


Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad

Adrián BERTORELLO

Universidad de Buenos Aires

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  CORE

provided by Portal de Revistas Científicas Complutenses

Recibido 05-10-2009

Aceptado 11-01-2010

Resumen

Este trabajo polemiza con la noción de texto de la hermenéutica de P. Ricoeur. Esta sostiene que la escritura es el criterio de la textualidad. El trabajo propone una concepción del texto que establece como criterio mínimo de textualidad a la coherencia semántica. Dicha posición es la que domina en la filosofía del lenguaje de M. Bajtín, la fenomenología de la comprensión textual de M. Scherner o la semiótica de J. Petöfi. Sin embargo, como estrategia argumentativa para justificar esta teoría textual no se expone el pensamiento de estos autores, sino que se analiza un texto cuyo soporