalíticos desde el humor y la parodia. Los elementos cómicos serán los que marquen en toda su dimensión las primeras películas de Allen. Una crítica

recurrente a las primeras películas del director neoyorkino por parte de los espectadores y de la crítica es su aparente falta de estructura a favor de una hilarante sucesión de gags en esas *slapsticks*, lo que no deja, sin embargo, de ser otro tipo de estructura, en donde todo está meticulosamente medido, situado y premeditado. La comedia se convierte, de esta forma, en sí misma, en un elemento estructural, en una estructura en cuanto género, en un mecanismo hermenéutico dotador de sentido.

Mediante la comedia, Allen realiza una lectura cómica del mundo que le rodea mediante la que revisa, estructura, reestructura, rehace y da sentido a la realidad. De esta forma, aunque la tragedia enfrenta y la comedia evade, según se nos dice en *Melinda y Melinda*, la comedia también tiene un elemento crítico y desestabilizador, hace ver el mundo desde otra óptica, muestra sus grietas. Este planteamiento ambivalente es el que caracteriza el cine de Woody Allen.

El humor en el cine del director neoyorkino se aplica a los asuntos existenciales y al psicoanálisis permitiendo desdramatizar las angustias religioso-existenciales y las problemáticas psicoanalíticas. La deslegitimación del saber, del poder y de la autoridad por medio del humor le permite a Allen abordar cualquier asunto por angustioso o dramático que sea de una forma cercana y accesible, en coimplicación con el espectador y su cotidianeidad, pero sin dejar de lado las referencias cultas, fruto de sus lecturas filosóficas y literarias. La alusión a estas obras y autores se llevará a cabo siempre, también, con un fin cómico, ya sea como pequeños chistes o como parodias.

### **3. Woody Allen como posmoderno Sócrates existencialista-psicoanalítico**

#### **a. Conclusiones existencialistas**

Dentro de esta praxis alleniana de la hermenéutica del sentido, la muerte, desde su perspectiva existencialista, constituye uno de los temas recurrentes en su cinematografía, uno de sus principales miedos, que ha intentado encarar y exorcizar a través del humor, de la parodia y de lo absurdo lleno de comicidad. Otro de sus principales miedos ha sido el miedo a no conseguir el éxito en las relaciones sentimentales. La falta de habilidad de los protagonistas de sus primeras películas para desenvolverse en el medio físico que lo rodea e interactuar con él pronto se fue convirtiendo en una frustrante falta de habilidad para las relaciones sentimentales, las cuales pasaron de grandes temores a frustrantes realidades. Sus preocupaciones por la vida, la muerte y las relaciones sentimentales desde los planteamientos

fenomenológicos existenciales del “aquí” y del “ahora”, frente a lo sobrenatural que no vemos ni percibimos o frente a la nada, constituyen unos de los más acertados exponentes de lo que supone y plantea la posmodernidad, y más específicamente, el existencialismo y el psicoanálisis.

Allen toma de sus lecturas de Kierkegaard todo lo relativo al gran salto de la fe y el compromiso vital-existencial, inquietudes que resultan cómicas en sus protagonistas al confrontarse con sus personas y familias, como en el caso de *Hannah y sus hermanas*.

Los problemas de angustia existencial y de identidad personal planteados en *Desmontando a Harry* (presentes también en otras obras de Allen como *Sueños de un seductor*, *Annie Hall*, *Zelig* y *Si la cosa funciona*, por ejemplo) no pueden ser más representativos de la condición posmoderna. Woody Allen es un humorista que toma como objeto las doctrinas e ideologías nihilistas-existencialistas de Nietzsche, Sartre Camus para utilizarlas-parodiarlas de forma explícita. Lo que no quiere decir que las minusvalore o desprecie, sino, más bien al contrario, pues se parodia en muchos casos lo que se aprecia, valora o estima. Las posturas nihilistas-existencialistas son presentadas en ocasiones desde el humor como visión del mundo y “lenguaje” de la actualidad, pues la parodia es un lenguaje o medio utilizado también por los cómicos para transmitir su amor o aprecio por el objeto parodiado. El pesimismo de Schopenhauer alcanza en el cine del director neoyorkino cotas profundas contrapesadas por el humor en una característica postura posmoderna que conjuga las dos actitudes en una coimplicación de sentido, por utilizar la terminología de Ortiz-Osés. Las inquietudes o angustias religiosas en el cine de Woody Allen se expresan desde lo festivo a través del humor. Cabe aclarar, no obstante, que la ética existencialista es presentada desde el drama o la tragedia por Woody Allen, no ya desde la parodia, como en el caso de *Match Point*, *El sueño de Casandra* o la historia dramática de *Delitos y faltas*.

La búsqueda religioso-existencial en el cine de Woody Allen se transforma en una profunda inquietud personal que anima, desde su personal agnosticismo, a sobrellevar este mundo sin tener que recurrir a Dios, aunque, paradójicamente, sea la deidad una figura o elemento recurrente en su cine. Según hace notar Stora-Sandor, desde el punto de vista judío, la divinidad acepta la conversación de alguien con ella, aunque sea desde el agnosticismo, o desde la incompreensión, aunque no siempre el judío sienta que la deidad le responda, o que lo haga como uno esperaría o desearía, en los términos en los



que uno quisiera. Es en este sentido paradójico y secularizado que Allen tiene en cuenta a la deidad desde su agnosticismo, dirigiéndose indirectamente a ella y buscándola angustiosamente, aunque le dé la sensación de que no le responde, como en el caso de algunos de sus parodiados psiquiatras con sus protagonistas, lo que le deja con la sensación nihilista Nietzscheana de que, probablemente, no haya nadie escuchándole, como en el sarcástico caso de Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*. Constatación de soledad existencial que no genera la desaparición de las inquietudes y angustias religioso-existenciales. Muy al contrario, se desarrolla, con ello, un vivo interés por la hermenéutica del sentido de la vida, que es planteada desde sus aspectos pragmáticos a través de lo que hemos denominado la “seculmorización” de la hermenéutica del sentido. En este sentido, por ejemplo, Boris Yellnikoff no para de hablar en toda la película (si bien es cierto que esto no es algo nuevo en los protagonistas de Allen, si lo es su marcado cinismo y sarcasmo, con los que ejerce descaradamente de hermeneuta socrático posmoderno).

La concepción de la vida como texto autobiográfico que cobra sentido en relación con el don cómico de la palabra se presenta como algo vital y ontológico en la persona y el cine de Woody Allen. Este vital ejercicio de lo cómico como actividad sumamente necesaria, y de capital importancia, en la que nos va la vida, así como el ejercicio de lo cómico en relación directa con lo vital-existencial, en relación directa con la vida cotidiana, constituyen una característica marca de la casa en el cine de Woody Allen. Esto es desarrollado en su cine en cuanto procedimiento por medio del cual se presenta, desde un punto de vista cómico, lo trascendental de la existencia, concebida ésta desde su comicidad implícita y vinculada a la vida peculiar y particular de cada uno. De este modo, a lo largo de su carrera los chistes que su ingenio ha ido creando se presentan como vivo texto autobiográfico. La vida personal se presenta, así, como monologado “testimonio” real-ficcional, si se nos permite también tal expresión.

A esta concepción existencial del diálogo como actitud vital-trascendental del cine de Woody Allen hay que sumarle su propósito de tratar con ello de aportar algo al mundo y a la sociedad a través de lo que él considera su don: el de hacer reír contando historias de manera inteligente, haciendo reflexionar y tomar conciencia del tiempo y momento en que vivimos afrontando cuestiones básicas para el ser humano. De este modo, la solución personal que ofrece ante la angustia existencial es cuádruple: 1) valorar las cosas que merecen la pena en esta vida (coincidente con el existencialismo posmoderno

de Vattimo), 2) ver la vida, por muy seria o dramática que se presente, desde el punto de vista cómico (o en el peor de los casos, desde el punto de vista tragicómico), procurando sonreír ante cualquier circunstancia por adversa que ésta sea; 3) el cine como refugio y elemento portador de ánimo vital a través de la comedia y la magia del séptimo arte, y, 4) en su caso, el desarrollo de la labor cinematográfica, que le permite estar ocupado y canalizar sus angustias existenciales.

### **b. Conclusiones psicoanalíticas**

El humor es un procedimiento que subvierte lo instituido o tradicional, ya que, como se dice al final de *Desmontando a Harry*, “todo el mundo conoce la misma verdad. Nuestra vida depende de cómo elegimos distorsionarla”. En este sentido, en el cine de Woody Allen las neurosis estudiadas por el psicoanálisis y el humor son elementos distorsionadores de la realidad con un fin hermenéutico con el que dotar de sentido a la realidad. El psicoanálisis es presentado desde el humor a partir de las alusiones directas a Sigmund Freud y a los tópicos de sus teorías, así como en posturas coincidentes con la hermenéutica psicoanalítico-simbólica de Carl Jung y su escuela.

El psicoanálisis en la obra de Allen se manifiesta ya de forma evidente desde las visitas recurrentes al psicoanalista por parte de sus protagonistas. Éstos ven condicionada su vida y actuación por los consejos de dichos profesionales, lo que en muchos casos será motivo de comicidad ante la presentación paródica que en ocasiones se hace de ellos como alguien que sólo escucha sin aportar nada significativo o realmente útil. En este sentido, el cine se convierte para Allen en elemento psicoanalítico. El espectador se convierte de esta forma también para Allen en un trasunto del psicoanalista al que se dispone en cada nueva película a contarle (confesarle) sus angustias e inquietudes existenciales, sus neuras y fobias, además de sus problemas sentimentales.

La visión psicoanalítica también le aporta a Allen una “solución” frente a la angustia existencial, las diversas neurosis o las insatisfacciones que le genera la vida presente. En el cine de Woody Allen, la nostalgia y su visión distorsionadora del pasado (e incluso del presente) son presentados en calidad de visión o ensueño ideales y maravillosos, pero insatisfactorios. De este modo podemos apreciar cómo, no sólo el pasado, sino el mundo artístico en general, generan una idealizada nostalgia frente al mundo de la realidad presente. Idealizada visión nostálgica ocasionada por la insatisfacción que

genera el mundo real con el que se confronta. Así, la visión del mundo perdido en *Midnight in Paris* es fruto del amor por el mismo, la duda por el presente y la ironía con la que se presenta todo ello. Ya en *La rosa púrpura de El Cairo* se cuestionaba la preeminencia absoluta y beneficiosa del cine, como elemento idealizador, sobre lo real. De este modo, aunque el cine (y la literatura) sean considerados como elementos insatisfactorios por su distancia con la realidad, se convierten, no obstante, en medio adecuado y benéfico para canalizar las neurosis e inquietudes psicoanalíticas.

### **c. Conclusiones pragmáticas del cine de Woody Allen desde la hermenéutica del sentido existencial-psicoanalítica**

Frente a las angustias existenciales y las neurosis psicoanalíticas, el mayéutico cómico-hermeneuta posmoderno de Allen y su cine ofrecen algunas lecciones pragmáticas, entre las que caben citar las siguientes desde su particular hermenéutica del sentido existencial-psicoanalítica: concóctete a ti mismo; reconoce tu lugar, lo que eres y lo que puedes ofrecer; actúa con humildad; actúa con naturalidad y sé tú mismo; ten el valor de reconocer tus capacidades y limitaciones; no finjas ser alguien que no eres; no trates de agradar a todo el mundo ni de parecerte a los demás; atrévete a ir por el mundo sin careta, y de vez en cuando pregúntate si los demás te ven como tú crees; no te engañes a ti mismo; aprende a ver más allá de ti mismo; tómate la vida muy en serio y riéte más de ti mismo; recuerda que todo lo que haces, y lo que no, tiene una consecuencia; no confundas el arte con la vida; selecciona tú mismo a tus maestros, y hazlo siempre entre los mejores; elige tu propio código moral, no uno heredado sin más, y mantente fiel a él, aun a sabiendas de que hay mucha gente que no lo tiene y vive aparentemente sin preocupaciones; cambia lo que no funciona (si algo te hace daño, deja de hacerlo; si alguien te hace daño, aléjate de esa persona; si algo o alguien te impide avanzar en la vida, déjalo, cambia de lugar y de circunstancias); haz una lista particular de las cosas por las que merece la pena vivir y tenla presente.

### **4. Conclusiones deconstructivistas**

El deconstructivismo de Jacques Derrida y Paul de Man iluminan la obra cinematográfica de Allen desde la posmodernidad. El deconstructivismo parte del cuestionamiento de cualquier tipo de certidumbre que podamos tener sobre los textos o sobre la realidad a deconstruir. No podemos obviar, sin embargo, que la propia actividad deconstructora es algo realizado desde un aquí y un ahora precisos e históricos

que no permiten desdeñar los prejuicios ni el historicismo, o de lo contrario se estaría negando a sí misma.

El interés manifestado por *Deconstructing Harry* en la presente investigación parte de su referencia directa a la deconstrucción ya desde su título. La obra de Harry Block como *pharmakeus* platónico-derridiano constituye, en cuanto *fármakon* ficcional, una apariencia de realidad que es para su creador remedio que le permite seguir viviendo a la vez que venenosa droga mortal que destruye sus relaciones personales. En cuanto droga, este *fármakon* crea en Harry Block, además, cierta codependencia sin la que no puede vivir, sobrellevar la vida, entenderla ni superarla. La realidad le genera una especial angustia existencial y depresión. De ahí que tenga que recurrir a la escritura como *fármakon*, y también a las pastillas.

Se presenta en *Deconstructing Harry* la vida, personalidad e identidad de un Harry Block que fracasa como persona pero que triunfa como artista y creador al exorcizar sus demonios personales y vitales gracias al arte. No se puede entender y conocer a Harry sin acudir a sus obras. De hecho, el protagonista es incapaz de funcionar en el mundo real y sólo es capaz de desarrollarse a través del arte, en un mundo creado por su imaginación. Las interconexiones que, de este modo, se producen entre ambos mundos son continuas.

Dentro de esta lógica del absurdo, la ruptura de la cuarta pared, con el diálogo entre las criaturas y su creador, así como entre los personajes de ficción y los de la vida real, junto con el monodialogo con el espectador, constituye uno de los mecanismos fundamentales de deconstrucción de la realidad en el cine de Woody Allen.

En *La rosa púrpura de El Cairo*, tanto la ficción como la realidad aparecen desplazadas como centro, tachadas, pues ninguna de las dos sirve como sentido totalizador de la vida. No podemos elegir una de las dos en detrimento de la otra al aparecer el mundo de la ficción cinematográfica deconstruido frente a sí mismo y la realidad.

En las preguntas existenciales que se hace el director neoyorkino, cada respuesta constituye de nuevo una pregunta, cual derrideana *différance* en donde las preguntas llevan a otras preguntas que difieren el sentido. Las referencias a la deconstrucción o las coincidencias con sus planteamientos se presentan en el cine de Woody Allen desde el existencialismo y el psicoanálisis, no como un fin en sí mismas

## 5. Coda

La posmodernidad y su hermenéutica no son inmunes a sí mismas. La crítica que surge ante los planteamientos hermenéuticos posmodernos, defensores del individualismo y la relatividad, es que ellos mismos son también personales y relativos. De este modo, la mayor confrontación a la que se enfrentan los planteamientos posmodernos es a la confrontación que tiene lugar consigo mismos.

La secularización actual, heredada de la modernidad y característica de la posmodernidad en todos sus ámbitos y niveles, no es vista por ésta como un elemento negativo, sino más bien como un rasgo positivo. Incluso los pensadores cristianos como Vattimo la consideran como un elemento hermenéuticamente productivo dotador de sentido, presente según él ya en los orígenes del cristianismo y en la encarnación del Hijo de Dios hecho hombre. En la actualidad, las posturas hermenéuticas secularizadas permiten al hombre o mujer posmodernos dotar de sentido a los textos, y a la vida como texto, e incluso permiten un acercamiento a lo religioso-existencial incluso desde posturas nihilistas o agnósticas, como en el caso de Woody Allen.

El cine de Woody Allen puede considerarse, según lo analizado, desde la concepción posmoderna de la hermenéutica que se lleva a cabo en sentido amplio. Los dogmatismos son dejados de lado en el cine de Woody Allen por la narratividad y la ironía, y, a veces, por la parodia. El humor se convierte, así, en el mecanismo hermenéutico existencial y psicoanalítico del sentido y de la vida.

Lo expuesto hasta aquí sobre el cine de Woody Allen nos muestra que estamos ante un universo peculiar, a la vez que sintomático y caracterizador de la posmodernidad. La cultura y religión judías de las que Allen proviene caracterizan su labor artística en relación con su búsqueda hermenéutico-existencial de sentido, con el humor como medio fundamental a través del cual dotar de sentido la vida, la muerte, el amor, y la divinidad. Es así como, desde su agnosticismo, discute sobre todo lo divino y lo humano. De esta forma, la investigación realizada, nos abre, a su vez, la posibilidad de nuevos horizontes investigadores en relación con el estudio del humor en la Biblia como mecanismo hermenéutico dotador de sentido.

## FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN

(En los casos en lo que no se diga lo contrario, Woody Allen es, además del director, guionista y protagonista.)

*¿Qué tal, Pussycat?* (*What's New, Pussycat*, Clive Donner, EE. UU., 1965 –guion: Woody Allen–).

*Lily la tigresa* (*What's Up, Tiger Lily*, Woody Allen, EE. UU., 1966 –basada en *Kagi no Kagi*, Senkichi Taniguchi, Japón, 1965–).

*Casino Royale* (John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parris, Joseph McGrath, EE. UU., 1967; Woody Allen: Jimmy Bond).

*Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, Woody Allen, EE. UU., 1969 –guion: Woody Allen y Mickey Rose–).

*Men of Crisis: The Harvey Wellinger Story* (Woody Allen, EE. UU., 1971, Telefilm).

*Bananas* (Woody Allen, EE. UU., 1971 –guion: Woody Allen y Mickey Rose–).

*Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, EE. UU., 1972).

*Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo, pero temía preguntar* (*Everything You Wanted to Know About Sex [But You Were Afraid to Ask]*, Woody Allen, EE. UU., 1972 –guion: Woody Allen a partir del libro homónimo de David Reuben–).

*El dormilón* (*Sleeper*, Woody Allen, EE. UU., 1973 –guion: Woody Allen y Marshall Brickman–).

*La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, Woody Allen, EE. UU., 1975).

*La tapadera* (*The Front*, Martin Ritt, EE. UU., 1976 –protagonista: Woody Allen–).

*Annie Hall* (Woody Allen, 1977 –guion: Woody Allen y Marshall Brickman–).

*Interiores* (*Interiors*, Woody Allen, EE. UU., 1978).

*Manhattan* (Woody Allen, EE. UU., 1979 –guion: Woody Allen y Marshall Brickman–).

*Recuerdos* (*Stardust Memories*, Woody Allen, EE. UU., 1980).

*La comedia sexual de una noche de verano* (*A Midsummer Nigh's Sex Comedy*, Woody Allen, EE. UU., 1982).

*Zelig* (Woody Allen, EE.UU., 1983).

*Broadway Danny Rose* (Woody Allen, EE.UU., 1984).

*La rosa púrpura de El Cairo* (Woody Allen, EE.UU., 1985).

*Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, EE.UU., 1986).

*Días de radio* (*Radio Days*, Woody Allen, EE.UU., 1987).

*Septiembre* (*September*, Woody Allen, EE.UU., 1987).

*Otra mujer* (*Another Woman*, Woody Allen, EE.UU., 1988).

*Historias de Nueva York* (*New York Stories* [*Edipo Reprimido –Oedipus Wrecks–*, Woody Allen], EE.UU., 1989).

*Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, Woody Allen, EE.UU., 1989).

*Alice* (Woody Allen, EE.UU., 1990).

*Escenas de una galería* (*Scenes from a Mall*, aul Mazursky, EE.UU., 1991 –guion: Paul Mazursky y Roger Simon–).

*Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, Woody Allen, EE.UU., 1991).

*Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, Woody Allen, EE.UU., 1992).

*Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, Woody Allen, EE.UU., 1993 –guion: Woody Allen y Marshall Brickman–).

*Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broaadway*, Woody Allen, EE.UU., 1994 – guion: Woody Allen y Douglas McGrath–).

*Don't Drink the Water* (Woody Allen, EE.UU., 1994).

*La pareja chiflada* (*The Sunshine Boys*, John Erman, EE.UU., 1995 –guion: Neil Simon; coprotagonista: Woody Allen–).

*Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, Woody Allen, EE.UU., 1995).

*Todos dicen I Love You* (*Everything Says I Love You*, Woody Allen, EE.UU., 1996).

*Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, Woody Allen, EE. UU., 1997).

*Wild Man Blues* (Barbara Kopple –directora y guionista–, EE. UU., 1998).

*Celebrity* (Woody Allen, EE. UU., 1998).

*Hormigas* (*Antz*, Eric darnell y Tim Johnson, EE. UU., 1998 –guionista: Todd Alcott, Chris Weitz & Paul Weitz; voz protagonista: Woody Allen–).

*Acordes y desacuerdos* (*Sweet and Lowdown*, Woody Allen, EE.UU., 1999).

*Granujas de medio pelo* (*Small Time Crooks*, Woody Allen, EE.UU., 2000).

*Cachitos picantes* (*Picking-up the Pieces*, Alfonso Arau, EE. UU., 2000 –guion: Bill Wilson; protagonist: Woody Allen–).

*La maldición del escorpión de jade* (*The Curse of the Jade Scorpion*, Woody Allen, EE.UU., 2001).

*Sounds from a Town I Love* (Woody Allen, EE.UU., 2001).  
*Un final made in Hollywood* (*Hollywood Ending*, Woody Allen, EE.UU., 2002).  
*Todo lo demás* (*Anything Else*, Woody Allen, EE.UU., 2003).  
*Melinda y Melinda* (*Melinda & Melinda*, Woody Allen, EE.UU., 2004).  
*Match Point* (Woody Allen, EE.UU., 2005).  
*Scoop* (Woody Allen, EE.UU., 2006).  
*El sueño de Casandra* (*Cassandra's Dream*, Woody Allen, EE.UU., 2007).  
*Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, EE.UU., 2008).  
*Si la cosa funciona* (*Whatever Works*, Woody Allen, EE.UU., 2009).  
*Conocerás al hombre de tus sueños* (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, Woody Allen, EE.UU., 2010).  
*Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, Woody Allen, EE.UU., 2011).  
*A Roma con amor* (*To Rome with Love*, Woody Allen, EE.UU., 2012).  
*Blue Jasmine* (Woody Allen, EE.UU., 2013).



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Teoría de la literatura, hermenéutica y posmodernidad

ALESSI, Adriano, *Los caminos de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2004.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *Mito, religión y cultura*, Barcelona, Anthropos, 2008 (ed. de Andrés Ortiz-Osés).

ARMENTEROS Cruz, Víctor, ponencia inaugural de la XIII Reunión Nacional y II Encuentro Internacional de la Asociación Argentina de Ciencias del Comportamiento. Universidad Adventista del Plata, 24-26 de Agosto de 2011. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=toDc8GnB7ww>, consultado el 21-07-2013, a las 18'00 horas.

BAJTIN, Mijail, *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994.

\_\_\_\_\_, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995.

\_\_\_\_\_, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1997.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009 (1ª edición, París, 1984).

\_\_\_\_\_, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI de España, 1974 (1ª ed. en español).

BAUDRILLARD Jean, [et al.], *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Barcelona, Kairós, 1986.

BERCIANO VILLALIBRE, Modesto, *Debate en torno a la posmodernidad*, Madrid, Síntesis, 1998.

BERMEJO PÉREZ, Diego, "Posmodernidad y Cambio de Paradigma", *Letras de Deusto*, (ISSN 0210-3516.), Vol. 29, Nº 82 (1999), pp. 33-62.

\_\_\_\_\_, "Pensar la pluralidad," *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* (ISSN 0214-4670), Nº 27 (2003), pp. 81-114.

\_\_\_\_\_, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.

\_\_\_\_\_, "El laberinto textual: a J. Derrida in memoriam", *Cuadernos salmantinos de filosofía* (ISSN 0210-4857), Nº 34 (2007), pp. 297-326.

\_\_\_\_\_ (ed.), (autores: José María Aguirre Oraa et al.), *En las fronteras de la ciencia*, Rubí (Barcelona), Anthropos; Logroño, Universidad de La Rioja, 2008.

\_\_\_\_\_, "Posmodernidad: Génesis y sentido de un término controvertido", *Letras de Deusto* (ISSN 0210-3516), Vol. 38, Nº 119 (2008), p. 293-322.

\_\_\_\_ (ed.), (autores: Aguirre Oraa, José María y otros), *La identidad en sociedades plurales*, Rubí (Barcelona)-Anthropos, Logroño, Universidad de La Rioja, 2011.

\_\_\_\_ (coordinador), *¿Dios a la vista?*, Madrid, Dykinson, 2013.

BERTORELLO, Adrián, “La fenomenología de la comprensión textual de M. Scherner. El problema de la relación entre el texto y la realidad”, *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, Vol. 20, Nº 2, 2006, pp. 69-90.

\_\_\_\_, “Texto y textualidad en la teoría semiótica de Janos Petöfi: la constitución modal del intérprete como criterio último de la textualidad”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 16, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, 2007, pp.223-234. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-y-textualidad-en-la-teora-semitica-de-janos-petfi-la-constitucin-modal-del-intprete-como-criterio-ltimo-de-la-textualidad-0/>.

\_\_\_\_, “Bajtín: Acontecimiento y lenguaje”, *Revista Signa* 18, UNED, 2009, pp. 131-157.

\_\_\_\_, “Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIV Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Teatinos, 2009, pp. 43-63. Edición digital descargable en: <http://www.uma.es/revistas/contrastes/pdfs/014/ContrastesXIV-03.pdf>.

BETTI, Emilio, *Teoria generale della interpretazione*, Milán, Giuffrè, 1990 (ed. corregida y ampliada).

\_\_\_\_, *Diritto metodo ermeneutica: scritti scelti*, Milán, Giuffrè, 1991.

BOBES NAVES, María del Carmen, *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989.

CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2004 (1ª ed. en castellano, con nueva traducción, en “Biblioteca de autor”, 5ª reimp.; traductora: Esther Benitez).

\_\_\_\_, *El extranjero*, Madrid, Alianza -Buenos Aires, Emecé, 1999 (1ª ed. en “Biblioteca de autor”; traductor: José Ángel Valente).

\_\_\_\_, *La peste*, Barcelona, Edhasa, 1998, (1ª ed., 21ª reimp.; traducción de Rosa Chacel).

\_\_\_\_\_, *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1953 (9ª edición, 1978; traducción de Luis Echávarri).

COLOMER, T., CAMPS, A., *Enseñar a leer, enseñar a comprender*, Premio Rosa Sensat de Pedagogía 1990, Madrid, Celeste Ediciones/MEC, 2000 (1ª reimposición; texto original de 1990; 1ª ed. 1996).

CRUZ, Antonio, *Posmodernidad*, Barcelona-Miami, Clie-Universidad FLET, 2002.

CUENCA AMIGO, Jaime, “Lo estético y lo cotidiano. En torno a la esterilización de las condiciones de vida”, *Letras de Deusto*, (ISSN 0210-3516), Vol. 38, Nº 119 (2008), pp. 163-180.

CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1984.

\_\_\_\_\_, *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Londres, Reino Unido, Routledge, 2003

D' AGOSTINI, Franca, *Analíticos y continentales: guía de la filosofía de los últimos treinta años* (prefacio de Gianni Vattimo; traducción de Mario Pérez Gutiérrez), Madrid, Cátedra, Colección Teorema, Serie Mayor, 2009 (2ª ed.).

DE MAN, Paul, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991 (*Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 2ª ed. revisada, 8ª reimposición; 1ª ed. 1971; 1983 por La Universidad de Minesota).

\_\_\_\_\_, *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990 (1ª ed. en inglés: Londres, Yale University Press, 1979).

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1978, 2ª ed. (*De la Grammatologie*. Collection Critique, Paris, Minuit, 1967).

\_\_\_\_\_, *Glas*, París, Galilée, 1974.

\_\_\_\_\_, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, colección espiral/ensayo, 1975 (1ª ed.; 3ª ed. utilizada, 2007).

\_\_\_\_\_, *Posiciones*, Valencia, Pretextos, 1977.

\_\_\_\_\_, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1988 (1ª ed., 1986, por Columbia University Press).

\_\_\_\_, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 (1967, primera edición, París, Seuil).

\_\_\_\_, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989 (1ª ed. en francés, 1989).

\_\_\_\_, *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997, 2ª edición (1ª edición, *Anthropos*, 93: 1989, y *Anthropos*, 13: 1989).

\_\_\_\_ y Vattimo, Gianni (editores), *La religión*, Madrid, PPC, 1996.

\_\_\_\_, *No escribo sin luz artificial*, Madrid, cuatro.ediciones, 2006, 2ª ed. (1ª ed. 1999).

DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Alfaguara, 1977.

DE SEGOVIA, José, *El asombro del perdón*, Barcelona, Publicaciones Andamio, 2010.

DÍAZ, Esther, *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2005, 3ª edición.

DILTHEY, Wilhelm, *Teoría de la concepción del mundo*, en *Obras de Wilhelm Dilthey*, vol. 8, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1954 (2ª ed. en español).

DOSSE, François, *Historia del estructuralismo (Tomo 1: El campo del signo, 1945-1966; Tomo 2: El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días)*, Madrid, Akal, 2004 (1992, 1ª ed. francesa).

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965.

\_\_\_\_, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1992 (1962, 1ª ed. italiana; 1967, 2ª ed. revisada y ampliada; 1979 y 1984 ediciones en castellano por Ariel).

\_\_\_\_, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986 (1968, 1ª edición italiana; 1974, 1ª edición española).

\_\_\_\_, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993, 3ª ed. (1979, 1ª edición italiana; 1981, 1ª edición española).

\_\_\_\_, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000 (5ª edición; 1976 1ª edición italiana).

\_\_\_\_, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1980.

\_\_\_\_, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1984.

\_\_\_\_, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986.

\_\_\_\_, *Signo*, Barcelona, Labor, 1988.

\_\_\_\_, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

- \_\_\_\_\_, *La isla del día de antes*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Interpretación y sobreinterpretación*, UK, Cambridge University Press, 1995 (2002, segunda edición, primera reimpresión).
- \_\_\_\_\_, *Kant y el ornitorinco*, Barcelona, Lumen, 1998.
- \_\_\_\_\_, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Decir casi lo mismo: Experiencias de traducción*, Barcelona, Lumen, 2008.
- EQUIZA, Jesús, *Secularización (Modernidad-Posmodernidad) y fe cristiana: para discernir y entender la secularización*, Madrid, Nueva Utopía, 1992.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la Hermenéutica*, Madrid, Akal, 2000 (edición original: *Storia dell' "Ermeneutica*, Milán, Bompiani, 1988).
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001 (nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Josep-Maria Terricabras a partir de la supervisión realizada por la profesora Prscilla Cohn Ferrater Mora en 1994).
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1983 (9ª ed.).
- FREUD, Sigmund, *El yo y el ello*, Madrid, Alianza, 1978 (3ª ed.).
- \_\_\_\_\_, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1990 (8ª reimpresión).
- GABÁS, Raúl, *Historia de la filosofía de Hirschberger, Volumen III, siglo XX*, Barcelona, Herder, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2004 (6ª ed.).
- \_\_\_\_\_, *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta, 2002.
- GALILEI, Galileo, *Consideraciones y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- GARAGALZA, Luis, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad*, Barcelona, Anthropos, Colección Autores, Textos y Temas. Hermeneusis (colección dirigida por Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros y Luis Garagalza), 2002.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GONZÁLEZ-CARVAJAL, Luis, *Ideas y creencias del hombre actual*, Santander, Sal Terrae, 1996, 4ª ed. (1991, 1ª ed.).

GREIMAS, Algirdas Julien, *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Fragua, Madrid, 1973, Colección Lingüística, Epistemología y Semiótica.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1982 (ed. original francesa de 1979).

HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

HARMAN, P. M. *La revolución científica*, Crítica, Barcelona, 1987.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos, 2006.

\_\_\_\_\_, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, III, México, F.C.E., 1977.

\_\_\_\_\_, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 1989 (1ª ed. en Alianza universidad, 4ª reimp.).

HEIDEGGER, *Ser y tiempo* (Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad Arcis: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>).

\_\_\_\_\_, *Carta sobre el humanismo*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (utilizada la última edición en castellano del año 2006).

HOTTOIS, Gilbert, *De la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1999 (traducción de Marco Aurelio Galmarini).

HUME, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1988.

HUSSERL, Edmund, *Lógica formal y trascendental*, Méjico, UNAM, 1962

\_\_\_\_\_, *La filosofía como ciencia rigurosa*, Madrid, EMESA, 1980.

\_\_\_\_\_, *Meditaciones cartesianas: introducción a la fenomenología*, edición de Miguel García -Baró; prólogo de José Gaos, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

\_\_\_\_\_, *Investigaciones lógicas, vol. I*, Madrid, Alianza, 1985 (2ª ed.).

\_\_\_\_\_, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Crítica, Colección Crítica Filosofía. Serie Clásicos, 1991.

\_\_\_\_\_, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993 (2ª ed., 2ª reimp.).

INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987 (1ª ed. Alemana, 1976).

\_\_\_\_\_, *Rutas de la interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

JAUSS, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 1976.

KANT, *Crítica a la razón pura*, Buenos Aires, Losada, 1973.

KRIEGER, Peter, “La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 84, 2004.

LANCEROS, Patxi, *La modernidad cansada y otras fatigas*, prólogo de Eugenio Trías, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1996 (6ª edición; primera edición: 1986 –la original: 1983–).

\_\_\_\_\_, *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades*, Barcelona, Anagrama, 1991.

\_\_\_\_\_, *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*, Barcelona, Anagrama, 2003.

\_\_\_\_\_, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_, *La sociedad de la decepción. Entrevista con Bertrand Richard*, Barcelona, Anagrama, 2008.

\_\_\_\_\_, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.

\_\_\_\_\_, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Barcelona, Anagrama, 2010.

LOTMAN, Jurij M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.

LUKES, Steven, *Relativismo moral*, Madrid, Paidós, 2011 (2008, 1ª ed. Inglés).

LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna: informe del saber*, Madrid, Cátedra, 1989 (4ª ed.).

\_\_\_\_\_, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996 (4ª ed.).

MARTÍNEZ CONTRERAS, Francisco Javier, "Teoría, estética y fenómeno religioso: Experiencias de ruptura en el interior de la Razón", *Letras de Deusto* (ISSN 0210-3516), Vol. 38, Nº 119 (2008), pp. 267-280.

MAYORAL, José Antonio (editor), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.

MERLEAU-PONTY, *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

\_\_\_\_\_, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977.

\_\_\_\_\_, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994 (3ª ed.).

NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank, *Popular Film and Television Comedy*, Londres, Routledge, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich W., *La voluntad de poder*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966, cinco volúmenes, vol IV.

\_\_\_\_\_, *El Gay saber*, Narcea, Madrid, 1973.

\_\_\_\_\_, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1975.

ORTIZ-OSÉS, Andrés, *Experiencia / existencia*, Barcelona, March Editor, Biblioteca Íntima, nº 18, 2005.

\_\_\_\_\_, *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, Rubí (Barcelona), Anthropos, Colección Autores, Textos y Temas. Hermeneusis (colección dirigida por Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros y Luis Garagalza), 2003.

\_\_\_\_\_, y LANCEROS, Patxi (directores de la obra), *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004 (última edición del año 2006).

\_\_\_\_\_, (Eds.), *Diccionario de la Existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*, Barcelona, Anthropos, 2006 (1ª ed.).

\_\_\_\_\_, (Eds.), *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*, Barcelona, Anthropos, 2006.

PRINCE, Gerald, *A dictionary of narratology*, Great Britain, Scolar Press, 1991.

\_\_\_\_\_, *Narratology: the form and functioning of narrative*, T260, Walter de Gruyter.

\_\_\_\_\_, "El narratario", en *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Sullà, Enric ed., Barcelona, Grijalbo Mondadori, D.L. 1996, pp. 151-161.

RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, vigésima segunda edición.

RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE (Fondo de Cultura Económica), 2001.



- \_\_\_\_\_, *Hermenéutica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Aurora, 1975.
- RITZER, G., *Postmodern Social theory*, Nueva York, McGraw-Hill, 1997.
- ROMERO RECHE, Alejandro, *El humor en la teoría sociológica postmoderna*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2008 (archivo en pdf disponible en: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1918/1/17548779.pdf>. Consulta: 30-07-2013, a las 23'00 horas).
- RORTY, Richard y VATTIMO, Gianni; Zabala, Santiago (compilador), *El futuro de la religión: solidaridad, caridad, ironía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- ROYLE, Nicholas (editor), *Deconstructions. A user's guide*, Wales, Palgrave, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- \_\_\_\_\_, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1973.
- SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- THOMPSON, Colin P., *La lucha de las lenguas. Fray Luis de León y el Siglo de Oro en España*, Salamanca, Junta de Castilla y León (Consejería de Educación y Cultura), 1995.
- TILLICH, P., *Teología sistemática I*, Salamanca, 1982.
- TINIANOV, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975 (2ª ed.).
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida* (ed. por A. M. López Molina), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, traducción de Juan Carlos Gentile, Barcelona, Península, 1986 (2ª ed.).
- \_\_\_\_\_, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Más allá del sujeto*, traducción de Juan Carlos Gentile, Barcelona, Paidós, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Filosofía al presente*, Milán, Garzanti, 1990.
- \_\_\_\_\_, [et al.], *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990 (1ª ed.).
- \_\_\_\_\_, *La sociedad transparente* (con un prefacio del autor a la edición española; introducción de Teresa Oñate), Barcelona, Paidós, 1990 (1ª ed.).

\_\_\_\_\_, *Ética de la interpretación* (traducción de Teresa Oñate), Barcelona, Paidós, 1991.

\_\_\_\_\_ (comp.), *La secularización de la filosofía: hermenéutica y posmodernidad*, Barcelona, Geisa, 1992.

\_\_\_\_\_, *Más allá de la interpretación* (introducción de Ramón Rodríguez), Barcelona, Paidós, 1995.

\_\_\_\_\_, *Introducción a Nietzsche* (traducción de Jorge Binaghi), Barcelona, Península, 1996.

\_\_\_\_\_, *Después de la cristiandad: Por un cristianismo no religioso* (traducción de Carmen Revilla), Barcelona, Paidós, 2003.

\_\_\_\_\_, *Nihilismo y emancipación. Ética, Política, Derecho*, Barcelona, Paidós, 2004.

\_\_\_\_\_; Ortiz-Osés, Andrés; Zabala, Santiago y otros, *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.

\_\_\_\_\_, *Adiós a la verdad* (traducción de María Teresa D'Meza), Barcelona, Gedisa, 2010.

\_\_\_\_\_, *Vocación y responsabilidad del filósofo* (introducción de Franca D'Agostini y traducción de Antoni Martínez Riu), Barcelona, Herder, 2012

VERA GARCÍA, Rosa, “La posmodernidad del comportamiento humano a través de Zelig”, *Vértices Psicólogos*,

<http://www.verticespsicologos.es/resources/La+Posmodernidad+del+Comportamiento+Humano+a+traves+de+Zelig.pdf>, consultada el 28 de agosto del 2012.

VERGARA HENRÍQUEZ, Fernando J., *La condición moderna. Patxi Lanceros y la concepción cansada de la modernidad*, *Revista Lindaraja*; nº 13, noviembre de 2007 (tomadas todas las citas de este artículo de su edición electrónica [http://www.filosofiayliteratura.org/lindaraja/vergara/condicion\\_moderna.htm#\\_ftn1](http://www.filosofiayliteratura.org/lindaraja/vergara/condicion_moderna.htm#_ftn1), consultada el 23-06-2013.

VIDE RODRÍGUEZ, Vicente, “La filosofía ante el cientifismo y el fundamentalismo religioso”, *Letras de Deusto* (ISSN 0210-3516), Vol. 38, Nº 119 (2008), pp. 249-266.

VYGOTSKY, L., *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica, 1979 (1ª ed. original en inglés: *Mind in society. The development of higher psychological processes*, Harvard University Press, Cambridge, Mass).

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, 2ª ed. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

## 2. Historia del cine y de la literatura

AUSEJO, Serafín de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 2005 (11ª reimpresión de la 1ª edición castellana de 1963, basada en el Bibel-Lexikon publicado por Herbert Haag, y en Bijbels Woordenboek publicada por A. Van Den Born.; ed. original alemana de 1953).

BERENDT, Joachim E., *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Barcelona, Círculo de lectores, 2004.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984 (1ª ed., 3ª reimp., revisada, con bibliografía actualizada por el autor).

GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, col. "Palabras en el Tiempo", nº 179, 1989.

SÁNCHEZ CARO, José Manuel, *Biblia e Ilustración. Las versiones castellanas de la Biblia en el Siglo de las Luces*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

SENABRE, Ricardo, "Fray Luis de León y la Biblia", *Edad de Oro*, IV (1985), tomado de López Estrada, Francisco (editor-coordinador)-Rico, Francisco (editor y coordinador general de la obra completa), *Historia y Crítica de la Literatura Española 2/1, Siglos de Oro: Renacimiento, Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991.

VEGA, María José (editora), *Lectura y Culpa en la Europa del siglo XVI*, Barcelona, Universitat Autònoma, Servei de Publicacions Bellaterra, 2012 (actas del *Congreso Internacional* organizado por CiLengua y la Universidad Autónoma de Barcelona, y celebrado en San Milán de la Cogolla los días 6 y 7 de marzo de 2009).

\_\_\_\_\_, (coordinadora), *Clandestinos y prohibidos en la Europa Moderna (siglos XVI-XVII)*, ciclo de conferencias celebrado 16, 18, 23, 25 y 30 octubre 2007, editadas completas en audio en:

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/?p2=1&p3=524&l=1>, consultado el 14-09-2012, a las 21'00 horas.

WHITE, Elena, *Patriarcas y profetas*, México, Publicaciones Interamericanas, 1985 (1ª ed. en castellano, 9ª reimpresión).

### **3. Woody Allen: Vida, obra y estudios críticos**

#### **a. Libros de Woody Allen**

##### **i. Relatos**

ALLEN, Woody, *Sin plumas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002 (1ª ed. 1972).

\_\_\_\_\_, *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Tusquest, col. Fábula 46, Barcelona, 2000.

\_\_\_\_\_, *Pura anarquía*, Barcelona, Tusquets, colección Andanzas, 2007.

##### **ii. Obras de teatro no incluidas en otros libros**

ALLEN, Woody, *La bombilla que flota*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1121, 1984.

\_\_\_\_\_, *No te bebas el agua*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1127, 1985.

\_\_\_\_\_, *Sueños de un seductor*, traducción de Manuel Sáenz de Heredia, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1109, 1992.

\_\_\_\_\_, *Adulterios: tres comedias en un acto*, traducción de Silvia Barbero, Barcelona, Tusquets, colección Marginales, nº 239, 2006.

##### **iii. Guiones cinematográficos en castellano**

ALLEN, Woody, *Manhattan*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 195, 1981.

\_\_\_\_\_, *Stardust Memories (Recuerdos)*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1101, 1982.

\_\_\_\_\_, *Interiores*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 197, 1986.

\_\_\_\_\_, *Hannah y sus hermanas*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1132, 1987.

\_\_\_\_\_, *Annie Hall*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 199, 1988.

\_\_\_\_\_, *Zelig*, traducción de los diálogos: Jaime del Leal, traducción de los textos de referencia: Ariel Collazo, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1115, 1988.

\_\_\_\_\_, *Todo lo que usted quiso siempre saber acerca del sexo*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1130, 1990.

\_\_\_\_\_, *Delitos y faltas*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1138, 1992.

\_\_\_\_\_, *Maridos y mujeres*, traducción de José Luis Guarner, Barcelona, Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, nº 1139, 1993.

\_\_\_\_\_, *Misterioso asesinato en Manhattan*, traducción de Claudio López Lamadrid, Barcelona, Tusquets, colección Fábula, nº 129, 1995.

\_\_\_\_\_, *Hollywood Ending (Un final made in Hollywood)*, traducción de Guillermo Ramos, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, colección Espiral, nº 25, 2002.

\_\_\_\_\_, *Anything Else (Todo lo demás)*, traducción de Guillermo Ramos, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, colección Espiral, nº 48, 2003.

\_\_\_\_\_, *Melinda y Melinda*, traducción de Guillermo Ramos, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, colección Espiral, nº 60, 2004.

\_\_\_\_\_, *Match point*, traducción de Guillermo Ramos, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, colección Espiral, nº 70, 2005.

#### **b. Libros de entrevistas y estudios críticos sobre Woody Allen y su obra**

ADLER, Bill y FEINMAN, Jerry, *Woody Allen: Clown Prince of American Humor*, Nueva York, Pinnacle Books, 1976

AIXALÀ, Pep, *Todo Sobre Woody Allen*, Barcelona, Océano, 2001.

AA.VV., *El universo de Woody Allen*, Madrid, Notorius Ediciones, 2008.

BAXTER, John, *Woody Allen: A Biography*, Nueva York, Da Capo Press, 2000.

BENAYOUN, Robert, *The films of Woody Allen*, Nueva York, Harmony Books, 1986.

BENDAZZI, Giannalberto, *The Films of Woody Allen*, Londres, Ravette, 1987.

BERTORELLO, Adrián, "Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad", artículo publicado en *Escritura e imagen*, vol. 6, 2010, pp. 7-18.

BJÖRKMAN, Stig, *Woody por Allen*, Barcelona, Plot, S. A., 1995 (1993, ed. en inglés).

BLAKE Richard Aloysius, *Woody Allen: Profane and Sacred*, Nueva York, Scarecrow Press, 1995.

BRODE, Douglas, *Las películas de Woody Allen*, Barcelona, Odín, 1993.

BYRNES, Christina, *Woody Allen's Trilogy of Terror: a study of "Interiors", "September", and "Another Woman"*, Nottingham, Paupers' Press, 1997.

CÈBE, Gilles, *Woody Allen*, Madrid, Júcar, 1986.

COLOMBANI, Florence, *Woody Allen*, Paris, Cahiers du cinema Sarl, Colección Maestros del cine, 2010 (ed. española).

CURRY, Renée R., *Perspectives on Woody Allen*, Nueva York, G. K. Hall & Co., 1996.

FARROW, Mia, *Memorias. Hojas Vivas*, Barcelona, Ediciones B, 1997 (título original: *What Falls Away*, traducción de Dolors Gallart).

FONTE, Jorge, *Woody Allen*, Madrid, Cátedra (Signo e imagen/Cineastas), 2010 (5ª ed. actualizada) y 2012 (6ª ed. revisada y actualizada).

\_\_\_\_\_, *Woody Allen. Escritor y cineasta*, Santa Cruz de Tenerife, La Página (Colección Escrituras), 2012.

FOX, Julian, *Woody: Movies from Manhattan*, London, B.T. Batsford, 1996.

FRODON, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Paidós, 2002.

GIRGUS, Sam B., *El cine de Woody Allen*, Akal, 2005 (a partir de la 2ª ed. original en inglés, del año 2002).

GONZÁLEZ VARGAS, Carla, *Woody Allen. Su vida y sus películas*, México, Editorial Planeta Mexicana Sa De cv, 2003.

GUTHRIE, Lee, *Woody Allen, a biography*, Nueva York-Londres, Drake Publishers, 1978.

HIRSCH, Foster, *Love, Sex, Death, And The Meaning Of Life: The Films Of Woody Allen*, Nueva York, Da Capo Press, 2001.

HÖSLE, Vittorio, *Woody Allen: Filosofía del humor*, Barcelona, Tusquets, 2002.

KAPSIS, Robert E. y Coblentz, Kathie, *Woody Allen: Interviews*, Univ. Press of Mississippi, 2006.

LAX, Eric, *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*, Nueva York, Charterhouse, 1975.

\_\_\_\_\_, *Woody Allen: La biografía*, Barcelona, Ediciones B, colección Primer plano, 1991.

\_\_\_\_\_, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Lumen, 2008.

LEE, Sander H., *Eighteen Woody Allen Films Analyzed. Anguish, God and Existentialism*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 2002.

\_\_\_\_\_, *Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 2013

MEADE, Marion, *The Unruly Life of Woody Allen: A Biography*, Nueva York, Cooper Square Publishing, LLC, 2001.

NAVACELLE, Thierry de, *Woody Allen on location*, Nueva York, Morrow, 1987.

NICHOLS, Mary P., *Reconstructing Woody: Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000.

PALMER, Myles, *Woody Allen, an illustrated biography*, Londres, Proteus, 1980.

POGEL, Nancy, *Woody Allen*, Boston, Twayne Publishers (a Division of G. K. Hall & Co.), 1987.

RENTERO, Juan Carlos, *Woody Allen*, Madrid, Ediciones JC Clementine, 2002 (5ª ed.).

SCHICKEL, Richard, *Woody Allen por sí mismo*, Barcelona, Manontropo, ed. Robinbook, 2005 (ed. original: *Woody Allen: a life in film*, 2003).

SCHWARTZ, Richard Alan, *Woody, from Antz to Zelig: a reference guide to Woody Allen's creative work, 1964-1998*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 2000.

SILET, Charles L. P. (editor), *The films of Woody Allen. Critical Essays*, Oxford, Scarecrow Press, 2006.

SOURCE Wikipedia, Books, LLC, *Films Directed by Woody Allen (Film Guide)*, General Books LLC, 2010.

\_\_\_\_\_, *Jewish Comedy and Humor: Victor Borge, Krusty the Clown, Woody Allen, Seinfeld, Marx Brothers, the Three Stooges, Howard Stern, Larry David*, General Books LLC, 2011.

SPIGNESI, Stephen J., *The Woody Allen Companion*, Londres, Plexus, 1994.

STORA-SANDOR, Judith, *De Job a Woody Allen: El humor judío en la literatura*, Buenos Aires, Biblos-Almagesto, 2000.

WERNBLAD, Annette, *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1992.

WILD, David, *The Movies of Woody Allen: a Short, Neurotic Quiz Book*, Nueva York, Perigee Books, 1987.

YACOWAR, Maurice, *Loser Take All: The Comic Art of Woody Allen*, Nueva York, Continuum, 1991 (nueva edición ampliada).

### **c. Artículos especializados y críticas periodísticas**

DULCE, José Andrés, "Esperanza y decepción: un comentario a *La bombilla que flota*", *Nickel Odeon*, nº 28, otoño 2002, p. 119.

DEWISON, Alan, "Woody Allen", *Man*, nº 88, febrero de 1995.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, "Woody Allen afirma que la infidelidad es 'uno de esos problemas sin solución'", *El País*, 15 de diciembre de 1998, p. 34.

FRODON, Jean-Michel, "Woody Allen", *El Mundo Magazine*, núm. 227, febrero de 1994, pp. 32-33.

GILABERT BARBERÀ, Pau, "Woody Allen y el espíritu de la tragedia griega: de *Crimes and Misdemeanors* a *Match Point*", *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*, vol. 17, 2008, 1-18 (revista electrónica), Universitat de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/17023/1/Allen%20esperit%20castx.pdf>.

JAMES, Caryn, "Woody Allen", *El País Semanal*, nº 504, domingo 7 de diciembre de 1986, pp. 30-40.

LÓPEZ Calvo, José, "Woody Allen o la tercera vía", *Nickel Odeon*, nº 28, otoño 2002.

MARÍN, Juan, "Vida ejemplar del urbanita divertido. Biografía de Woody Allen, el hombre casi perfecto", *El País, Babelia*, 02/11/1991, p.13.

NEBOT, Marc, "Woody Allen", *Acción*, nº 69, febrero de 1998, p. 56.

NESTEROFF, Kliph, *The Early Woody Allen. 1952-1971*, <http://blog.wfmu.org/freeform/2010/02/the-early-woody-allen.html>, consultado el 01-08-2013, a las 17'00 horas.

#### **d. Entrevistas en televisión, prensa y revistas especializadas**

AA. VV., *El País Semanal* en abril de 1978, p. 14.

MARTIALAY, Julieta, "El director Woody Allen", *Fotogramas*, núm. 1865, marzo de 1999, p. 124.

OLIVARES, Juan Carlos, "Woody Allen", *Blanco y Negro*, núm. 4103, 15 de febrero de 1998, pp. 54-57.

RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti, "A Roma con amor", crítica publicada en el periódico *ABC* el 21 de septiembre de 2012.

ZAMPAGLIONE, Arturo, "Woody Allen", *El País*, suplemento cultural *Babelia*, 24 de febrero de 1996, pp. 4-5.

#### **e. Documentales**

*Woody Allen: A Documentary*, Robert Weide, EE. UU., 2011.





UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA



**SECULARIZACIÓN, HERMENÉUTICA Y POSMODERNIDAD:  
EL CINE DE WOODY ALLEN A LA LUZ DEL  
EXISTENCIALISMO, EL PSICOANÁLISIS  
Y LA DECONSTRUCCIÓN**

**Vol. II: Anexos de la tesis doctoral**

*Departamento de Filologías Hispánicas y Clásicas  
Programa de Doctorado: Edición y anotación de Textos Hispánicos  
Línea de Investigación: Teoría de la literatura*

**Alumno: Doctorando Luis Ángel Ruiz Ruiz  
Director de la tesis: Doctor Miguel Ángel Muro Munilla**

**LOGROÑO, SEPTIEMBRE 2013**



## ÍNDICE DE LOS ANEXOS

<b>ANEXO I: Mapas conceptuales</b>	p. 4
<b>ANEXO II: Textos</b>	p. 8
<b>ANEXO III: Imágenes</b>	p. 18



**ANEXO I**  
**(Mapas conceptuales)**





Fig. 1: “Lugares” dentro de los cuales opera el “acontecer hermenéutico” gadameriano.



Fig. 2: Elementos que conforman la noción de estructura.



Fig. 3: Proceso y elementos interpretativos según la deconstrucción.





**ANEXO II**  
**(Textos)**

## Texto 1

### DIÁLOGO PLATÓNICO ENTRE SÓCRATES Y HAWKING

(Comienzo del capítulo de González Faus en *¿Dios a la vista?*, obra coordinada por Diego Bermejo, pp. 547-548.)

Ya cantaban don Hilarión y don Sebastián que las ciencias adelantan que es una barbaridad. Tanto que, con esos conocimientos de la expansión del universo, de la vinculación del tiempo a ese fenómeno, y de las posibilidades de “viajar al pasado” o “recordar el futuro”..., pues llegó un momento en que un grupo de expertos de “Silicon World”, consiguió encapsular una porción del universo que iba ya desapareciendo en su expansión y hacerlo retroceder hasta otra porción de tiempo más reciente. Fue un trabajo enorme, pues hubo que eliminar infinidad de adherencias para que aquellos personajes ya perdidos en la lejanía de los tiempos volvieran a ser los que fueron hace más de veinte siglos. Y quiso la casualidad (o los genios de la física) que esa porción del pasado recuperada estuviera poblada por tres figuras fundamentales de la antigua Grecia: dos filósofos, Sócrates y Protágoras, y un jovencuelo objeto de muchas admiraciones llamado Alcibiades. Los tres figuran en varios diálogos que recogió el maestro Platón.

Y he aquí, que ese fragmento recuperado del tiempo perdido, se encontró junto a otro fragmento de nuestro espacio-tiempo en el que vivía una de las grandes figuras del campo de la física, autor de una obra muy conocida titulada precisamente *Historia del tiempo*. Se llamaba Stephen Hawking y acababa de publicar un nuevo libro en el que (al menos según las noticias de prensa) sostenía haber llegado a la conclusión de que la ley de la gravedad puede dar razón de por qué el universo existe y se creó de la nada; con lo que no es necesario apelar a Dios para responder a la pregunta de por qué existimos. De este modo, Hawking daba por contestada, o dejaba sin responder, la pregunta con que concluía su obra anterior: “¿qué es lo que insufla fuego a las ecuaciones y crea un universo que puede ser descrito por ellas?”. Y daba un paso atrás respecto a la insinuación de aquel mismo libro, calificada por él como “principio antrópico débil”: que si un segundo después de la “gran explosión”, la velocidad de expansión hubiese sido sólo una cien-mil-billonésima parte menor, no habrían aparecido los seres humanos que, por primera vez, pueden hacerse cargo de toda la historia del tiempo y del universo.

Como es lógico, y dada la curiosidad innata de Sócrates, el encuentro se convirtió pronto en un diálogo sobre las tesis de Hawking. Alcibiades, impetuoso y joven,

simpatizaba con las ideas del inglés y se sentía mucho más moderno de lo que nunca pensó poder ser. Sócrates y Protágoras preferían no tomar postura de entrada, sino examinar antes el tema con calma...

## Texto 2

### DIOS A LA VISTA

(Artículo de Olegario González de Cardedal  
publicado en el *ABC.es* el domingo 18-01-09)<sup>1</sup>

Este título no está tomado de esos anuncios que ahora ruedan en autobuses por las ciudades. Le pertenece a Ortega y Gasset, quien en un artículo de 1926 bajo ese marbete escribía lo siguiente: “Hay épocas de *odium Dei*, de gran fuga lejos de lo divino, en que esta enorme montaña de Dios llega casi a desaparecer del horizonte. Pero al cabo vienen sazones en que súbitamente, con la gracia intacta de una costa virgen, emerge a sotavento el acantilado de la divinidad. La hora es de este linaje, y procede gritar desde la cofa: ¡Dios a la vista!”.

¿Qué ha ocurrido en la conciencia europea para que tras años de silencio social sobre Dios, ahora aparezca esa extraña proclamación, que expresada como rechazo no se atreve a la negación absoluta y deja su existencia en probabilidad? Esa palabra primordial “Dios” todos la proclamamos en consentimiento o en rechazo. Ella nos precede y nos comprendemos a nosotros mismos como finitos a la luz del Infinito, como mortales a la luz del Inmortal, como creados a la luz del Creador. ¿Qué es más sensato: acogerse como frutos de un amor preveniente o como arrojados por un destino ciego? ¿Es posible que nuestra razón y corazón procedan de algo sin-razón y sin-corazón?

De Dios ni podemos callar ni sabemos hablar. Sólo podemos hablar de Él haciéndonos eco y siendo altavoces de su propia palabra acogida pecho a tierra, como revelación de su amor y en respuesta de nuestro amor. Quien se la apropia o la blande como arma frente al prójimo, está profanando a Dios y ofendiendo a su prójimo. ¿Quién se atrevería a decir que conoce a Dios, que lo puede retener por propia mano, o ponerlo a su servicio? Él es una presencia real pero elusiva, personal pero sustraída. No es posesión de nadie y es soberana sobre todos. Sólo descalzos y de rodillas, los oídos

---

<sup>1</sup> <http://www.abc.es/20090118/opinion-tercera/dios-vista-20090118.html>. Consultado el 22-07-2013, a las 21<sup>00</sup> horas.

abiertos y los ojos cerrados, en acogimiento de uno mismo y en recogimiento de la dispersión exterior, podemos percibirle. No en el terremoto, ni en el viento, ni en el fuego exterior sino en la brisa tenue está Él. Así se dio a sentir a Elías camino del Horeb y a Moisés desde el Sinaí en la hendidura de la peña, viéndole por la espalda mientras se alejaba. Pero ese silbo amoroso, que ha rozado nuestras pupilas interiores ya nunca podremos olvidarlo, aun cuando azoten los vientos del Norte.

De Dios sólo se puede hablar con amor y temblor desde dentro de la verdad de la existencia, desde el estremecimiento de quien se sabe lejos de la propia dignidad humana y más lejos todavía lejos de la santidad divina. Sólo se puede hablar de Él con una razón que nace de la vida y del servicio incondicional al prójimo. A ese Dios podemos reconocerle en las huellas que han dejado en nuestro mundo sus testigos cualificados: profetas, místicos, poetas altavoces suyos en la cotidianidad, servidores de pobres y enfermos, santas voces de una eternidad que es inherente a nuestra finitud, de un Misterio, que es ya presencia a nuestra soledad, y al que podemos abrirnos porque previamente Él se ha abierto a nosotros. Aceptación de nuestra individualidad y adentramiento en nuestra soledad son condiciones para conocer a Dios. Sólo quien se conoce a sí mismo puede reconocer a Dios y sólo quien ama a su prójimo puede columbrar a Dios.

No se puede hacer comercio, propaganda o ideología con este santo nombre. Sólo podemos manuducir el prójimo hasta Dios con la verdad de la existencia, la dignidad de la justicia y la fortaleza de la esperanza. Tenemos que darle palabra y razón de Él pero no demostrar y nunca imponer. Estando en la verdad ante Él y desde Él enhiestos y libres para todo a la vez que solidarios de todo y servidores de todos, gozosos y esperanzados, los creyentes serán verdaderos y hablarán bien de Dios. Preocupados por todo lo bello, noble y justo, a la vez que serenamente despreocupados y abiertos a la gloria del mundo y a la belleza de las cosas, que es alimento natural del hombre y suprema flor de la realidad.

El creyente se sabe agraciado con la luz de la fe. Ella no es una conquista suya sino un don de Dios al que ya no puede renunciar porque equivaldría a renunciar a la luz con la que ve un mundo nuevo. Agraciado y humillado por la propia fe, de la que debe gozarse pero nunca vanagloriarse, se asombra cada día de sí mismo, de que al despertar siga existiendo y creyendo. Tanto la vida como la fe son una diaria sorpresa, que el bien nacido agradece a Dios y comunica a los demás. Lo que le causa asombro al creyente no es la increencia del prójimo sino su propia fe, porque sabe que es puro don de Dios.

Nada más contradictorio con ella que despreciar o acusar a quien no la tiene: esto revelaría que quien lo hace no sabe lo que es el admirable don de creer; que ha confundido lo que es gracia con lo que es un vulgar producto que se compra, una idea que se fabrica o una mera herencia que se recibe.

Cuando las cosas sagradas de la vida humana son tratadas mal y maltratadas, terminan volviéndose contra el hombre y degradándolo. La trivialización maligna conduce al olvido de lo esencial, a la pérdida del respeto a lo sagrado, al encubrimiento de los límites de la vida humana, a la anulación de la diferencia entre el bien y el mal. ¡Mortal es ya el hecho histórico de que creyentes e increyentes se lancen la palabra «Dios» a la cara cuando tenía que ser pronunciada por los creyentes con veneración y asombro, mientras que los no creyentes deberían respetarla por ser sagrada a sus semejantes! Cuando esa realidad que debería aparecer como alma vivificadora para todos, se convierte en arma de acoso, entonces algo esencial se ha pervertido en la convivencia. ¡Y todos los que colaboremos a esa pugna seremos culpables de lesa divinidad y de lesa humanidad!

Kierkegaard decía que al hombre que encuentra a Dios en su vida, le ocurre como al beduino en el desierto que, cavando dentro de su tienda, descubre una fuente. De ella recoge el agua y se la ofrece a su prójimo para saciar la sed: nunca se la arroja contra el rostro. Cada hombre tiene que cavar en la tienda de su propia interioridad para allí encontrar a Dios. El creyente le ofrecerá a su prójimo como agua viva. El no creyente no debe equivocarse: la realidad de Dios es una gracia posible también para él y no depende de cómo sean los propios creyentes. Cada uno somos un absoluto ante Dios y ante Él tenemos que responder con el nombre con el que previamente Él nos llama a cada uno. Dios es el primer bien común de la humanidad. Porque Él es uno creándonos, somos nosotros unos como hombres. Su paternidad creadora es el fundamento de nuestra fraternidad indestructible.

A la luz de lo anterior el lector se preguntará: ¿son los autobuses públicos lugar apto para el uso acusativo o defensivo del santo nombre de Dios? (No pregunto si es legítimo en pura lógica de mercado sino si es fermento de concordia o de discordia en una democracia humana). No parece. Las empresas públicas, ¿pueden prestarse a tales usos ideológicos, que siempre terminan ofendiendo a unos o a otros? No parece. Esta campaña nació en Inglaterra como reacción contra una presentación que hace a Dios fuente de miedo y amenaza al hombre con la condenación eterna. Y tenía razón en rebelarse contra ella y contra tal uso fatídico e inhumano de Dios, porque Él es la fuente

primera de la vida y la raíz última de la felicidad. Dios es gratuito como lo son el amor y la luz, la belleza y las flores.

No puede ser utilizado como palanca que sirva de acelerador ni de freno para fines materiales de este mundo. Él es de otro orden: la luz que nos alumbra para que existamos en libertad; la lumbre que alumbra para que en gozosa responsabilidad crezcamos. No se puede hablar de Dios en vano, en falso, en profano. El creyente no hablará así nunca de Él.

### Texto 3

#### LA SERPIENTE DEL PARAÍSO

(Extraído de Ausejo, Serafín de, *Diccionario de la Biblia*,  
Barcelona, Herder, 2005, columnas 1834-1835]

En cuanto a la naturaleza de esta serpiente del paraíso, las opiniones de los exégetas (incluso de los que defienden la interpretación literal del relato de la caída) son muy divergentes.

(I) El Talmud, Filón, Clemente de Alejandría, etc. consideran la serpiente del paraíso como un símbolo de la concupiscencia o de los malos pensamientos y deseos de los hombres. La mayor parte de los escritores eclesiásticos [...] ven en la serpiente del paraíso al demonio, que se sirvió de una serpiente real como intermediaria [...] o que se ocultó bajo la figura de una serpiente aparente [...]. Contra estas opiniones, según las cuales no vino la seducción de parte de la serpiente misma, sino de fuera de ella, se suele objetar que el hagiógrafo habla de la serpiente en cuanto que es un animal creado por Dios; además, no parece tener sentido que se condene a penas físicas a un mero símbolo o a una serpiente real que no era más que instrumento del demonio.

(II) Al decir que la serpiente es „el más astuto de todos los animales del campo que Yahvéh Dios había creado“ (3:1; cf. 2:19), el hagiógrafo indica que está pensando en una especie de animal determinada o en un individuo de esta especie. Al mismo tiempo da a entender que, en la elección de este animal, cuya astucia era proverbial (cf. Mt 10:16), han sido causas determinantes sus costumbres (sus maneras furtivas, su flexibilidad extraordinaria, sus ataques y desplantes hábiles e inesperados) y su aspecto externo (lengua fina y puntiaguda, cuerpo liso que se enfilea y se desliza entre matorrales y piedras; cf. También Prov 30:19). Por otra parte, puesto que la serpiente del relato de

Gén 3 conoce el secreto del árbol, está muy lejos de ser una serpiente ordinaria; y por el hecho de atribuir a Yahvéh mentira y envidia, la serpiente es, evidentemente, un enemigo de Dios. Por eso no es extraño que esté dotada de palabra.

#### Texto 4

### MONÓLOGO FINAL DE NOVECENTO EN *LA LEYENDA DEL PIANISTA EN EL OCÉANO*

*(The Legend of 1900-La leggenda del pianista sull'oceano,*  
Giuseppe Tornatore, EE. UU.-Italia, 1998)

NOVECENTO *(Sentado sobre una caja de dinamita frente a su amigo Max, en el fondo de la desvencijada y abandonada sala de máquinas del Virginian, en penumbra):* Toda aquella ciudad. No se veía el final. El final. Por favor. ¿Puede mostrarme dónde acaba? Todo iba muy bien en la escalerilla. Y yo estaba impecable, con mi abrigo. Era un espectáculo. Iba a bajar. Te lo prometo. Ese no fue el problema. No fue lo que vi lo que me detuvo, Max. Fue lo que no vi. ¿Puedes comprenderlo? Lo que no vi. En toda aquella inmensa ciudad había de todo menos un final. No había final. Lo que no vi fue dónde terminaba todo aquello. El final del mundo.

Fíjate en un piano, las teclas empiezan, las teclas acaban. Sabes que hay 88, nadie puede discutirte. No son infinitas. Tú eres infinito. Y en esas teclas, la música que puedes hacer es infinita. Eso me gusta. Así, sí puedo vivir. Pero si me subo a esa escalerilla y me pones delante de un teclado con millones de teclas, millones y millones de teclas que no tienen fin, y ésa es la verdad, Max, no tienen fin. Ese teclado es infinito. Y, si ese teclado es infinito, no hay música alguna que puedas tocar en él. Te has equivocado de taburete. Ese es el piano de Dios.

¡Cielo santo! ¿Viste aquellas calles? Sólo las calles. ¡Había miles de calles! ¿Cómo lo hacéis allá abajo? ¿Cómo escogéis una sola? Una mujer, una casa, una parcela de tierra que sea tuya, un paisaje que contemplar, una forma de morir. Todo ese mundo pesa demasiado y ni siquiera sabes dónde acaba, ni cuánto hay de él. ¿Es que no os da miedo, a todos vosotros, terminar hundidos hechos pedazos solamente de pensar en la enormidad de vivir en él?

Max, yo he nacido en este barco. Y aquí el mundo pasaba ante mí, pero con dos mil personas cada vez. Y aquí había deseos, pero no más de los que cabían entre proa y

popa. Yo interpretaba mi felicidad, pero en un piano que no era infinito. Aprendí a vivir de esa forma. ¿La tierra? La tierra es un barco demasiado grande, una mujer demasiado hermosa, un viaje demasiado largo, un perfume demasiado fuerte. Es una música que no sé tocar.

Nunca podría bajarme de este barco. Como mucho, podría bajarme de mi vida. Al fin y al cabo, yo no existo para nadie. Tú eres la excepción, Max. Tú eres el único que sabe que estoy aquí. Eres una minoría. Y más vale que te acostumbres.

### **Texto 5**

#### **DISCURSO DE WOODY ALLEN EN LA ENTREGA DEL “PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS DE LAS ARTES 2002”<sup>2</sup>**

Un gran comediante americano del pasado, Jack Benney, tenía, creo, la mejor frase para una ocasión tan estupenda y maravillosa como ésta; cuando ganó un gran y prestigioso premio dijo: “Yo no me merezco este premio; pero tengo diabetes y tampoco me lo merezco”. Así es como me siento yo ahora mismo al recibir este premio; yo no me lo merezco, pero estoy tremendamente, me siento tremendamente honrado de haberlo recibido, de recibir este premio.

Recibir este honor para mí en un país europeo es de un significado muy especial. Yo me crié en una era, en una época en la cual las películas, el cine estaban dominadas por las películas americanas, y yo disfrutaba mucho de aquellas películas cuando era pequeño, eran muy encantadoras, eran divertidas. Pero sólo fue después de la II Guerra Mundial cuando realmente hubo un gran influjo de cine europeo en los Estados Unidos. Y yo entonces era un joven, y nos dimos cuenta entonces del potencial que tenía el cine para convertirse en una forma de arte. De repente, los que nos habíamos criado viendo estas películas tan comerciales americanas nos encontramos yendo a pequeños cines de arte y ensayo para ver películas extranjeras en Nueva York; nos encontramos viendo películas de Fellini, de Bergman, de Buñuel, de Kurosawa, de Sica y de Truffaut. Y todas estas películas tuvieron un enorme impacto en todos nosotros en ese momento. Era lo que más se comentaba en la ciudad y lo que comentábamos todos los que

---

<sup>2</sup> Publicado el vídeo del discurso en la página oficial de la Fundación Príncipe de Asturias: <http://www.fpa.es/multimedia-es/videos/woody-allen-premio-principe-de-asturias-de-las-artes-200221.html>. Consultado el 22-07-2013, a las 24'00 horas.



estábamos interesados en el cine. Esto se conoce ahora como la “Edad de Oro” del cine europeo.

Actualmente los Estados Unidos han entrado en un periodo que yo creo que es muy poco creativo en cuanto al cine. Los estudios realmente conciben sus proyectos para el negocio, para hacer dinero exclusivamente, y las películas están destinadas al denominador común más bajo. No son películas maduras, no son películas que estén llenas de pensamiento. Son películas que glorifican la tecnología como fin en sí mismo. Películas que no tienen que ver directamente con la tecnología pero que, se hacen con tal aparato técnico, que el contenido de las películas se convierte en algo relacionado implícitamente con la tecnología y el elemento humano se ha perdido por completo.

Y ahora, bueno, sólo en el cine europeo en la actualidad estamos empezando ver películas que merece la pena ver, películas que tienen sentido, para adultos inteligentes y pensantes. Es muy difícil para una persona que piense encontrar una película que ver un sábado por la noche en los Estados Unidos. Las películas son todas, están dirigidas a niños de 10, de 12 años. Y sólo son las pocas películas europeas que llegan a Estados Unidos, y no sólo de Europa, sino de Irán, de China, o de Japón o Latinoamericana; éstas películas que llegan a Estados Unidos son las que tienen más interés, y las más provocadoras y las más significativas para aquellos de nosotros que seguimos pensando que el cine y que ir al cine es un arte.

Y quiero ser breve y decir, simplemente, que miramos hacia los cineastas europeos para buscar líderes en este momento. No tenemos líderes, no tenemos guías en los Estados Unidos. En los Estados Unidos el interés se centra en estos momentos en la producción, el importe económico, que se ha hecho importantísimo. Se gastan cientos de millones y se pierden cientos de millones en un fin de semana. Se gasta más dinero en la publicidad de una película, para lanzarla en Estados Unidos, que todo el dinero que alguien como Buñuel se gastó en toda su vida haciendo películas. Y la situación se ha desmadrado por completo, y los que seguimos siendo serios y tenemos la esperanza de que el cine siga siendo un arte, miramos hacia Europa y hacia los cineastas europeos. Cuando salí de Nueva York, la película más interesante del momento era la película española, curiosamente de Pedro Almodóvar, en el Festival de Cine. Estas son las películas que la gente que piensa en los Estados Unidos y en Nueva York va a ver y de las que habla. Y espero que los europeos sigan liderándonos y guiándonos en nuestro camino, porque al final no nos está viniendo nada de los Estados Unidos. Muchas gracias.



**ANEXO III**  
**(Imágenes)**



# Woody Allen



## EL DOCUMENTAL

Con la participación de:  
JOSH BROLIN, PENÉLOPE CRUZ, JOHN CUSACK, LARRY DAVID, SCARLETT JOHANSSON,  
DIANE KEATON, SEAN PENN, MARTIN SCORSESE, NAOMI WATTS, OWEN WILSON  
y tantos otros.

WHYDUCK PRODUCTIONS RAT ENTERTAINMENT MIKE'S MOVIES INSURGENT MEDIA EN ASOCIACIÓN CON THIRTEEN'S AMERICAN MASTERS PRESENTAN WOODY ALLEN: EL DOCUMENTAL  
MONTAJE: ROBERT B. WEIDE KAROLINA TUOVINEN MÚSICA ORIGINAL: PAUL CANTOLON PRODUCTORES EJECUTIVOS: MICHAEL PEYSER BRETT RATNER FISHER STEVENS ERIK GORDON ANDREW KARLSCH SUSAN LACY  
R. **insurgent** ESCRITA, DIRIGIDA Y PRODUCIDA POR ROBERT B. WEIDE **HanWay**



[www.versusent.es](http://www.versusent.es)

**versus**  
ENTERTAINMENT

©2011 Versus Entertainment S.L. Todos los derechos reservados.

Fig. 1: Cartel promocional en castellano de *Woody Allen: El documental* (2011).

# Woody Allen



## A DOCUMENTARY

FEATURES INTERVIEWS WITH

Penélope Cruz | Scarlett Johansson | Diane Keaton | Sean Penn  
Chris Rock | Mira Sorvino | Naomi Watts | Dianne Wiest  
Owen Wilson | Martin Scorsese | and many more



Fig. 2: Carátula del DVD en inglés de *Woody Allen: A documentary* (2011).



Fig. 3: Apariciones paródicas de Woody Allen en *Los Simpsons*.



Fig. 4: Fotos diversas en sus orígenes.

BACK TO COLLEGE ISSUE  
SEPTEMBER 1964  
PRICE 75¢



# Esquire

THE MAGAZINE FOR MEN



"It isn't my fault my grades slipped. My roommate tried to commit suicide and I used up all my energy trying to help him gain a better mental attitude, Sir."



"It isn't that I can't do the work. I don't see so well and in all my lectures they seated me towards the back of the room, so I missed everything."



"I had Mononucleosis."



"I thought I was pregnant."



"The reason I neglected my studies, Sir, was because I was busy working with my Dad on his plans to build a new gymnasium for the College."



"Wasn't that Miss Helton of the Accounting Dept. I saw you with in the motel outside of town last weekend, Sir?"

**For more advice on how to survive college, see page 102**

Fig. 5: Portada de la revista masculina *Esquire* (septiembre de 1964).



# WOODY ALLEN

PLAYBOY INTERVIEW:

*a candid conversation with the bespectacled comedian, screen-writer-screwball, little-league lothario and self-styled superschlep*

Sol Weinstein, debuting this month as a PLAYBOY interviewer, has thrice regaled our readers—in serializations of "Lustinger," "Matsuhall" and "On the Secret Service of His Majesty the Queen"—with the exploits of his seltzer-and-sour-cream superspy, Israel Bond. An ex-newspaperman, he drew on his deadline-at-dawn reportorial experience to board this month's elusive subject in his New York den. Weinstein's dispatch—aired to PLAYBOY collect—begins:

"In the cavernous attic of my ancestral estate, Twin Hangnails, in Levittown, Pennsylvania, the cameramen were set to begin filming my musical version of the notorious French novel 'The Story of O,' entitled 'Mam' for the Stateside market. Under the baton of Bobby Davin, the Mavat/Sade Choir was running through the catchy score: 'Who Whipped the Flesh Right Off o' Miah Back, Ma-a-aim?'; 'A Floggy Day'; 'Flagellation T. Corrupte'; and 'You Should Always Hurt the One You Love.' Held in place by a devilish contrivance of barbed-wire clamps was the magnificent naked body quivering in anticipation of the knot. The lovely half-caste, Desiree Mandingo, fixed her fearful eyes on the cruel tip. 'Will it hurt, massa?'"

"'Of course it'll hurt, dummy,' I said with some annoyance. 'But you knew what you were getting into when you signed to do the picture. Now, let's keep our bargain. Go on, whip me, whip me!'"

"The lash rang out—so did the phone. For a second, I couldn't decide which

had been more agonizing—the former's bite or the contumacious snap of the PLAYBOY editor's command: 'Go interview Woody Allen; only keep it on a dead-serious level. PLAYBOY's readers have already gotten their quota of belly laughs from our interview with George Lincoln Rockwell.'"

"Damn it! This ukase from the Playboy Building would play hob with my S. R. O. schedule of big-league projects. But I used it to Hefner ('Ner,' as he is known to the inner circle), who, by publishing the condensed versions of my Israel Bond espionage masterworks, had lifted me from the mire of obscurity to my present lofty status as a semi-unknown. I barked at my wife: 'Bring me a bowl of Red Heat immediately, clear the decks for action and hold up on the following commitments: (a) my offer to co-author with Harry Kemelman "Monday the Rabbi Turned Bulldog"; (b) my campaign to have our own sabbi, Irving Fierwerker, of Congregation Beth El, ousted because, though he is a baby, learned and fine man, he has failed to bring prestige to our synagogue by his unwillingness to solve a single murder; (c) my production of an LP, "William Buckley Reads the Poetry of the Firebrands of Watts"; (d) the telethon I was to host for the CH Foundation [Note: CH is a hush-hush disease not even the Reader's Digest dares talk about—Cerebral Hemorrhoids]; and (e) my exposé for Fact, "What Were Masters and Johnson Really Doing While They Were

Supposed to Be Observing Human Sexual Response?'"

"Stalking the cover of Heywood (Woody) Allen dictated a change of costume, so I slipped on my Oy Oy Seven trench coat and trench hat, which melded harmoniously with my chronic trench mouth, and touched the flame of my Zippo to my lips, inhaling the pungent scent of scorched flesh. Now, a lesser man would have asked Woody's press agent to ship over a ton of publicity material from which a fast, shallow, insincere 'puff' could have been punched out in two hours. But I am something more than a lesser man, so I told him, 'You keep the clippings, write the story, sign my name to it and send me PLAYBOY's check by special-delivery airmail.' The juke hung up. This business is full of them."

"In its review of Woody's nutty mutilation of a Japanese spy flick, 'What's Up, Tiger Lily?' Time magazine had described the shiveled Socrates of Brooklyn as 'an anonymous little giggle merchant who looks like a slight defect in the wallpaper pattern,' a typical, lightweight Time smile concocted patently by a man who'd never seen Woody close up. A truer depiction, I thought, would be 'the product of a mad night of love between S. J. Peielman and a barn owl.' In any case, I wanted to see for myself, so I arranged my first session with Allen at New York's Morosco Theater, where his first love offering to Broadway, 'Don't



"Everything good that I've ever written is the result of a sharp, searing blow. I smash my occipital area with a heavy mallet, then write down whatever comes. I do it for the money."



"If I could have any pet, it would be a clam. They're affectionate, loyal and keep buglax away. And they're quite responsive to commands. Of all clams, cherry-stones are the most dependable."



"I take a chocolate-covered baby aspirin now and then, and groove myself out of my skull. It heightens my orgasm. I see colors more vividly, the birth of bacteria on Formica tabletops."

63

Fig. 6: Entrevista años sesenta.

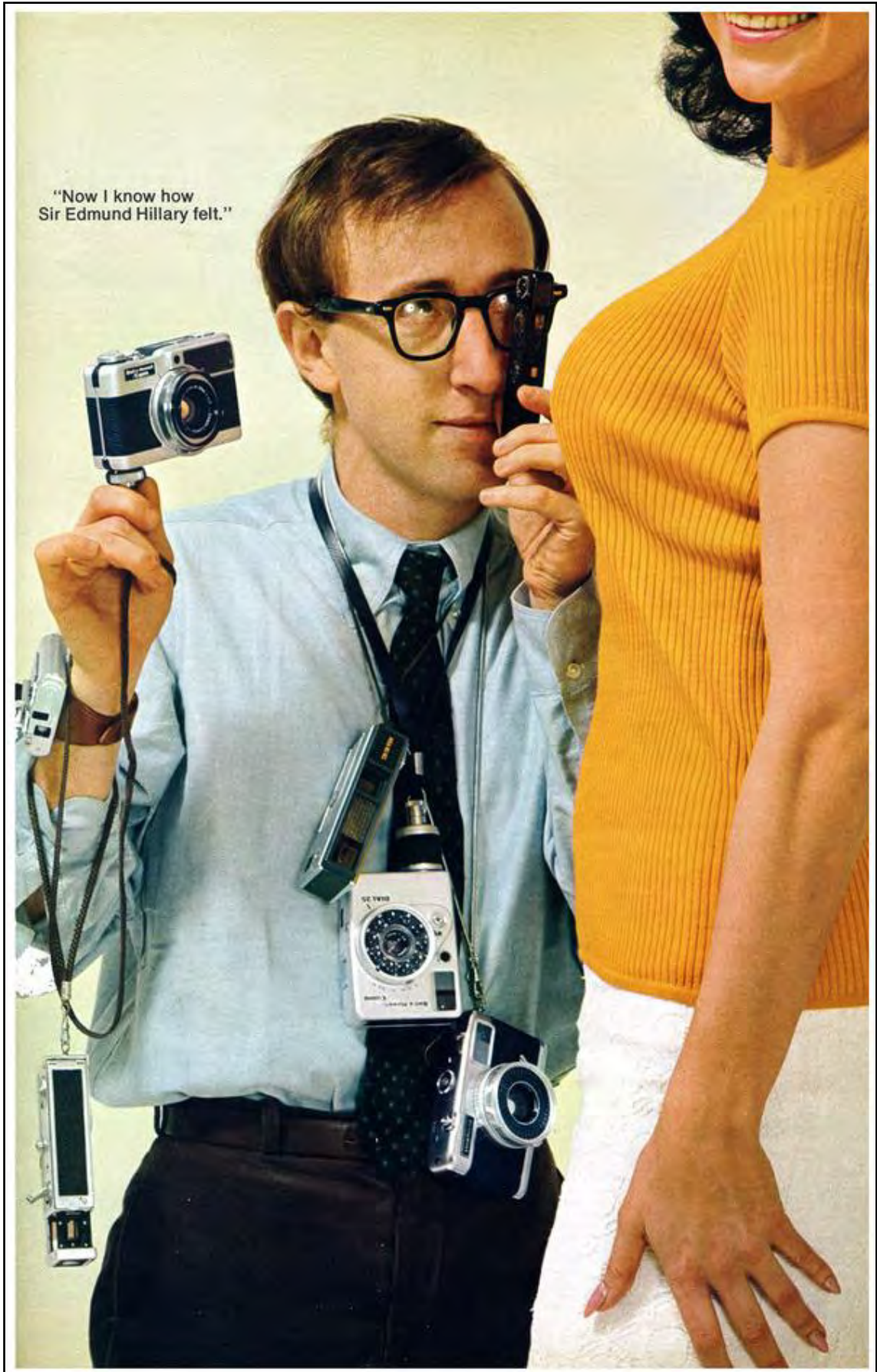


Fig. 7: Woody Allen promocionando cámaras fotográficas desde su atractivo masculino.



**"There's nothing to it—the real pro makes his equipment work for him."**

**"Why be half safe?"**

PHOTOGRAPHY BY J. BARRY O'ROURKE

*Left: A manually operated Woody Allen checks out the latest in automatic gear. Top row, left to right: Automatic 100 with triplet lens and electronic shutter develops color photos in 60 seconds, by Polaroid, \$130. Voigtlander Vitona with Lanthar 50mm f/2.8 lens is equipped with titanium-type pentaprism holder, by Zeiss Ikon, \$303. Table tripod can be converted to a hand-held camera holder, by E. Leitz, \$76. Revomatic 120 with f/2.8 Rokkor lens features automatic film advance and electric eye, by Ricoh, \$80. Saitama Model 20 for instantly developed black-and-white photos, with built-in flash gun, by Polaroid, \$19.95. Bottom row, left to right: Braun Hoby F2 electronic flash unit works on both battery and AC current, from E. Leitz, \$69.50. Nikonas camera with W-Nikkor 50mm f/2.5 lens can operate under water to 300 feet without special housing, from Eberkrich Photo-Optical, \$250. Canonas Diot exposure meter for still or movie cameras, from Kling Photo, \$18.95. Argus Automax 200 with coated Cinotar f/5.6 lens features top-loading cartridge and electric-eye settings, by Argus, \$58. Instamatic 801 with 50mm f/2.8 lens offers a spring-motor film advance and electric-eye exposure control, by Eastman Kodak, \$125. Bellows: Woody takes a woman's lunch break amid a clutch of top-line photo accessories. Top row, left to right: Auto-Scoutman 100 fully automatic electronic flash, by Honeywell, \$129.50. Perini The III cushioned gadget bag with zippered front and removable tray, by J. B. Perini, \$39.95. In front of bag is Super Takumar f/4.5 fully automatic zoom lens, by Honeywell, \$395. Reflex-Nikkor 500mm f/5 compact lens system, from Eberkrich Photo-Optical, \$530. Schneider zoom lens 50-200mm f/4 can be moved from one focal point to another without refocusing, from Bausch-Broske, \$800. Custom zoom lens FL 55-150mm f/3.5 can be used for regular portraits or telephoto photography, by Bell & Howell, \$300. Flashy-Nikkor 50mm f/1.8 lens (seen mounted on a Nikon F camera) features aperture lever and scale, from Eberkrich Photo-Optical, \$150. Woody stores mustard in a Halibuton case Model 100 of lightweight anodized aluminum with individual shockproof compartments, from La Grange, \$49.95. The halibut is in a single-lens reflex camera and accessories case with adjustable compartments, from Louis Leffler, \$30.95. Halibuton case Model 102 features underwater gasket rim, from La Grange, \$59.95. Bottom row, left to right: One! Twenty-One long-range light meter, by Honeywell, \$129.50. Rollei-Maxar nine-element lens, which converts a standard RolleiFlex lens into a telephoto with 1.5x magnification, by Honeywell, \$299.50. Bellows focusing attachment for Nikon F enables the photographer to shoot close-ups and macrophotographs, from Eberkrich Photo-Optical, \$59.50. Takumar 18mm f/11 lens, designed for extreme wide-angle photography, \$149.50, seen mounted on a Pentax HE; \$125, both by Honeywell. Sekonic studio light meter measures without reading background reflections, from Scopas, \$32.90.*

**"So then I told her to stop by my pad and I'd see about getting her in PLAYBOY."**

**Left: Safe and sure, Woody tries a rack of single-lens reflex cameras. Left to right, top row: Professional-type Nikon F with Nikkor-S Auto 50mm f/1.8 lens with instant response rangefinder, from Eberkrich Photo-Optical, \$425. Contaxone model with Planar 50mm f/2 lens with interchangeable focusing screen, by Zeiss Ikon, \$513. Contaliga Super B with Tessar 50mm f/2.8 lens comes with automatic flash unit, by Zeiss Ikon, \$239.50. Pentax Spotmatic with Super-Takumar 50mm f/1.4 lens features a hetero-to-lens exposure system, by Honeywell, \$289.50. Second row: Model SR-7 with Auto Rokkor PF 50mm f/1.8 lens includes a microprism viewfinder, by Minolta, \$225. Canon Palis comes with 50mm right-side-only lens featuring a hand-held mirror exposure meter, by Bell & Howell, \$446.50. Canon FX with 50mm f/1.2 lens features a split-image rangefinder, by Bell & Howell, \$524.95. Alpha Reflex 9 D takes light readings through its Kern Micro-Sektor 50mm f/1.8 lens, from Karl Heitz, \$532. Third row: Model T-5 with auto-Tachonar 50mm f/1.8 lens features shutter-coupled light meter, by Fujitsu, \$175. Rollei Reflex 11 with Rollei Xenar 50mm f/2.8 lens designed especially for wide making, can focus from two feet to infinity, by Eastman Kodak, \$220. Leioflex with Elmanor-R 50mm f/2.8 lens features unusually bright viewing screen, by E. Leitz, \$612. Nikkormat FT with Nikkor H Auto 50mm f/2 lens with FT meter, from Eberkrich Photo-Optical, \$399.50. Bottom row: Voigtlander Ultramatic GS with Sephan 50mm f/2 lens comes with a split-image rangefinder, by Zeiss Ikon, \$331. Topcon Super D with RE-Ann T-topon 50mm f/1.4 lens with automatic meter coupling, by Rollei, \$499. Miranda Automax III with Soligor 50mm f/1.9 lens features GAS electric eye, from Allied Implex, \$254.95. Konica FM with Hexanon 50mm f/1.8 lens comes with micro-diaphragm viewfinder, from Scopas, \$219.95.**

Fig. 8: Woody Allen promocionando cámaras fotográficas desde su atractivo masculino.



Fig. 8.1: Woody Allen promocionando cámaras fotográficas desde su atractivo masculino.

**Left:** A manually operated Woody Allen checks out the latest in automatic gear. **Top row, left to right:** Automatic 100 with triplet lens and electronic shutter develops color photos in 60 seconds, by Polaroid, \$150. Voigtländer Vitrona with Lanthar 50mm f/2.8 lens is equipped with cinema-type pistol-grip holder, by Zeiss Ikon, \$103. Table tripod can be converted to a hand-held camera holder, by E. Leitz, \$19. Ricohmatic 126 with f/2.8 Riccon lens features automatic film advance and electric eye, by Ricoh, \$80. Steinger Model 20 for instantly developed black-and-white photos, with built-in flash gun, by Polaroid, \$19.95. **Bottom row, left to right:** Braun Hobby F2 electronic flash unit works on both battery and AC current, from E. Leitz, \$69.50. Nikonos camera with W-Nikkor 35mm f/2.5 lens can operate under water to 160 feet without special housing, from Ehrenreich Photo-Optical, \$159. Gossen Pilot exposure meter for still or movie cameras, from Kling Photo, \$18.95. Argus Automatic 200 with coated Cinar f/5.6 lens features top-loading cartridges and electric-eye settings, by Argus, \$58. Instamatic 801 with 38mm f/2.8 lens offers a spring-motor film advance and electric-eye exposure control, by Eastman Kodak, \$125. **Below:** Woody takes a lensman's lunch break amid a clutch of top-line photo accessories. **Top row, left to right:** Auto-Strobosnar/600 fully automatic electronic flash, by Honeywell, \$129.50. Perrin Thor III cowhide gadget bag with zippered front and removable tray, by J. B. Perrin, \$59.95. In front of bag is Super Takumar f/4.5 fully automatic zoom lens, by Honeywell, \$395. Reflex Nikkor 500mm f/5 compact lens system, from Ehrenreich Photo-Optical, \$530. Schneider zoom lens 80-240mm f/4 can be moved from one focal point to another without refocusing, from Burling-Brooks, \$400. Canon zoom lens FL 55-135mm f/3.5 can be used for regular, portraiture or telephoto photography, by Bell & Howell, \$300. Fish-eye Nikkor 8mm f/18 lens (seen mounted on a Nikon F camera) features aperture lever and scale, from Ehrenreich Photo-Optical, \$159.50. Woody stores mustard in a Hallibarton case Model 100 of lightweight anodized aluminum with individual shockproof compartments, from La Grange, \$49.95. The bubbly is in a single-lens reflex camera and accessories case with adjustable compartments, from Louis Lefkowitz, \$39.95. Hallibarton case Model 102 features watertight gasket rim, from La Grange, \$59.95. **Bottom row, left to right:** One/Twenty-One long-range light meter, by Honeywell, \$129.50. Rollei-Mutar nine-element lens, which converts a standard Rollei lens into a telephoto with 1.5x magnification, by Honeywell, \$269.50. Bellows focusing attachment for Nikon F enables the photographer to shoot close-ups and macrophotographs, from Ehrenreich Photo-Optical, \$59.50. Takumar 18mm f/11 lens, designed for extreme wide-angle photography, \$149.50, seen mounted on a Pentax H3v, \$125, both by Honeywell. Sekonic studio light meter measures without reading background reflections, from Scopas, \$32.50.



**Left:** Safe and sure, Woody tries a rack of single-lens reflex cameras. **Left to right, top row:** Professional-type Nikon F with Nikkor-S Auto 50mm f/1.4 lens with instant reopening diaphragm, from Ehrenreich Photo-Optical, \$433. Contax model with Planar 50mm f/2 lens with interchangeable focusing screens, by Zeiss Ikon, \$513. Contaflex Super B with Tessar 50mm f/2.8 lens comes with automatic flash unit, by Zeiss Ikon, \$239.50. Pentax Spotmatic with Super-Takumar 50mm f/1.4 lens features a between-the-lens exposure system, by Honeywell, \$289.50. **Second row:** Model SR-7 with Auto Rokkor PF 55mm f/1.8 lens includes a microprism viewfinder, by Minolta, \$225. Canon Pellix comes with 19mm super-wide-angle lens featuring a behind-the-mirror exposure meter, by Bell & Howell, \$146.50. Canon FX with 58mm f/1.2 lens features a split-image rangefinder, by Bell & Howell, \$324.95. Alpa Reflex 9 D takes light readings through its Kern Macro-Switar 50mm f/1.8 lens, from Karl Heitz, \$532. **Third row:** Model J-5 with auto-Yashinon 55mm f/1.8 lens features shutter-coupled light meter, by Yashica, \$175. Retina Reflex IV with Retina Xenar 50mm f/2.8 lens designed especially for slide making, can focus from two feet to infinity, by Eastman Kodak, \$220. Leicaflex with Elmarit-R 90mm f/2.8 lens features unusually bright viewing screen, by E. Leitz, \$612. Nikkormat FT with Nikkor-H Auto 50mm f/2 lens with FT meter, from Ehrenreich Photo-Optical, \$269.50. **Bottom row:** Voigtländer Ultramatic CS with Septon 50mm f/2 lens comes with a split-image rangefinder, by Zeiss Ikon, \$331. Topcon Super D with RE Auto Topcor 58mm f/1.4 lens with automatic meter coupling, by Beseler, \$409. Miranda Automex III with Soligor 50mm f/1.9 lens features CdS electric eye, from Allied Impex, \$254.95. Komica FM with Hexanon 52mm f/1.8 lens comes with micro-diaphragm viewfinder, from Scopas, \$219.95.

Fig. 8.2: Woody Allen promocionando cámaras fotográficas desde su atractivo masculino.

"I've been on the job  
five minutes  
and already I'm making  
**SNAP DECISIONS.**"



*Rangefinder cameras: Woody's holding a Robot Royal 36S with Schneider-Kreuznach Xenon 50mm f/1.9 lens featuring a spring motor that automatically cocks shutter, advances film and counts exposure, from Karl Heitz, \$499. From left to right across his little chest: Lynx-5000 with Yashinon 45mm f/1.8 lens with 1/1000th-second shutter and match-needle exposure meter, by Yashica, \$90. Leica M3 with Summicron 50mm f/2 lens featuring rapid-action transport lever, by E. Leitz, \$438. Hi-matic 7 with Rokkor-PF 45mm f/1.8 lens offers three methods of setting exposure, plus a lens-mounted CdS electric eye, by Minolta, \$95. In breast pocket: Master V meter has dual scale for high and low light reading, by Weston, \$36.95. Across his little stomach: Canon 7 with 50mm f/0.95 lens can photograph moving objects in dimmed light, has wide-range light meter, adaptable viewfinder, by Bell & Howell, \$472.95. Fujica V-2 with Fujinon 45mm f/1.8 lens featuring special focusing wheel on back of camera, from Ehrenreich Photo-Optical, \$99.50.*

playboy's wide-angle look at current and upcoming camera gear, with an audio-visual assist by woody allen

**By VINCENT T. TAJIRI** THE YOUNG MAN returning from lunch pauses at the window of a camera store and is caught up by the display. Stretched before him are examples of the precision workmanship evident in cameras today: the compact ruggedness of metal bodies sheathed in black, pebble-grained leather; the gleam of wide-eyed lenses; the glisten of polished or satin chrome; the knurled knobs, the assertive levers, the dials etched with numerals. He reflects upon what he would like to have photographed—the wondrous places he's been, the people he's known—and with the days stretching to summer's length, he knows there will be much more.

But he's late. He turns and hurries off. And that which really served to deter him from entering the store may have been more than his prompt return to the office. The contemporary male prides himself on his knowledge of diverse subjects and his ability to converse in the varied idioms they require, whether the topic be jazz, underground movies, Grand Prix cars, civil rights, Vietnam, Wall Street or Madison Avenue; and his conversations are often spiced (text continued on page 126)

121

Fig. 9: Promocionando cámaras



Fig. 10: Promocionando cámaras

BLAND, LID-FRONT, DISTILLED FROM GRAIN. SEE PLEASE DRINKOFF P.L.E. CONSUMPTION BY AGE/LEGAL, HARTFORD, CONN.



WOODY ALLEN, STAR OF STAGE, SCREEN AND TELEVISION

## COME OUT OF YOUR SHELL...TRY SMIRNOFF

Everyone else is enjoying these smart new Smirnoff drinks. Why not you? Smirnoff Screwdrivers with orange juice. Smirnoff Bloody Marys with tomato juice. The Smirnoff Mule made with 7-Up®. The driest Martinis. The smoothest drink on-the-rocks. Only crystal clear Smirnoff, filtered through 14,000 pounds of activated charcoal, makes so many drinks so well. Come out where the sun and the Smirnoff shine. It's a *delicious* world!

Always ask for **Smirnoff** VODKA  
*It leaves you breathless®*



Get acquainted offer: Try the delicious drinks you've been missing with this new half quart sampler bottle. Now available in most states.

25

Fig.11: Imagen publicitaria.



90 AND 100 PROOF DISTILLED FROM GRAIN. SEE SMIRNOFF'S. IMPORTED BY HEUBLEIN, HARTFORD, CT 06183.

WOODY ALLEN, STAR OF STAGE, SCREEN AND TELEVISION, PREPARED FOR A MULE PARTY.

**GET A FEW MUGS TOGETHER AND GIVE A SMIRNOFF MULE PARTY**

When it comes to entertaining, this is the drink that is. For a cool, refreshing Mule, made with Smirnoff and 7-Up®, is a delicious treat you can start with and stay with. Only crystal clear Smirnoff, filtered through 14,000 lbs. of activated charcoal, blends so perfectly with the subtle flavor of 7-Up. So never forget the rule for the Mule. *Make it with Smirnoff!*

**How to make the Smirnoff Mule**  
 Jigger of Smirnoff Vodka. Add juice of 1/2 lime. Fill Mule mug or glass with 7-Up to taste. Delicious!  
 Set of 6 Mule mugs—\$2.00. Send check or money order payable to Smirnoff Mule, Dept. L, P. O. Box 225, Housatonic, N.Y. 11902.

Always ask for **Smirnoff** VODKA. *It leaves you breathless®*

Fig. 12: Imagen publicitaria (1966, *Life Magazine* ad for “Smirnoff Vodka”, featuring Woody Allen and his goofy Mug, and a stack of Smirnoff Mule mugs).

**THIS IS THE DRINK THAT IS...THE SMIRNOFF MULE**

Give a Mule party! You couldn't serve a smarter drink. And your guests will have a ball. For a cool, refreshing Mule, made with Smirnoff and 7-Up<sup>®</sup>, is a choice you can start with and stay with. Only crystal clear Smirnoff, filtered through 14,000 lbs. of activated charcoal, blends so perfectly with the flavor of 7-Up. So follow the rule for mixing a Mule. Make it with Smirnoff!

*How to make this Smirnoff Mule:*  
 Against Smirnoff<sup>®</sup> vodka, add 1/2 oz. of 7-Up<sup>®</sup> and 1/2 oz. of lime juice. Stir well. Serve in a copper mug. 41 BAC. Smirnoff Vodka is made with grain neutral spirits distilled from wheat. ©1998 Smirnoff Vodka, Inc. N.Y. N.Y. 10018.

Always ask for **Smirnoff** VODKA. It leaves you breathless\*.

Fig. 13: Imagen publicitaria.

WOODY ALLEN GIVES A SMIRNOFF MULE PARTY FOR MONIQUE VAN VOOREN, CHARLES HEIL, JULIE NEWMAN, 'KILLY' JOE PIRG, AND DOLORES HARRKINS.

**THIS IS THE DRINK THAT IS! GIVE A SMIRNOFF MULE PARTY**

It's the fun way to host and the smart drink to serve. For a cool, refreshing Mule, made with Smirnoff and 7-Up®, is a drink you can start with and stay with all evening. Only crystal clear Smirnoff, filtered through 14,000 pounds of activated charcoal, blends so perfectly with 7-Up. That's why there's only one rule for the Mule. *Make it with Smirnoff!*

**HOW TO MAKE THE SMIRNOFF MULE**  
 Jigger all Smirnoff over ice. Add juice of ½ lime. Fill Mule mug or glass with 7-Up to taste. Delicious!  
 Set of 6 Mule mugs—\$3.00. Send check or money order to Smirnoff Mule, Dept. A, P.O. Box 225, Brooklyn, N.Y. 11202. Allow 30 days for delivery.

Always ask for **Smirnoff** VODKA. It leaves you breathless®

86 AND 100 PROOF. DISTILLED FROM GRAIN. 5% PURE SMIRNOFF V.O. (EXCEPT FOR HONEYBUN, PARTIAL). ©2004

Fig. 14: Imagen publicitaria con Woody Allen como alma de la fiesta.

WOODY ALLEN GIVES A SMIRNOFF MULE PARTY FOR MONIQUE VAN VOOREN, CHARLES REID, JULIE NEWMAR, 'KILLER' JOE PIRO, AND DOLDRS HAWKINS.



**THIS IS THE DRINK**

Fi. 14.1: Imagen publicitaria a tamaño revista como alma de la fiesta.



## THAT IS! GIVE A SMIRNOFF MULE PARTY

It's the fun way to host and the smart drink to serve. For a cool, refreshing Mule, made with Smirnoff and 7-Up®, is a drink you can start with and stay with all evening. Only crystal clear Smirnoff, filtered through 14,000 pounds of activated charcoal, blends so perfectly with 7-Up. That's why there's only one rule for the Mule. *Make it with Smirnoff!*

**HOW TO MAKE THE SMIRNOFF MULE**  
 Jigger of Smirnoff over ice. Add juice of 1/4 lime. Fill Mule mug or glass with 7-Up to taste. Delicious!  
 Set of 6 Mule mugs—\$3.00. Send check or money order to Smirnoff Mule, Dept. A, P.O. Box 225, Brooklyn, N.Y. 11202. Allow 30 days for delivery.

Always ask for **Smirnoff**® It leaves you breathless®  
**VODKA**

BE AND 100 PROOF, DISTILLED FROM GRAIN. ©1978 SMIRNOFF V.L.B. DIVISION OF HEUBLEIN, HARTFORD, CONN.

Fi. 14.2: Imagen publicitaria a tamaño revista como alma de la fiesta.



Fig. 15: Fotos para la revista *Play Boy* (1969).

Advertisements

*Fyi (and Vice), God Bless (ye) Wind.*

*Anyone who gets a date like Farouk Manning, Foster, is an instant merit of a white race.*

*With all due respect, I never expected to hear such sophisticated words from the bench, Your Honor.*

### Isn't that Woody Allen behind those Foster Grant clip-ons?

(As in "Crossed Rivers," a Columbia Pictures movie, and the rest.)

IT'S obvious that Mr. Allen (being a total herpetophile himself) has never been lashed away by the serpent form. Unlike those ladies who cast their bodies into the lake and practice happily along in the same shade, Woody does the unusual thing.

The Foster Grants he wears in our picture, like in his last film, had an great trouble and expense, are designed for people who wear sunglasses. So he will see. (What else do you and almost all the speaker demands. All these 100 lines that meet the meeting steadily

of the government, but, and actually we make more in these months with judges than probably are in the entire business. Anybody anywhere.

When the sun is in the middle of the sun, it's a better, do as Woody does.

And if, like him, you happen to feel a charge-a-potential and of the technology a last call of the lip—don't think it's the "call of the wild." It's power, it's science.

W.A.A.

*My little kid just went a bit to with my self and you, Billy Martin, are the American.*

*What is a girl like you doing in a magazine like this?*

Fig. 16: Woody Allen como *playboy* en un reportaje publicitario.

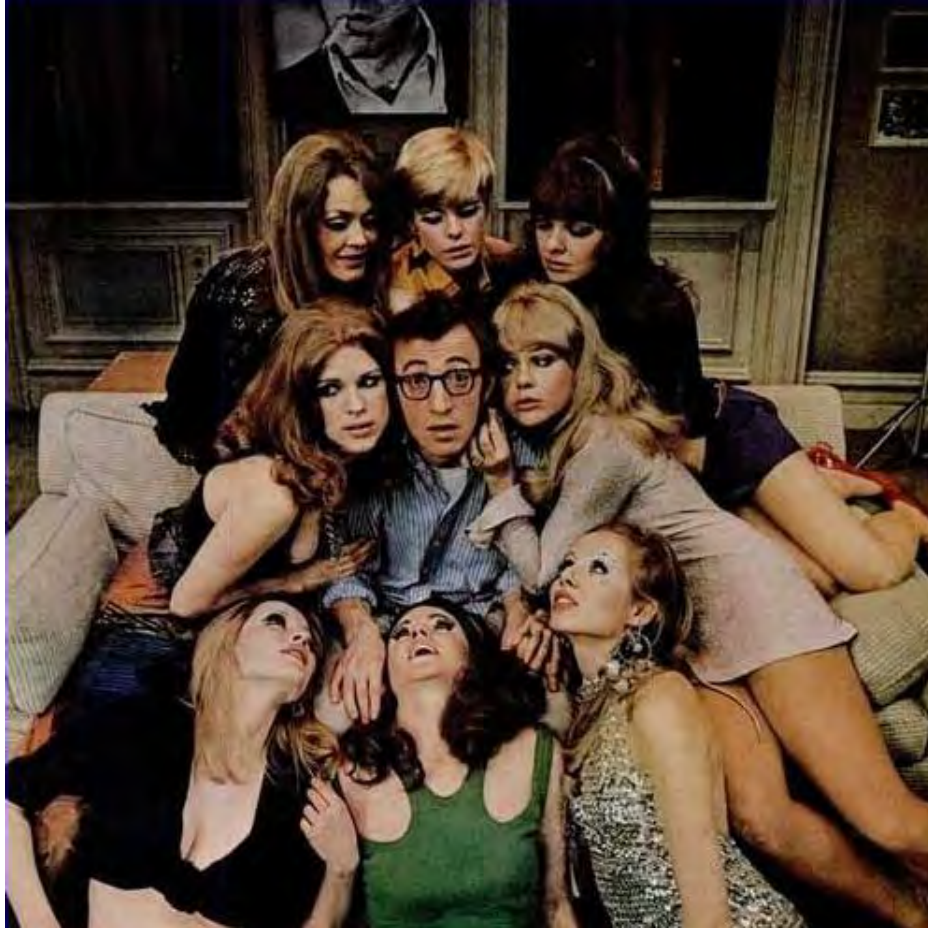


Fig. 17: Woody Allen entre las mujeres.



Fig. 18: Woody Allen en sus apariciones televisivas y de *night-clubs* de los años 60.



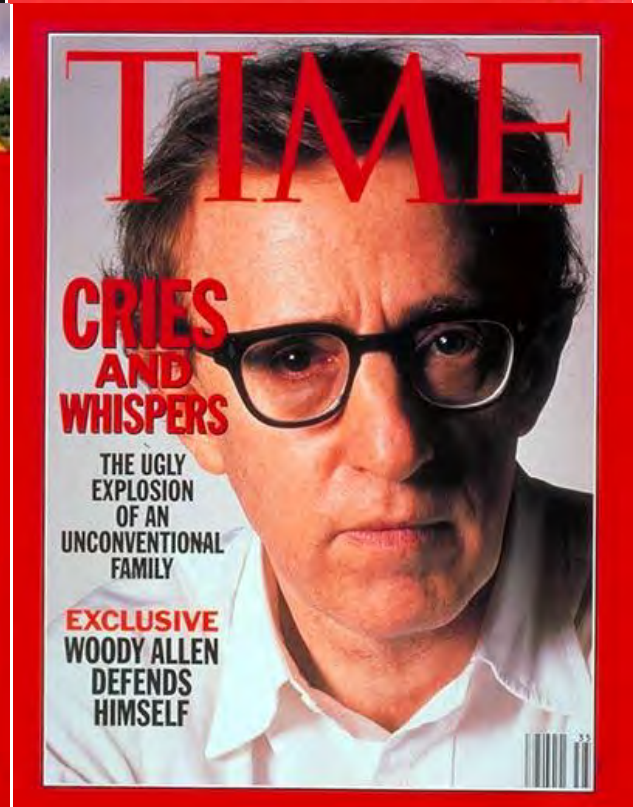
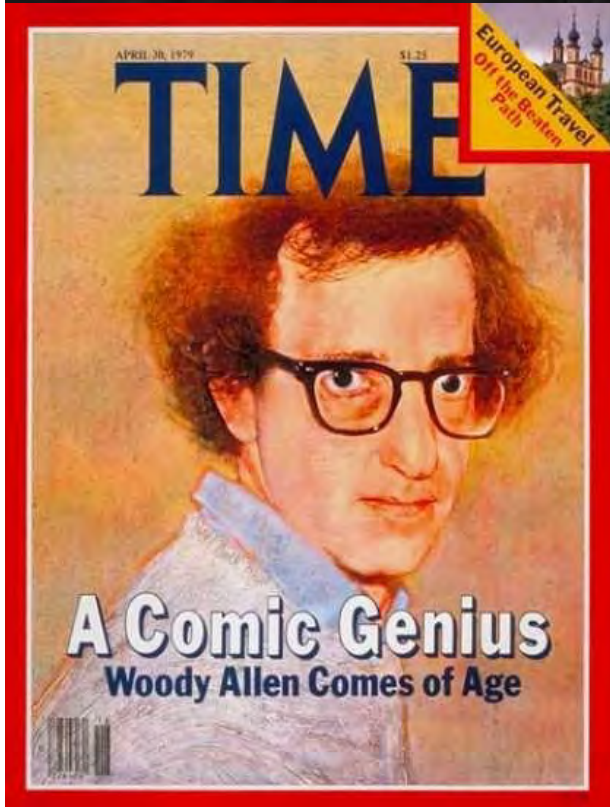
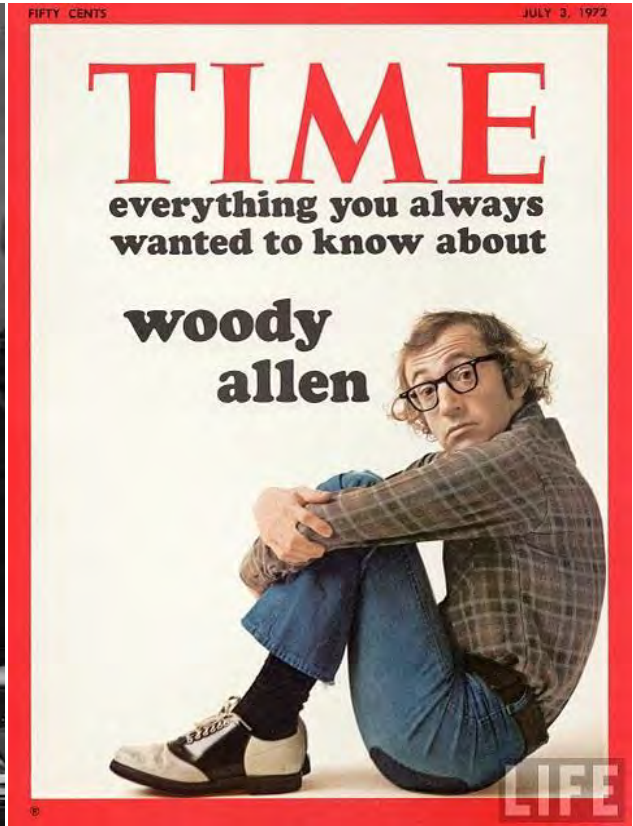
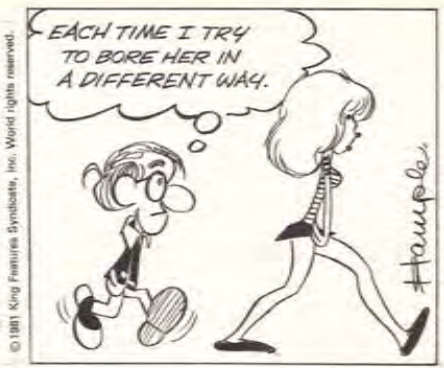
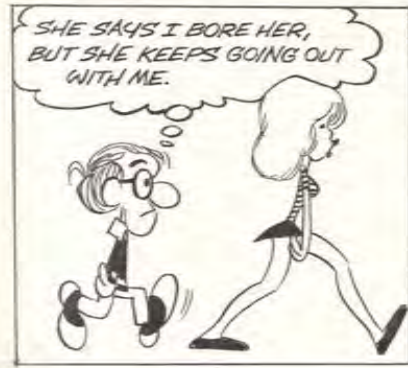


Fig. 19: Woody Allen como invitado estrella en el popular programa de Johnny Carson *The Tonight Show* (1965), y como portada de la prestigiosa revista *Time* (3 de julio de 1972, 30 de abril de 1979 y 31 de agosto de 1992).





December 10, 1981

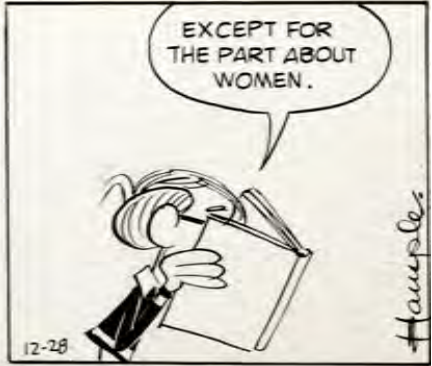
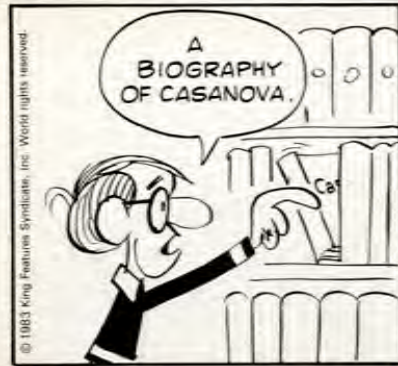




Fig. 20: Tiras cómicas periódicas: *Inside Woody Allen* (Hample, 1976-1984).



Fig. 21: Estética posmoderna.

*How you cats will laugh...*

when you see  
the answer to  
the comedy  
question of the year!!!

Charles K. Feldman  
presents

**Peter Sellers**      **Peter O'Toole**

**Romy Schneider**  
**Capucine**  
**Paula Prentiss**  
and least but not last  
**Woody Allen**  
and guest star  
**Ursula Andress**

They're all together  
again!  
(for the first time!)

THIS PICTURE IS  
RECOMMENDED  
FOR ADULTS ONLY

"What's  
New  
Pussycat?"

Screenplay by  
WOODY ALLEN / CLIVE DONNER / CHARLES K. FELDMAN / BURT BACHARACH / HAL DAVID  
A Producer of Famous Artists Productions  
and Famous Artists Productions, S.A.

Directed by  
WOODY ALLEN

Produced by  
CHARLES K. FELDMAN

Musical Score by  
BURT BACHARACH

Edited by  
HAL DAVID

TECHNICOLOR

Released by  
UNITED ARTISTS

Fig. 22: Cartel promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?* (1965).



Fig. 23: Cartel promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 24: Cartel promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*

*How you cats will laugh...*

Charles K. Feldman presents

**Peter Sellers**      **Peter O'Toole**

**Romy Schneider**  
**Capucine**  
**Paula Prentiss**  
and least but not last  
**Woody Allen**  
and guest star  
**Ursula Andress**

They're all together again!  
(for the first time!)

THIS PICTURE IS RECOMMENDED FOR ADULTS ONLY

Screentplay by **WOODY ALLEN** / Directed by **CLIVE DONNER** / Produced by **CHARLES K. FELDMAN** / Musical Score by **BURT BACHARACH**  
Lyrics by **HAL DAVID** / A Production of Famous Artists Productions and Famous Artists Production, S. A. / **TECHNICOLOR** / Released thru **UNITED ARTISTS**

**"What's New Pussycat?"**

**How you cats will laugh**  
when you see the answer to the  
comedy question of the year !!!

Charles K. Feldman presents

**Peter Sellers**      **Peter O'Toole**

**Romy Schneider**  
**Capucine**  
**Paula Prentiss**  
and least but not last  
**Woody Allen**  
and guest star  
**Ursula Andress**

They're all together again! (for the first time!)

**"What's New Pussycat?"**

THIS PICTURE IS RECOMMENDED FOR ADULTS ONLY

Screentplay by **WOODY ALLEN**  
Directed by **CLIVE DONNER**  
Produced by **CHARLES K. FELDMAN**  
Musical Score by **BURT BACHARACH** / Lyrics by **HAL DAVID**  
A Production of Famous Artists Productions and Famous Artists Production, S. A. / **TECHNICOLOR** / Released thru **UNITED ARTISTS**

Fig. 25: Carteles promocionales en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



CHARLES K. FELDMAN PRESENTA  
**PETER SELLERS · PETER O'TOOLE**  
**ROMY SCHNEIDER**  
**CAPUCINE**  
**PAULA PRENTISS**  
**WOODY ALLEN**



**¿Qué tal,  
Pussycat?**



Y CON  
**URSULA ANDRESS**



GUIÓN DE **WOODY ALLEN** DIRIGIDA POR **CLIVE DONNER**  
PRODUCCION POR **CHARLES K. FELDMAN**  
UNA PRODUCCION DE FAMOUS ARTISTS PRODUCTIONS Y FAMMISTIS PRODUCTIONS, S.A.  
**TECHNICOLOR®**



BOFOTO LEGAL 8 3100-1064

GRAFICAS RODRIGUEZ S.A. - 08010 - BARCELONA

Fig. 26: Cartel promocional español de *¿Qué tal, Pussycat?*

Charles K. Feldman  
présente

**Peter Sellers Peter O'Toole**  
**Romy Schneider**  
**Capucine**  
**Paula Prentiss**  
**Woody Allen**

avec la participation de

**Ursula Andress**  
dans



**"Quoi de neuf Pussycat?"**

(WHAT'S NEW PUSSYCAT?)

Écrit par **WOODY ALLEN** / Réalisé par **CLIVE DONNER** / Produit par **CHARLES K. FELDMAN** / Musique de **BURT BACHARACH** / Lyrics de **HAL DAVID**  
Une production des Famous Artists Productions and Famous Artists Productions S.A. **TECHNICOLOR**® Distributeur par *Les Artistes Associés* **UNITED ARTISTS** **SIRI**

© 1967 UNITED ARTISTS  
DISTRIBUTED BY SIRI  
NEW YORK, N.Y.

Fig. 27: Cartel promocional francés de ¿Qué tal, Pussycat?

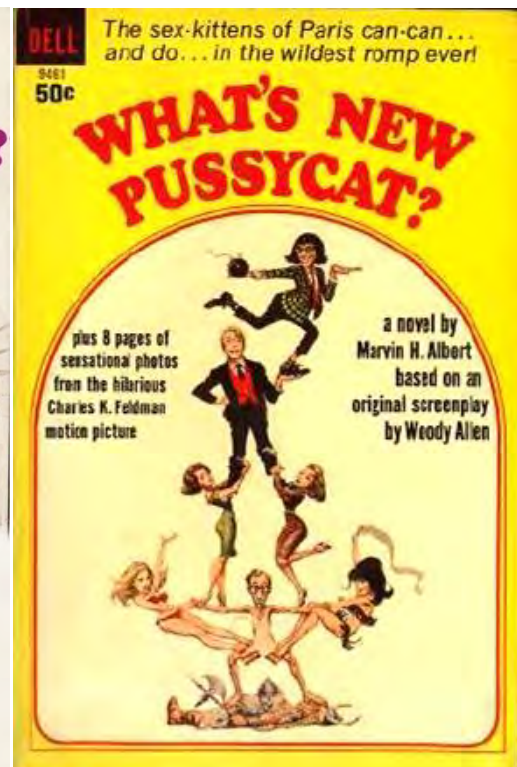
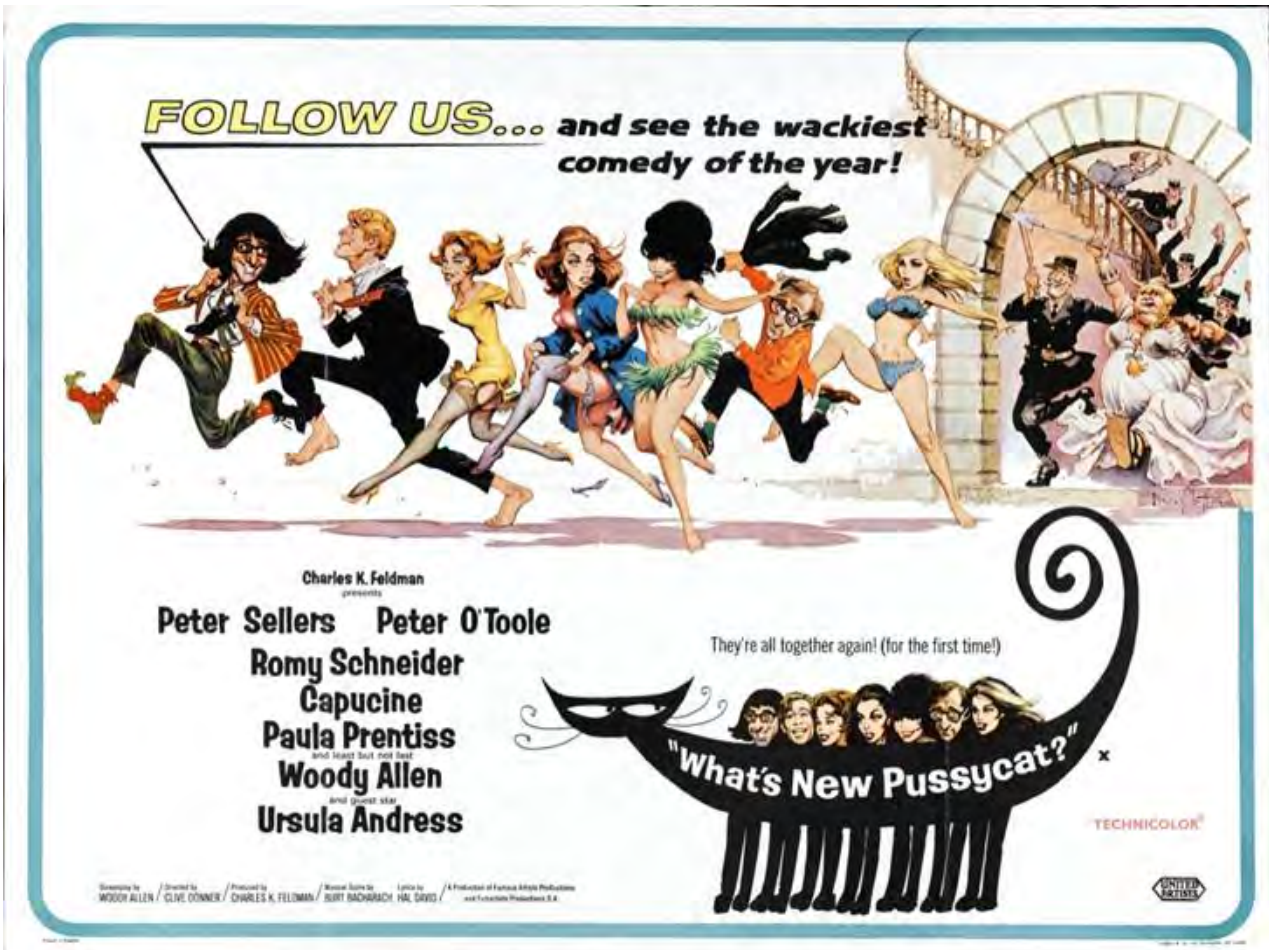


Fig. 28: Cartel promocional en inglés, banda sonora y novelización de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 29: Carteles promocionales alemanes e italiano y carátula en español del DVD de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 30: Lobby cards promocionales italiano e hispanoamericano de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 31: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 32: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 33: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 34: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 35: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 36: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*





Fig. 37: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 38: Lobby card promocional en inglés de *¿Qué tal, Pussycat?*



Fig. 39: Cartel promocional en inglés de *Lily la tigresa* (1966).

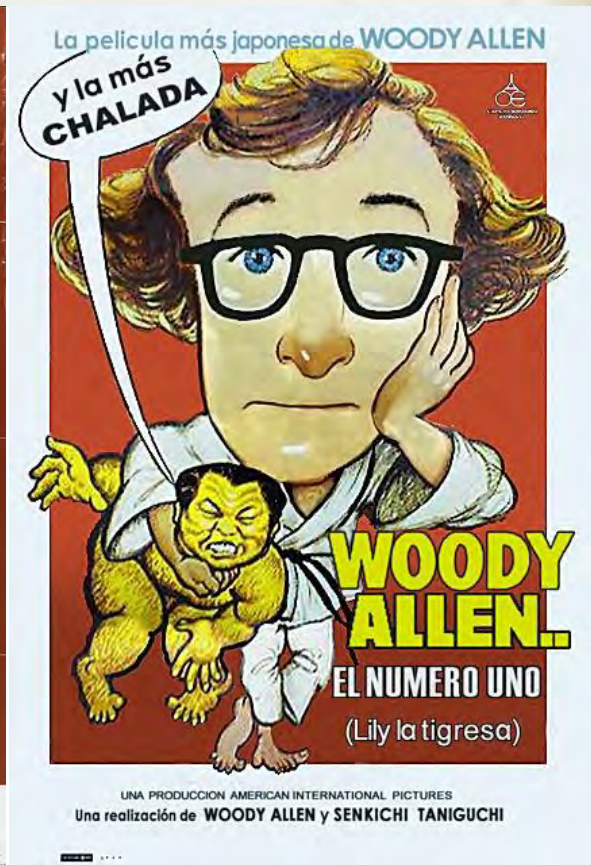
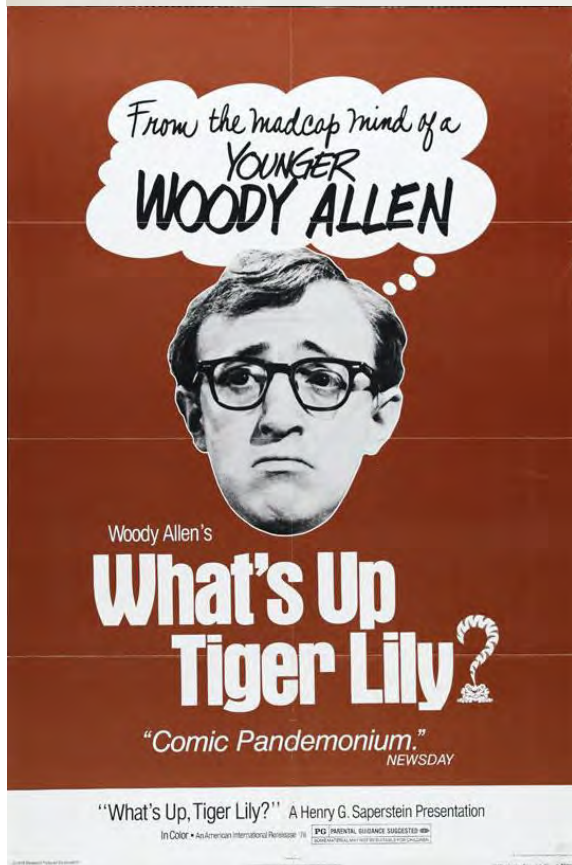
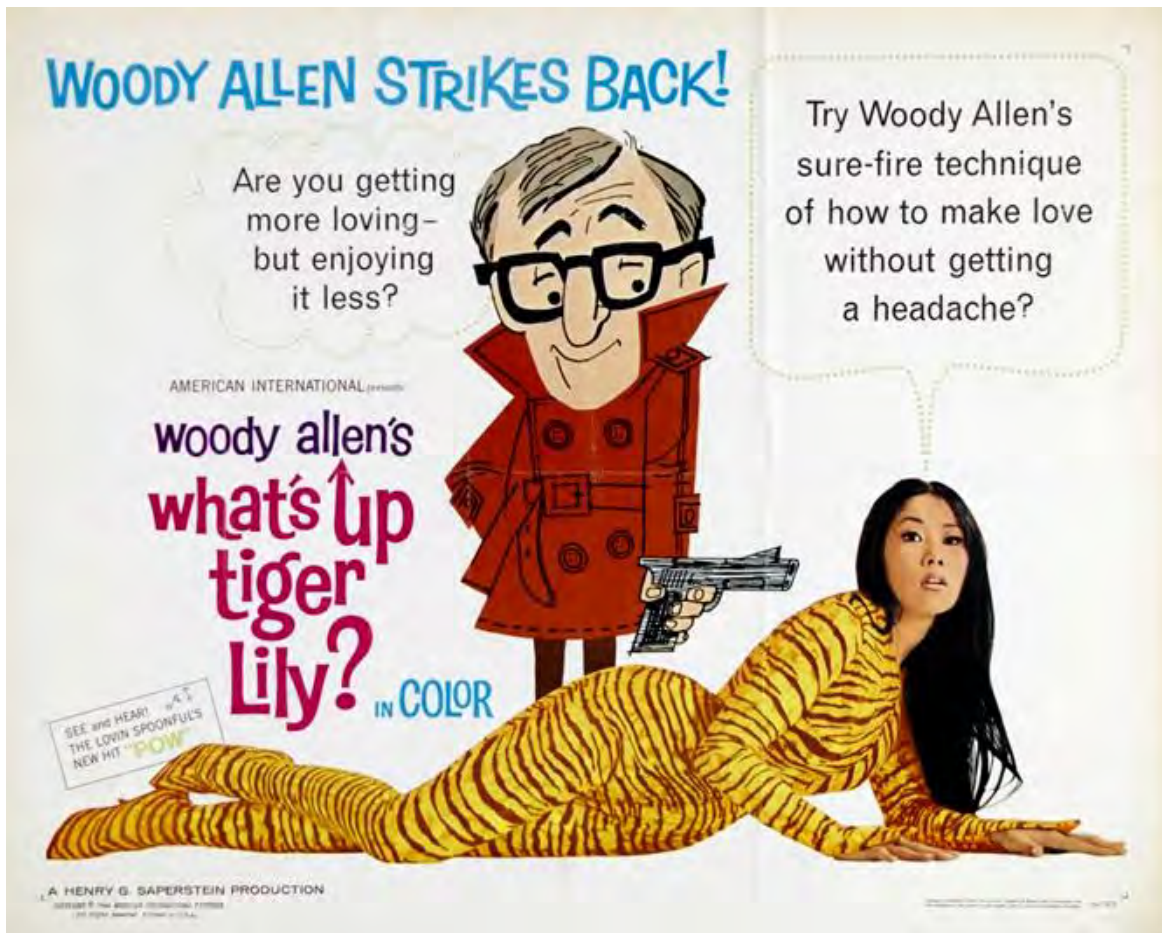


Fig. 40: Carteles promocionales en inglés y español de *Lily la tigresa*.

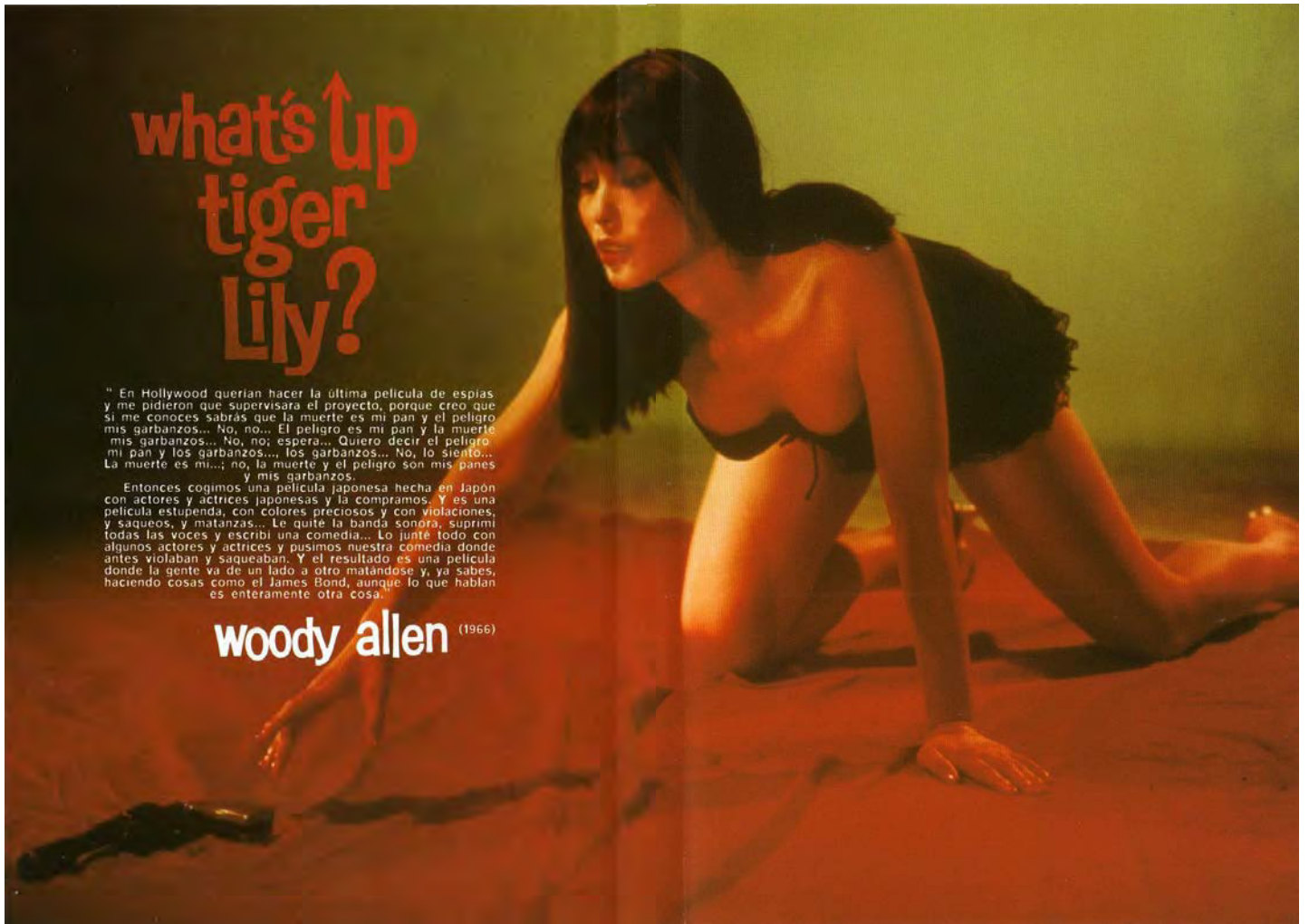


Fig. 41: Anuncio promocional en español de *Lily la tigresa*.



Fig. 42: Entrevista inicial sobre la película para presentarla y breve comentario a la mitad de la misma en *Lily la tigresa*.



Fig. 43: Comienzo en inglés de *Lily la tigresa*.



Fig. 44: *Striptease* final en *Lily la tigresa*.

# SEAN CONNERY IS JAMES BOND



IN IAN FLEMING'S

## "YOU ONLY LIVE TWICE"

*...and "TWICE" is the only way to live!*




Presented by ALBERT R. BROCCOLI and HARRY SALTZMAN • Directed by LEWIS GILBERT • Screenplay by ROALD DAHL  
Produced by ALBERT R. BROCCOLI and HARRY SALTZMAN • Music by JOHN BARRY • Production designed by KEN ADAM **PANAVISION**  
**TECHNICOLOR**  Released thru **UNITED ARTISTS**

Fig. 45: Cartel promocional en inglés de *Sólo se vive dos veces* (1967).

**WHO SAID WE WOULDN'T DARE?!?**

*...let passion's plaything*  
**WOODY ALLEN**  
*strike back!*

AMERICAN INTERNATIONAL presents **WOODY ALLEN'S**  
**what's up tiger Lily?**  
IN COLOR

A HENRY G. SAPERSTEIN production

SEE and HEAR! THE LOVIN' SPOONFULS NEW HIT "POW"

THE NEW **WAR EAGLE THEATRE**  
EAST ALABAMA'S FINEST  
LUXURY - COMFORT - BEST IN ENTERTAINMENT  
TODAY THRU MONDAY

**WOODY ALLEN STRIKES BACK**

He's not the world's greatest lover... but 8th place is not bad!

AMERICAN INTERNATIONAL presents

woody allen's **what's up tiger Lily?**

IN COLOR

SEE and HEAR! THE LOVIN' SPOONFULS NEW HIT "POW"

A HENRY G. SAPERSTEIN ENTERPRISE PRODUCTION

**TUESDAY-WEDNESDAY**

NEW YORK FILM CRITICS AWARD:

**BEST FOREIGN FILM OF THE YEAR!**

ANGELO RIZZOLI presents a film by **FEDERICO FELLINI**  
**JULIET OF THE SPIRITS**  
with GIULIETTA MASINA SANDRA MILO SYLYA KOSCINA

TECHNICOLOR®

WE URGE YOU TO BUY YOUR TICKET FOR THIS ATTRACTION FROM THE ARCHITECTURE AND ARTS COUNCIL, BIGGIN HALL-SMITH HALL. THEY ARE THE SPONSORS OF THIS ATTRACTION AND SHARE IN THE BOX OFFICE RECEIPTS. WE HOPE YOU WILL SUPPORT THEM.

Fig. 46: Cartel y anuncio de prensa promocionales norteamericanos de *Lily la tigresa*.



THE NEW **WAR EAGLE THEATRE**  
COMFORT - LUXURY - FINE ENTERTAINMENT  
BRINGS BACK TO AUBURN THE WILDEST COMEDY OF THE YEAR

**WOODY ALLEN STRIKES BACK!**

Are you getting more loving - but enjoying it less?

IT'S ALL ABOUT LIFE... LOVE...FUN...and that (sigh) thing we all crave but can't mention in motion picture advertising!

AMERICAN INTERNATIONAL presents  
**woody allen's what's up tiger Lily?** IN COLOR

SEE AND HEAR! THE LOWIN SPOONFULS NEWS HIT "POW"

LATE SHOW FRIDAY 11:15 p.m.  
We don't like to raise our prices but will have to ask \$1.25 for this one.  
Buy Your Tickets Early - Tickets Will Be On Sale Thursday And Friday.

Fig. 47: Anuncio promocional de prensa norteamericano de *Lily la tigresa*.

AUTEURS & THE ART OF MOVIE MAKING

1-X

SKLETTERS 7  
1961 7 NOV

**W**oody Allen did not acquire and dub What's Up, Tiger Lily. With my money, I acquired the Japanese film from Toho and employed Woody and many others to make it into the comedy classic it is.

The word *employed* is very important to the colorization issue. I am bored to tears with the self-appointed "auteurs" who claim "creation" of a motion picture. We producers "employ" people to write, direct, photograph, act, edit, costume, make-up, create scenery, process, dub, etc. Each signs an agreement that has a clause that says that the results of his/her effort are the "sole and exclusive" property of the employer. If these "auteurs" don't like that clause,

Mille did not part the Red Sea (good animation effects guys did) and George Cukor did not burn Atlanta (some good pyro guys did).

A movie is not any one person's "work of art." From conception, it is a patchwork quilt of modifications. Ask a writer about changed pages, an editor about unused footage, a mixer about balancing sound tracks, a dubber about different languages from the original voice track, and the inevitable theatrical version versus the TV version.

From "The Great Train Robbery" to "Star Wars," the sole goal of making a movie was to give an audience a few hours of relaxation and fanciful escape from an outside tough world. And whatever changes it takes, be it talkies, wide-screen, stereo sound, 3-D or color-

of distributing, the abuses of the exhibitors, the demeaning of the critics, then maybe you can say something. Until then, shut up.

W HENRY G. SAPERSTEIN  
President  
UPA Productions of America

Fig. 48: Artículo de prensa norteamericano sobre *Lily la tigresa*.

"A MARVELOUSLY UNPRETENTIOUS MOVIE THAT SCORES  
 BULL'S-EYE AFTER BULL'S EYE ALL THE WAY ALLEN'S SENSE  
 OF FUN IS AT ONCE LOW-KEYED, FAR-OUT, AND HIP!" —Knight,  
 Saturday  
 Review

woody allen's  
**what's up  
 tiger  
 Lily?**  
 IN COLOR

WOODY ALLEN  
 STRIKES BACK!

A HAPPY FILM FOR  
 PEOPLE WITH  
 36-24-36 VISION —  
 (IN AT LEAST ONE EYE)

SEE and HEAR!  
 THE LOVIN' SPOONFULS  
 NEW HIT "POW"

©1966 American  
 International Pictures

A HENRY G. SAPERSTEIN ENTERPRISE PRODUCTION • AN AMERICAN INTERNATIONAL PICTURE

**PREMIERES  
 TODAY**

A WALTER READE THEATRE  
**THE 34<sup>TH</sup> ST. EAST**  
 Near 2nd Ave • MU 3-0255-6 12:45 2:15 4:35 6:30 8:10 10:15

Fig. 49: Anuncio promocional de prensa norteamericano de *Lily la tigresa*.

**"VERY FUNNY—REFRESHINGLY ORIGINAL.**  
 I challenge you to sit through the 'Bond' bit with a straight face hereafter. Hairbreadth escapes, fiendish plots, gorgeous girls and gags galore—and more than galore. **SO GO."** —*Judith Crist, World Journal Tribune*

**"Woody Allen, whose special style of lunacy was displayed in 'What's New Pussycat?' has found something new to play with. Allen's inside jokes, his irrelevant lines, his offbeat sound effects make the difference."** —*Frances Harridge, N.Y. Post*

**"BULL'S-EYE AFTER BULL'S-EYE!"** —*Knight, Sat. Review*

**"A VERY FUNNY IDEA!"** —*Wolf, Cue Magazine*

**"Wonderfully irreverent burlesque of all the action-packed, over-sexed spy spoofs. Allen is at his best!"** —*Kathleen Carroll, Daily News*

woody allen  
 what's up  
 tiger  
 Lily?  
 IN COLOR

A WALTER READE THEATRE  
**THE 34<sup>TH</sup> ST. East**  
 Near 2nd Ave. NYU 3-0255-6  
 12, 1:45, 3:45, 5:20, 7:05, 9, 11

Fig. 50: Anuncio promocional de prensa norteamericano de *Lily la tigresa*.

By JUDITH CRIST

Woody Allen, the stand-up comedian who has proved his talent in front of a camera, has now gone behind one to provide us not only with a very funny movie but also a refreshingly original one. The notion behind "What's Up, Tiger Lily?" is a healthily nutty one and its execution is marked by both sophistication and an appreciation of the pure fun one can have with movies, particularly awful ones.

In a prologue to the film Mr. Allen explains that because it is known that death and/or destruction is his bread and/or butter, he was chosen to come up with Hollywood's ultimate in international spy movies. To do so, he has taken a beautifully photographed perfectly terrible Japanese film and supplied it with English dialogue. The idea, he modestly explains, is not all that original—"It was done actually in 'Gone With the Wind'; it was a Japanese movie with Southern voices dubbed in"—but the result certainly is. Seldom have the incongruities of sight and sound and the clichés of the espionage-action film in particular and movies in general been satirized in such knowing terms and to such comic advantage. I challenge you to sit through the Bond bit with a straight face hereafter.

**IT IS WRITTEN**

If plot can be found beneath the deadpan incoherent frenzy of the film it is one involving an international hunt for a recipe, for, as a Mid-Eastern type explains at one point, "It is written that he who makes the best egg salad will rule the world." But it is the frenzy itself accompanying the debonair hero ("I am Phil Moskowitz, lovable rogue") that sparks the fun.

You'll wind up with your own favorite gags along the way. My pick includes a totally irrelevant scene of two grim-faced henchman-types watching a marvelously erotic exotic dancer ripple and writhe; "Isn't she fantastic?" one remarks. "She was even better in 'The Sound of Music,'" the other notes. Or take the heroine, ensconced in near-nudity in the hero's pad after a remarkable jail break, brooding, "I wonder who arranged my escape. I had an idea it was the Mormon Tabernacle Choir—but

**"WHAT'S UP, TIGER LILY?" 34TH STREET EAST THEATER**

A screenplay produced by Henry G. Saperstein-Reuben Bercovitch, presented by James H. Nicholson and Samuel Z. Arkoff, an American International Release. Running time: One hour and 20 minutes. With the following cast:  
Teri Yaki..... Mie Hama  
Suki Yaki..... Akiko Wakabayashi

they have no motive." Or the invective hurled by the participants in mid-judo-dagger- and -fisticuff brawls, transcending the "ugh—ahrrr — hah" to come out with "Roman cow—Russian snake — Spanish fly!" or a more concise exchange of "Saracen pig — Turkish taffy!" Or the head of a new nation looking for a place on the map to establish it, explaining, "It's difficult with a new country—the population is still packed in crates."

There's little Mr. Allen de-

clines to sink a barb into as he chops up the super-action with that old discotheque bit (involving several appearances of The Lovin' Spoonful, who are almost as incredible as the Japanese); one post-prologue personal appearance (in which he flatly refuses to make head and/or tail out of the action) and a minor foray into what's happening in the theater projection booth (and I'm not going to give this delicious bit away).

**FROSTING ON CAKE**

There's added zest, of course, if you're familiar with those dead-earnest naive Japanese B-movies that are in themselves unconscious satirizations of the Hollywood product. But that's frosting on the piece of cake we're offered in this comic romp. There are hairbreadth escapes, fiendish plots, gorgeous girls and gags galore—and more than galore. Somewhere along the line, most probably toward the end, you may feel that the basic joke has been exploited to the limit and that the nightclub-routine gaggery has run the gamut (and even, in one or two instances, the gamy).

Like too many good movies today (and a great many more not-good movies) "What's Up, Tiger Lily?" is too long, even tailored for the relatively short 80-minute feature film slot. But at worst you're getting too much of a good thing. And at best—enough said. So go.



EIKO WAKABAYASHI

In "Tiger Lily"

THE NEW MOVIE  
NOV 17 1966  
*'Tiger Lily' Up, Up, Up;*

Fig. 51: Crítica norteamericana de *Lily la tigresa*.

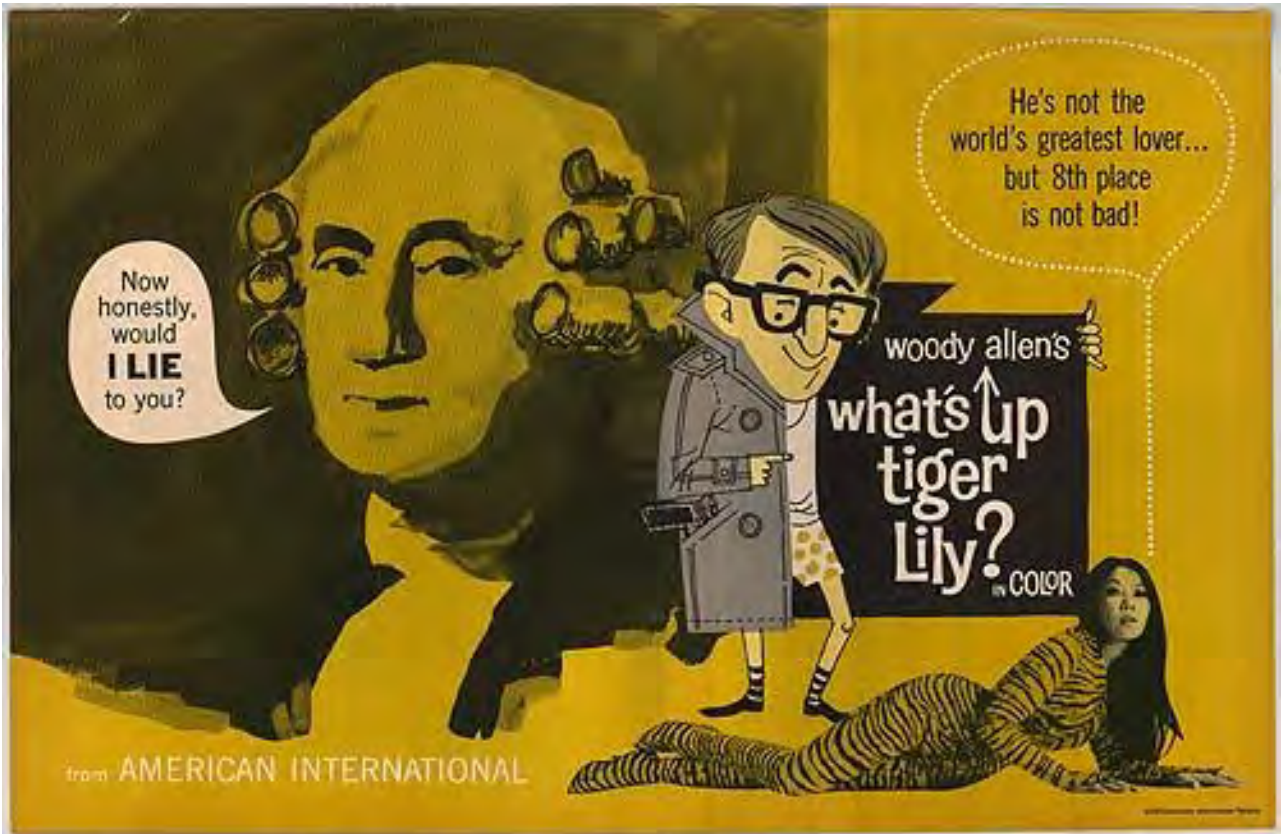


Fig. 52: Cartel promocional alternativo en inglés de *Lily la tigresa*.



Fig. 53: Carátulas del DVD en inglés y alemán de *Lily la tigresa*.

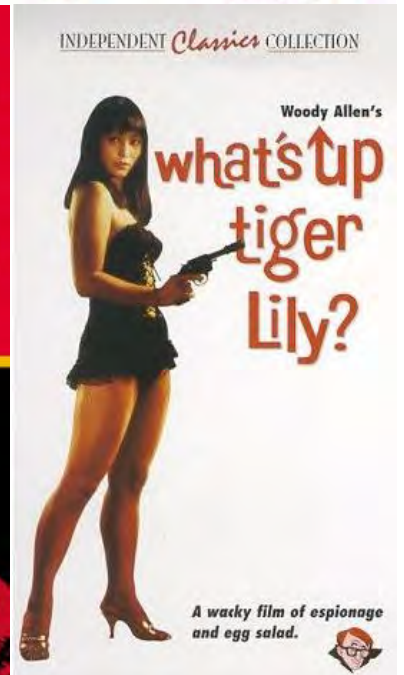
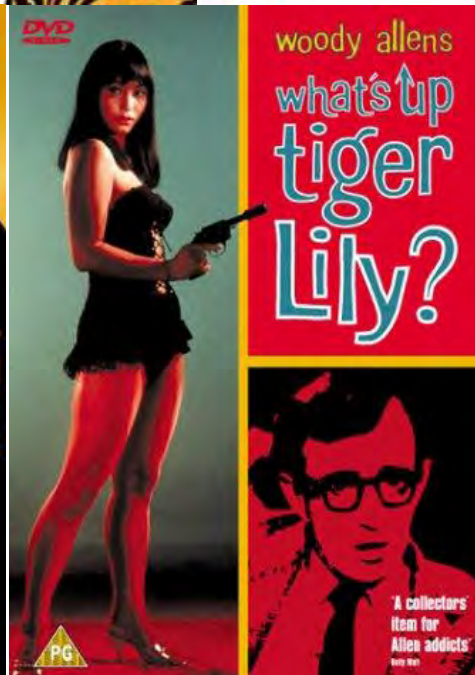


Fig. 54: Carátulas en inglés del DVD de *Lily la tigresa*.



Fig. 55: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.

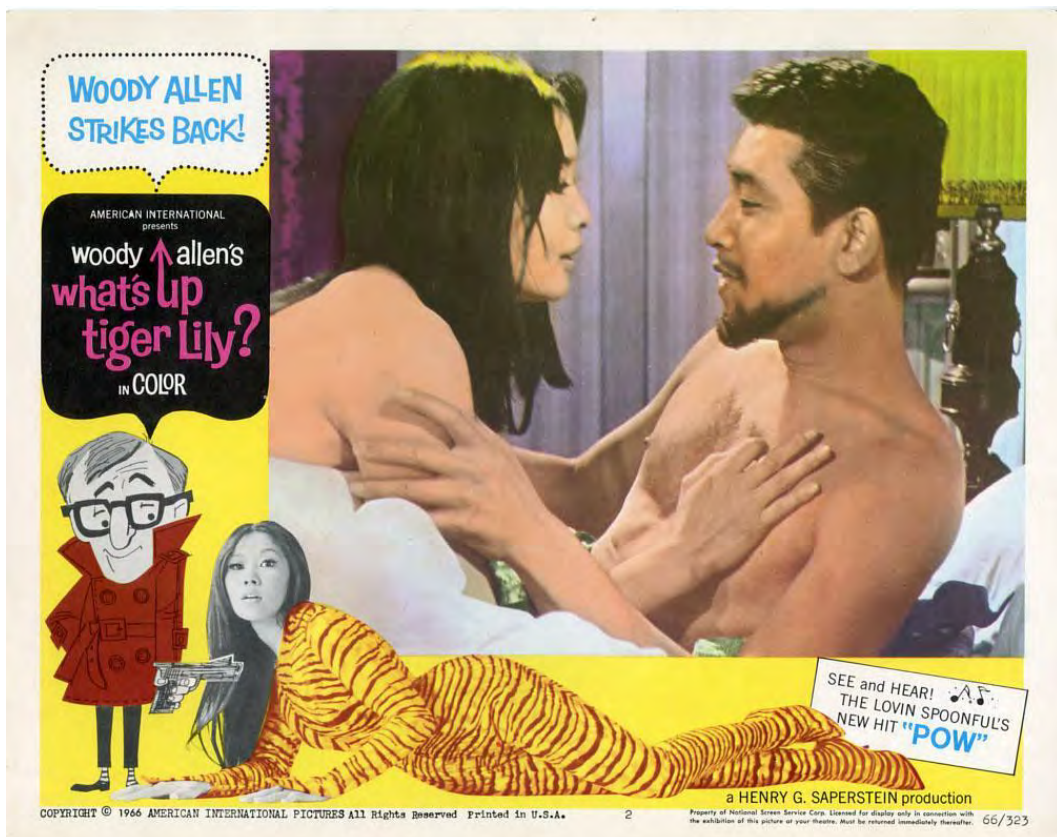


Fig. 56: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.



Fig. 57: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.



Fig. 58: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.





Fig. 59: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.



Fig. 60: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.



Fig. 61: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.



Fig. 62: Lobby card promocional en inglés de *Lily la tigresa*.

**CHARLES K.  
FELDMAN**

presents

A FAMOUS ARTISTS PRODUCTIONS LTD.

**CASINO ROYALE**

Starring

**PETER SELLERS  
URSULA ANDRESS  
DAVID NIVEN  
WOODY ALLEN  
JOANNA PETTET  
ORSON WELLES  
DALIAH LAVI**

Guest Stars

**DEBORAH KERR  
WILLIAM HOLDEN  
CHARLES BOYER  
JEAN PAUL  
BELMONDO  
GEORGE RAFT  
JOHN HUSTON**

and Co-Starring

**TERENCE COOPER  
BARBARA BOUCHET**

with

**GABRIELLA LICUDI  
TRACY REED  
TRACEY CRISP  
KURT KASZNAR  
ELAINE TAYLOR  
ANGELA SCOULAR**

*plus a Bondwagon full  
of the most beautiful and  
talented girls you ever saw!*

Produced by CHARLES K. FELDMAN and JERRY BRESLER

Directed by JOHN HUSTON, KEN HUGHES,

ROBERT PARRISH, JOE McGRATH, VAL GUEST

Screenplay by WOLF MANKOWITZ,

JOHN LAW, MICHAEL SAYERS

Suggested by the Ian Fleming novel.

Music by BURT BACHARACH

PANAVISION™ TECHNICOLOR™

A COLUMBIA PICTURES RELEASE

CHARLES K. FELDMAN'S

**CASINO  
ROYALE**

**IS TOO MUCH...  
FOR ONE  
JAMES BOND!**



Fig. 63: Cartel promocional en inglés de *Casino Royale* (1967).

CHARLES K. FELDMAN'S

# JAMES BOND 007 CASINO ROYALE IS THE #1 SENSATION ACROSS THE NATION!

#

**COMING  
SOON  
TO  
THIS  
THEATRE!**

**Because** it is the biggest spectacular circus of fun ever to dazzle the screen!

**Because** Cosmopolitan Magazine calls it: "A very big, very funny piece of tomfoolery you won't want to do without...the picture is lots of fun, madder than MAD, MAD WORLD."

**Because** it has the biggest finale fight ever staged, at a cost of more than a million dollars!

**Because** L'Express (Paris) calls it: "MONUMENTAL! A HELLZAPOPPIN CIRCUS! THE CRAZIEST, FUNNIEST FILM OF THE YEAR!"

**Because** Ed Sullivan says in the Daily News: "Ursula Andress, David Niven, Peter Sellers, Woody Allen great in hilarious 'CASINO ROYALE!'"

**Because** it has the most opulent motion picture sets ever devised, staggering the imagination!

**Because** Cue Magazine says: "IT'S FUN! IT'S LAUGHS ALL THE WAY!" and Bosley Crowther says in the N.Y. Times: "GRANDLY LAUNCHED! Riotous and romantic!"

**Because** it was photographed in seven different countries in the most colorful locales ever filmed!

Hear the CASINO ROYALE theme music played in the film by HERB ALPERT and THE TIJUANA BRASS and on the Colgems L.P. Soundtrack Album.

**JAMES BOND 007 CASINO ROYALE**

STORY BY CHARLES K. FELDMAN. SCREENPLAY BY CHARLES K. FELDMAN AND ROBERT ROY POOL. DIRECTED BY ROBERT ROY POOL.

CHARLES K. FELDMAN PRESENTS PETER SELLERS · URSULA ANDRESS · DAVID NIVEN · WOODY ALLEN · JOANNA PETTET · ORSON WELLES · DALIAN LAVI · DEBORAH KERR · WILLIAM HOLDEN · CHARLES BOYER · JEAN-PAUL BELMONDO · GEORGE RAFT · JOHN HUSTON · TERENCE COOPER · BARBARA BOUCHET · GABRIELLA LICUDI · TRACY REED · TRACEY CRISP · KURT KASZNAR · ELAINE TAYLOR · ANBELA SCOLAR

Fig. 64: Cartel promocional en inglés de *Casino Royale*.

El film de  
CHARLES K. FELDMAN

# CASINO ROYALE

¡ES EL MAYOR ESPECTACULO JAMES BOND 007 DEL MUNDO!

**PORQUE**...nuestros James Bond hacen el amor a 43 mujeres...  
y acribillan a 56 hombres!

**PORQUE**...tiene la constelación de bellezas más espléndidas nunca vistas!

**PORQUE**...es la más arrollante aventura de James Bond!

**JAMES BOND 007**

**CASINO ROYALE**

PROTAGONIZADA, ENTRE OTROS, POR  
**CHARLES K. FELDMAN** presenta... **PETER SELLERS · URSULA ANDRESS · DAVID NIVEN · WOODY ALLEN**  
**JOANNA PETTET · ORSON WELLES · DALIAH LAVI · DEBORAH KERR · WILLIAM HOLDEN · CHARLES BOYER**  
**GEORGE RAFT · JOHN HUSTON · TERENCE COOPER · BARBARA BOUCHET**  
**GABRIELLA LICUDI · TRACY REED · TRACEY CRISP · KURT KASZMAR · ELAINE TAYLOR · ANGELA SCOLAR**

Productores: CHARLES K. FELDMAN y JERRY BRESLER - Directores: JOHN HUSTON, KEN HUGHES, VAL GUEST, ROBERT PARRISH, JOE McGRATH - Guion: WOLF MANKOWITZ, JOHN LAW, MICHAEL SAYERS - Inspirado en la novela de Ian Fleming - Partitura y Dirección Musical: BURT BACHARACH  
 PANAVISION® TECHNOLOG® DISTRIBUIDA POR COLUMBIA PICTURES

Diga a HERB ALPERT y su TIJUANA BRASS interpretando en la película el tema musical de CASINO ROYALE

Fig. 65: Cartel promocional español de *Casino Royale*.



Fig. 66: Cartel promociunal italiano de *Casino Royale*.



Fig. 67: Cartel de puerta promocional italiano de *Casino Royale*.


CHARLES K. FELDMAN'S

# CASINO ROYALE

...the greatest  
JAMES BOND!  
007 show on earth!

PANAVISION® TECHNICOLOUR®

SEE  
THE NEW  
JAMES BOND MOVIE!



CHARLES K. FELDMAN presents

A FAMOUS ARTISTS PRODUCTIONS LTD.

**CASINO ROYALE**  
**PETER SELLERS**  
**URSULA ANDRESS**  
**DAVID NIVEN**  
**WOODY ALLEN**  
**JOANNA PETTET**  
**ORSON WELLES**  
**DALIAH LAVI**

GUEST STARS  
**DEBORAH KERR**  
**WILLIAM HOLDEN**  
**CHARLES BOYER**  
**GEORGE RAFT**  
**JOHN HUSTON**  
**TERENCE COOPER**  
**BARBARA BOUCHET**

**GABRIELLA LICUDI · TRACY REED · TRACEY CRISP**  
**KURT KASZNAR · ELAINE TAYLOR · ANGELA SCoulAR**

plus a Bondwagon full of the most beautiful and talented girls you ever saw!

A COLUMBIA PICTURES RELEASE

ROBERT BURTON PTL LTD. SYDNEY

# 007

## カジノ・ロワイヤル

パナビジョン★テクニカラー作品

まったく新しい、ぜいたくな、  
最高におもしろいポンド映画の誕生!



ピーター・セラーズ  
 アーシュラ・アンドレス  
 デビッド・ニブ  
 ウディ・アレン  
 ジョアンナ・プティット  
 オーソン・ウェルズ  
 ダリア・ラビ  
 デボラ・カー  
 ウィリアム・ホールデン  
 シャルル・ボワイエ  
 ジョージ・ラフト  
 ジョン・ヒューストン  
 テレンス・クーパー  
 バーバラ・ブーシェ

製作 ■ チャールズ・K・フェルドマン  
 ジェリー・プレスラー

監督 ■ ジョン・ヒューストン  
 ケン・ヒュース  
 バル・ゲスト  
 ロバート・バリッシュ  
 ジョー・マックラス

音楽 ■ バート・バカラック  
 演奏 ■ ハーブ・アルパートと  
 ティファナ・フランス

提供 ■ コロムビア映画

映倫

Fig. 68: Cartel promocional australiano y japonés de *Casino Royale*.



まったく新しい、ぜいたくな、最高におもしろいポンド映画の誕生！

# 007 カジノ・ロワイヤル



ピーター・セラーズ ★ アーシュラ・アンドレス  
デビッド・ニボン ★ ウディ・アレン  
ジョアナ・フティット ★ オーソン・ウェルズ  
ダリア・ラビ  
デボラ・カー ★ ウィリアム・ホールデン  
シャルル・ボワイエ ★ ジョージ・ラフト  
ジョン・ヒューストン  
テレンス・クーパー ★ バーバラ・ブーシェ



《パナビジョン・テクニカラー作品》

製作 ■ チャールズ・K・フェルドマン / ジェリー・ブレスラー  
監督 ■ ジョン・ヒューストン / ケン・ヒューズ / バル・ゲスト  
ロバート・バリッシュ / ジョー・マッグラス  
音楽 ■ バート・バカラック  
演奏 ■ ハーブ・アルパートとティファナ・プラス  
提供 ■ コロムビア映画



映倫  
42233

Fig. 69: Cartel promocional japonés de *Casino Royale*.



Fig. 70: Cartel promocional en inglés de *Toma el dinero y corre* (1969).

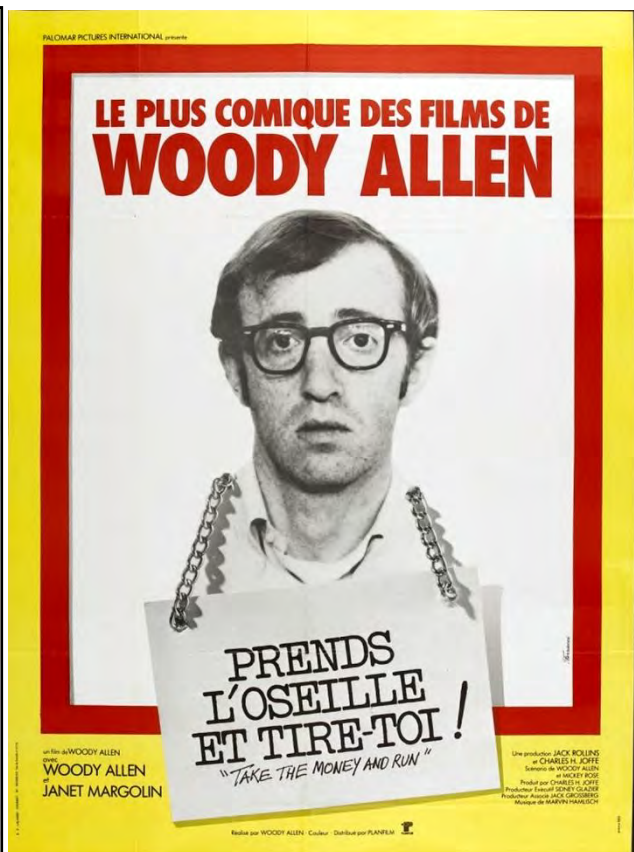
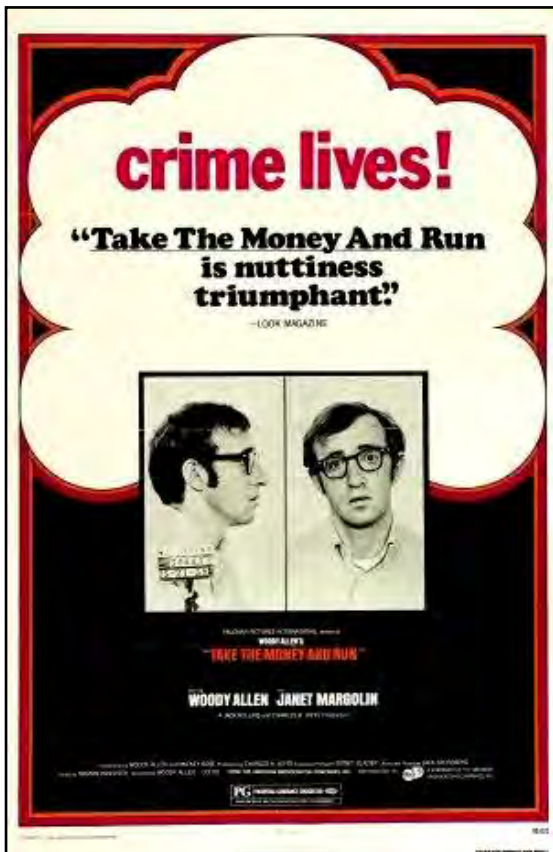


Fig. 71: Carteles promocionales en inglés, francés y español de *Toma el dinero y corre*.



Fig. 72: Cartel promozional italiano de *Toma el dinero y corre*.

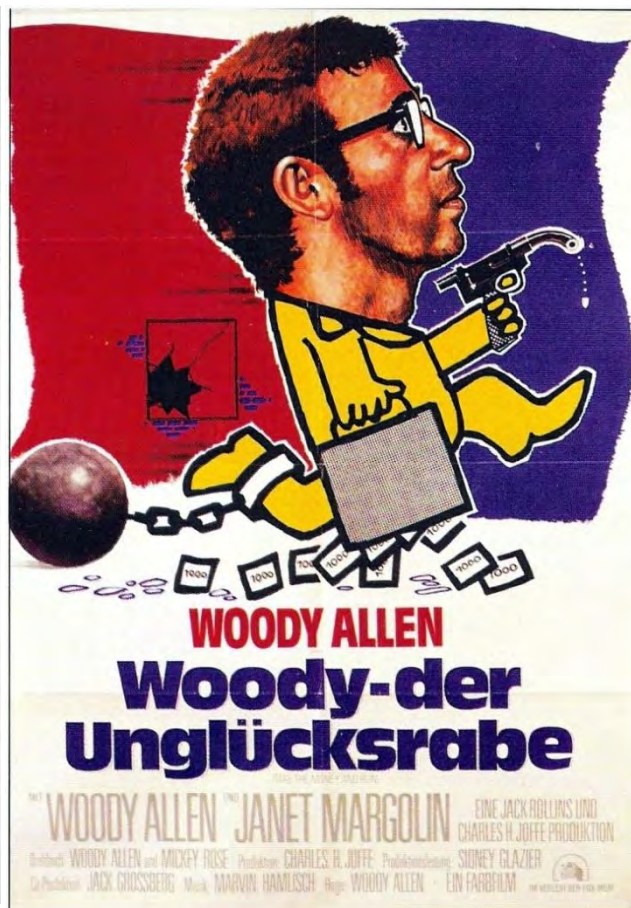


Fig. 73: Carteles promocionales italiano, alemán y sueco, y carátula del DVD en portugués, de *Toma el dinero y corre*.

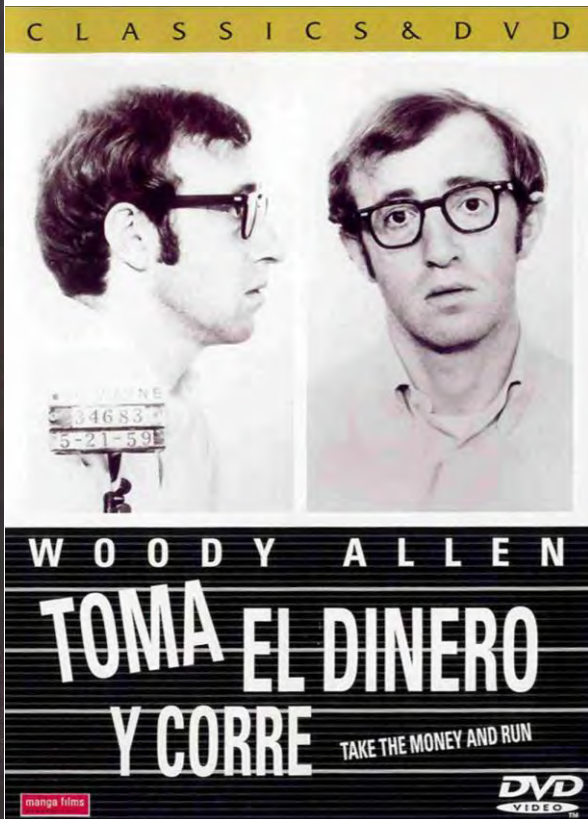
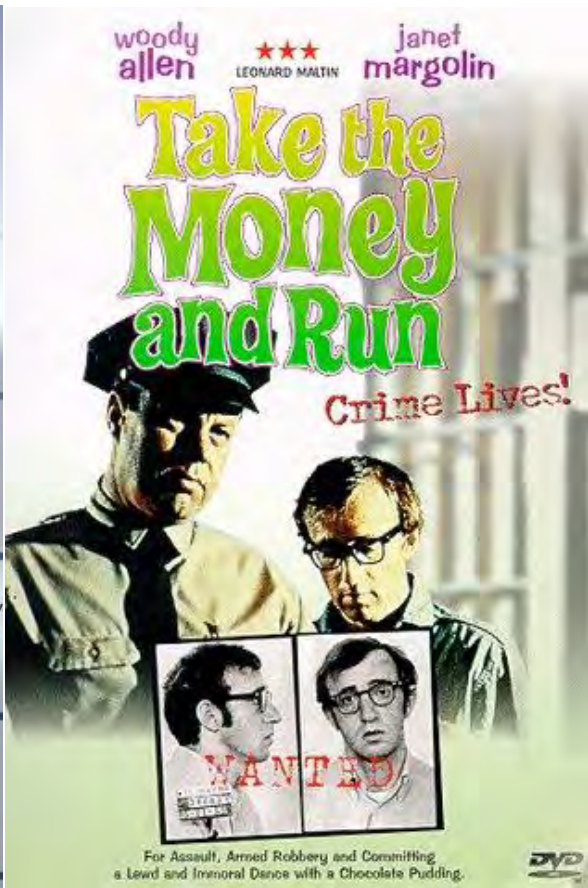


Fig. 74: Carátulas promocionales en DVD de *Toma el dinero y corre*.



Fig. 75: Los padres de Virgil caracterizados como Groucho Marx y Virgil en *Toma el dinero y corre*.



Fig. 76: Lobby cards promocionales de *Toma el dinero y corre*.



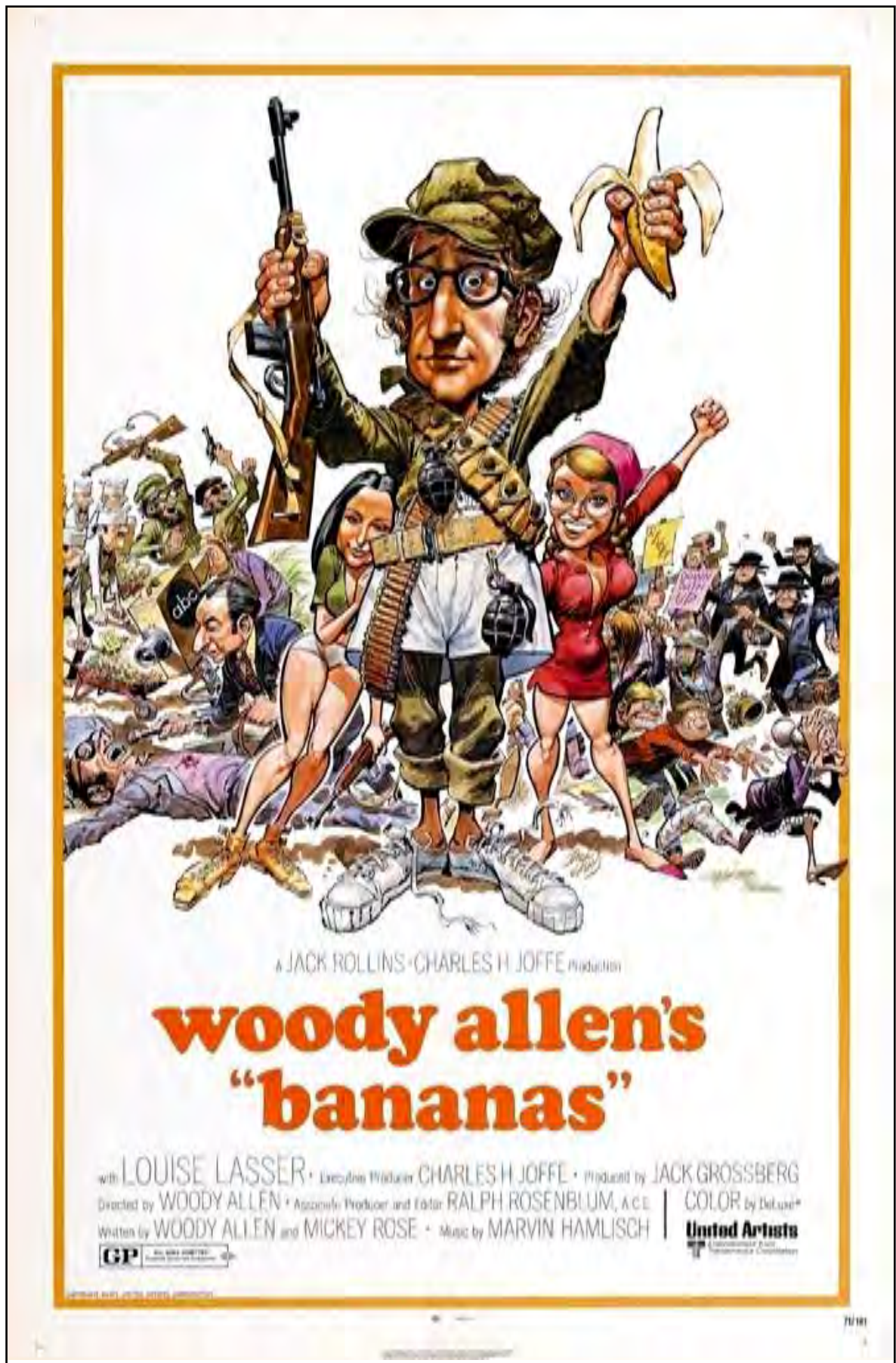


Fig. 77: Cartel promocional en inglés de *Bananas* (1971).

les frères Marx en une seule et même personne,  
un Jerry Lewis saisi d'une complète loufoquerie...  
les sommets de la loufoquerie.



UNE PRODUCTION JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE  
UN FILM DE

# woody allen "bananas"

avec LOUISE LASSER - Producteur Exécutif CHARLES H. JOFFE - Produit par JACK GROSSBERG - Réalisé par WOODY ALLEN  
Producteur Associé et Monteur RALPH ROSENBLUM A.C.E. - Ecrit par WOODY ALLEN et MICKEY ROSE - Musique de MARVIN HAMLISCH  
COULEURS - Distribué par LES ARTISTES ASSOCIES 

Fig. 77: Cartel promociional francés de *Bananas*.

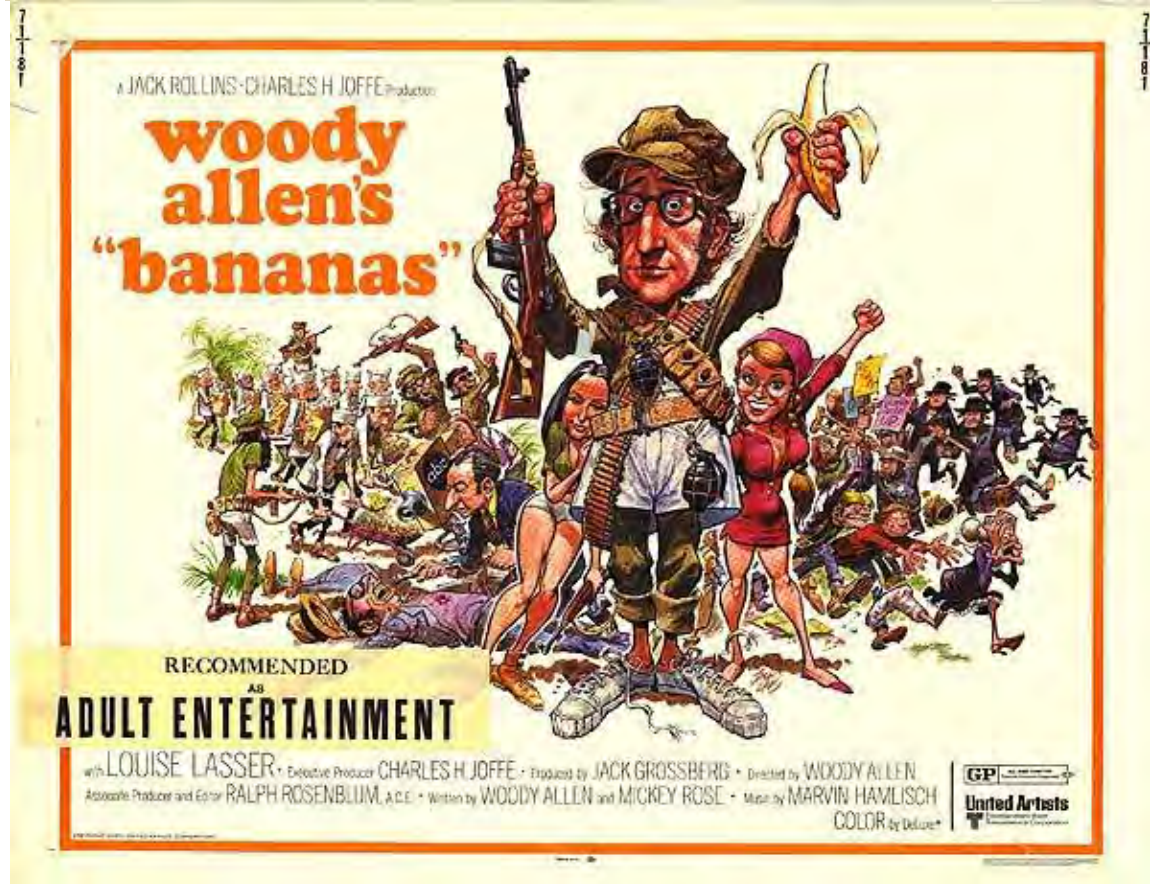
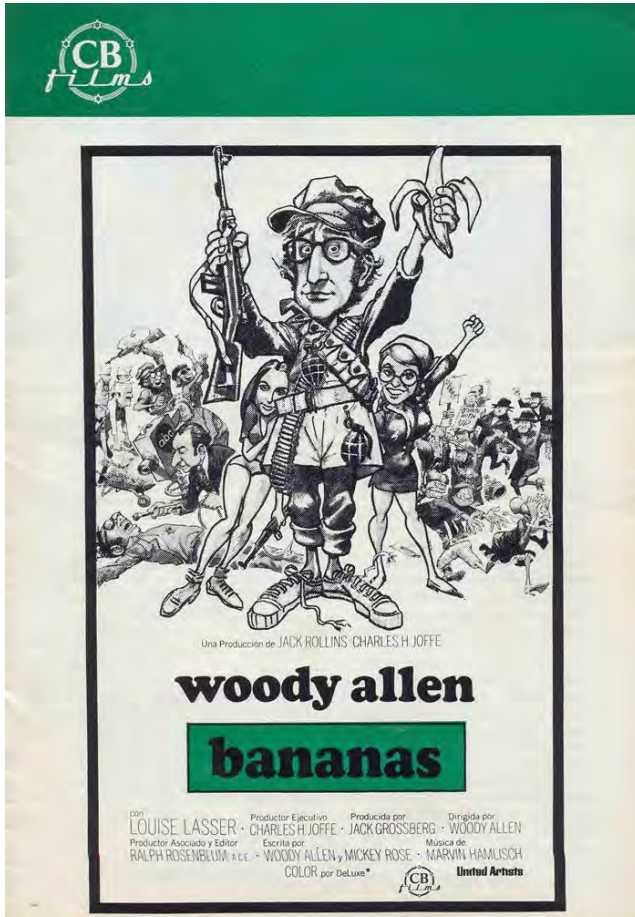


Fig. 78: Cartel promocional español, italiano e inglés de *Bananas*.



Fig. 79: Carátulas de las ediciones en VHS y DVD de *Bananas*.



Fig. 80: Fielding Mellish en su trabajo y en terapia en *Bananas*.





Fig. 81: Comienzo y final de *Bananas*.



Fig. 82: Cita romántica en *Bananas*.



Fig. 83: Romanticismo y sensualidad en *Bananas*.



Fig. 84: Fielding Mellish entre matones en *Bananas*



Fig. 85: Cita con la psicoanalista en *Bananas*.



Fig. 86: Fielding Mellish como dictador visitando EE. UU. al final de *Bananas*



Fig. 87: Autodefensa de Fielding Mellish en su juicio al final de *Bananas*.



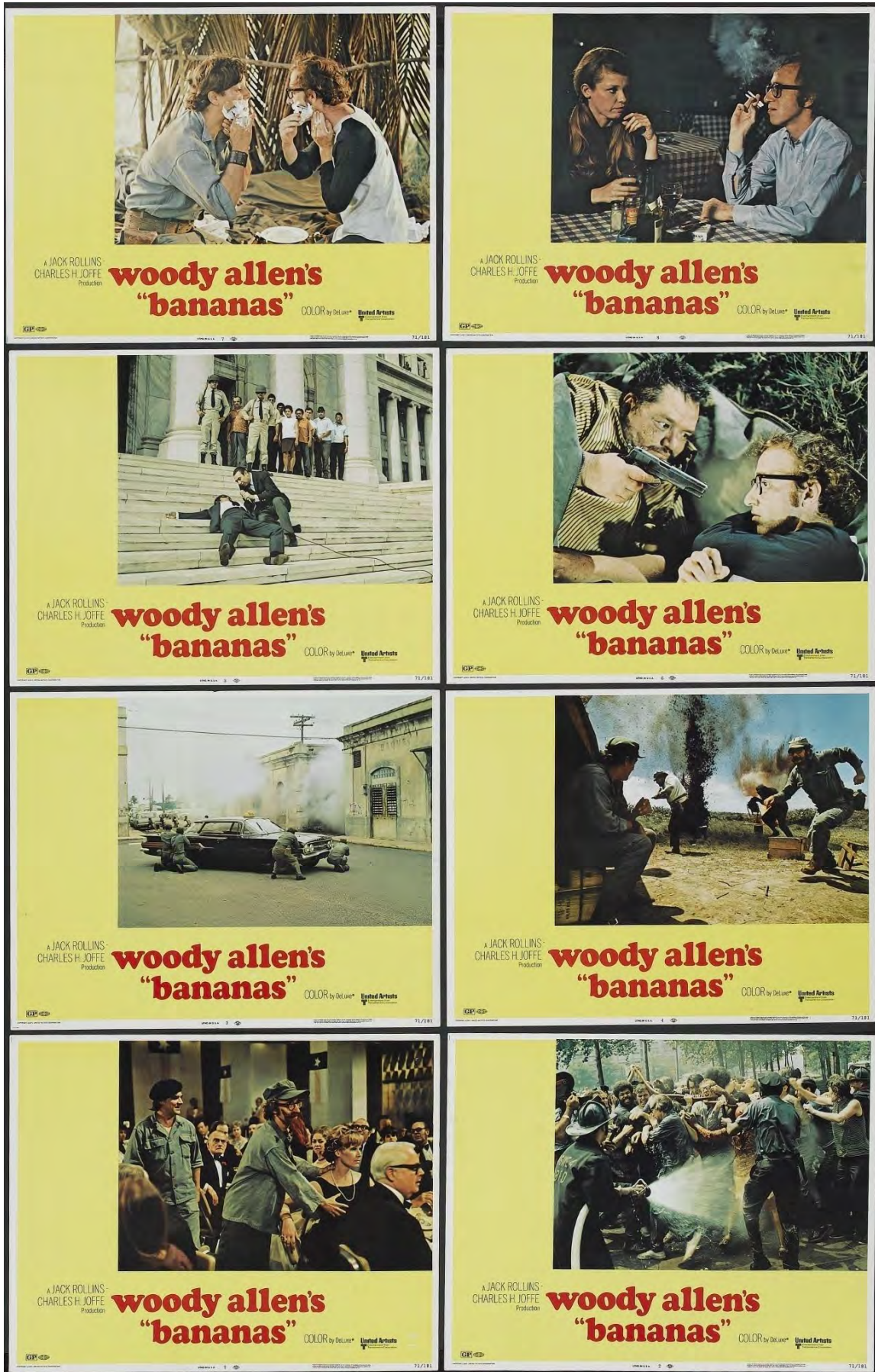


Fig. 88: Lobby cards promocionales de *Bananas*.

**"It's still the same old story, a fight for love and glory."\***

Paramount Pictures presents  
 An Arthur P. Jacobs Production in association  
 with Rollins-Joffe Productions

**"PLAY IT AGAIN, SAM"**  
 A Herbert Ross Film

starring **WOODY ALLEN** **DIANE KEATON** **TONY ROBERTS**  
**JERRY LACY** and **SUSAN ANSPACH** co-starring **JENNIFER SALT** and **VIVA** as Jennifer

Screenplay by **WOODY ALLEN** Produced by **ARTHUR P. JACOBS** Directed by **HERBERT ROSS** Executive Producer **CHARLES H. JOFFE**  
 Based on the play by **WOODY ALLEN** Produced on the New York stage by David Merrick. Music Scored by Billy Goldenberg An APJAC Production Technicolor® A Paramount Picture

**PG** PARENTS STRONGLY CAUTIONED  
 SOUNDTRACK ALBUM AVAILABLE ON PARAMOUNT RECORDS  
 \*AS TIME GOES BY by Herman Hupfeld Copyright ©1931 by Harms, Inc. Copyright renewed. All rights reserved. Used by permission of Warner Brothers Music

© Copyright 1972 by Paramount Pictures Corporation. All rights reserved. 72/198

Fig. 89: Cartel promocional en inglés de *Sueños de un seductor* (1972).

By day  
he is  
**Woody Allen.**



But When  
Night Falls  
And The  
Moon Rises,  
**Humphrey Bogart**  
Strikes Again.



Paramount Pictures presents  
An Arthur P. Jacobs Production in association  
with Rollins-Joffe Productions  
**“PLAY IT AGAIN, SAM”**  
A Herbert Ross Film

starring  
**WOODY ALLEN** **DIANE KEATON** **TONY ROBERTS**  
**JERRY LACY** and **SUSAN ANSPACH** co-starring **JENNIFER SALT** and **VIVA** as Jennifer

Screenplay by **WOODY ALLEN** Produced by **AUTHUR P. JACOBS** Directed by **HERBERT ROSS** Executive Producer **CHARLES F. JOFFE**  
Based on the play by **WOODY ALLEN** Produced on the New York stage by David Merrick Music Scored by Billy Goldenberg An AMPAS Production Technicolor® A Paramount Picture

**PG** PARENTS STRONGLY CAUTIONED  
SOUNDTRACK ALBUM AVAILABLE ON PARAMOUNT RECORDS



Fig. 90: Cartel promocional alternativo en inglés de *Sueños de un seductor*.

**¡Se lanzó a la conquista del  
sexo débil al estilo  
Humphrey Bogart!**



Paramount Pictures presenta  
Una Producción de Arthur P. Jacobs  
en asociación con Rollins-Joffe Productions

**“SUEÑOS DE SEDUCTOR”**  
Un Filme Herbert Ross

estrellas  
**WOODY ALLEN DIANE KEATON**  
**TONY ROBERTS • JERRY LACY y**  
**SUSAN ANSPACH JENNIFER SALT y VIVA** como  
Jennyfer

Guión de **WOODY ALLEN** Producida por **ARTHUR P. JACOBS** Dirigida por **HERBERT ROSS**  
Productor Ejecutivo **CHARLES H. JOFFE** Basado en la obra de **WOODY ALLEN**  
Producida en la escena de Nueva York por David Merrick Música de Billy Goldenberg Una Producción APJAC

Una Película Paramount Technicolor Distribuida por Cinema International Corporation

Fig. 91: Cartel promocional en español de *Sueños de un seductor*.



Fig. 92: Carteles promocionales alternativos en español e inglés de *Sueños de un seductor*.



Fig. 93: Cartel promocional francés de *Sueños de un seductor*.



Fig. 94: Carteles promocionales francés (alternativo) y alemán, y carátula del VHS y DVD en español de *Sueños de un seductor*.



Fig. 95: Carteles promocionales alemán y japonés de *Sueños de un seductor*.





Fig. 96: Lobby cards promocionales de *Sueños de un seductor*.



Fig. 97: Allan Felix en el cine viendo *Casablanca* al comienzo de *Sueños de un seductor*.



Fig. 98: Lobby card de Sueños de un seductor.



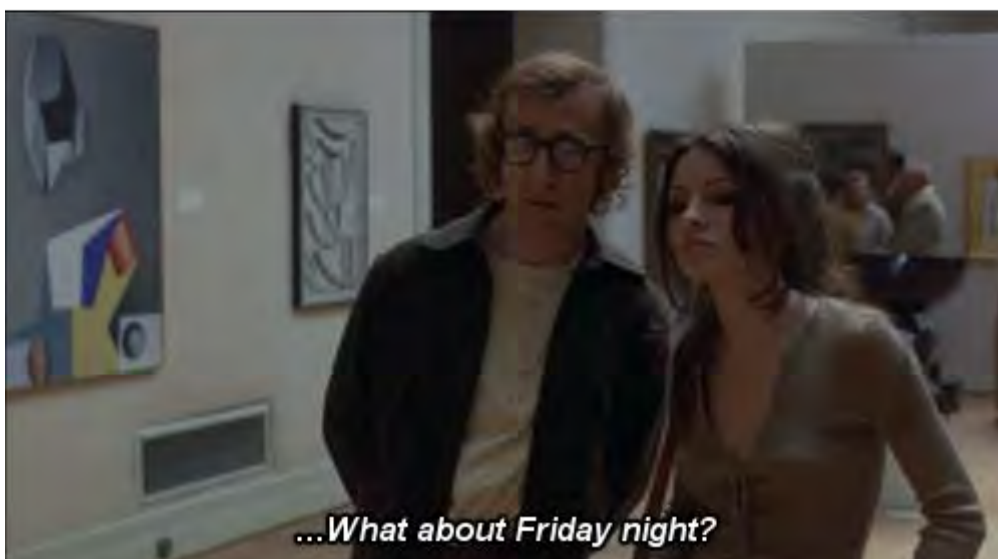
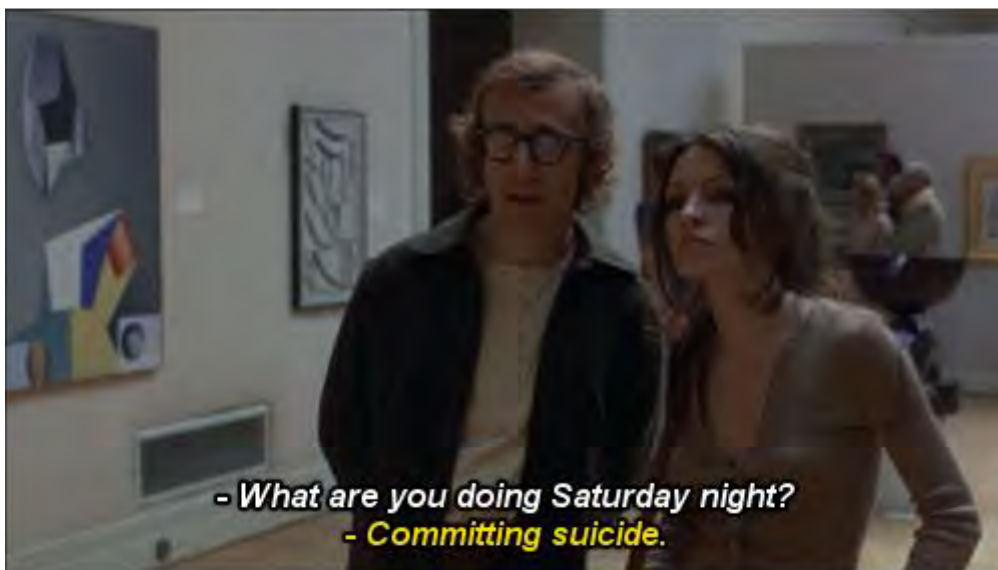
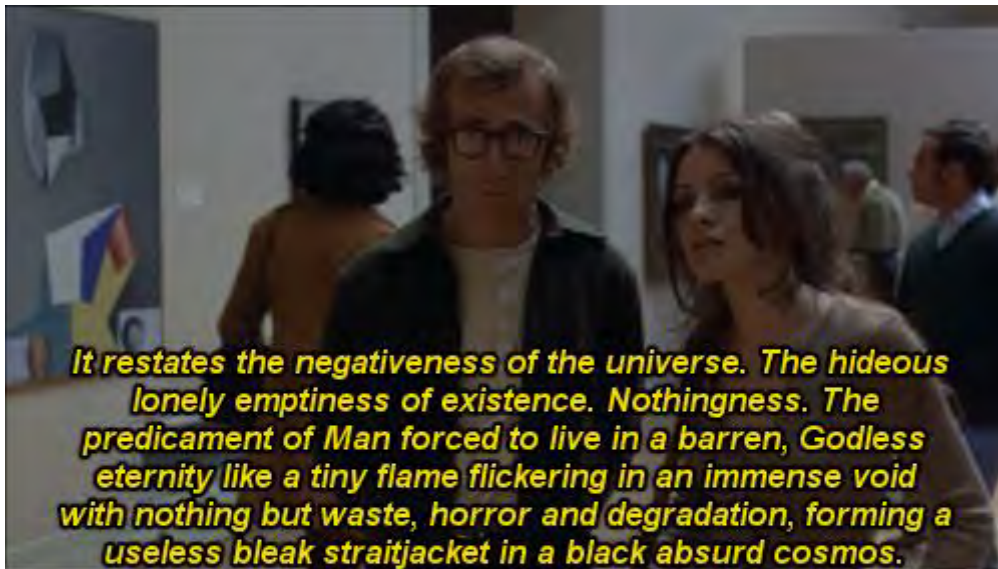


Fig. 99: Allan Felix buscando pareja en el museo.



Fig. 100: Referencias a *Casablanca* en *Sueños de un seductor*.







Fig. 101: Allan Felix, Linda y el Humphrey Bogart de *Casablanca* en *Sueños de un seductor*.





Fig. 102: Allan Felix y Linda en *Sueños de un seductor*.

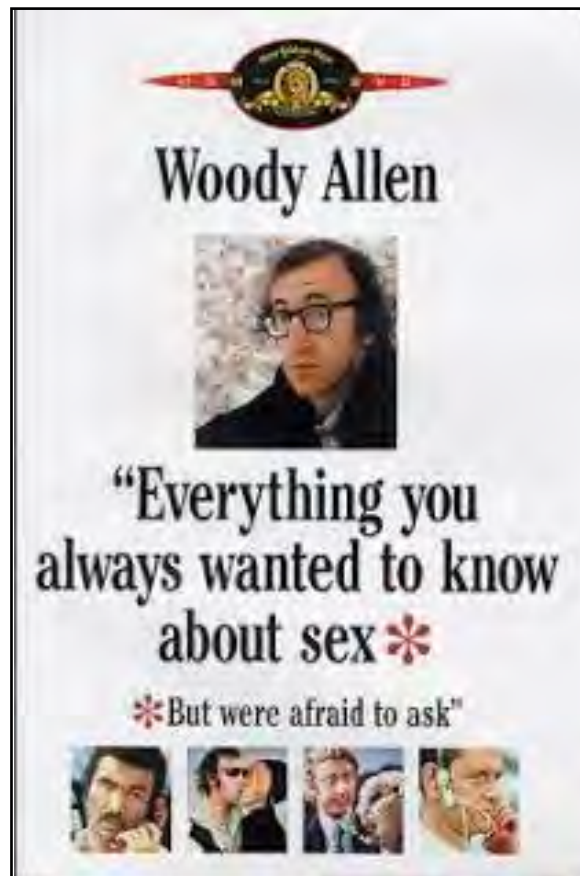


Fig. 103: Carátula del DVD en inglés de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo* (1972).



Fig. 104: Cartel promocional en inglés de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.

A promotional poster for Woody Allen's film. The top half features a close-up portrait of Woody Allen with his signature wild hair and thick-rimmed glasses, looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a white suit jacket, a dark tie, and a patterned scarf. To the right of his face, the text reads: "If you want to know how this man made a movie out of this book...". Below this text is a yellow book cover with the title "Everything you always wanted to know about sex" in black and red font, and the subtitle "BUT WERE AFRAID TO ASK" in black. Below the book, the text says "you'll have to see the movie!".

**If you want to know  
how this man  
made a movie  
out of this book ...**

**“Everything  
you always  
wanted  
to know  
about  
sex  
\* \*  
BUT WERE AFRAID  
TO ASK”**

**you'll have to see the movie!**

A JACK HOLLINS CHARLES H. JOFFE and BRODSKY / GOULD Production

**WOODY ALLEN'S  
“EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX\*  
\*BUT WERE AFRAID TO ASK”**

co-starring (in alphabetical order)  
WOODY ALLEN · JOHN CARRADINE · LOU JACOBI · LOUISE LASSER · ANTHONY QUAYLE · TONY RANDALL · LYNN REDGRIVE · BURT REYNOLDS · GENE WILDER Produced by CHARLES H. JOFFE  
Executive Producer JACK BRODSKY Associate Producer JACK GROSSBERG Screenplay and Director WOODY ALLEN Based upon the book by DR. DAVID REUBEN Music Composed and Conducted by MUNDHEL LOWE

United Artists  
Entertainment Corporation

Copyright ©1972 UNITED ARTISTS CORPORATION


STYLE A

72/233

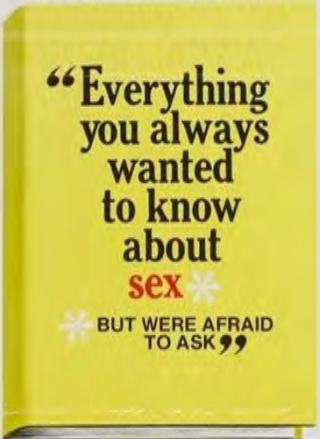
**EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX**

Fig. 105: Cartel promocional en inglés de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.

If you want to know how this man



made a movie out of this book




...you'll have to see the movie!

A JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE and BRODSKY/GOULD Production  
**WOODY ALLEN'S**  
**"EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX\* BUT WERE AFRAID TO ASK"**

on classified (in alphabetical order)  
 WOODY ALLEN · JOHN CARRADINE · LOU JACOBI · LOUISE LASSER · ANTHONY QUAYLE · TONY RANDALL · LYNN REDGRAVE · BURT REYNOLDS · GENE WILDER  
 Produced by CHARLES H. JOFFE · Executive Producer JACK BRODSKY · Associate Producer JIM K. GROSSBERG  
 Screenplay and Director WOODY ALLEN · Based upon the book by DR. DAVID REUBEN  
 Copyright © 1973 UNITED ARTISTS CORPORATION

**YOU HAVEN'T SEEN ANYTHING UNTIL YOU'VE SEEN EVERYTHING\***



**"Everything you always wanted to know about sex\* BUT WERE AFRAID TO ASK"**

**R**

A JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE and BRODSKY/GOULD Production  
**WOODY ALLEN'S**  
**"EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX\* BUT WERE AFRAID TO ASK"**

co-starring (in alphabetical order) **WOODY ALLEN · JOHN CARRADINE · LOU JACOBI · LOUISE LASSER · ANTHONY QUAYLE · TONY RANDALL · LYNN REDGRAVE · BURT REYNOLDS · GENE WILDER**

Produced by **CHARLES H. JOFFE** Executive Producer **JACK BRODSKY**  
 Associate Producer **JACK GROSSBERG** Screenplay and Director **WOODY ALLEN**  
 Based upon the book by **DR. DAVID REUBEN** Music Composed and Conducted by **MUNDELL LOWE**

**United Artists**

Fig. 106: Carteles promocionales en inglés de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.

**YOU HAVEN'T SEEN ANYTHING  
UNTIL YOU'VE SEEN  
EVERYTHING\***

**“Everything  
you always  
wanted  
to know  
about  
sex\*  
\*BUT WERE AFRAID  
TO ASK”**

A JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE and BRODSKY/GOULD Production  
**WOODY ALLEN'S**  
**“EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX\*  
\*BUT WERE AFRAID TO ASK”**  
co-starring (in alphabetical order) WOODY ALLEN · JOHN CARRADINE · LOU JACOBI  
 LOUISE LASSER · ANTHONY QUAYLE · TONY RANDALL · LYNN REDGRAVE · BURT REYNOLDS · GENE WILDER  
 Produced by CHARLES H. JOFFE Executive Producer JACK BRODSKY Associate Producer JACK GROSSBERG Screenplay and Director WOODY ALLEN  
 Based upon the book by DR. DAVID REUBEN Music Composed and Conducted by MUNDELL LOWE United Artists

STYL E B 72/233

**“EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX**

Fig. 107: Cartel promocional en inglés de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.



Fig. 108: Cartel promocional en español de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.

**Woody Allen**  
ANSWERS QUESTIONS ABOUT HIS  
NEW MOTION PICTURE

“Everything  
you always  
wanted to know  
about **sex** \*  
\* BUT WERE AFRAID TO ASK”



**Q.** How do you feel about intimacy on the screen?

**A.** I believe anything done between two consenting adults is great. Between five it's fantastic.

**Q.** Will people think the movie is dirty?

**A.** Some will, and those are the ones we're counting on.

**Q.** Do you appear nude in your film?

**A.** No, I was afraid if I appeared nude we'd get a "G" rating.

**Q.** Where did you learn about sex?

**A.** From my parents. That's why I'm screwed up.

**Q.** What are you trying to say with this picture?

**A.** That sex should be confined to one's lifetime.

**Q.** Have you learned anything about sex working on this film?

**A.** It's the most fun you can have without laughing.

**Q.** Is the film based on Dr. Reuben's best-selling book?

**A.** Yes. Plus my own sexual experiences.

★★★ It's a comedy. ★★★

ADDITIONAL QUESTIONS ABOUT SEX ARE ANSWERED IN THE FILM BY JOHN CARRADINE, LOU JACOBI, LOUISE LASSER, HEATHER MCCREA, ANTHONY QUAYLE, TONY RANDALL, LYNN REDGRAVE, BURT REYNOLDS, AND GENE WILDER.

WOODY ALLEN'S "EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX, BUT WERE AFRAID TO ASK" IS NOW A MOTION PICTURE COMING FROM **United Artists**

RATED (R)

COPYRIGHT © 1987 UNITED ARTISTS CORPORATION

Fig. 109: Cartel promocional alternativo en inglés de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.

**DER HEITERSTE\* SEX-REPORT DES JAHRES**

Ein Jack Rollins - Charles H. Joffe und Brodsky / Gould Produktion

**\* HEISSESTE**

Woody Allens

in den Hauptrollen: | In alphabetischer Reihenfolge  
Woody Allen, John Carradine, Lou Jacobi,  
Louise Lasser, Anthony Quayle, Tony Randall,  
Lynn Redgrave, Burt Reynolds, Gene Wilder

Produktion: Charles H. Joffe  
Produktionsleitung: Jack Brodsky  
Co-Produzent: Jack Grossberg  
Drehbuch und Regie: Woody Allen  
Nach dem Buch von Dr. David Reuben  
Komponist und Dirigent der Musik: Mundell Lowe

Dental Arts  
Technicolor

**Was Sie schon immer über Sex wissen wollten**

aber bisher nicht zu fragen wagten

Alles was Sie schon immer über **SEX** wissen wollten

aber bisher nicht zu fragen wagten

WOODY ALLEN

Fig. 110: Cartel promocional alemán de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.





Fig. 111: Carteles promocionales alternativos en español y francés de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.



Fig. 112: Bufón de la primera historia de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*.



Fig. 113: *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo.*



Fig. 114: Espermatozoides del final de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo*.



Fig. 115: Experimento monstruoso de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo*.

WOODY ALLEN  
TAKES A  
NOSTALGIC LOOK  
AT THE  
FUTURE.



Woody Allen and Diane Keaton  
in  
"Sleeper"

A JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE PRODUCTION



Produced by JACK GROSSBERG - Executive Producer CHARLES H. JOFFE  
Written by WOODY ALLEN and MARSHALL BRICKMAN - Directed by WOODY ALLEN



© 1973 United Artists Corporation. All Rights Reserved.

74/79

Fig. 116: Cartel promocional en inglés de *El dormilón* (1973).

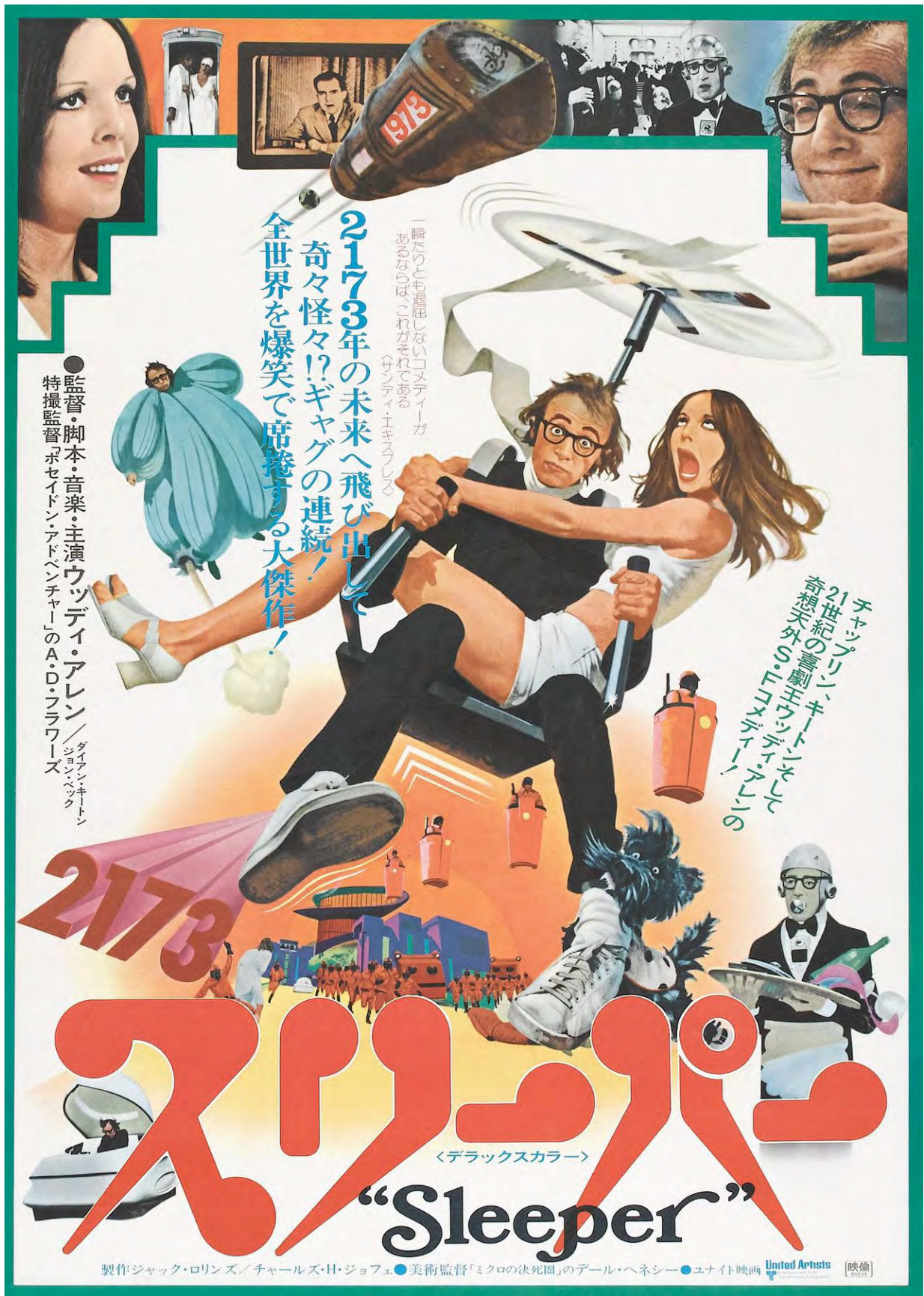


Fig. 117: Cartel promocional japonés de *El dormilón*.

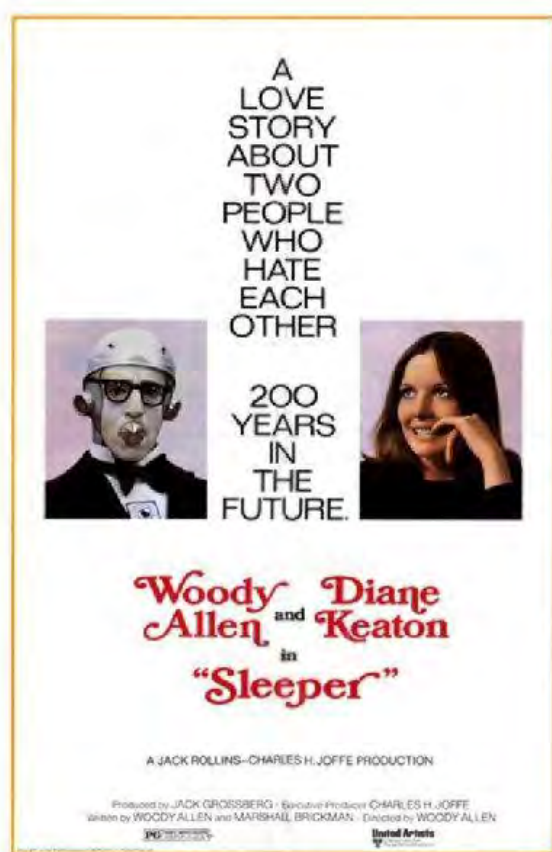


Fig. 118: Carteles promocionales inglés (alternativo), italiano, español, e hispanoamericano de *El dormilón*.

**Woody ET LES Robots**  
 Woody Allen and Diane Keaton  
 in "SLEEPER"  
 A JACK ROLLINS - CHARLES H. JOFFE PRODUCTION  
 Produced by JACK GROSSBERG - Executive Producer CHARLES H. JOFFE  
 Written by WOODY ALLEN and MARSHALL BRICKMAN - Directed by WOODY ALLEN

**WOODY en de ROBOTTEN**

**WOODY ET LES ROBOTS**  
 WOODY ALLEN et DIANE KEATON  
 dans WOODY ET LES ROBOTS  
 (SLEEPER)  
 UNE PRODUCTION JACK ROLLINS - CHARLES H. JOFFE  
 Produit par JACK GROSSBERG - Producteur - Exécutif CHARLES H. JOFFE  
 Ecrit par WOODY ALLEN et MARSHALL BRICKMAN - Réalisé par WOODY ALLEN  
 Distribué par LES ARTISTES ASSOCIES

**"DIVINE COMIC MADNESS!  
 SLEEPER IS AN INSPIRED WORK!"**  
 — The Hollywood Reporter

PROOF OF PURCHASE  
 ISBN 0-7928-4611-7  
 0 27616 85015 7

MGM DVD

Home Gateway Major  
 MGM DVD

**WOODY ALLEN**  
**SLEEPER**

**SPECIAL FEATRES: COLLECTIBLE BOOKLET • ORIGINAL THEATRICAL TRAILER**

WOODY ALLEN and DIANE KEATON in "SLEEPER" A JACK ROLLINS - CHARLES H. JOFFE PRODUCTION  
 DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DAVID M. WALSH PRODUCED BY JACK GROSSBERG EXECUTIVE PRODUCER CHARLES H. JOFFE  
 WRITTEN BY WOODY ALLEN and MARSHALL BRICKMAN DIRECTED BY WOODY ALLEN

PG  
 DVD  
 CC  
 DOLBY DIGITAL ENGLISH: Mono SPANISH: Mono FRENCH & Spanish Language Subtitles

Approx. Feature Run Time: 1 hour 27 minutes • Color • 1973 • 1000684

A LOVE STORY ABOUT TWO PEOPLE WHO HATE EACH OTHER...  
 200 YEARS IN THE FUTURE.

4001064  
 www.mgm.com/dvd

Fig. 119: Carteles promocionales en francés y holandés, y carátula del DVD en inglés de *El dormilón*.





Fig. 120: Miles Monroe en *El dormilón*.



Fig. 121: Lobby cards promocionales de *El dormilón*.

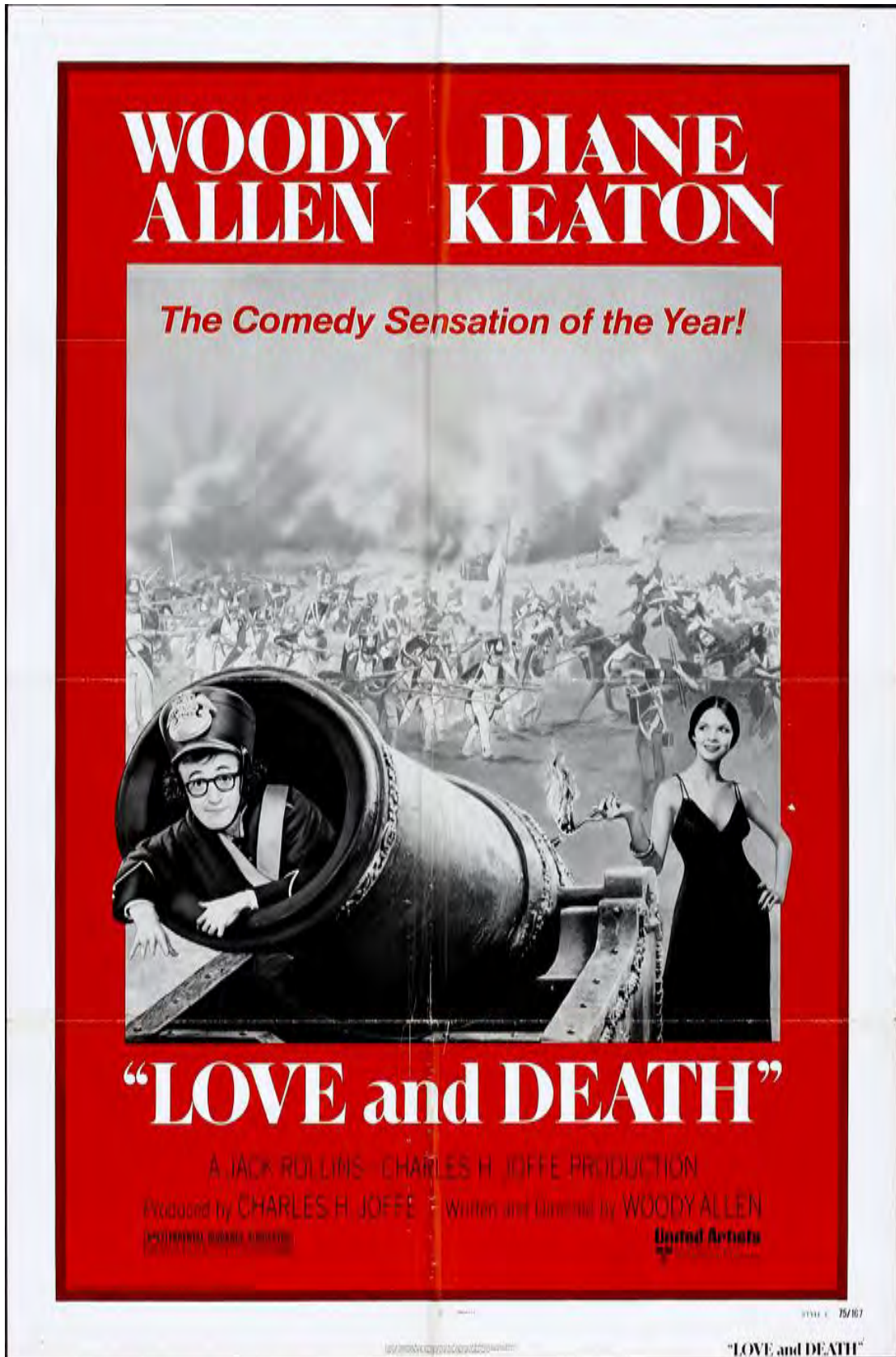


Fig. 122: Cartel promocional en inglés de *La última noche de Boris Grushenko* (1975).

**WOODY ALLEN**      **DIANE KEATON**



**“LOVE and DEATH”**

A JACK ROLLINS—CHARLES H. JOFFE PRODUCTION

Produced by CHARLES H. JOFFE    Written and Directed by WOODY ALLEN

**PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED**  
Some Material May Be Inappropriate for Children Under 10

**United Artists**  
An International Service of  
Theatrical Exhibitions

Copyright © 1985 United Artists Corporation. All Rights Reserved.

STYLIC II

STYLIC II

75/157

“LOVE AND DEATH”

Fig. 123: Cartel promocional en inglés de *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 124: Cartel promocional pequeño en inglés de *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 125: Carteles promocionales francés e italiano de *La última noche de Boris Grushenko*.

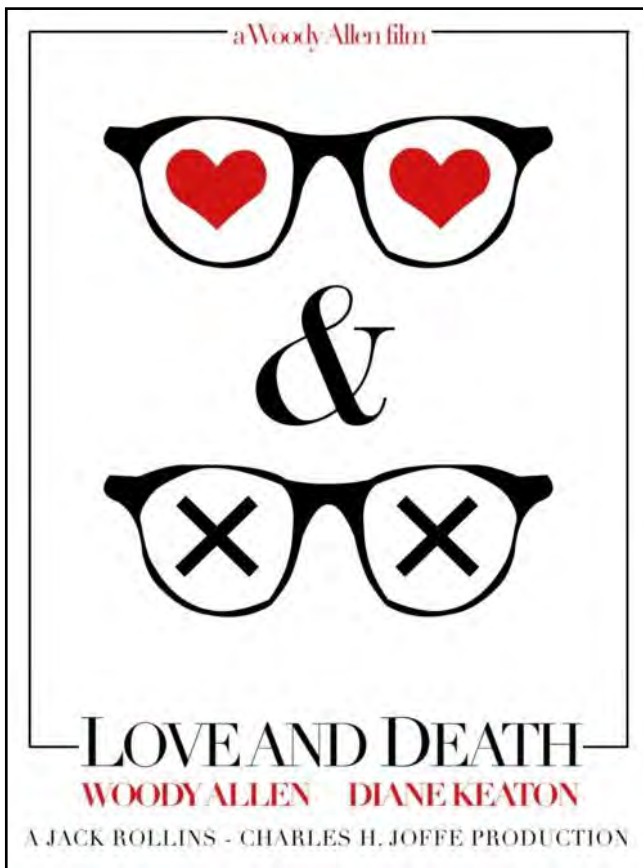


Fig. 126: Cartel promocional alternativo en inglés y carátula del DVD en español de *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 127: Boris en *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 128: Paradojas en *La última noche de Boris Grushenko*.





Fig. 129: Visiones infantiles de Boris y de niño frente a la muerte.



Fig. 130: Discusión existencialista sobre moral *La última noche de Boris Grushenko*.







Fig. 131: Boris en la guerra *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 132: Boris conspirando *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 133: Duelo *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 134: Padre de Boris *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 135: Presentación de Boris *La última noche de Boris Grushenko*.



Fig. 136: Despedida de Boris *La última noche de Boris Grushenko*.



Of course there's a God.  
We're made in his image.

You think I was made in God's image?  
You think he wears glasses?

Not with those frames.

Fig. 137: Discusión sobre la existencia de Dios *La última noche de Boris Grushenko*.



WOODY  
ALLEN  
DIANE  
KEATON  
TONY  
ROBERTS  
CAROL  
KANE  
PAUL  
SIMON  
SHELLEY  
DUVALL  
JANET  
MARGOLIN  
CHRISTOPHER  
WALKEN  
COLLEEN  
DEWHURST

# "ANNIE HALL"

A nervous romance.

Fig. 138: Cartel promocional en inglés de *Annie Hall* (1977).

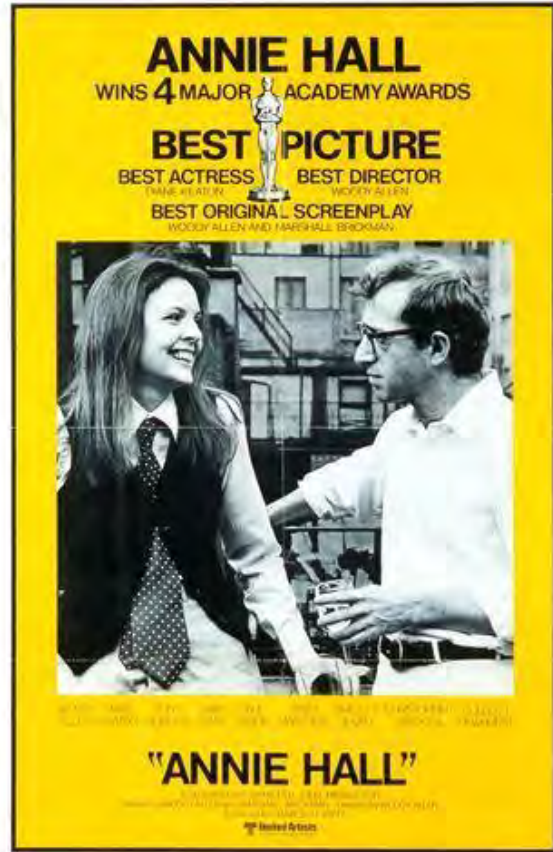
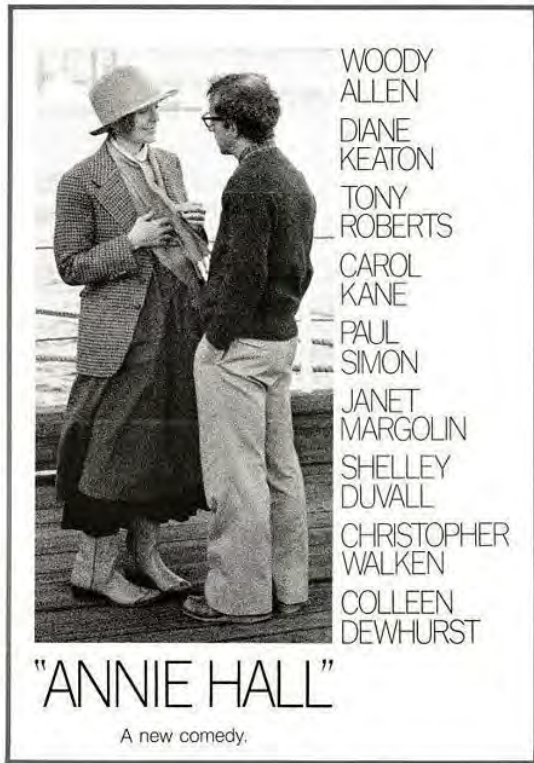


Fig. 139: Carteles promocionales en inglés, español y francés de *Annie Hall*.

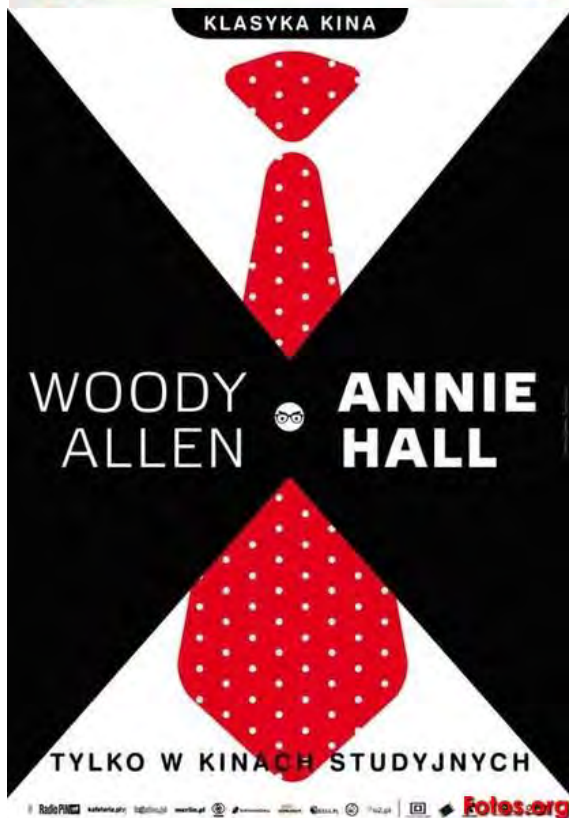


Fig. 140: Cartel promocional italiano, alemán, polaco y japonés de *Annie Hall*.





Fig. 141: Alvy Singer y la ruptura de la cuarta pared en *Annie Hall*.



Fig. 142: Alvy Singer de niño con su madre en la consulta del médico.



Fig. 143: Primer encuentro con Annie Hall.



Fig. 144: Alvy Singer educando literariamente a Annie Hall.



Fig. 145: Alvy Singer educando cinematográficamente a Annie Hall.



Fig. 146: Complicidad de Alvy y Annie en *Annie Hall*.



Fig. 147: Alvy y su nueva pareja en *Annie Hall*.



Fig. 148: Animación de Alvy en *Annie Hall*.



Fig. 149: Lobby cards promocionales de *Annie Hall*.



Fig. 150: Cartel promocional en inglés y francés de *Interiores* (1978).



Fig. 151: Arthur con Pearl en *Interiores*.





WOODY ALLEN  
DIANE KEATON  
MICHAEL MURPHY  
MARIEL HEMINGWAY  
MERYL STREEP  
ANNE BYRNE

# MANHATTAN

Musical by  
"MANHATTAN" GEORGE GERSHWIN  
A JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE Production  
Written by  
WOODY ALLEN and MARSHALL BRICKMAN Directed by  
WOODY ALLEN  
Produced by  
CHARLES H. JOFFE Executive Producer  
ROBERT GREENHUT Director of Photography  
GORDON WILLIS

United Artists

R

Copyright © 1979 United Artists Communications Group, Inc.

1979

79 0072

MANHATTAN

Fig. 152: Cartel promocional en inglés de *Manhattan* (1979).

WOODY ALLEN'S NEW COMEDY HIT



# MANHATTAN<sup>®</sup>

WOODY ALLEN  
DIANE KEATON  
MICHAEL MURPHY  
MARIEL HEMINGWAY  
MERYL STREEP  
ANNE BYRNE



MUSIC BY GEORGE GERSHWIN  
A JACK ROLLINS-CHARLES H. JOFFE PRODUCTION  
WRITTEN BY WOODY ALLEN  
DIRECTED BY MARSHALL BRICKMAN  
CASTING BY WOODY ALLEN  
EDITED BY CHARLES H. JOFFE  
PRODUCTION DESIGNER ROBERT GREENHUT  
EXECUTIVE PRODUCERS GORDON WILLIS  
PRODUCED BY UNITED ARTISTS

Fig. 153: Cartel promocional australiano de *Manhattan*.

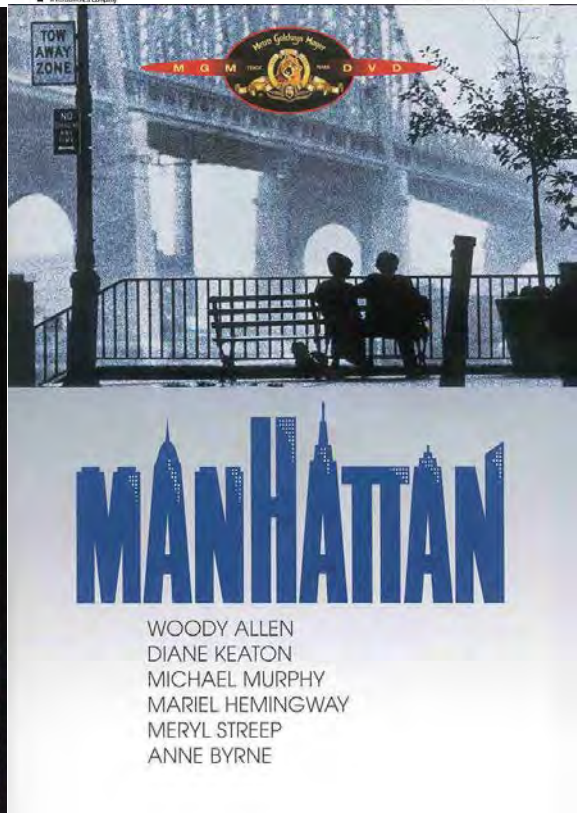
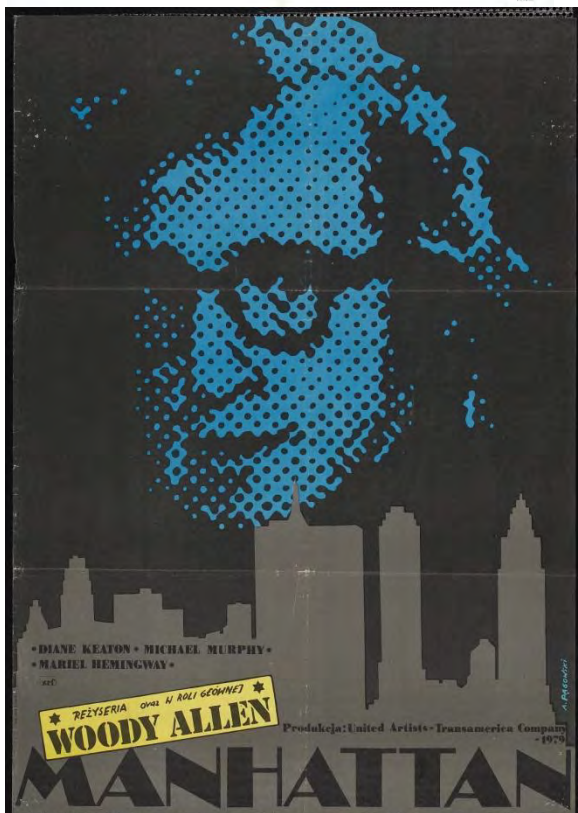


Fig. 154: Cartel promocional inglés, español, polaco y carátula del DVD de *Manhattan*.



Fig. 155: Amanecer de *Manhattan* en contra luz.



Fig. 156: La ciudad de *Manhattan* de día y de noche.



Fig. 157: Amanecer en contra luz desde el puente de *Manhattan*.



Fig. 158: Los protagonistas de *Manhattan* en contraluz.



Fig. 159: Protagonistas con sus novias en *Manhattan*.



Fig. 160: Mary e Isaac hablando sobre el psiquiatra de ella.



Fig. 161: Final de *Manhattan*: “Cosas por las que merece la pena vivir”.



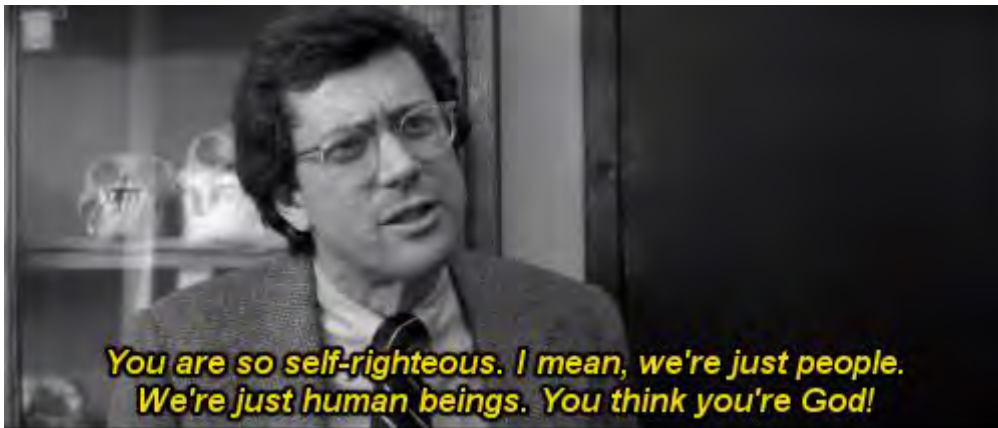


Fig. 162: Discusión entre Yale e Isaac en *Manhattan*.



Fig. 163: Mirada irónica de Isaac a Tracy al final de *Manhattan*.

*Woody Allen  
Charlotte Rampling  
Jessica Harper  
Marie-Christine Barrault  
Tony Robert*



*Stardust  
Memories  
(Recuerdos...)*

*Una Producción  
Jack Rollins-Charles H. Joffe  
"Stardust Memories" (Recuerdos...)  
Productor Escrita y Dirigida por  
Robert Greenhut-Woody Allen  
Productores Ejecutivos  
Jack Rollins-Charles H. Joffe  
Director de Fotografía  
Gordon Willis*

Fig. 164: Cartel promocional en español de *Recuerdos* (1980).

**“‘STARDUST MEMORIES’  
IS A MARVELOUS MOVIE!”**

—Vincent Canby, New York Times

**“THE WORK OF A UNIQUE GENIUS!”**

—Archer Winsten, New York Post

**“I HAVE TWO WORDS FOR YOU—  
SEE IT!”**

—Gene Shalit, NBC-TV (Today)

**“AUDACIOUS AND WICKEDLY FUNNY!”**

—Janet Maslin, New York Times

**“‘STARDUST MEMORIES’  
IS A JOY TO EXPERIENCE!”**

—Kathleen Carroll, New York Daily News

**“WOODY ALLEN’S WITTIEST,  
MOST IMAGINATIVE,  
MOST AMBITIOUS FILM!”**

—Bruce McCabe, The Boston Globe

*Woody Allen*

*Charlotte Rampling*

*Jessica Harper*

*Marie-Christine Barrault*

*Tony Roberts*



*Stardust  
Memories*

*A Jack Rollins - Charles H. Joffe Production "Stardust Memories" Producer Robert Greenhut  
Written and Directed by Woody Allen Executive Producers Jack Rollins - Charles H. Joffe  
Director of Photography Gordon Willis Production Designer Mel Bourne*

**PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED**  
SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

Copyright © 1980 United Artists Corporation. All rights reserved.

**United Artists**  
A Transamerica Company

REVIEW 800149

'STARDUST MEMORIES'

Fig. 165: Cartel promocional en inglés de *Recuerdos*.



*Woody Allen*

*Charlotte Rampling*

*Jessica Harper*

*Marie-Christine Barrault*

*Tony Roberts*

# *Stardust Memories*

*A Jack Rollins - Charles H. Joffe Production "Stardust Memories"*  
*Producers*      *Written and Directed by*      *Executive Producers*  
*Robert Greenhut*      *Woody Allen*      *Jack Rollins - Charles H. Joffe*  
*Director of Photography*      *Production Designer*  
*Gordon Willis*      *Mel Bourne*       *United Artists*       *PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED - SOME MATERIAL MAY BE INAPPROPRIATE FOR CHILDREN*

Copyright © 1981 United Artists Corporation. All rights reserved.

1981 1

800149

"Stardust Memories"

Fig. 166: Cartel promocional en inglés de *Recuerdos*.



Fig. 167: Carátula en inglés, español, italiano y portugués del DVD de *Recuerdos*.





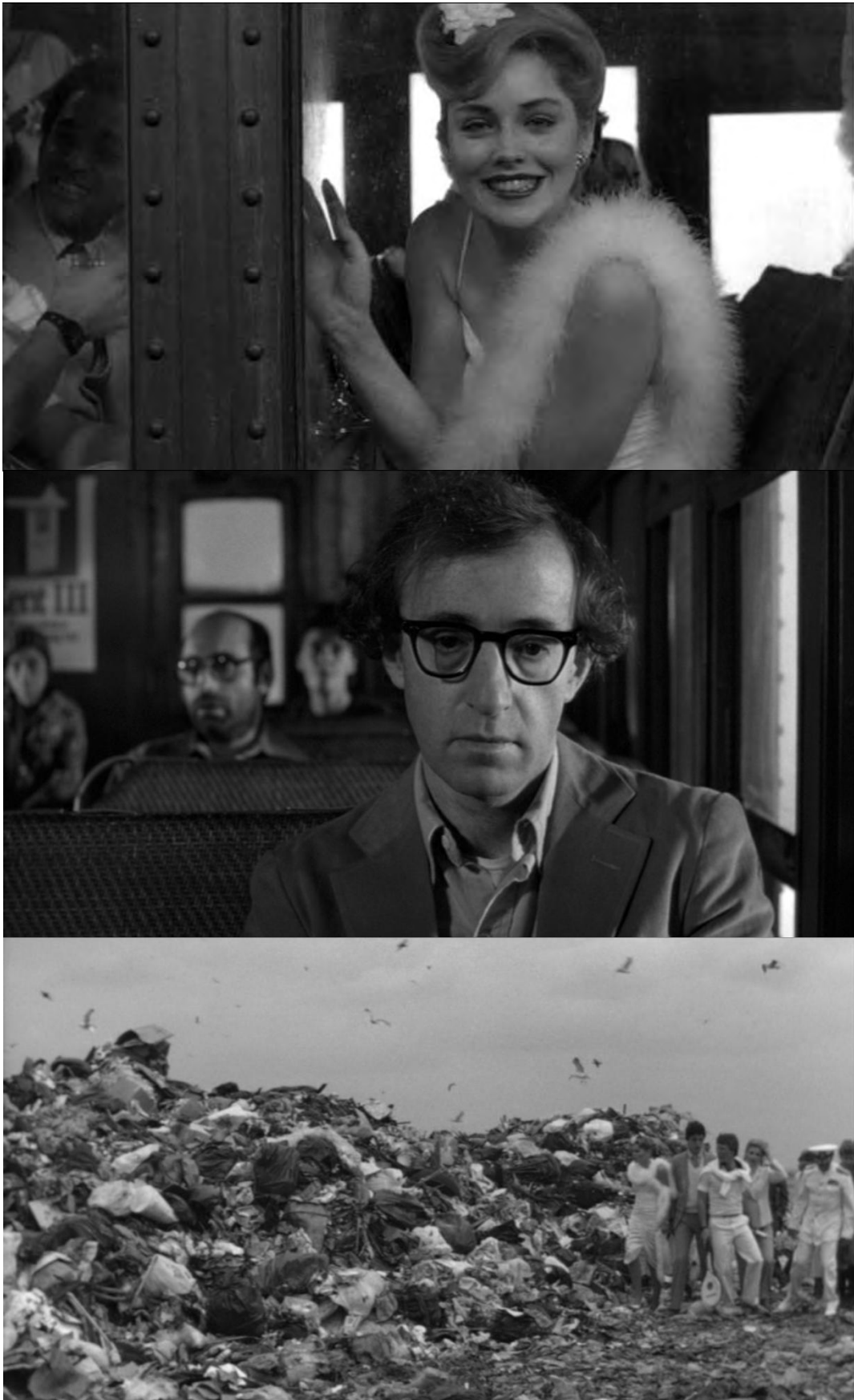


Fig. 168: Comienzo de *Recuerdos*.





Fig. 169: Sandy Bates con el médico sentado junto a su administrador en *Recuerdos*.



Fig. 170: Sandy Bates discutiendo con su cocinera en *Recuerdos*.





Fig. 171: Llegada de Sandy Bates al hotel *Stardust* en *Recuerdos*.



[www.everywoodyallenmovie.com](http://www.everywoodyallenmovie.com)





Fig. 172: Admiradores de Sandy Bates en *Recuerdos*.

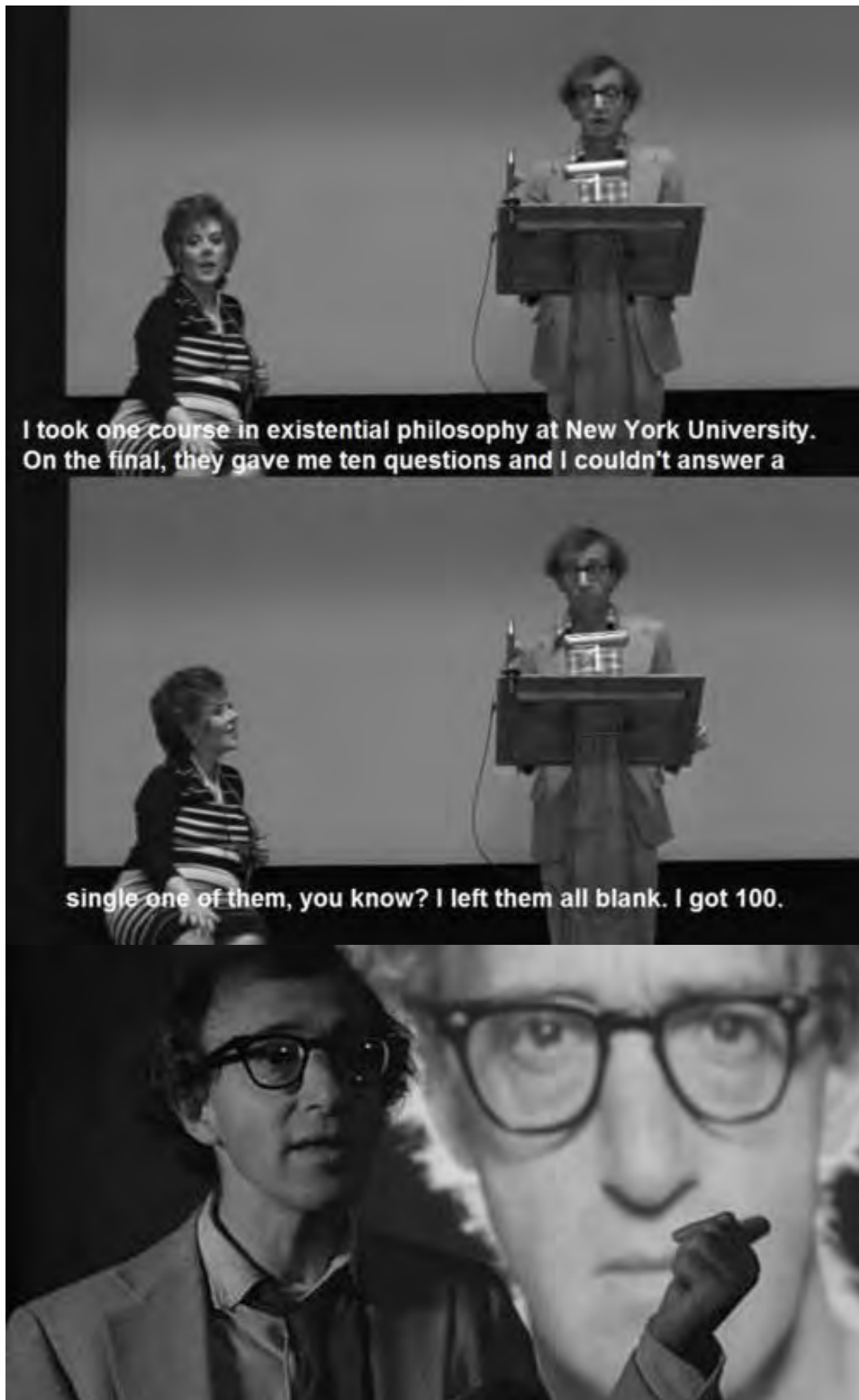


Fig. 173: Sandy Bates en su homenaje en *Recuerdos*

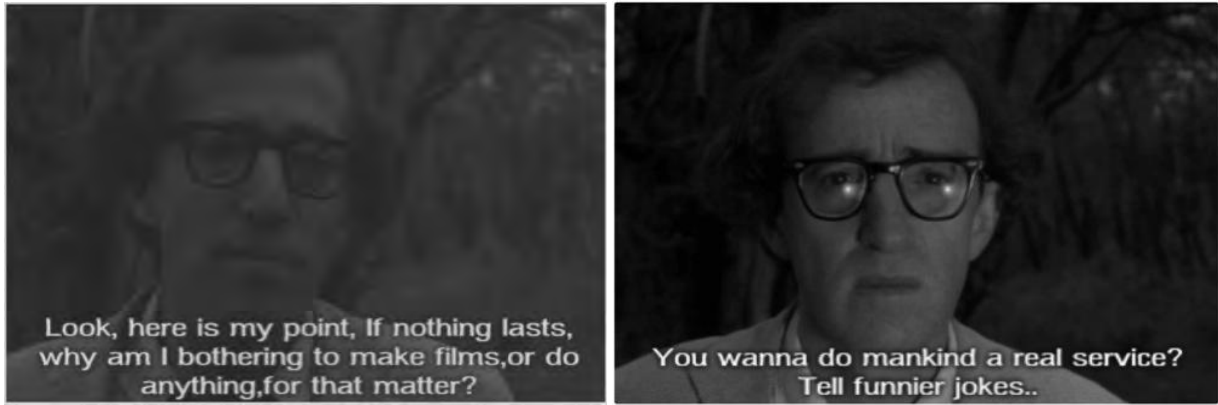


Fig. 174: Sandy Bates conversando con los extraterrestres en *Recuerdos*.



Fig. 175: Sandy Bates con su hermana y cuñado en *Recuerdos*.





Fig. 176: Sandy como médico entre Rita y Doris.



Fig. 177: Dorrie en *Recuerdos*.



Fig. 178: Sandy Bates haciendo gala de su talento como ilusionista en *Recuerdos*.



Fig. 179: Final de *Recuerdos*.

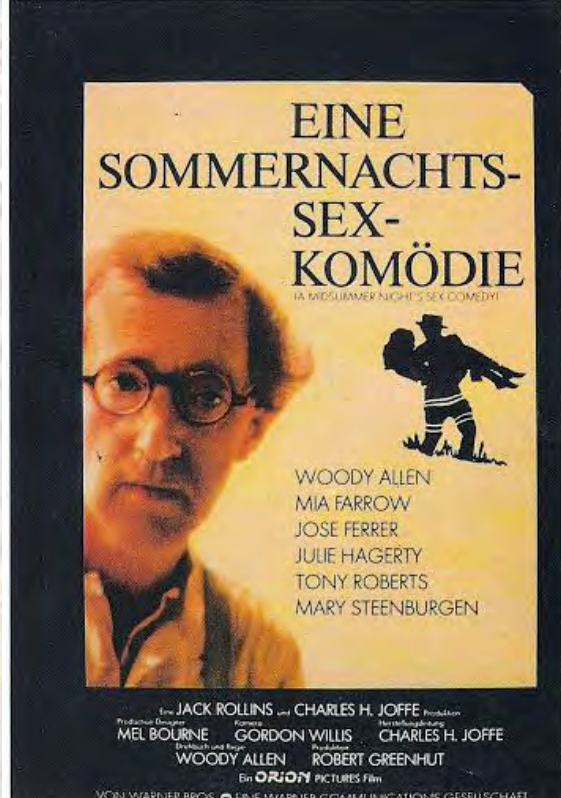
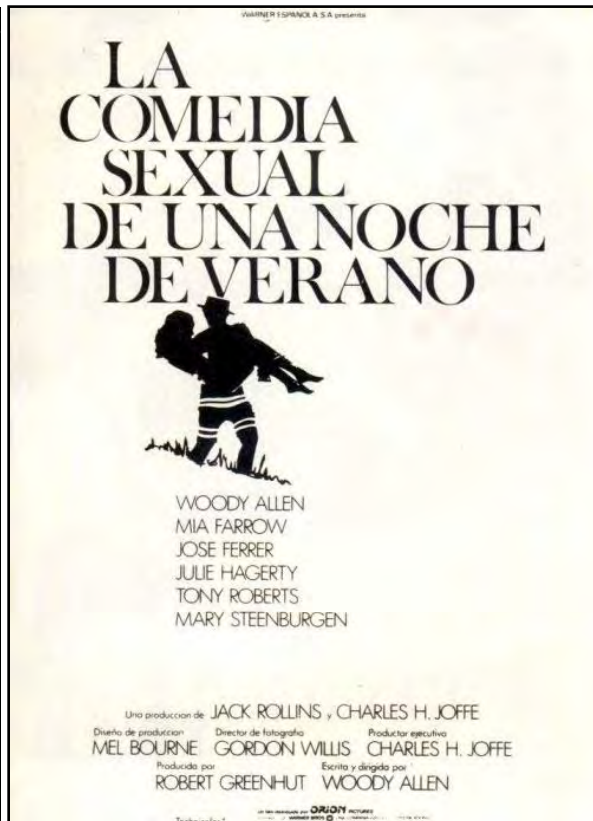
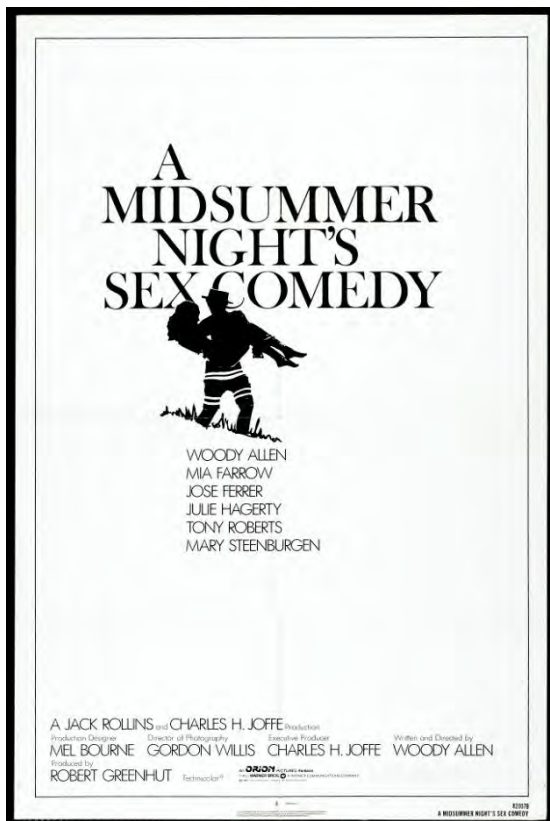


Fig. 180: Cartel promocional norteamericano, español, francés y alemán de *La comedia sexual de una noche de verano* (1982).

“おいしい笑い”をつめこんだ  
天才ウディの最新作!

真夏の夜の森の中… 3組の男女の〈愛〉は  
翔んで乱れて刺激的——

# A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY



## サマーナイト

ウディ・アレン  
ミア・ファロー  
ホセ・フェラー  
ジュリー・ハカーティ  
トニー・ロバーツ  
メアリー・スティーブンバーゲン

ジャック・ローリンズ&チャールス・H・ジョフィー・プロダクション  
製作デザイン:メル・ボーン 撮影:ゴードン・ウィリス 製作総指揮:チャールス・H・ジョフィー 脚本・監督:ウディ・アレン  
製作ロバート・グリーンハット テクニカラー オライオン映画作品 ワナー・ブラザーズ映画配給

ORION PICTURES PRESENTS THRU WARNER BROS. WARNER COMMUNICATIONS COMPANY

Fig. 181: Cartel promocional japonés de *La comedia sexual de una noche de verano*.

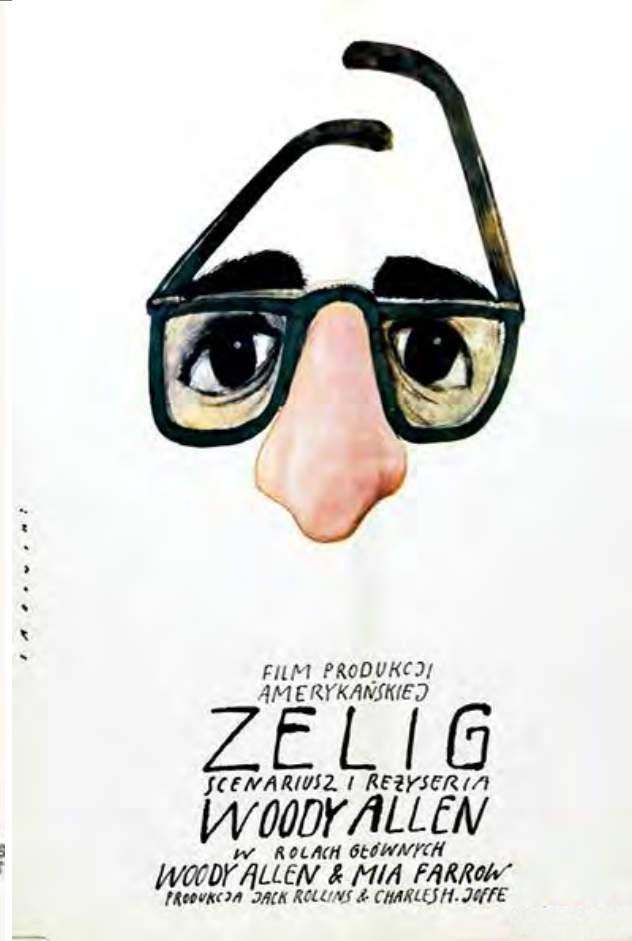
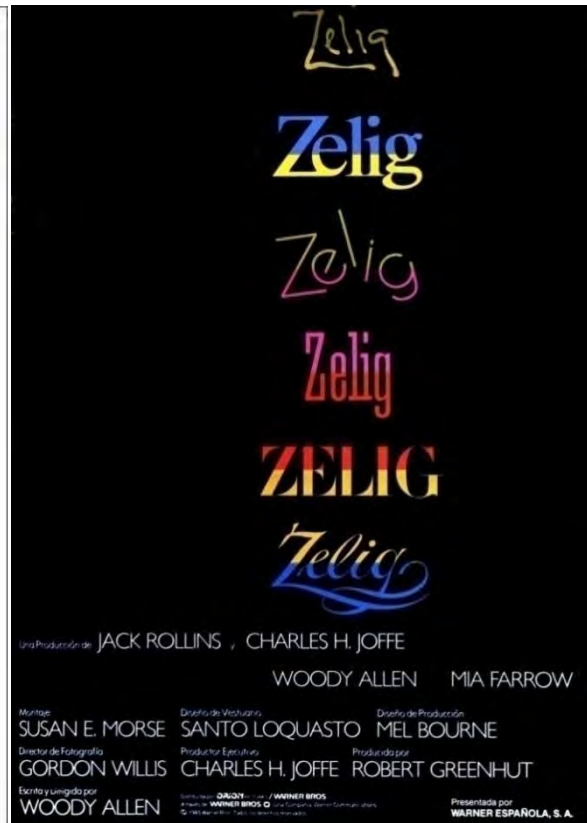


Fig. 182: Carátula del DVD y carteles promocionales en español, inglés y polaco de *Zelig* (1983).

"(Zelig) is Woody Allen's most brilliant, most inspired fictional creation...It is 'Citizen Kane' miraculously transformed into a side-splitting comedy."  
VINCENT CANBY, *New York Times*

" Bravo. 'Zelig' is an absolutely smashing film of voluminous wit, skill, virtuosity, intelligence and imagination. Woody has come up with a movie unlike anything you have ever seen before."  
REN REED

"Woody Allen has chosen a form that is utterly original in conception and exhilarating in execution."  
RICHARD SCHICKEL, *Time*

"'Zelig' is a triumph of intellectual humor, deliciously satiric, fiendishly knowing and witty."  
GENESHALIT, *Today, NBC-TV*

"A brilliant cinematic collage that is pure magic...Woody is funnier, our most intelligent comic and our most comic intelligence."  
JACK KROLL, *Newsweek*

"Fast, funny, high-spirited and strikingly original, this is, if such a creature exists, a perfect film."  
*People Magazine*

"The picture is thoroughly charming."  
PAULINE KAEHL, *The New Yorker*

"Woody Allen at his best."  
JOEL SIEGEL, *ABC-TV*

"'Zelig' is a devilishly daring, elaborately impudent film comedy...hilarious and gleeful movie mischief."  
DENNIS CUNNINGHAM, *CBS-TV*

"'Zelig' is every bit as brilliant as 'Annie Hall' and a lot more innovative, daring and ingenious. There has never been anything like it."  
BERNARD DREW, *Gannett Newspapers*

"Woody Allen's triumphant new comedy."  
RICHARD FREEDMAN, *Newhouse Newspapers*

Zelig

Zelig

Zelig

ZELIG

Zelig

Zelig

A JACK ROLLINS and CHARLES H. JOFFE Production

WOODY ALLEN    MIA FARROW

Editor: SUSAN E. MORSE    Costume Designer: SANTO LOQUASTO    Production Designer: MEL BOURNE

Director of Photography: GORDON WILLIS    Executive Producer: CHARLES H. JOFFE    Produced by: ROBERT GREENHUT

Written and Directed by  
WOODY ALLEN

—DOLBY DIGITAL—    —WARRNER BROS. PRESENTS—    —PG PARENTS STRONGLY CAUTIONED—  
—WARNER BROS. PICTURES—

Fig. 183: Cartel promocional en inglés de *Zelig*.





Fig. 184: Carteles promocionales croata y japonés de *Zelig*.



Fig. 185: Leonard Zelig.



Fig. 186: Cartel promocional en alemán de *Broadway Danny Rose* (1984).

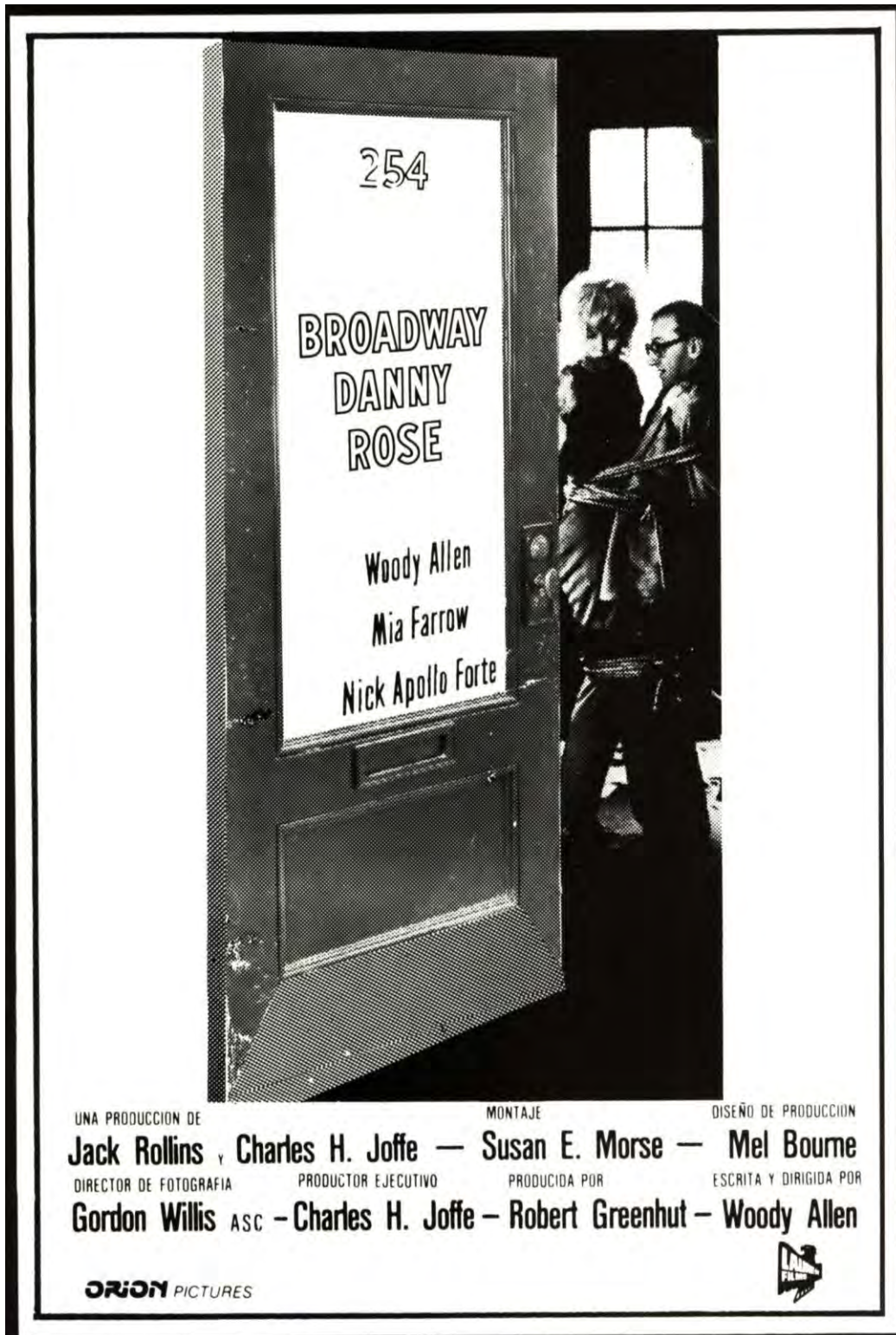


Fig. 187: Cartel promocional en español de *Broadway Danny Rose*.

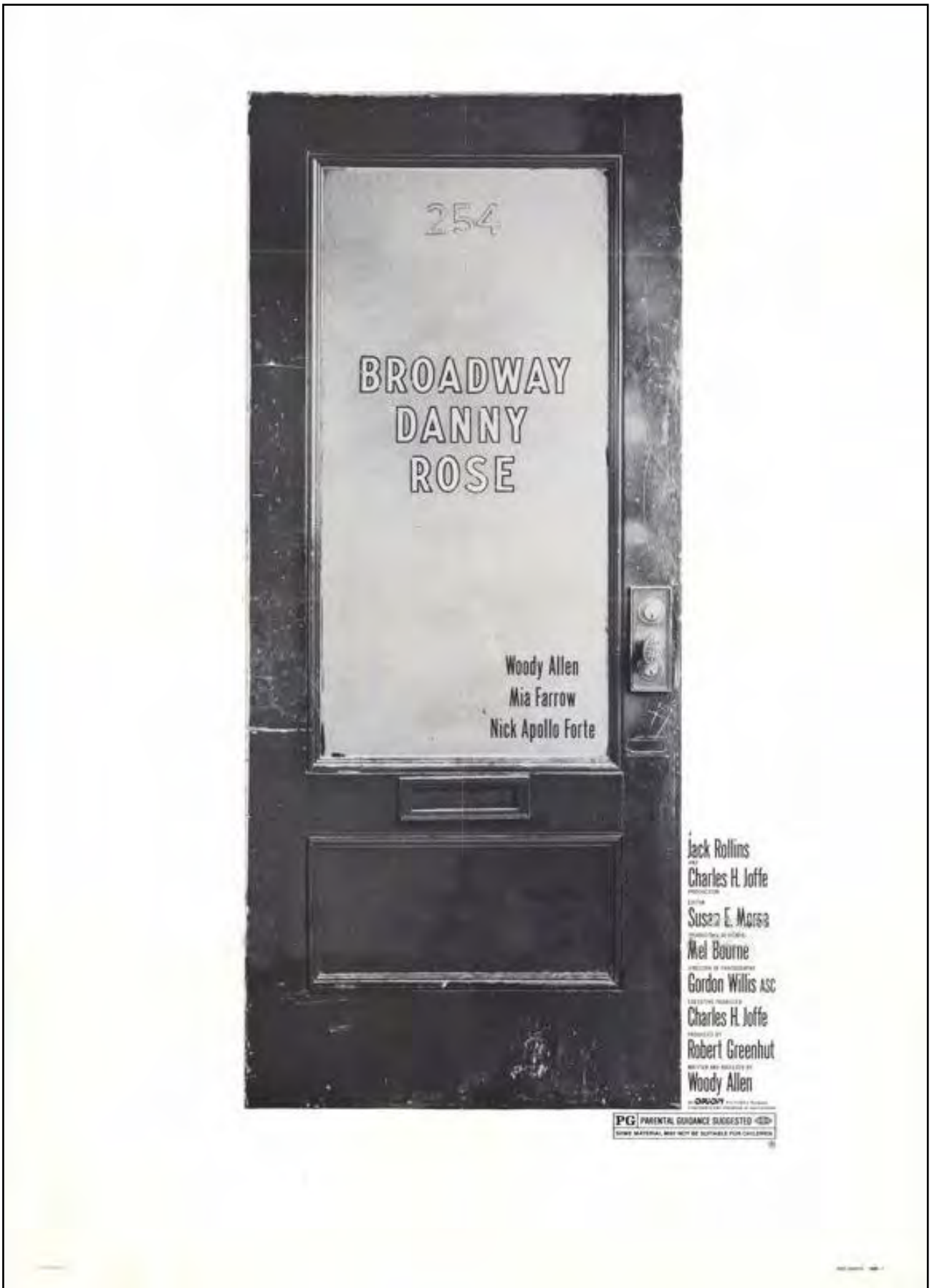


Fig. 188: Cartel promocional de *Broadway Danny Rose*.





Fig. 189: Danny Rose y Tina Vitale en *Broadway Danny Rose*.



UNA PRODUCCION DE  
 Jack Rollins , Charles H. Joffe

# LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO

Mia Farrow Jeff Daniels Danny Aiello

Música original de Jefe de producción Montaje  
 Dick Hyman Michael Peyser Susan E. Morse, A.C.E.

Director de fotografía Productor ejecutivo Producida por  
 Gordon Willis, A.S.C. Charles H. Joffe Robert Greenhut



ORION  
 PICTURES DISTRIBUTION

Escrita y dirigida por  
 Woody Allen

Fig. 190: Cartel promocional en español de *La rosa púrpura de El Cairo* (1985).



# THE PURPLE ROSE OF CAIRO



Ma Farrow Jeff Daniels Danny Aiello  
**FARROW DANIELS AIELLO**

Jack Rollins Charles H. Joffe Dick Hyman Michael Morse Susan S. Morse Gordon Willis Charles H. Joffe Robert Greenhut Moby Allen  
**ROLLINS JOFFE HYMAN PEYSER MORSE ACE WILLIS ASC JOFFE GREENHUT ALLEN**

ORION  
Moby Allen  
Moby Allen


Fig. 191: Cartel promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.

EXCELSIOR FILMS

LE CHEF-D'OEUVRE DE WOODY ALLEN Prix de la Presse Internationale à Cannes

*La Rose Pourpre du Caire*

**THE PURPLE ROSE OF CAIRO**



WOODY ALLEN TOVERT MET KLEUR... Prijs van de Internationale Filmpers te Cannes

*De Purperen Roos van Cairo*

Mia FARROW Jeff DANIELS Danny AIELLO

LINE PRODUCTION BY: Jack ROLLINS, Charles H. JOFFE  
 PRODUCED BY: Charles H. JOFFE  
 EXECUTIVE PRODUCERS: Michael HYMAN, Michael PEYSER  
 MONTAGE BY: Susan E. MORSE  
 DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: Gordon WILLIS  
 EXECUTIVE PRODUCERS: Charles H. JOFFE  
 PRODUCED BY: Robert GREENHUT  
 WRITTEN & DIRECTED BY: Woody ALLEN


ORION

Verantwoordelijke uitgever: EXCELSIOR FILMS

Druckerei PARTNER PRINT PVBA (03) 353.98.43

Fig. 192: Cartel promocional belga de *La rosa púrpura de El Cairo*.

**THE PURPLE ROSE  
OF CAIRO**



*“...pure enchantment.”*  
—VINCENT CANBY, NEW YORK TIMES

*“...an event...”*  
—GENE SHALIT, NBC-TV, THE TODAY SHOW

*“...a gem...”*  
—JACK KROLL, NEWSWEEK

*“...it’s a jewel...perfect.”*  
—MICHAEL WILMINGTON, LOS ANGELES TIMES

*“...it deserves a medal.”*  
—REX REED

*“...an enduring classic.”*  
—PETER TRAVERS, PEOPLE MAGAZINE

*“...masterpiece...”*  
—RICHARD SCHICKEL, TIME MAGAZINE

*“...funny and charming...”*  
—SISKEL AND EBERT, AT THE MOVIES

*“...I love this movie.”*  
—JOEL SIEGEL, ABC-TV, GOOD MORNING AMERICA

*“...inventive, funny and magical...”*  
—PAT COLLINS, CBS-TV, CBS MORNING NEWS

Mica Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Jack Rollins, Charles H. Joffe, Dick Hyman, Michael Peysner, Sam Morse, Gene Willis, Charles H. Joffe, Robert Greenhut, Woody Allen

©1985 MCA/Universal  
 PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED  
 Some Material May Be Inappropriate for Children Under 12  
 ONLY  
 MCA/Universal  
 1115 BROADWAY

Fig. 193: Cartel promocional en inglés de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 194: Encuentro de Tom Baxter y Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo*.





Fig. 195: Realidad vs. ficción entre Tom Baxter y Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 196: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 197: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 198: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 199: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.





Fig. 200: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 201: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 202: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 203: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 204: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 205: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 206: Lobby card promocional de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 207: Gil y Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 208: Tom Baxter y Gil en *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 209: Cecilia con Tom Baxter dentro de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 210: Tom Baxter, Gil y Cecilia en el cine de *La rosa púrpura de El Cairo*.



Fig. 211: Lobby cards promocionales de *La rosa púrpura de El Cairo*.

# HANNAH Y SUS HERMANAS



**WOODY ALLEN MICHAEL CAINE**  
**MIA FARROW CARRIE FISHER**  
**BARBARA HERSHEY LLOYD NOLAN**  
**MAUREEN O'SULLIVAN DANIEL STERN**  
**MAX VON SYDOW DIANNE WIEST**

Una Producción de  
**JACK ROLLINS · CHARLES H. JOFFE**

Diseño de  
**SUSAN E. MORSE** ACI **CARLO DI PALMA** ACI

Director de Fotografía  
**CARLO DI PALMA** ACI

Productor Ejecutivo  
**JACK ROLLINS · CHARLES H. JOFFE**

Producida por  
**ROBERT GREENHUT**

Escrita y Dirigida por  
**WOODY ALLEN**

**ORION**  
PICTURES INTERNATIONAL

• MEJOR GUIÓN ORIGINAL  
(WOODY ALLEN)

• MEJOR ACTOR SECUNDARIO  
(MICHAEL CAINE)

• MEJOR ACTRIZ SECUNDARIA  
(DIANNE WIEST)

Fig. 212: Cartel promocional español de *Hannah y sus hermanas* (1986).



Fig. 213: Cartel promocional en inglés de *Hannah y sus hermanas*.



Fig. 214: Cartel promocional checo y alemán de *Hannah y sus hermanas*.





Fig. 215: Eliot y Lee en *Hannah y sus hermanas*.





Fig. 216: Mickey y el sentido de la vida en *Hannah y sus hermanas*.



Fig. 217: Carteles promocionales de *Días de radio* (1987).



Fig. 218: Cartel promocional español e inglés de *Septiembre* (1987).



Fig. 219: Cartel promocional en inglés y carátula del DVD de *Otra mujer* (1988).

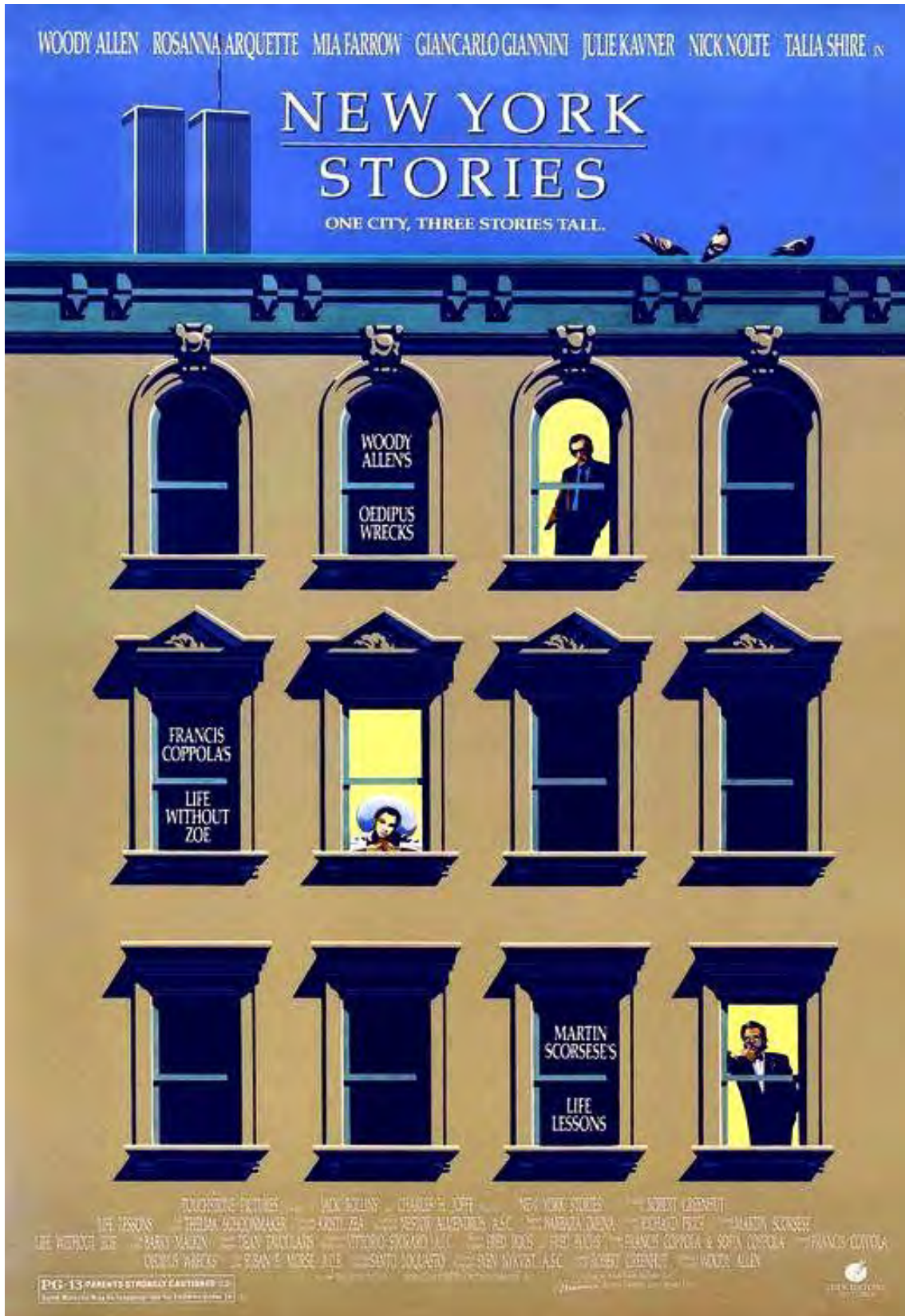


Fig. 220: *Historias de Nueva York* (1989).



Fig. 221: Sheldon y su madre en *Edipo reprimido* (*Historias de Nueva York*).



Fig. 222: Sheldon y el humor visual en *Edipo reprimido*.

UN FILM DE  
WOODY ALLEN

# DELITOS Y FALTAS



**3**  
NOMINACIONES  
**OSCAR '89**

CAROLINE AARON ALAN ALDA  
WOODY ALLEN CLAIRE BLOOM  
MIA FARROW JOANNA GLEASON  
ANJELICA HUSTON MARTIN LANDAU  
JENNY NICHOLS JERRY ORBACH  
SAM WATERSTON "CRIMES  
AND MISDEMEANORS"



UNA PRODUCCION  
JACK ROLLINS - CHARLES H. JOFFE  
DISEÑO VESTUARIO  
JULIET TAYLOR JEFFREY KURLAND  
MONTAJE  
SUSAN E. MORSE A.C.E. DISEÑO DE PRODUCCION  
SANTO LOQUASTO  
PRODUCTORES EJECUTIVOS  
JACK ROLLINS DIRECTOR DE FOTOGRAFIA  
SVEN NYKVIST A.S.C.  
Y  
CHARLES H. JOFFE PRODUCTORA POR  
ROBERT GREENHUT

ESCRITA Y DIRIGIDA POR  
WOODY ALLEN COLOR  
POR DELUXE®

ORION®

© 1989 ORION PICTURES CORPORATION. ALL RIGHTS RESERVED.



Fig. 223: Cartel promocional en español de *Delitos y faltas* (1989).



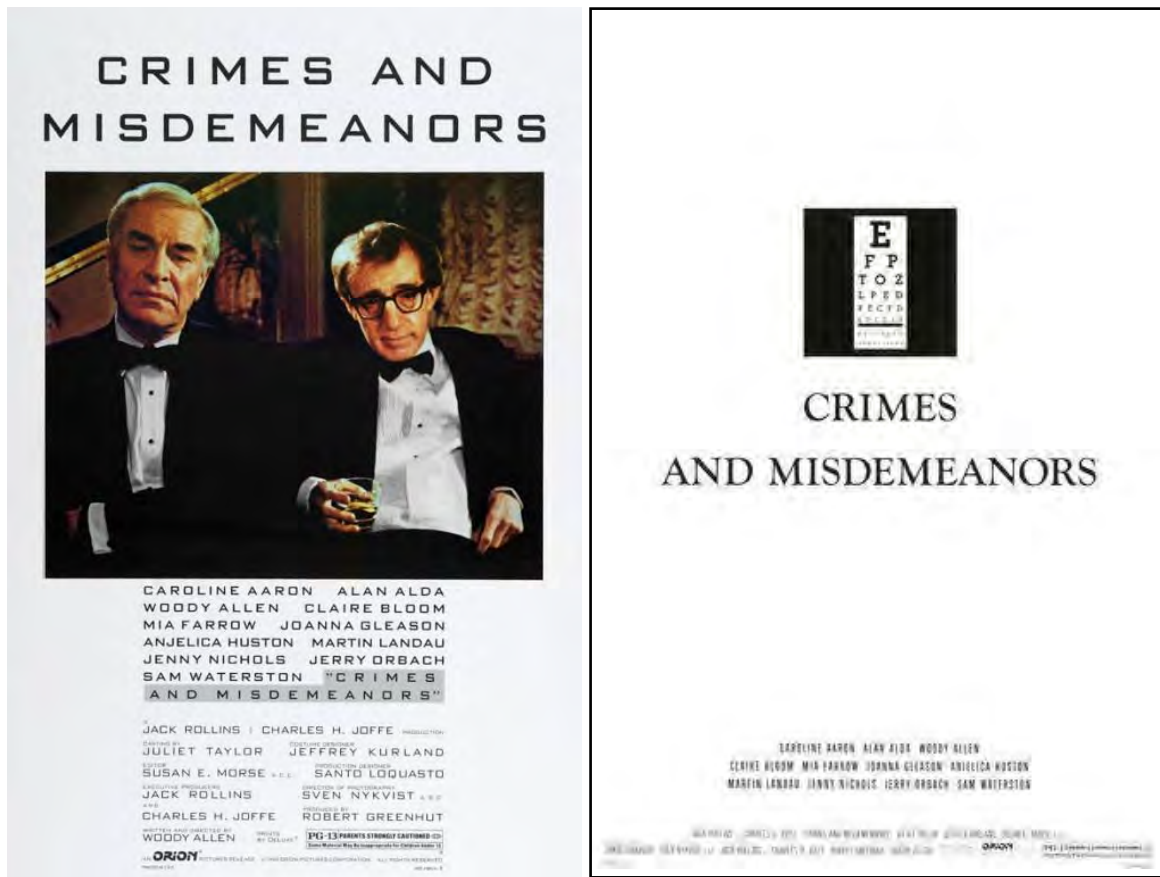


Fig. 224: Carteles promocionales en inglés de *Delitos y faltas*.



Fig. 225: Judah y su rabino con problemas de ceguera en *Delitos y faltas*.



Fig. 226: Judah y su amante Dolores en *Delitos y faltas*.



Fig. 227: Judah atormentado por la mirada de Dios en *Delitos y faltas*.



Fig. 228: Judah angustiado y atormentado por lo que ha hecho y la mirada de Dios en *Delitos y faltas*.



Fig. 229: Judah angustiado y atormentado por la mirada de Dios en *Delitos y faltas*.

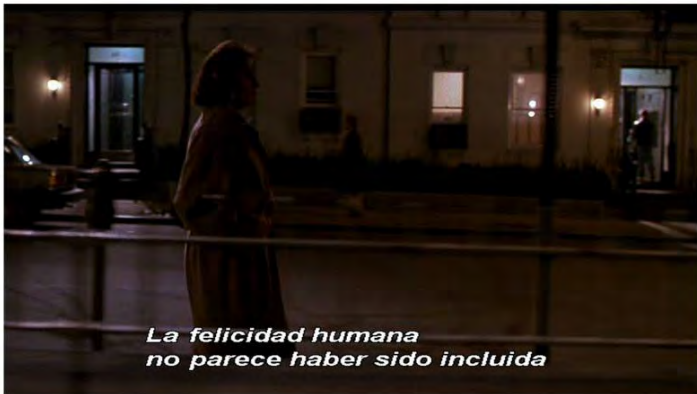


Fig. 230: Judah y la interpretación del sentido de la vida en *Delitos y faltas*.



Fig. 231: La interpretación del sentido de la vida por el profesor-filósofo en *Delitos y faltas*.

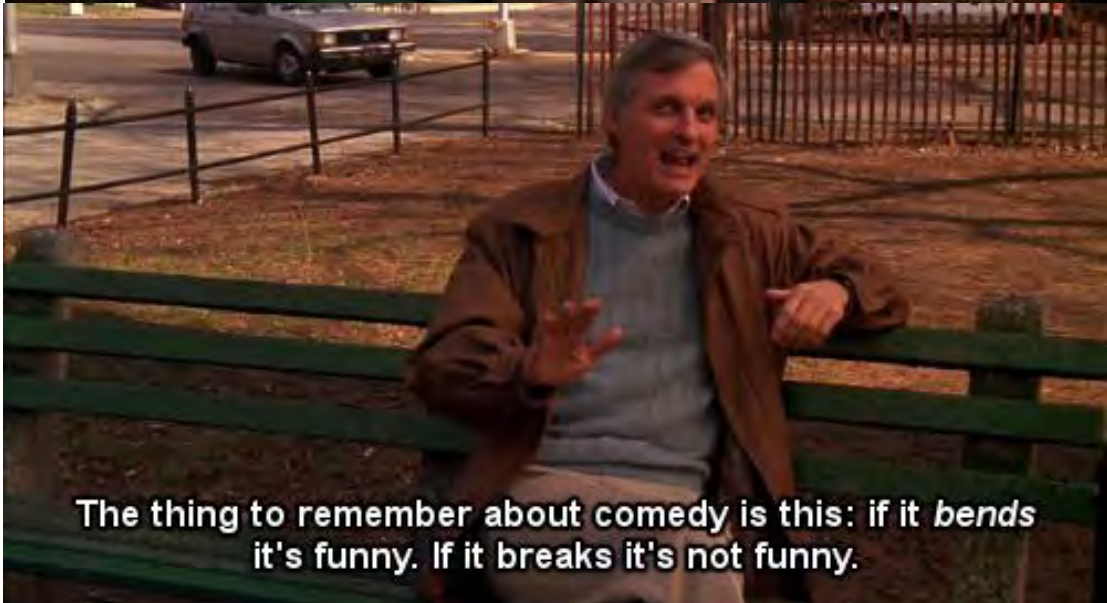






Fig. 232: El exitoso y triunfador Lester en *Delitos y faltas*.



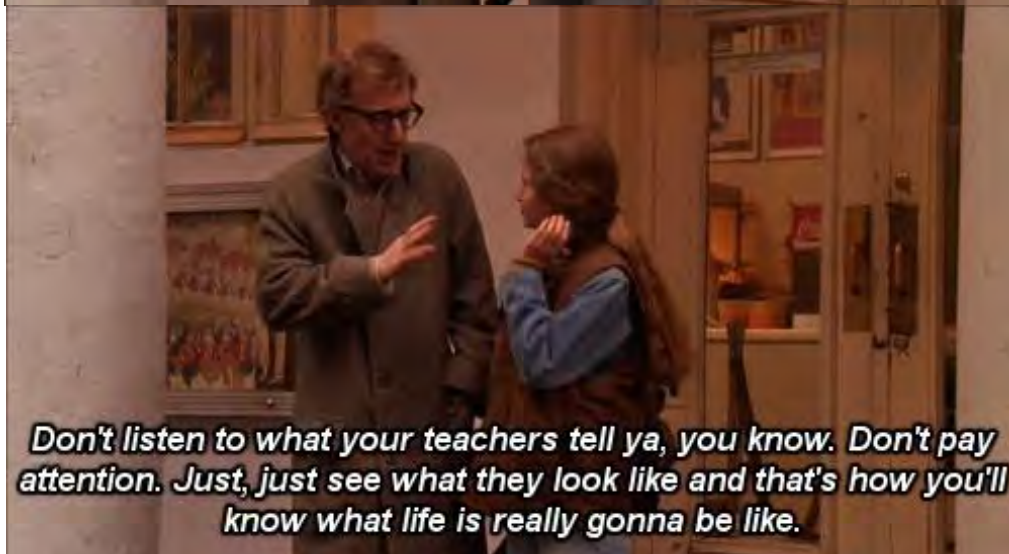




Fig. 233: El cine como escuela en *Delitos y faltas*.





Fig. 234: Judah al final de *Delitos y faltas*.



Fig. 235: Cartel promocional y carátula del DVD de *Alice* (1990).



Fig. 236: Alice con el doctor Yang y bajo los efectos de sus remedios.

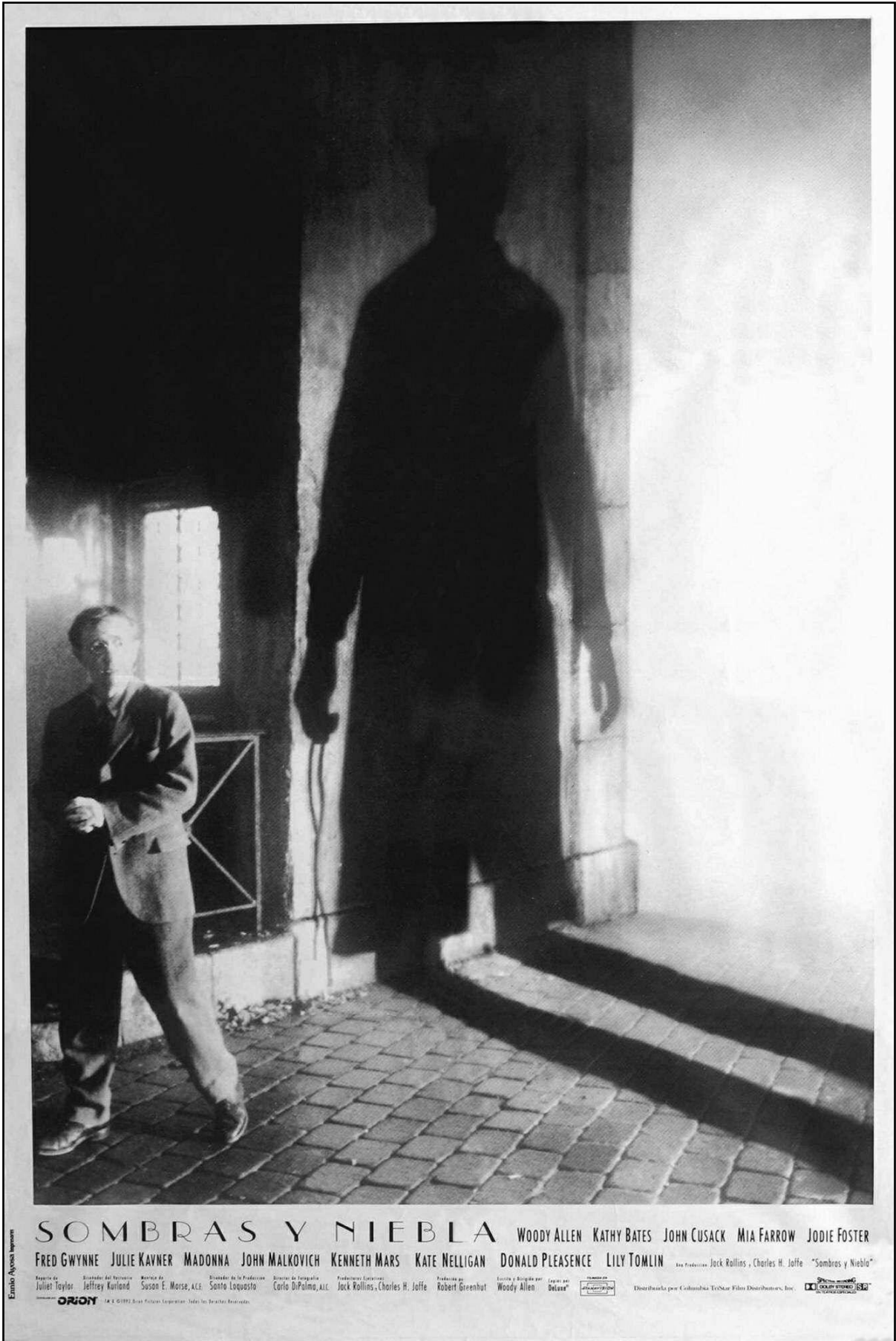


Fig. 237: Cartel promocional de *Sombres y niebla* (1991).



Fig. 238: Reclutamiento de Kleinman en *Sombras y niebla*.



Fig. 239: Lobby cards de *Sombras y niebla*.



Fig. 240: Kleinman, Irmay y sus inquietudes existenciales en *Sombras y niebla*.

2 NOMINACIONES AL «OSCAR»

- Actriz secundaria: JUDY DAVIS
- Guión original

MARIDOS  
Y MUJERES

Woody Allen Blythe Danner Judy Davis Mia Farrow Juliette Lewis Liam Neeson Sydney Pollack

TriStar presenta UNA PRODUCCION JACK ROLLINS Y CHARLES H. JOFFE "HUSBANDS AND WIVES" CASTING DE JULIET TAYLOR CO-PRODUCTORES HELEN ROBIN Y JOSEPH HARTWICK  
DISEÑO DE VESTUARIO JEFFREY KURLAND MONTADOR SUSAN E. MORSE, A.C.E. DISEÑO DE PRODUCCION SANTO LOQUASTO DIRECTOR DE FOTOGRAFIA CARLO DI PALMA, A.I.C.  
PRODUCTORES EJECUTIVOS JACK ROLLINS Y CHARLES H. JOFFE PRODUCIDA POR ROBERT GREENHUT ESCRITA Y DIRIGIDA POR WOODY ALLEN  
Columbia TriStar Films de España, S.A.    
© 1992 TriStar Films Distributors, Inc. Todos los derechos reservados.

Fig. 241: Cartel promocional en castellano de *Maridos y mujeres* (1992).





Fig. 242: Carteles promocionales de *Maridos y mujeres* en inglés y francés.



Fig. 243: Crisis conyugal en *Maridos y mujeres* y postura posmoderna.



Fig. 244: *Maridos y mujeres*.



Fig. 245: Una de las entrevistas de *Maridos y mujeres*.



Fig. 246: Carteles promocionales de *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993).



Fig. 247: Los Lipton por las calles de Manhattan en *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 248: Los Lipton en *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 249: Los Lipton con el vecino sospechoso en *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 250: Discusión de los Lipton junto a la pared contigua al vecino sospechoso en *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 251: Cadáver en el ascensor en *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 252: Los Lipton cenando con sus amigos en *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 253: Carol Lipton bajo la cama del presunto asesino en *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 254: Paul, el vecino sospechoso de asesinato en *Misterioso asesinato en Manhattan*.





Fig. 255: Final de *Misterioso asesinato en Manhattan*.



Fig. 256: Cartel promocional en inglés de *Balas sobre Broadway* (1994).

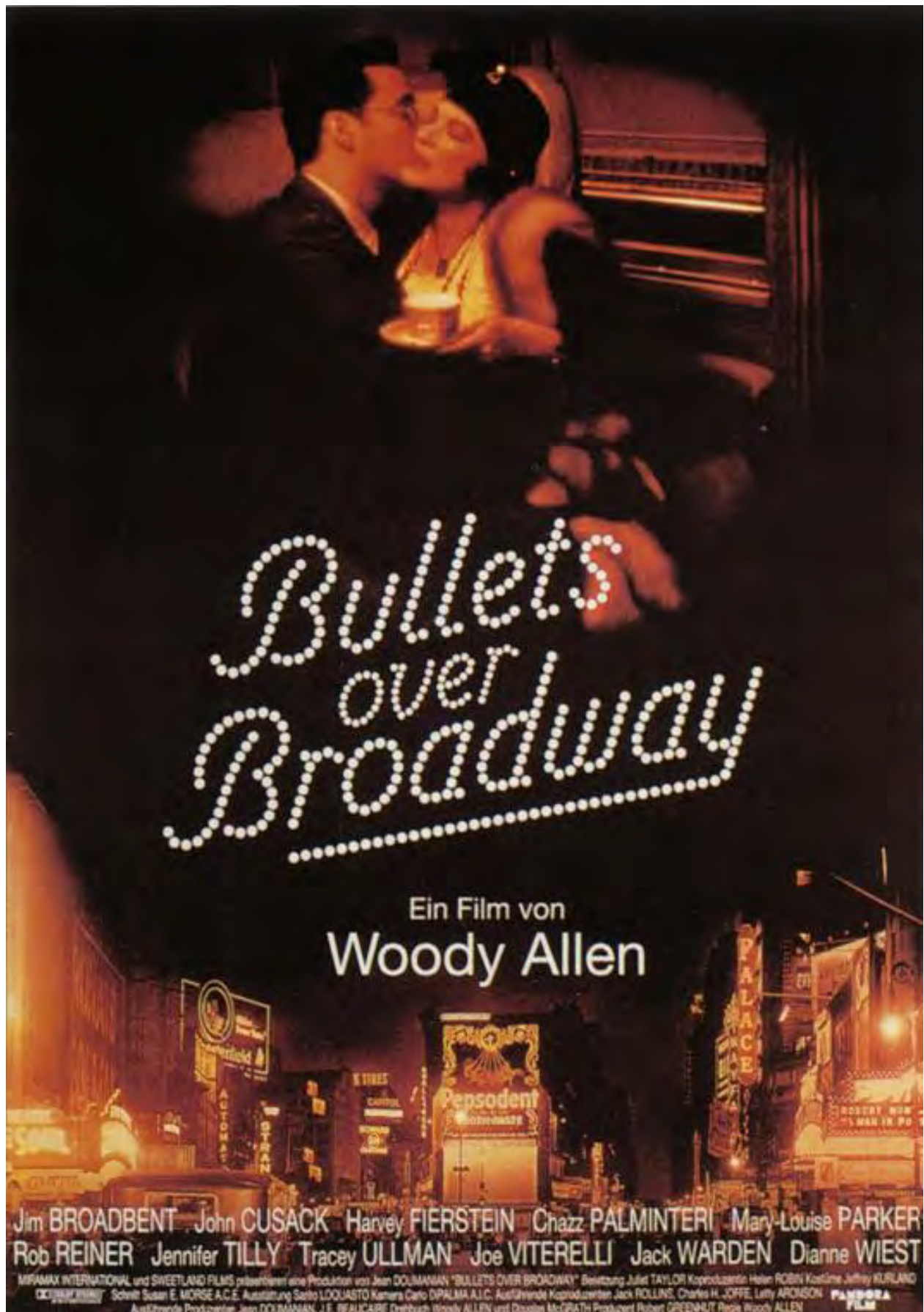


Fig. 257: Cartel promocional alemán de *Balas sobre Broadway*.

**"SIDE-SPLITTING COMEDY!"**

- THE NEW YORK TIMES

**"A HOWLING GOOD TIME. GUARANTEED!"**

- USA TODAY

**"TWO THUMBS UP!"**

- SISKEL & EBERT



Nominated  
For **7**  
Academy Awards™

# BULLETS OVER BROADWAY

The New Comedy From Woody Allen!

JIM BROADBENT · JOHN CUSACK · HARVEY FIERSTEIN · CHAZZ PALMINTERI · MARY-LOUISE PARKER  
ROB REINER · JENNIFER TILLY · TRACEY ULLMAN · JOE VITERELLI · JACK WARDEN · DIANNE WIEST  
A MIRAGE FILMS PRESENTS A STEELAND FILMS PRESENTS A JOAN ROYMAN PRODUCTION "BULLETS OVER BROADWAY" WRITTEN BY JIMMY KOPPELMAN · DIRECTED BY WOODY ALLEN  
CASTING BY SUZAN E. MARIE · A.C.E. · PRODUCTION DESIGNER SANDY LINDAULT · COSTUME DESIGNER CAROL D'ERAMO · A.C.E. · EXECUTIVE PRODUCERS JACK BOLLING · CHARLES H. JOY · LITTA JOHNSON  
EXECUTIVE PRODUCERS JOAN ROYMAN · J.E. SHIELDS · DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY WOODY ALLEN · EXECUTIVE PRODUCERS ROBERT GREENHART · DIRECTOR OF MUSIC WOODY ALLEN

**R** RESTRICTED

Also Available On LaserDisc!

UNRATED FOR RATED BY MPAA

**THE LAUGHS START MAY 16th!**

Fig. 258: Cartel y carátula promocionales en inglés de *Balas sobre Broadway*.



Fig. 259: Poderosa Afrodita (1995).

# MIGHTY APHRODITE



F. MURRAY ABRAHAM WOODY ALLEN  
CLAIRE BLOOM HELENA BONHAM CARTER  
OLYMPIA DUKAKIS MICHAEL RAPAPORT MIRA SORVINO  
DAVID OGDEN STIERS JACK WARDEN PETER WELLER

A MIRAMAX FILMS RELEASE SWEETLAND FILMS PRESENTS A JEAN DOUMANIAN PRODUCTION  
"MIGHTY APHRODITE" CASTING: JULIET TAYLOR CO-PRODUCED HELEN ROBIN  
COSTUME DESIGNER JEFFREY KURLAND EDITOR SUSAN E. MORSE A.C.E.  
PRODUCTION DESIGNER SANTO VOQUASTO DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CARLO DRALMA A.S.C.  
CO-EXECUTIVE PRODUCERS JACK ROLLINS CHARLES H. JOFFE LETTY ANONKON  
EXECUTIVE PRODUCERS JEAN DOUMANIAN, LE BEAUCAIRE  
PRODUCED BY ROBERT GREENHUT WRITTEN & DIRECTED BY WOODY ALLEN



MIRAMAX

Fig. 260: Cartel alternativo de *Poderosa Afrodita*.





Fig. 261: Coro griego al comienzo de *Poderosa Afrodita*.







Fig. 262: Corifeo y Lenny Weinrib discutiendo en *Poderosa Afrodita* al intentar éste último indagar a escondidas la identidad de la madre de su hijo adoptivo.

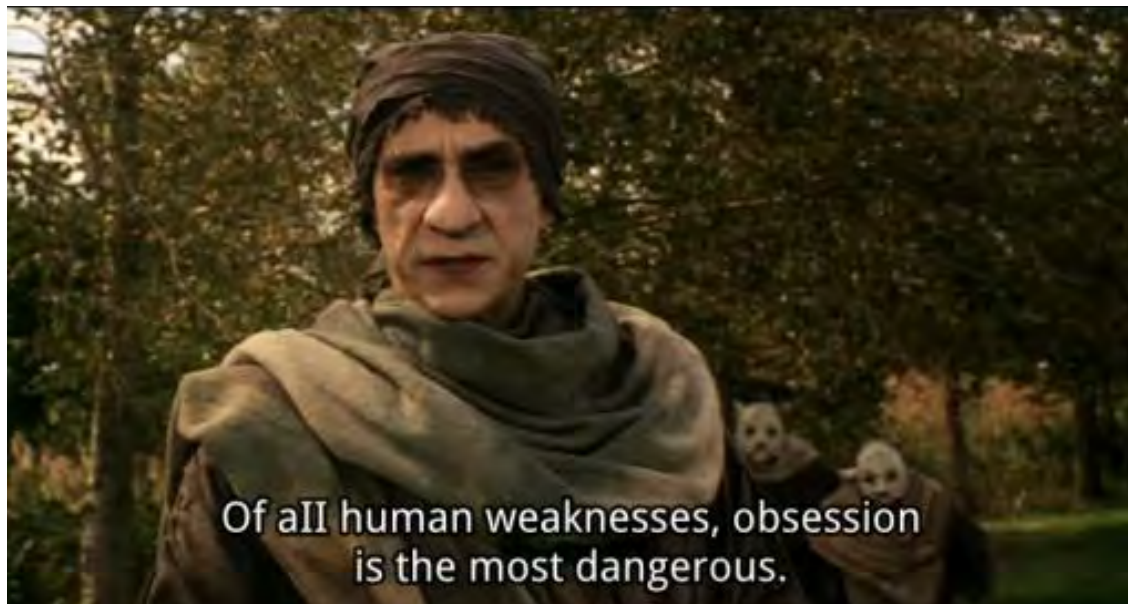


Fig. 263: Corifeo comentando la actitud de Lenny al comenzar la búsqueda de Linda.





Fig. 264: Primer encuentro de Lenny Weinrib con Linda Ash en *Poderosa Afrodita*.



Fig. 265: Primera cita entre Lenny y Linda en *Poderosa Afrodita*.



Fig. 266: Lenny y Linda en *Poderosa Afrodita*.



Fig. 267: Primera cita de Linda en *Poderosa Afrodita*.



Fig. 268: Encuentro de Lenny con Tiresias en *Poderosa Afrodita*.





Fig. 269: Coro griego invocando a Zeus en *Poderosa Afrodita*.



Fig. 270: Encuentro final entre Lenny y Linda en *Poderosa Afrodita*.





Fig. 271: Reconciliación entre Lenny y Amanda en *Poderosa Afrodita*.



Fig. 272: Comentario-conclusión final del corifeo sobre Lenny e interrupción de Tiresias para ponerle al día sobre Linda y Lenny en *Poderosa Afrodita*.



Fig. 273: A propósito del *deus ex machina* al final de *Poderosa Afrodita*.





Fig. 274: Hija de Lenny y Amanda, y reencuentro final de éstos con sus respectivos hijos.



















Fig. 275: Final feliz para todos los personajes (dioses y hombres) de *Poderosa Afrodita*, amenizado alegremente por el posmoderno coro griego a ritmo de *Broadway*.



Fig. 276: Cartel promocional en castellano de *Todos dicen I Love You*.

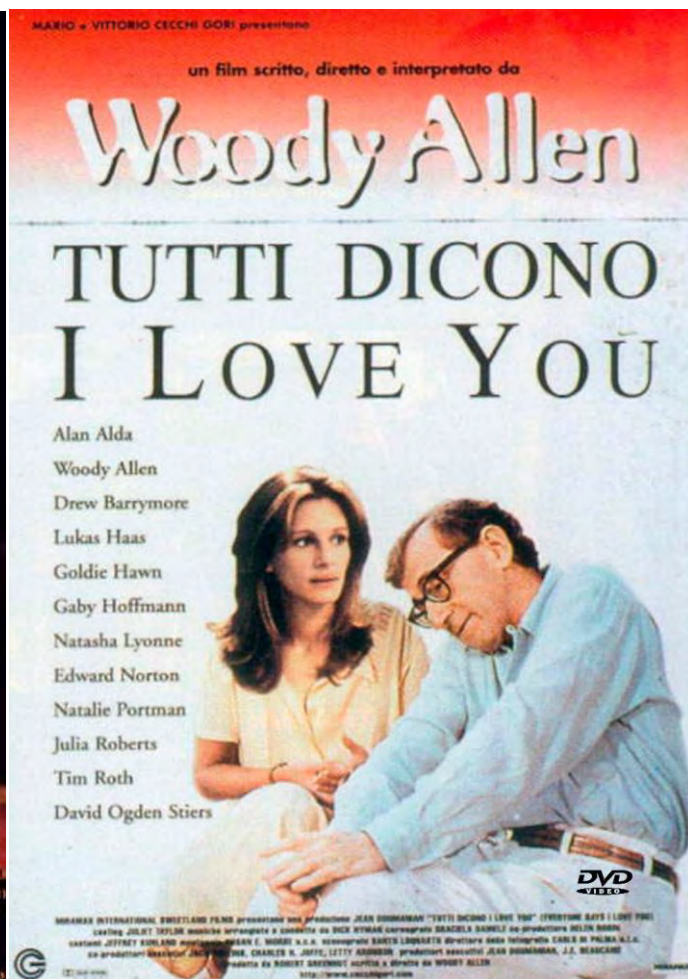
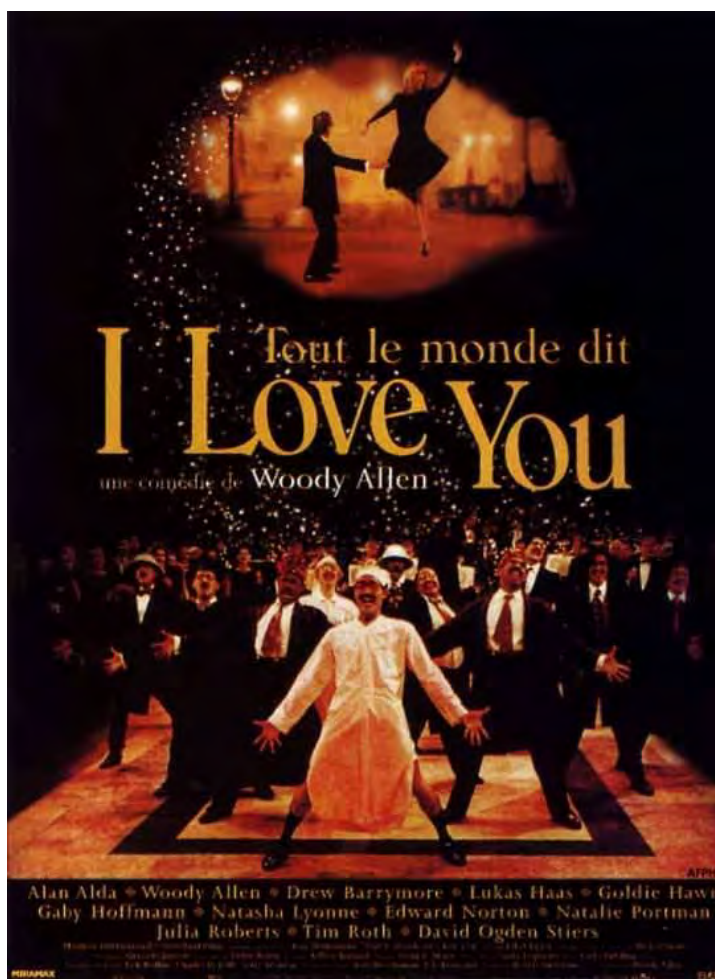


Fig. 277: Cartel promocional francés y carátula promocional del DVD italiano de *Todos dicen I Love You*.







[www.everywoodyallenmovie.com](http://www.everywoodyallenmovie.com)





Fig. 278: Pareja de novios y anillo de compromiso en *Todos dicen I Love You*.



Fig. 279: Novio ex convicto en *Todos dicen I Love You*.



Fig. 280: Relación de Larry y Von en *Todos dicen I Love You*.



Fig. 281: Parejas en *Todos dicen I Love You*.



Fig. 282: Velatorio del abuelo en *Todos dicen I Love You*.

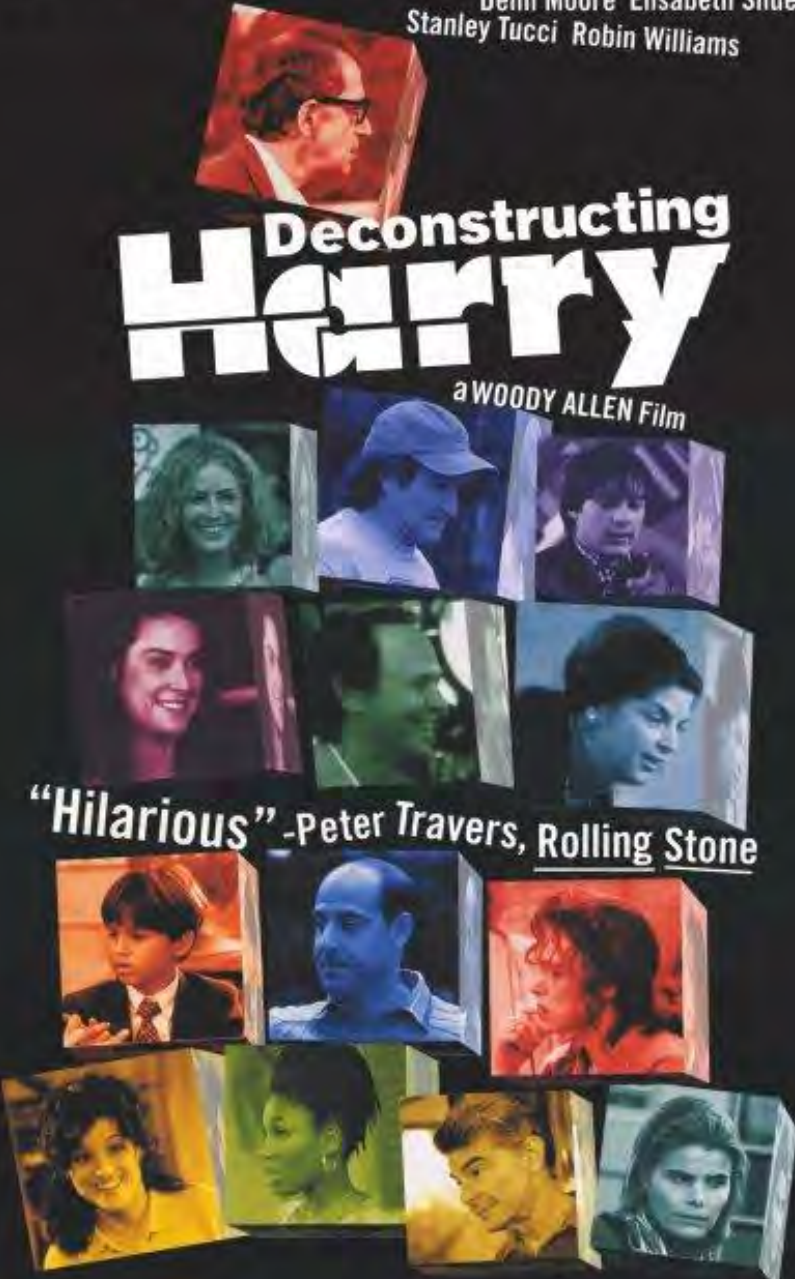


Fig. 283: Homenaje final a Groucho Marx en *Todos dicen I Love You*.



Fig. 284: Baile mágico al final de *Todos dicen I Love You*.

Caroline Aaron Woody Allen Kirstie Alley Bob Balaban  
 Richard Benjamin Eric Bogosian  
 Billy Crystal Judy Davis  
 Hazelle Goodman Mariel Hemingway  
 Amy Irving Julie Kavner Eric Lloyd  
 Julia Louis-Dreyfus Tobey Maguire  
 Demi Moore Elisabeth Shue  
 Stanley Tucci Robin Williams



# Deconstructing Harry

a WOODY ALLEN Film

**"Hilarious" -Peter Travers, Rolling Stone**

A FINE LINE FEATURES RELEASE SWEETLAND FILMS PRESENTS A JEAN DOUMANIAN PRODUCTION "DECONSTRUCTING HARRY"  
 CASTING BY JULIET TAYLOR COSTUME DESIGNER SUZY BENZINGER EDITOR SUSAN E. MORSE, A.C.E. PRODUCTION DESIGNER SANTO LOQUASTO  
 DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CARLO DIPALMA A.S.C. PRODUCERS RICHARD BRICK CO-EXECUTIVE PRODUCERS JACK ROLLINS CHARLES H. JOFFE LETTY ARONSON  
 EXECUTIVE PRODUCER J.E. BEAUCAIRE PRODUCED BY JEAN DOUMANIAN WRITTEN AND DIRECTED BY WOODY ALLEN

www.newline.com

© 1997 New Line Home Video, Inc. All Rights Reserved. TM/© 1997 New Line Features, All Rights Reserved.

Fig. 285: Cartel promocional norteamericano de *Desmontando a Harry* (1997).





Fig. 286: Cartel promocional español alternativo de *Desmontando a Harry*.



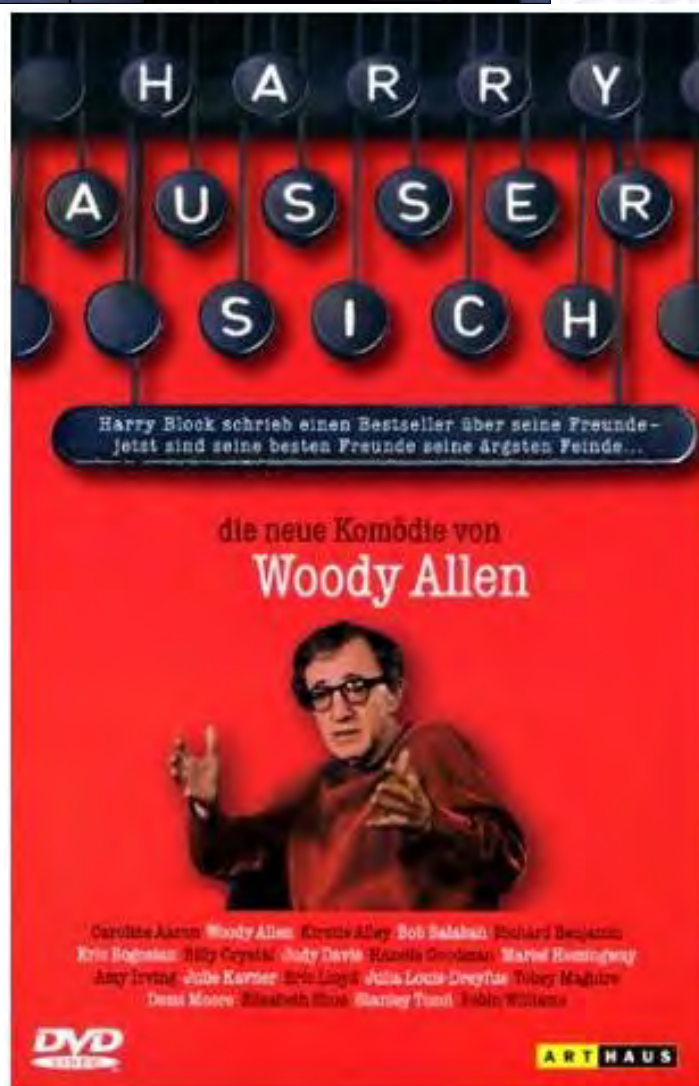


Fig. 288: Menú español y alemán del DVD y cartel japonés de *Desmontando a Harry*.

# Harry dans tous ses états

une comédie de  
Woody Allen



Caroline Aaron Woody Allen Kirstie Alley Bob Balaban Richard Benjamin Eric Bogosian Billy Crystal  
Judy Davis Hazelle Goodman Mariel Hemingway Amy Irving Julie Kavner Eric Lloyd Julia Louis-Dreyfus  
Tobey Maguire Demi Moore Elisabeth Shue Stanley Tucci Robin Williams

SWEETLAND FILMS PRÉSENTE UNE PRODUCTION JEAN DOUMANIAN «HARRY DANS TOUS SES ÉTATS» CASTING JULIET TAYLOR COSTUMES SUZY BENZINGER  
MONTAGE SUSAN E. MORSE A.C.E. DÉCORS SANTO LOQUASTO IMAGE CARLO DI PALMA A.I.C. COPRODUCTEUR RICHARD BRICK COPRODUCTEURS DÉLÉGUÉS JACK ROLLINS CHARLES H. JOFFE LETTY ARONSON  
PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ J.E. BEUCAIRE PRODUIT PAR JEAN DOUMANIAN ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR WOODY ALLEN <http://www.bacfilms.com> BAC

Fig. 289: Cartel promotionnel français de *Desmontando a Harry*.



Fig. 290: Final del tráiler norteamericano y español de *Desmontando a Harry*.

# Deconstructing Harry







Starring  
(in alphabetical order)

Caroline Aaron	Eric Bogosian
Woody Allen	Billy Crystal
Kirstie Alley	Judy Davis
Bob Balaban	Hazelle Goodman
Richard Benjamin	Mariel Hemingway

Starring  
(in alphabetical order)

Amy Irving	Demi Moore
Julie Kavner	Elisabeth Shue
Eric Lloyd	Stanley Tucci
Julia Louis-Dreyfus	Robin Williams
Tobey Maguire	





Fig. 291: Títulos de crédito iniciales y comienzo desde la realidad de *Desmontando a Harry*.



Fig. 292: Comienzo desde la ficción de *Desmontando a Harry* tras los títulos de crédito iniciales.







Fig. 293: Discusión de Lucy con Harry al comienzo de *Desmontando a Harry*.



Fig. 294: Primer matrimonio de Harry Block y psicoanálisis en el primer relato corto de *Desmontando a Harry*.



Fig. 295: La muerte llamando a la puerta en el primer relato corto de *Desmontando a Harry*.



Fig. 296: El bloqueo del escritor confesado a su psicoanalista en *Desmontando a Harry*.

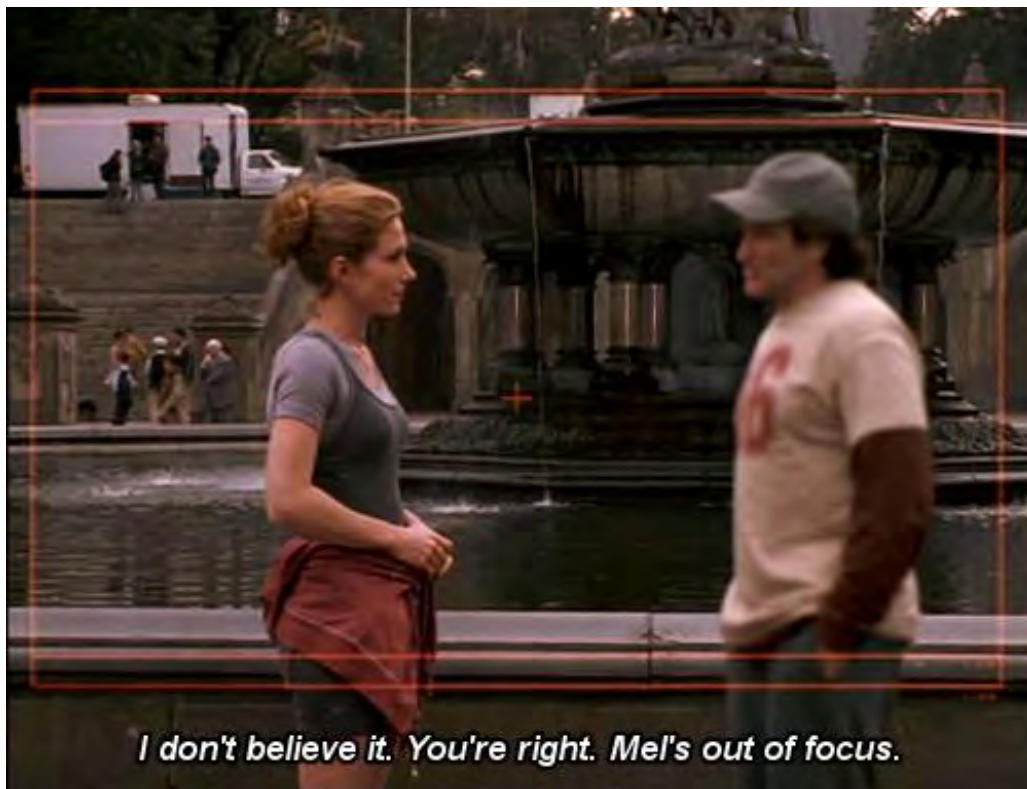






Fig. 297: Mel, el actor desenfocado de *Desmontando a Harry*.





Fig.:298: Harry Block desenfocado en *Desmontando a Harry*.







Fig. 299: Discusiones de Joan con Harry por su hijo en *Desmontando a Harry*.



Fig. 300: Harry con su hijo en el día escolar del padre en *Desmontando a Harry*.



Fig. 301: Harry acompañando al cardiólogo a su amigo hipocondríaco Richard en *Desmontando a Harry*.



Fig. 302: Harry y la prostituta Cookie Williams en *Desmontando a Harry*.



Fig. 303: Viaje “familiar” al homenaje de Harry en *Desmontando a Harry*.



Fig. 304: Harry discutiendo con sus criaturas en *Desmontando a Harry*.

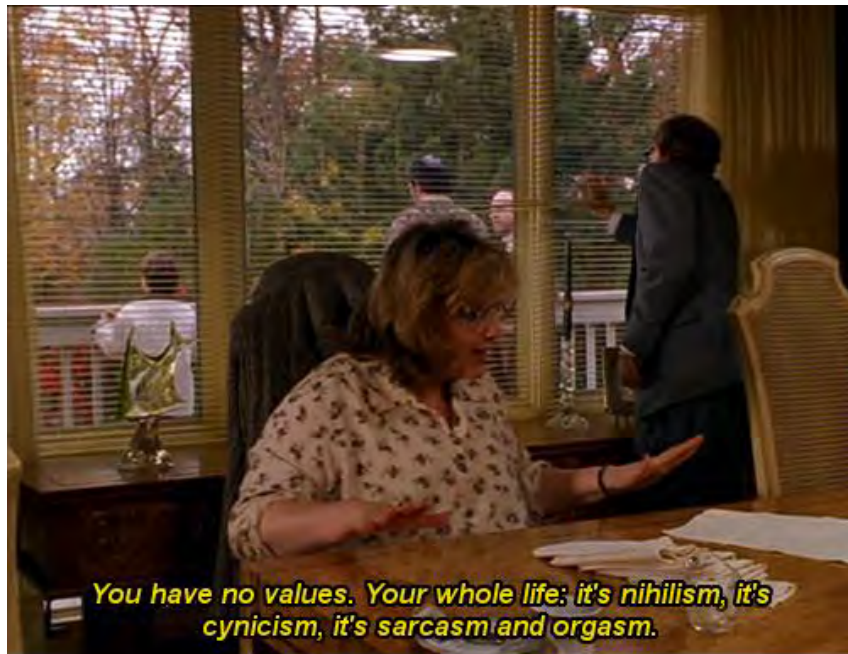


Fig. 305: Harry y su hermana discutiendo en *Desmontando a Harry*.



Fig. 306: Relato corto sobre Max Fingus en *Desmontando a Harry*.



Fig. 307: Primer encuentro romántico entre Harry y Fay en *Desmontando a Harry*.



Fig. 308: Encuentro de Harry y Fay con Larry en *Desmontando a Harry*.





Fig. 309: Harry y Fay justo antes de casarse con su amigo Larry en *Desmontando a Harry*.



Fig. 310: Rapto de la novia por el demonio en *Desmontando a Harry*.





Fig. 311: Descenso a los infiernos de Harry Block en *Desmontando a Harry*.



Fig.: 312: Recorrido por el infierno y sus calderas en *Desmontando a Harry*.



Fig. 313: Recorrido de Harry Block por los horrores del infierno en *Desmontando a Harry*



Fig. 314: Encuentro de Harry Block con su padre en el infierno de *Desmontando a Harry* exigiendo conocer los cargos de los que se le acusa a su progenitor.





Fig. 315: El Diablo de Larry recibiendo a su amigo Harry Block en el infierno desde su despacho y conversación de ambos en *Desmontando a Harry*.



Fig. 316: Harry, su amigo Larry y su ex novia Fay en *Desmontando a Harry*.











Fig. 317: Homenaje a Harry Block por sus personajes al final de *Desmontando a Harry* y desbloqueo del escritor.

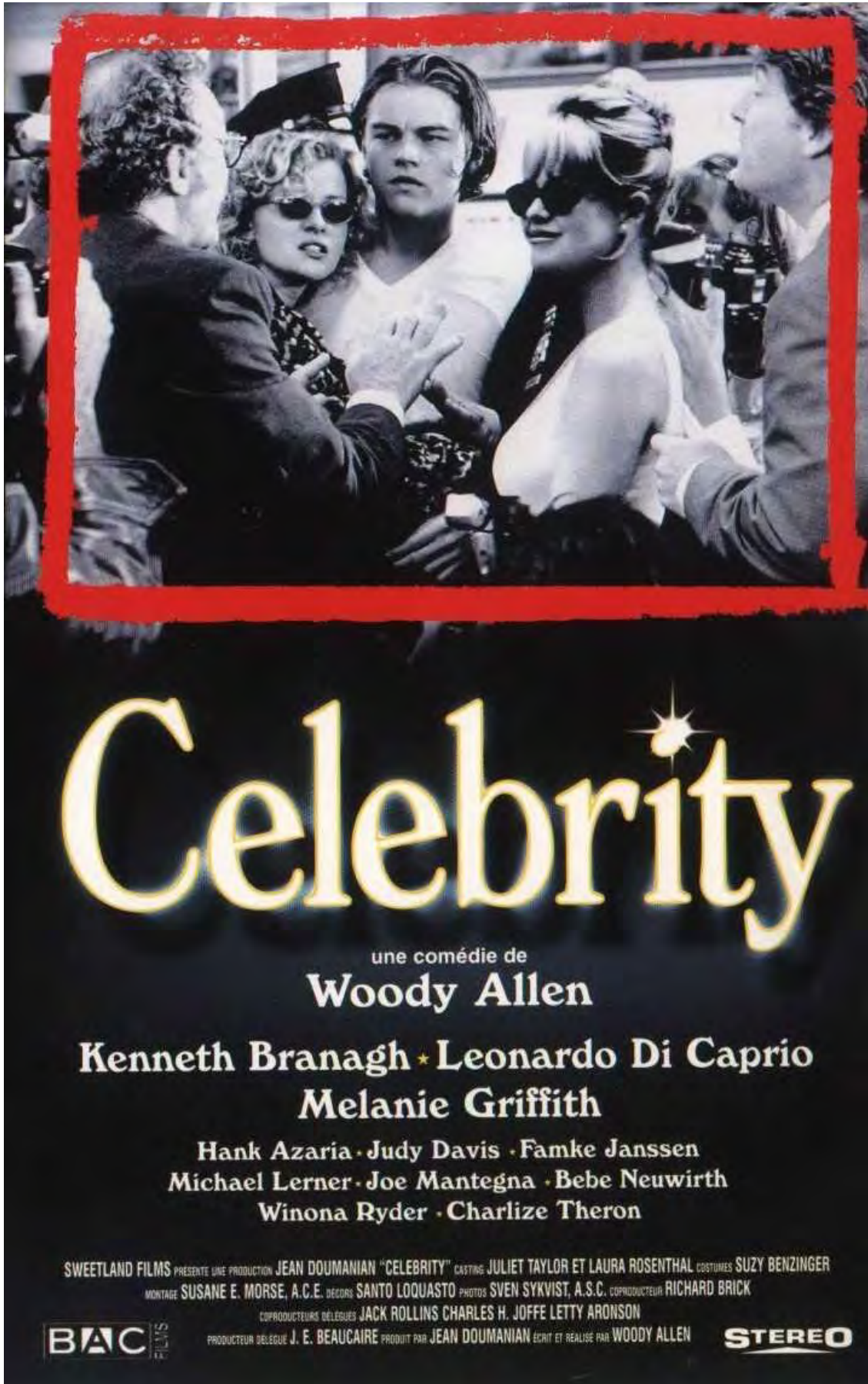


Fig. 318: Cartel promotionnel en anglais de *Celebrity* (1998).

Hank Azaria Kenneth Branagh Judy Davis Leonardo DiCaprio Melanie Griffith  
Famke Janssen Michael Lerner Joe Mantegna Bebe Neuwirth Winona Ryder Charlize Theron

A new comedy about people who will do anything to get famous...or stay famous.

# Celebrity

Nov. 1998



MIRAMAX FILMS PRESENTS SWEETLAND FILMS PRESENTS A FILM BY JEAN BOUMAN "CELEBRITY" CASTING BY JULIETTE TAYLOR COSTUME DESIGNER LAURA ROSENTHAL  
EXECUTIVE PRODUCERS SUZY BENZINGER PRODUCED BY SUSAN E. MORSE, A.C.E. EXECUTIVE PRODUCERS SANTI LOMBARDO PRODUCED BY STEVE WYKYST, A.C.E. DIRECTED BY RICHARD BRICK  
EXECUTIVE PRODUCERS JACK WOLLINS CHARLES H. JOFFE LETTY ADONSON PRODUCED BY J.E. BEAUCAIRE PRODUCED BY JEAN BOUMAN WRITTEN BY WOODY ALLEN

IN THEATERS EVERYWHERE 11.20.98

Fig. 319: Cartel promocional alternativo en inglés de *Celebrity* (1998).





Fig. 320: El protagonista de *Celebrity*.

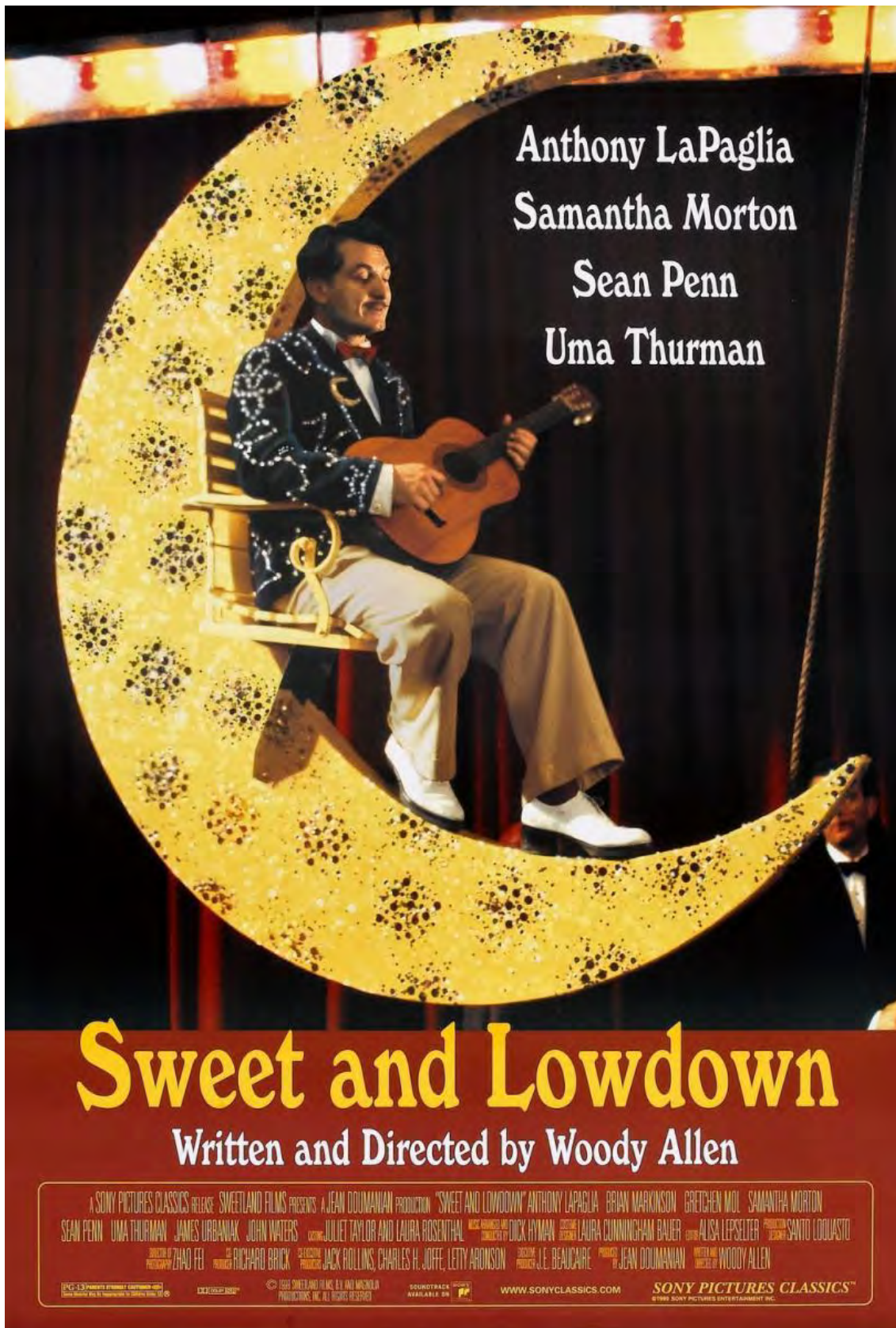


Fig. 321: Cartel promocional en inglés de *Acordes y desacuerdos* (1999).



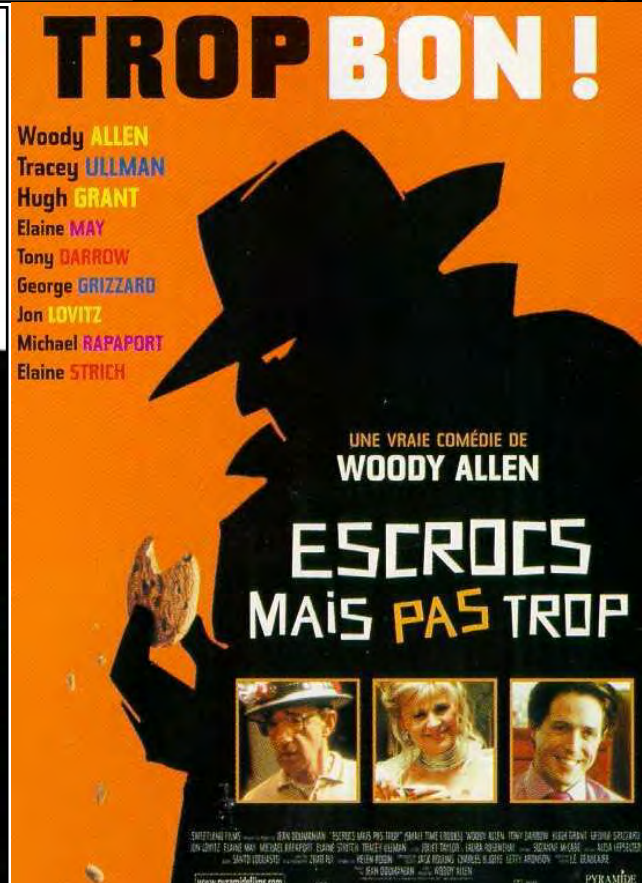


Fig. 322: Carteles promocionales en inglés, castellano, portugués y francés de *Granujas de medio pelo* (2000).

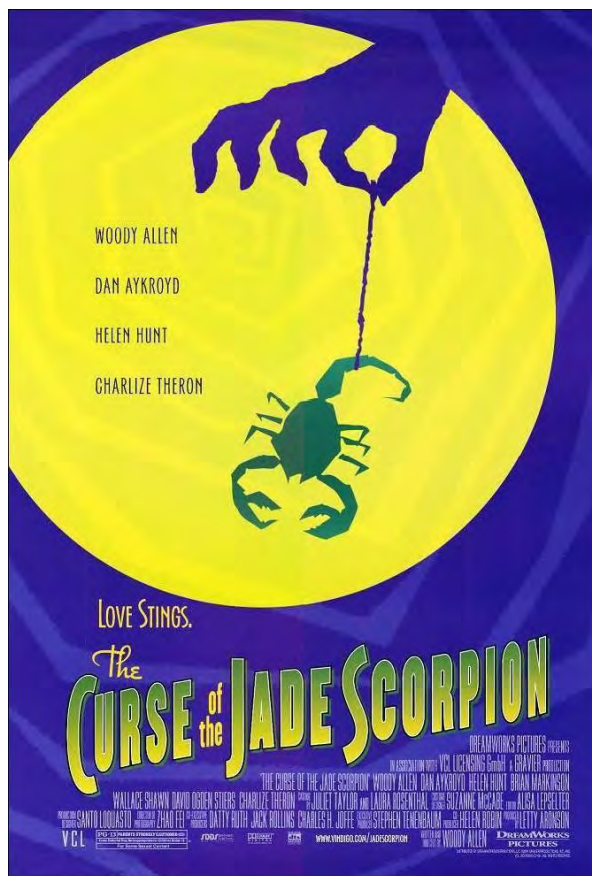


Fig. 323: Cartel promocional en inglés de *La maldición del escorpión de Jade* (2001).



Fig. 324: Investigador privado protagonista de *La maldición del escorpión de Jade*.



Fig. 325: Sesión de hipnotismo en *La maldición del escorpión de Jade*.



Fig. 326: Los protagonistas de *La maldición del escorpión de Jade*.



Fig. 327: Carteles promocionales norteamericano y español de *Un final made in Hollywood* (2002).



Fig. 328: Comida de negocios-discusión de Val Waxman con su ex mujer Ellie en *Un final made in Hollywood*.



Fig. 329: Confesión, con una gran angustia, de la repentina ceguera psicósomática de Val Waxman a su agente artístico.



Fig. 330: Traductor-ayudante chimo durante el rodaje de *La ciudad que nunca duerme* en *Un final made in Hollywood*.





Fig. 331: Encuentro entre Val Waxman ciego y el director de *Galaxie Pictures* en *Un final made in Hollywood*.



Fig. 332: Val Waxman y Ellie al ver el montaje final de *La ciudad que nunca duerme* en *Un final made in Hollywood*.



Fig. 333: Relaciones de pareja al comienzo de *Un final made in Hollywood*.



Fig. 334: Recuperación final de la vista y el amor en *Un final made in Hollywood*.





Fig. 335: Cartel promocional en inglés y castellano de *Todo lo demás* (2003).



Fig. 336: David Dobel, mentor del protagonista, en vinculación con los pensadores.











Fig. 337: El protagonista Jerry Falk con su mentor David Dobel en *Todo lo demás*.











Fig. 338: Ruptura de la cuarta pared por el protagonista de *Todo lo demás*.







Fig. 339: Visitas del protagonista a su psicoanalista en *Todo lo demás*.



Fig. 340: Protagonista femenina de *Todo lo demás*.



Fig. 341: Falk, Amanda y Dobel en *Todo lo demás*.

Chiwetel Ejiófor Will Ferrell Jonny Lee Miller Radha Mitchell Amanda Peet Chloë Sevigny Wallace Shawn



La vida puede ser comedia o tragedia...

# Melinda y Melinda



...todo depende de cómo se mire.

Escrita y dirigida por **WOODY ALLEN**

FOX SEARCHLIGHT PICTURES PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE GRAVIER "MELINDA AND MELINDA" CHIWETEL EJIÓFOR WILL FERRELL JONNY LEE MILLER RADHA MITCHELL AMANDA PEET CHLOË SEVIGNY WALLACE SHAWN  
 REVISOR JULIET TAYLOR PRODUCCIÓN DE JUDY RUSKIN HOWELL EDITOR ALISA LEPSALTER PRODUCTOR SANTO LOQUASTO DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA WILLIAMS ZSIGMOND A.S.C. CO-PRODUCTOR JACK ROLLINS CHARLES H. JOFFE  
 PRODUCTOR EJECUTIVO STEPHEN TENENBAUM CO-PRODUCTORA HELEN ROBIN PRODUCTORA LETTY ARONSON GUIONISTA WOODY ALLEN

Distribuida por HISPANO FOXFILM, S.A.E.  

WWW.MELINDAYMELINDA.FOX.ES

Fig. 342: Cartel promocional en castellano de *Melinda y Melinda* (2004).



Fig. 343: Cartel promocional alternativo en inglés de *Melinda y Melinda*.

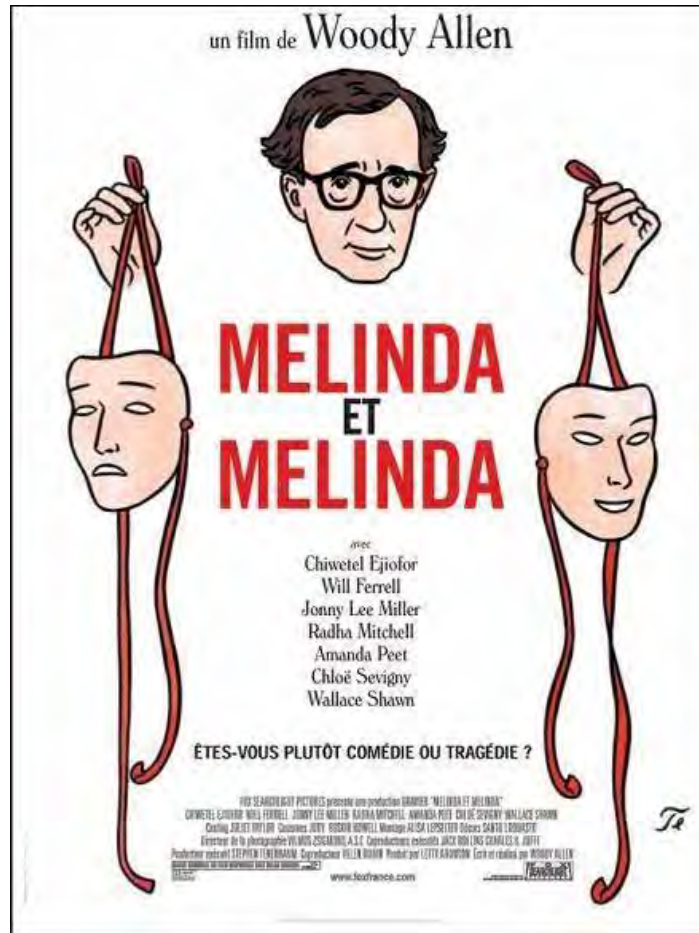


Fig. 344: Cartel promocional francés de *Melinda y Melinda*.



Fig. 345: Perspectiva posmoderna de la vida.

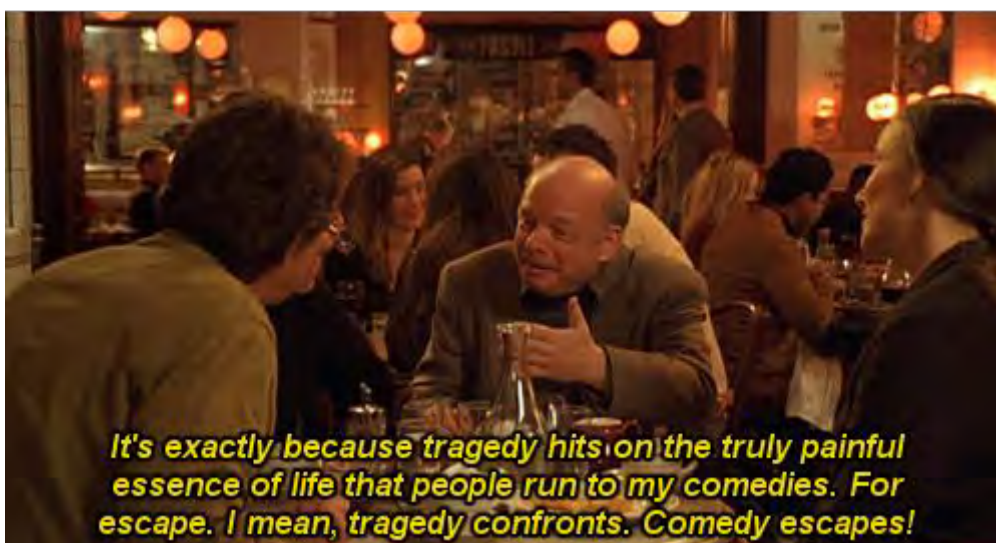
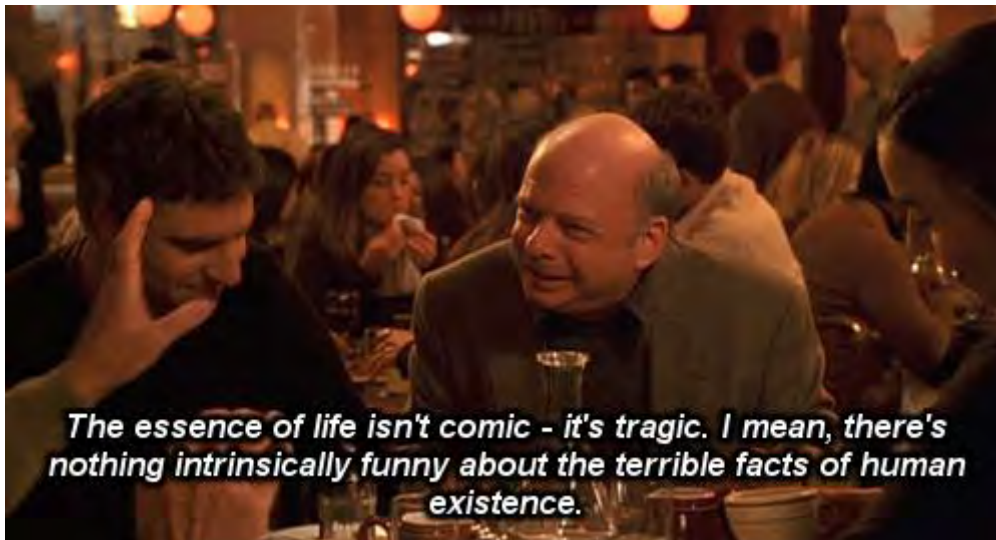


Fig. 346: Discusión inicial sobre los fines y resultados de la tragedia y la comedia.





Fig. 347: Cartel promocional de *Match Point* (2005).



Fig. 348: Cartel promocional alternativo de *Match Point*.

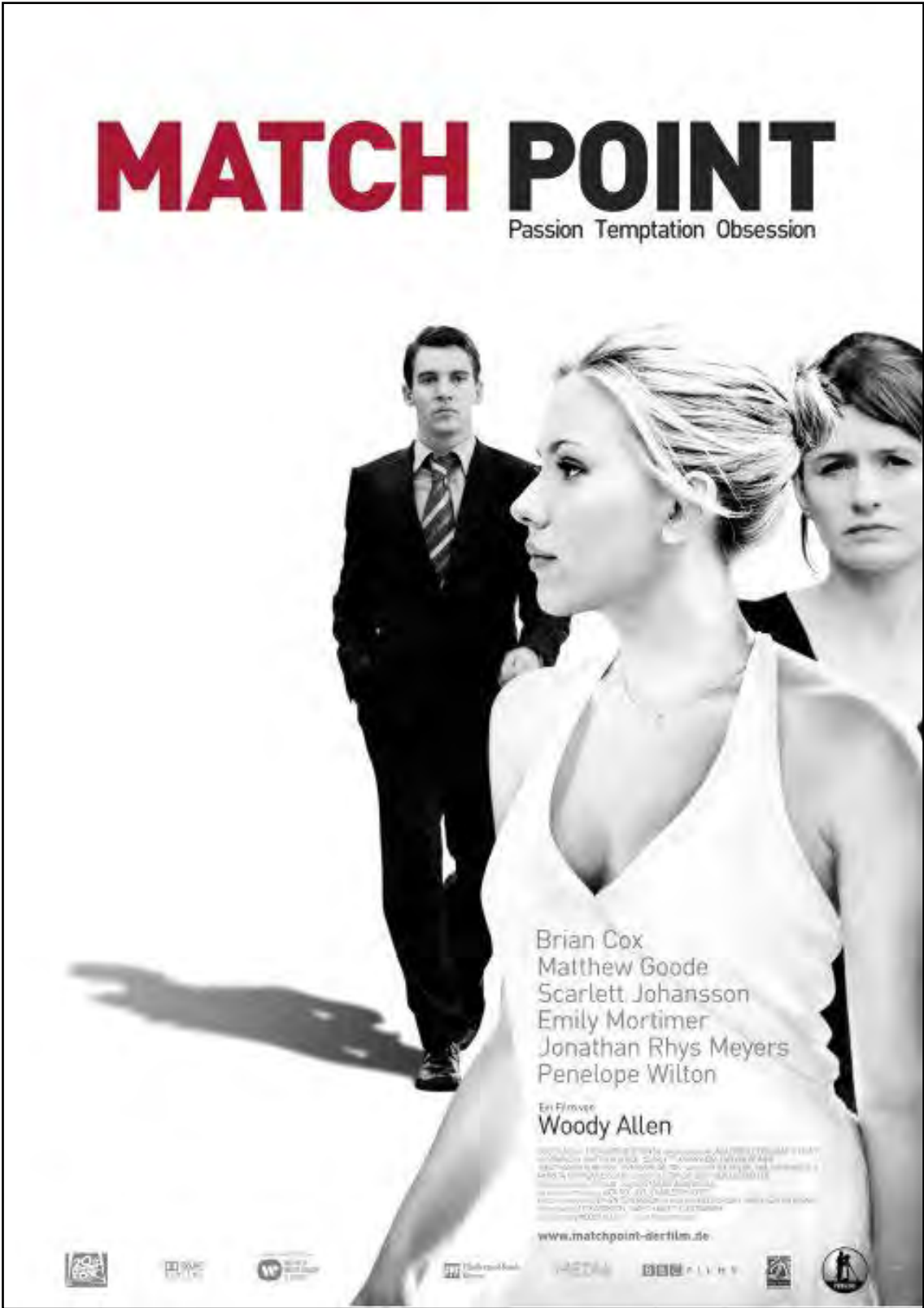


Fig. 349: Cartel promocional alternativo de *Match Point*.

Passion  
Temptation  
Obsession

Brian Cox  
Matthew Goode  
Scarlett Johansson  
Emily Mortimer  
Jonathan Rhys Meyers  
Penelope Wilton

Ein Film von  
**Woody Allen**  
**MATCH  
POINT**

BBC FILMS und THEMA PRODUCTION SA PRÄSENTIEREN: JADA PRODUCTION, MATCH POINT  
MIT BRIAN COX, MATTHEW GOODE, SCARLETT JOHANSSON, EMILY MORTIMER,  
JONATHAN RHYNS MEYERS, PENELOPE WILTON, GASTRÖ: JULET TAYLOR, GAIL STEVENS C.D.G.  
PATRICIA KERRIGAN DICERIO, HEATHER JILL TAYLOR, SONNY ALISA LEPSELETER  
PRODUKTIONSDIREKTION: JIM CLAY, ANNE REMI ADEFARASIN B.S.C.  
DIE REGISSEURIN: JACK ROLLINS, CHARLES H. JOFFE  
VIZUELLE PRODUZENTEN: STEPHEN TENENBAUM CO-PRODUZENTEN: HELEN ROBIN, NICKY KENTISH BARNES  
PRODUZENTEN: LETTY ARONSON, GARETH WILEY, LUCY DARWIN  
BREMEN UND BERLIN: WOODY ALLEN © JADA PRODUCTIONS 2005

20th Century Fox  
DOLBY DIGITAL  
WARNER MUSIC GROUP  
FFM FilmFernsehFonds Bayern  
www.matchpoint-derfilm.de  
MEDIA  
BBC FILMS  
DURKIN  
PRAKTO

Fig. 350: Cartel promocional alternativo de *Match Point*.

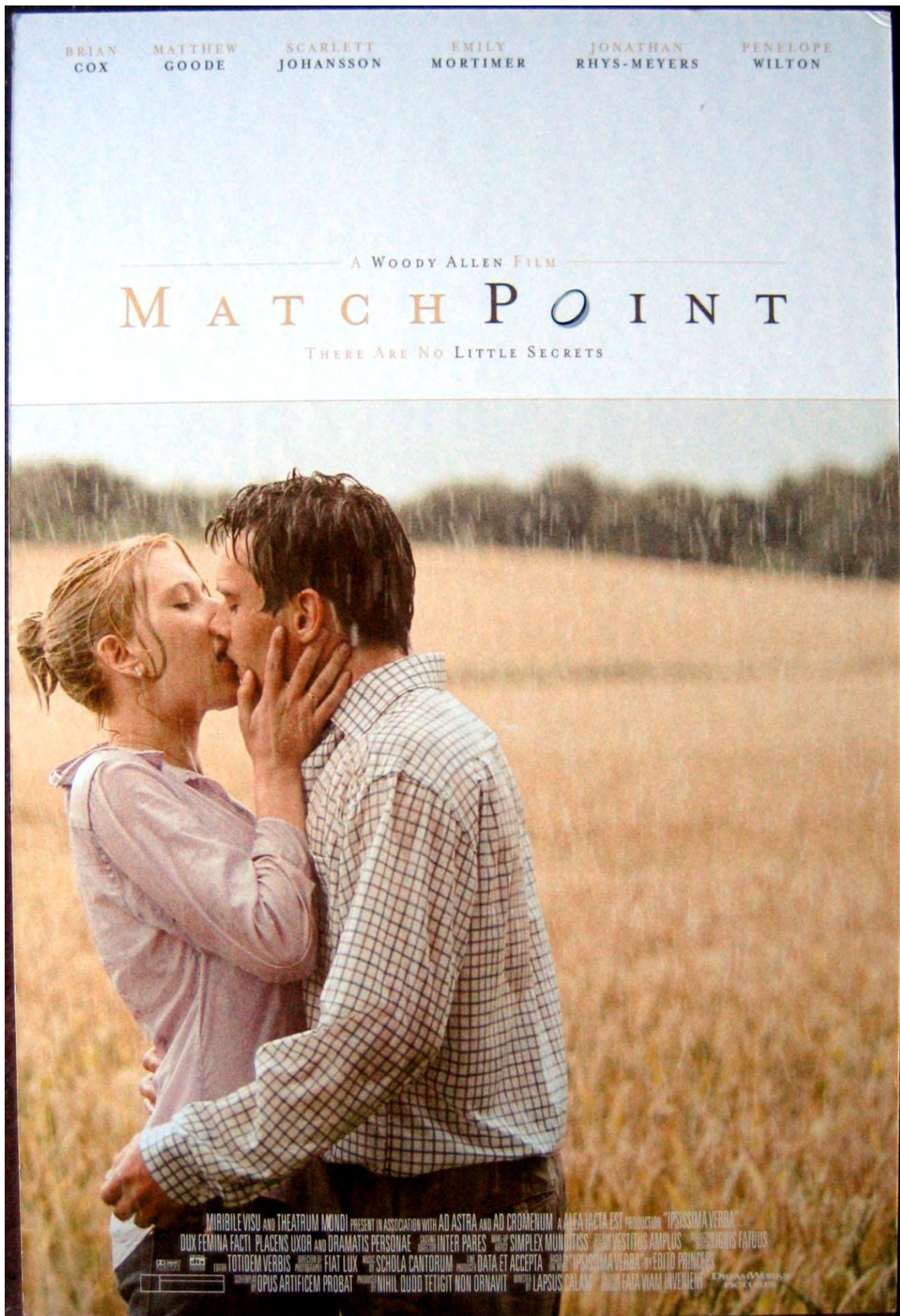


Fig. 351: Cartel promocional alternativo de *Match Point*.

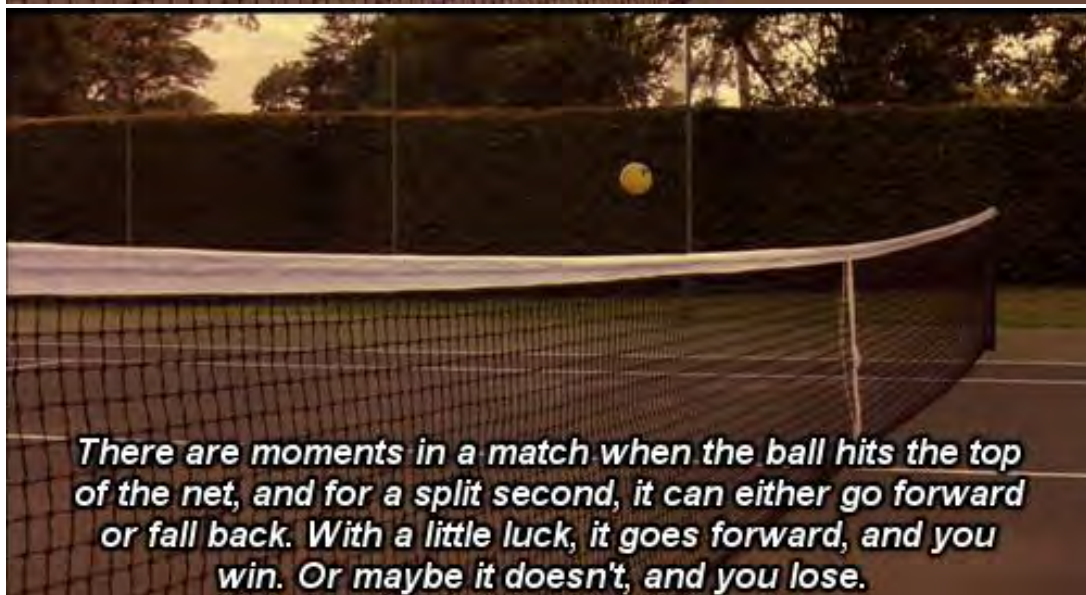
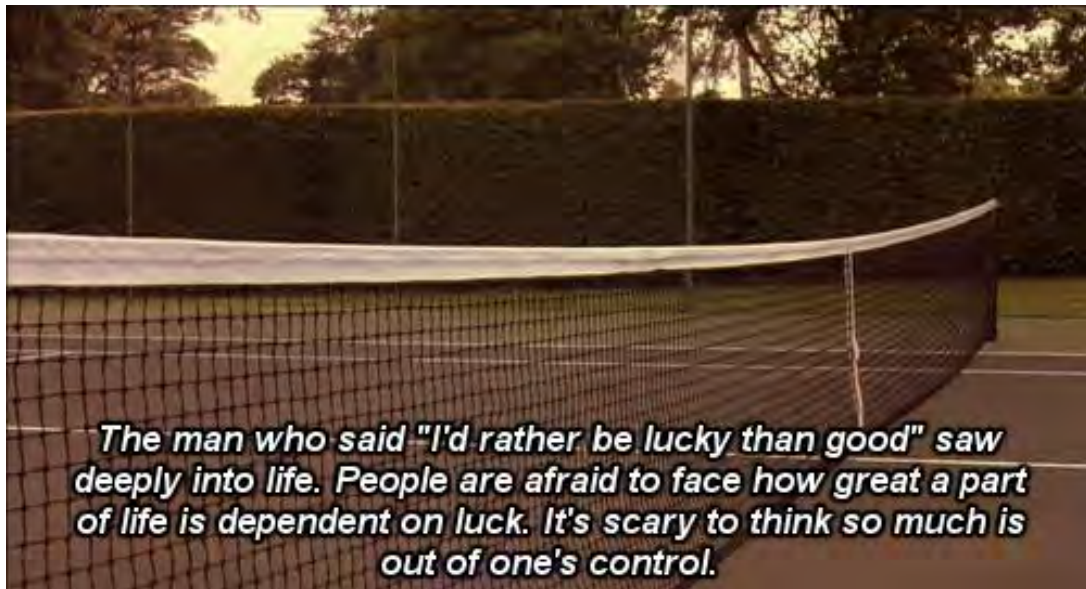


Fig. 352: Comienzo y final de *Match Point*.



Fig. 353: Chris y Nola en *Match Point*.



Fig. 354: Chris y Cloe en *Match Point*.



Fig. 355: Scarlett Johansson tras *Match Point*.





Fig. 356: Cartel promocional en inglés de *Scoop* (2006).



Fig. 357: Cartel promocional francès de *Scoop*.



Fig. 358: Sondra Pransky junto al mago Splendini en *Scoop*, frente al desmaterializador.

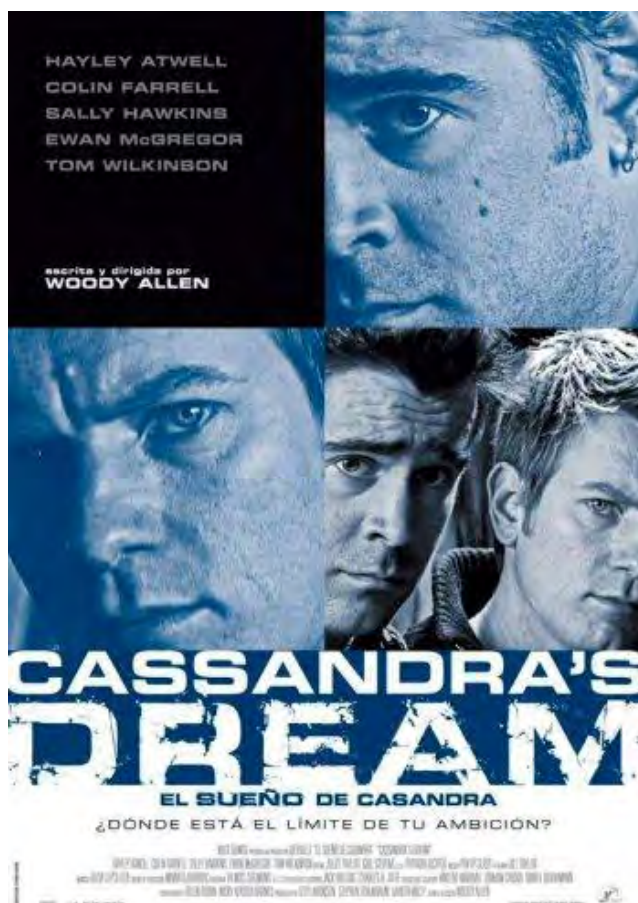


Fig. 359: Carteles promocionales de *El sueño de Casandra* (2007).

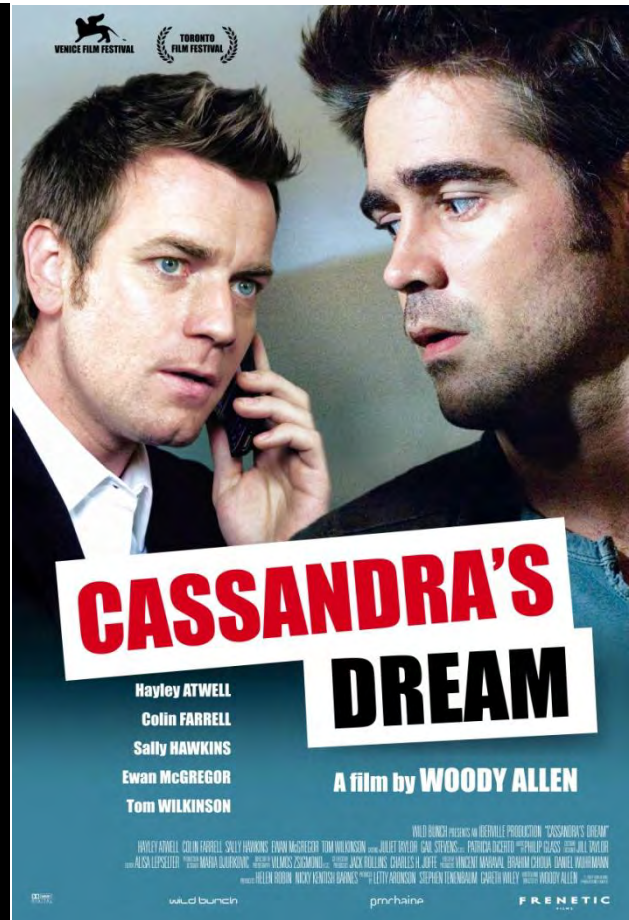
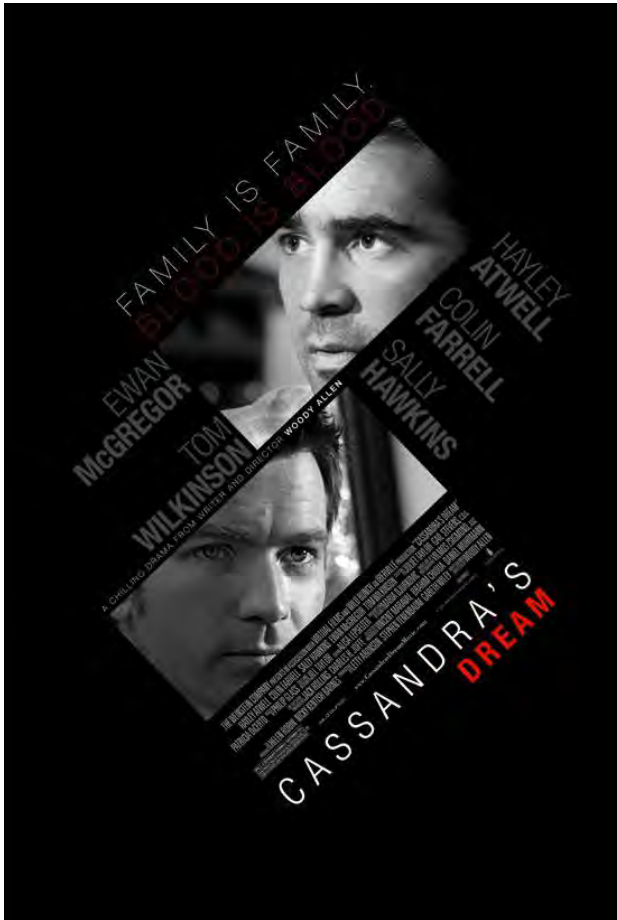


Fig. 360: Carteles promocionales inglés, suizo, francés y alternativo inglés de *El sueño de Casandra*.

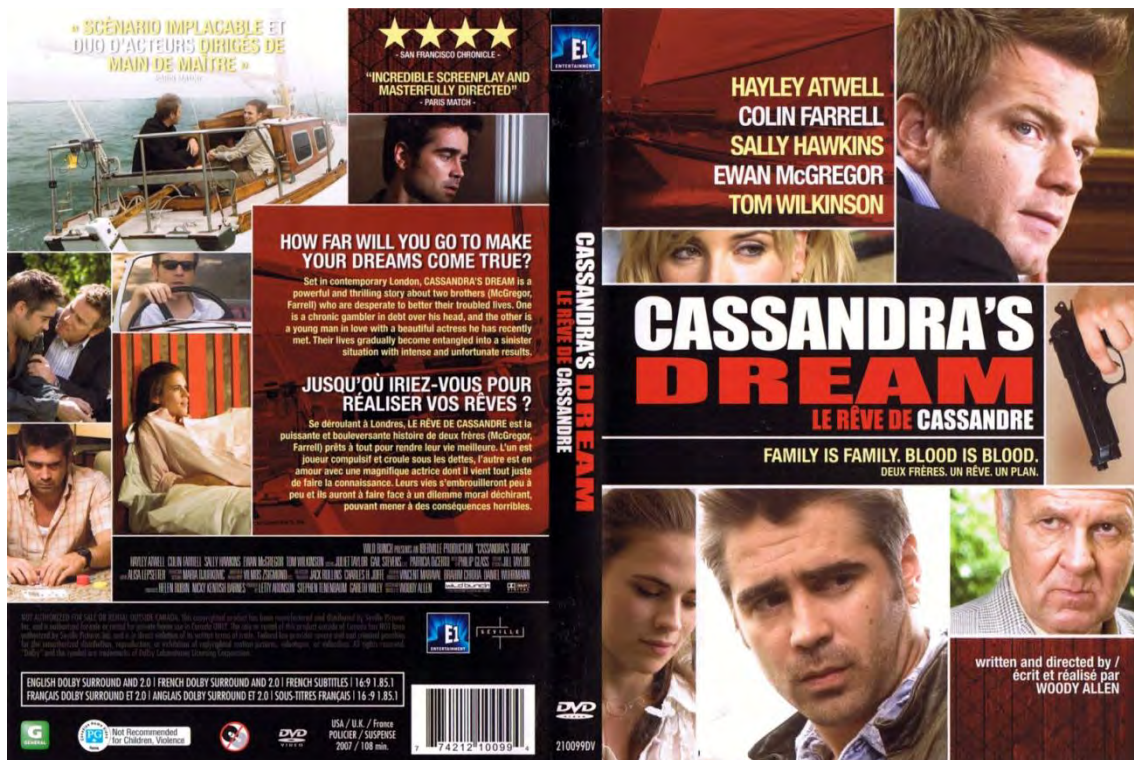


Fig. 361: Cartel promocional alternativo en inglés y carátula DVD francés de *El sueño de Casandra*.

Javier Bardem

Penélope Cruz

Scarlett Johansson



Patricia Clarkson Kevin Dunn Rebecca Hall Chris Messina

# Vicky Cristina Barcelona

Life is the ultimate work of art.

IN VOICE & ON-SCREEN PERFORMERS: JAVIER BARDÉM, PENÉLOPE CRUZ, SCARLETT JOHANSSON, PATRICIA CLARKSON, KEVIN DUNN, REBECCA HALL, CHRIS MESSINA. MUSIC BY JOHN WILLIAMS. COSTUME DESIGNER: JENNIFER MANNING. EDITOR: JAMES HAMILTON. EXECUTIVE PRODUCERS: JAMES W. SKOTCHDOPOPE, JAMES W. SKOTCHDOPOPE. PRODUCED BY JAMES W. SKOTCHDOPOPE. WRITTEN BY JULIA ANTONIACI. DIRECTED BY JULIA ANTONIACI. CASTING BY JANE WOOD. EXECUTIVE PRODUCERS: JAMES W. SKOTCHDOPOPE, JAMES W. SKOTCHDOPOPE. PRODUCED BY JAMES W. SKOTCHDOPOPE. WRITTEN BY JULIA ANTONIACI. DIRECTED BY JULIA ANTONIACI.

PG-13 PARENTS STRONGLY CAUTIONED  
Some Material May Be Inappropriate for Children Under 13

COMING SOON



Fig. 362: Cartel promocional de *Vicky Cristina Barcelona* (2008).

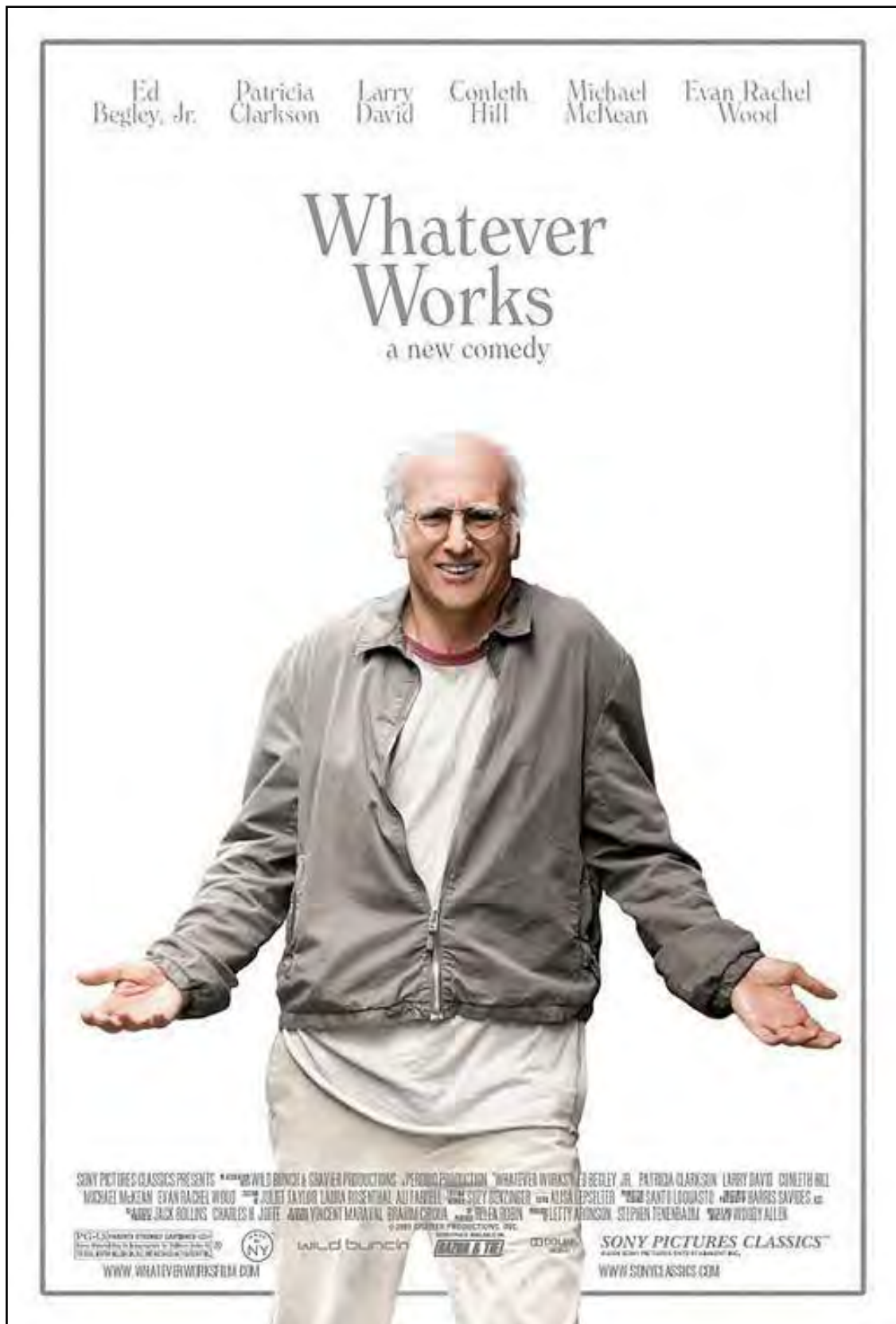


Fig. 363: Cartel promocional en inglés de *Si la cosa funciona* (2009).

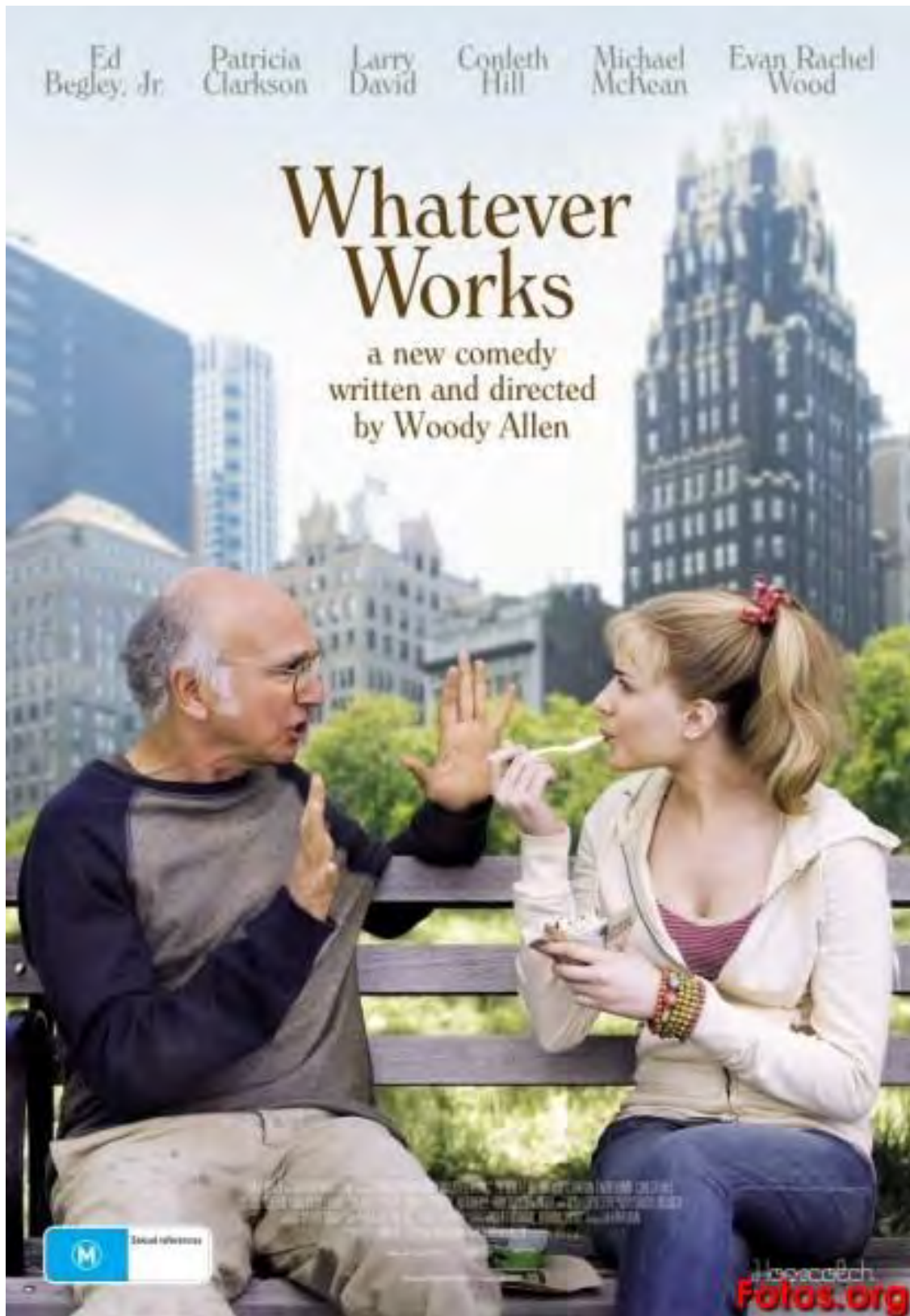


Fig. 364: Cartel promocional alternativo en inglés de *Si la cosa funciona*.







Fig. 365: Ruptura de la cuarta pared al comienzo y al final de *Si la cosa funciona*.



Fig. 366: Encuentro de Boris y Melody en *Si la cosa funciona*.

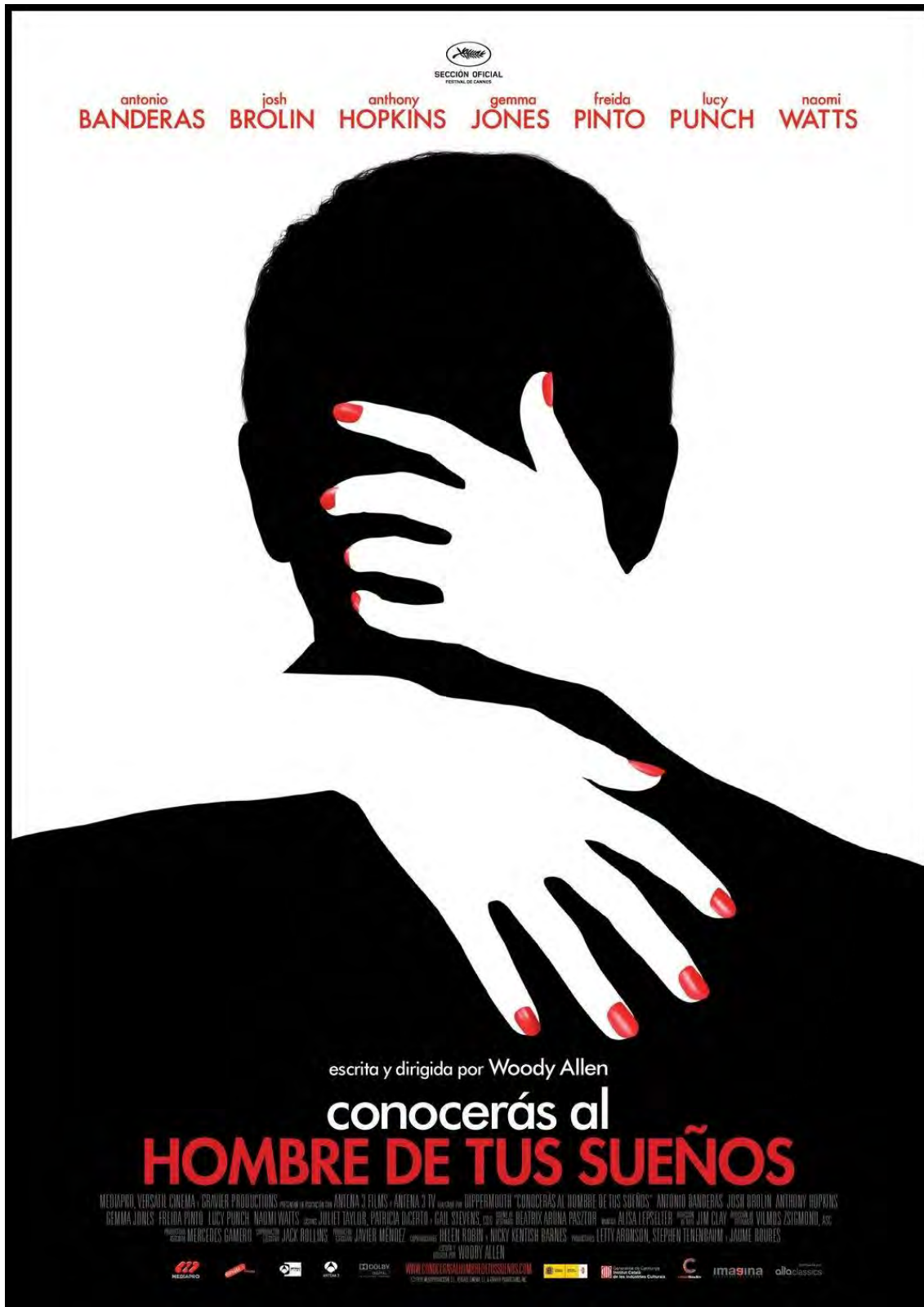


Fig. 367: Cartel promocional en español de *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010).

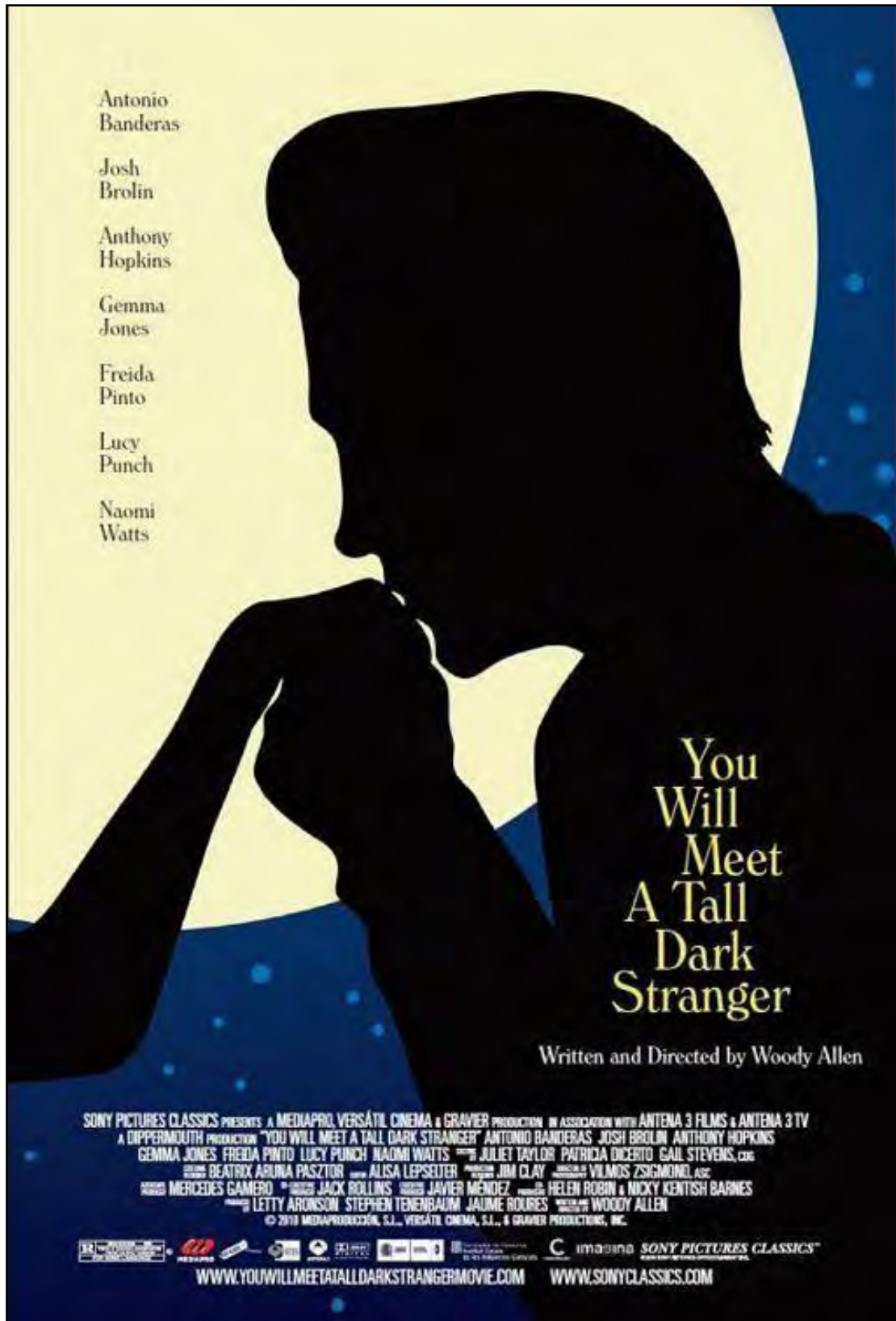


Fig. 368: Cartel promocional alternativo en inglés de *Conocerás al hombre de tus sueños*.



OFFICIAL SELECTION  
FESTIVAL DE CANNES

ANTONIO BANDERAS    JOSH BROLIN    ANTHONY HOPKINS    GEMMA JONES    FREIDA PINTO    LUCY PUNCH    NAOMI WATTS



# YOU WILL MEET A TALL DARK STRANGER



MEDIAPRO, VERSÁTIL CINEMA & GRAVIER PRODUCTIONS Present in Association With ANTENA 3 FILMS & ANTENA 3 TV & DIPPERMOUTH Production "YOU WILL MEET A TALL DARK STRANGER" ANTONIO BANDERAS JOSH BROLIN ANTHONY HOPKINS GEMMA JONES FREIDA PINTO LUCY PUNCH NAOMI WATTS Casting JULIET TAYLOR PATRICIA DICERTO GAIL STEVENS, COO Costume BEATRIX ARUNA PASZTOR Editor ALISA LEPSSETER Producer JIM CLAY Director of Photography VILMOS ZSIGMOND, ASC Associate Producer MERCEDES GAMERO Executive Producer JACK ROLLINS Executive Producer JAVIER MENDEZ Produced By HELEN ROBIN NICKY KENTISH BARNES Produced By LETTY ARONSON STEPHEN TENENBAUM JAUME ROURES  
Written And Directed By WOODY ALLEN  
©2010 Mediapro, S.L., Versatil Cinema, S.L. & Gravier Productions, Inc.



Fig. 369: Cartel promocional alternativo en inglés de *Conocerás al hombre de tus sueños*.



Fig. 370: Cartel promocional alternativo en inglés de *Conocerás al hombre de tus sueños*.



Fig. 371: Cartel promocional alternativo en inglés de *Conocerás al hombre de tus sueños*.



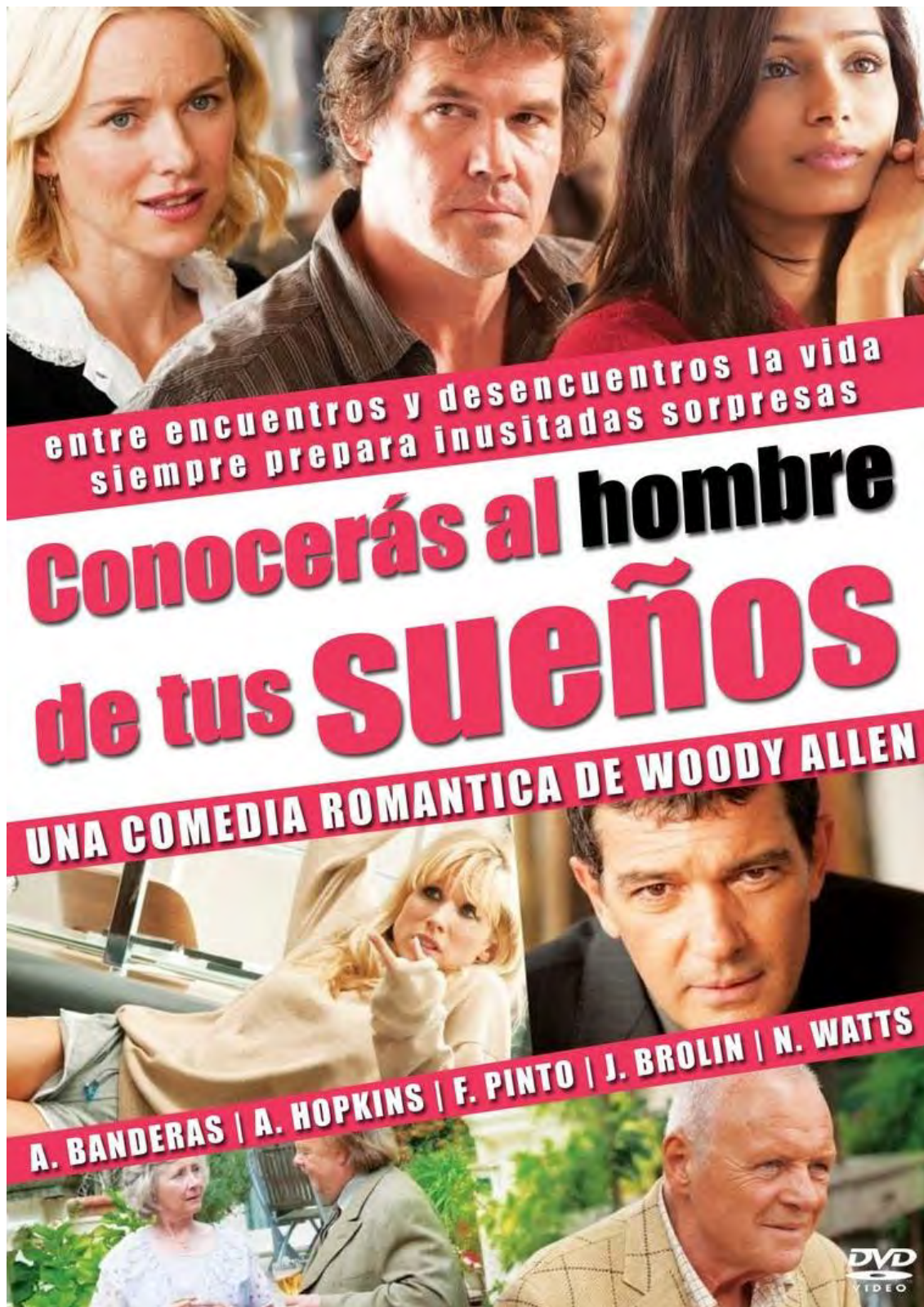


Fig. 372: Carátula promocional del DVD en español de *Conocerás al hombre de tus sueños*.

**Amor, sexo, humor y traiciones. Las vidas de varios personajes cuyas pasiones, ambiciones y angustias tendrán como consecuencia todo tipo de conflictos que irán desde la locura hasta el peligro. Esta comedia dramática gira en torno a diferentes miembros de una familia, sus variadas vidas amorosas y sus intentos de solucionar sus complicados romances.**

★★★★★ **Woody Allen y la comprensión de todos los anhelos, miedos, miserias, engaños y grandezas de la condición humana** ★★★★★

Fig. 373: Texto contraportada del DVD en español de *Conocerás al hombre de tus sueños*.



Fig. 374: Esoterismo en *Conocerás al hombre de tus sueños*.

Kathy Bates Adrien Brody Carla Bruni Marion Cotillard  
Rachael McAdams Michael Sheen Owen Wilson



OFFICIAL SELECTION  
FESTIVAL DE CANNES  
opening film

# Medianoche en París

(Midnight in Paris)

Escrita y Dirigida por  
**Woody Allen**

MEDIAPRO, VERSÁTIL CINEMA Y GRAVIER PRODUCTIONS PRESENTAN UNA PRODUCCIÓN PONTCHARTRAIN "MEDIANOCHE EN PARÍS" KATHY BATES ADRIEN BRODY CARLA BRUNI  
MARION COTILLARD RACHEL McADAMS MICHAEL SHEEN OWEN WILSON CASTING JULIET TAYLOR PATRICIA DICERTO STEPHANIE FOENKINOS DISEÑO DE VESTUARIO SONIA GRANDE  
EDICIÓN ALISA LEPSALTER DISEÑO DE PRODUCCIÓN ANNE SEIBEL, ADC DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DARIUS KHONDJI, ASC, AFC COPRODUCCIÓN EJECUTIVA JACK ROLLINS PRODUCCIÓN EJECUTIVA JAVIER MENDEZ  
COPRODUCCIÓN HELEN ROBIN RAPHAËL BENOLIEL PRODUCCIÓN POR LETTY ARONSON STEPHEN TENENBAUM JAUME ROURES ESCRITA Y DIRIGIDA POR WOODY ALLEN

© 2011 MEDIAPRODUCCIÓN, S.L.U., VERSÁTIL CINEMA, S.L. & GRAVIER PRODUCTIONS, INC.

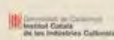


Fig. 375: Cartel promocional en español de *Medianoche en París* (2011).

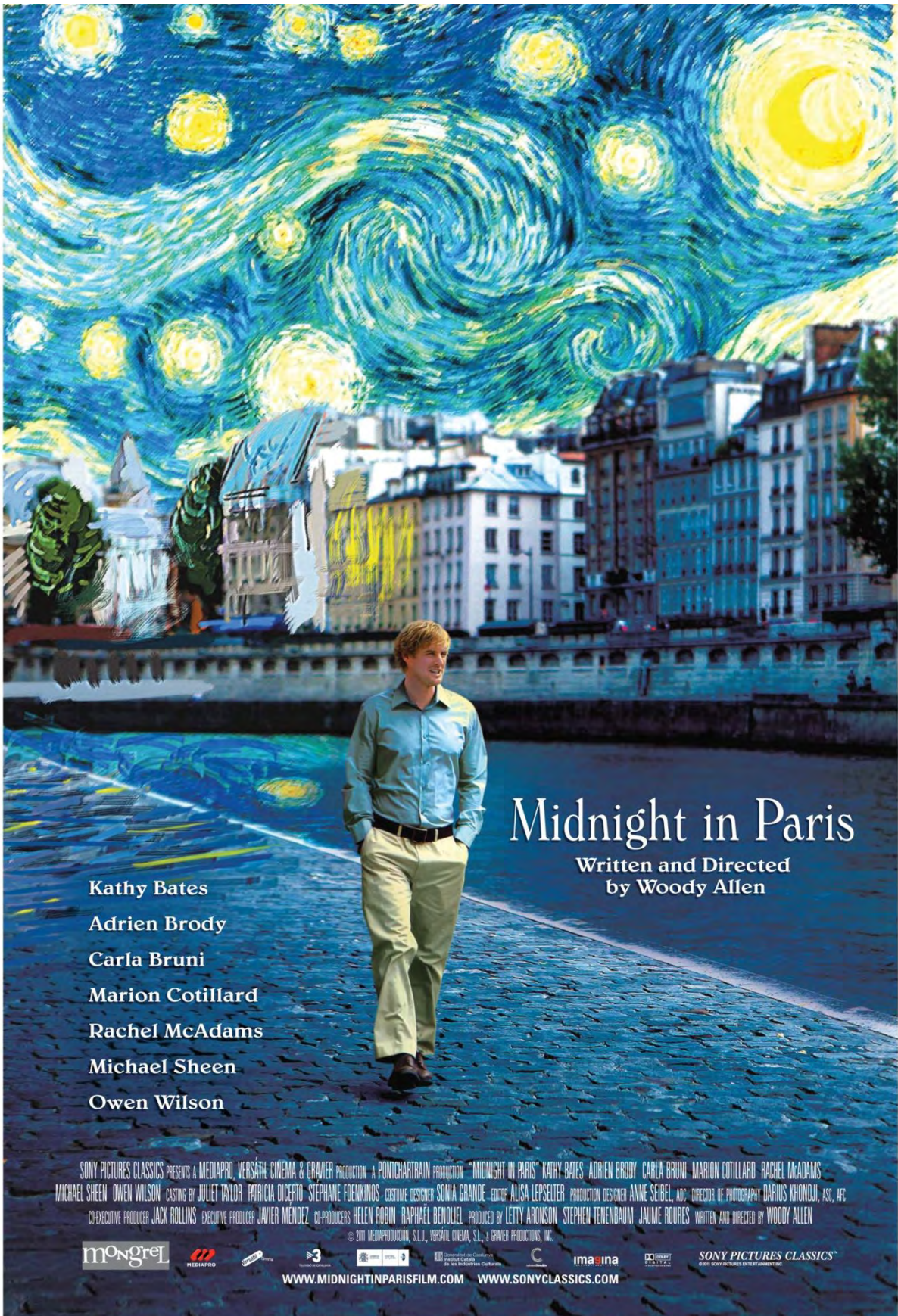


Fig. 376: Cartel promocional alternativo en inglés de *Medianoche en París*.

Kathy Bates Adrien Brody

Carla Bruni Marion Cotillard Rachel McAdams Michael Sheen Owen Wilson



Fig. 377: Cartel promocional alternativo en inglés de *Medianoche en París*.





Fig. 378: Los protagonistas con el amigo pedante en *Medianoche en París*.



Fig. 379: Gil e Inez en el hotel de *Medianoche en París*.



Fig. 380: Gil en el París nocturno de los años veinte y con Hemingway.

WOODY  
ALLEN

ALEC  
BALDWIN

ROBERTO  
BENIGNI

PENÉLOPE  
CRUZ

JUDY  
DAVIS

JESSE  
EISENBERG

GRETA  
GERWIG

ELLEN  
PAGE



# A ROMA CON AMOR

(TO ROME WITH LOVE)

ESCRITA Y DIRIGIDA POR WOODY ALLEN

MEDUSA FILM Y GRAVIER PRODUCTIONS PRESENTAN "A ROMA CON AMOR (TO ROME WITH LOVE)" REALIZADA POR PERDIDO PRODUCTIONS WOODY ALLEN ALEC BALDWIN ROBERTO BENIGNI PENÉLOPE CRUZ  
JUDY DAVIS JESSE EISENBERG GRETA GERWIG ELLEN PAGE CASTING JULIET TAYLOR PATRICIA DICERTO BEATRICE KRUGER DISEÑO DE VESTUARIO SONIA GRANDÉ MONVIE ALISA LEPSALTER DIRECCIÓN DE ARTE ANNE SEIBEL A.D.C.  
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DARIUS KHONDJI, A.S.C. A.F.C. CORREDOR DE ELECCIÓN JACK ROLLINS COPRODUCTORES HELEN ROBIN DAVID NICHOLS PRODUCTORES LETTY ARONSON STEPHEN TENENBAUM GIAMPAOLO LETTA FARUK ALATAN



ESCRITA Y DIRIGIDA POR WOODY ALLEN  
© 2012 WUNDERMAN TUDOR  
A Roma con Amor

Fig. 381: Cartel promocional en español de *A Roma con amor* (2012).



Woody Allen   Alec Baldwin   Roberto Benigni   Penélope Cruz   Judy Davis   Jesse Eisenberg   Greta Gerwig   Ellen Page

escrita y dirigida por  
**Woody Allen**

# Con A Roma Amor

via veneto   piazza spagna   **ESTRENO 28 DE JUNIO SÓLO EN CINES**   fontana di trevi   san pietro vaticano

FIAT   SUN   MEDUSA   www.diamondfilms.com.ar   DISPONIBLE EN CDS Y FORMATOS DIGITALES   DIAMOND FILMS   NETFLIX

Fig. 382: Cartel alternativo en español de *A Roma con amor*.

WOODY ALLEN    ALEC BALDWIN    ROBERTO BENIGNI    PENÉLOPE CRUZ    JUDY DAVIS    JESSE EISENBERG    GRETA GERWIG    ELLEN PAGE

# De ROMA Con AMOR

(To Rome with Love)

ESCRITA Y DIRIGIDA POR  
WOODY ALLEN



Fig. 383: Cartel mexicano de *A Roma con amor*.

Woody ALLEN Alec BALDWIN Roberto BENIGNI Penélope CRUZ Judy DAVIS Jesse EISENBERG Greta GERWIG Ellen PAGE



# To Rome With Love

WRITTEN AND DIRECTED BY WOODY ALLEN



MEDUSA FILM & GRANIER PRODUCTIONS PRESENT A PERDIDO PRODUCTION "TO ROME WITH LOVE" WOODY ALLEN ALEC BALDWIN ROBERTO BENIGNI PENÉLOPE CRUZ JUDY DAVIS JESSE EISENBERG GRETA GERWIG ELLEN PAGE CASTING BY JULIET TAYLOR PATRICIA INCERTO BEATRICE RIBERGER COSTUME DESIGNER SONIA GRANDE EDITOR ALISA LEPSALTER PRODUCTION DESIGNER ANNE SEIBEL, APC DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DARIUS KHONDJI, ASC, AFC CO-EXECUTIVE PRODUCER JACK ROLLINS CO-PRODUCERS HELEN ROBIN DAVID NICHOLS PRODUCED BY LETTY ARONSON STEPHEN TENENBAUM GIAMPAOLO LETTA FABRIZIO ALATAN

ASCOT ELITE ENTERTAINMENT GROUP SONY PICTURES CLASSICS  
WWW.TOROMEWITHLIVE.COM WWW.SONYCLASSICS.COM WWW.ASCOT-ELITE.CH

Fig. 384: Cartel alternativo en inglés de *A Roma con amor*.



Fig. 384: Cartel alternativo en inglés de *A Roma con amor*.



Fig. 385: Narrador de *A Roma con amor*.



Fig. 386: Primera pareja de *A Roma con amor*.



Fig. 387: Prostituta y protagonista provinciano en *A Roma con amor*.



Fig. 388: Aventura amorosa del joven arquitecto en *A Roma con amor*.



Fig. 389: Final de la aventura amorosa del joven arquitecto de *A Roma con amor*.



Fig. 390: Leopoldo acosado por la prensa local en *A Roma con amor*.



Fig. 391: Cartel-postal promocional de *A Roma con amor*.





Alec Baldwin  
Cate Blanchett  
Louis C.K.  
Bobby Cannavale  
Andrew Dice Clay  
Sally Hawkins  
Peter Sarsgaard  
Michael Stuhlbarg

# Blue Jasmine

Written and Directed by  
Woody Allen

SONY PICTURES CLASSICS PRESENTS IN ASSOCIATION WITH GRAVIER PRODUCTIONS A PERDIDO PRODUCTION "BLUE JASMINE" ALEC BALDWIN CATE BLANCHETT LOUIS C.K. BOBBY CANNAVALE ANDREW DICE CLAY SALLY HAWKINS PETER SARSGAARD MICHAEL STUHLBARG CASTING BY JULIET TAYLOR PATRICIA DICENTO COSTUME DESIGNER SUZY BERKINGER EDITOR ALEXA LEPSCHER, A.C.E. PRODUCTION DESIGNER SANTO LORQUASTO DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JAVIER AGUIRRESABARRE, A.S.C. CO-EXECUTIVE PRODUCERS JACK ROLLINS EXECUTIVE PRODUCERS LEROY SCHECHTER ADAM R. STERN CO-FINANCER HELEN ROBIN PRODUCED BY LETTY ARONSON STEPHEN TEICHBAUM EDWARD WALSON WRITTEN AND DIRECTED BY WOODY ALLEN  
www.BLUEJASMINEFILM.COM  
www.SONYCLASSICS.COM  
© 2013 SONY PICTURES CLASSICS  
SONY PICTURES CLASSICS  
A SONY PICTURES ENTERTAINMENT INC. PRODUCTION

Fig. 392: Cartel promocional en inglés de *Blue Jasmine* (2013).

# Blue Jasmine

Written and Directed by  
**Woody Allen**

Alec Baldwin  
Cate Blanchett  
Louis C.K.  
Bobby Cannavale  
Andrew Dice Clay  
Sally Hawkins  
Peter Sarsgaard  
Michael Stuhlbarg



Fig. 393: Cartel promocional alternativo de *Blue Jasmine*.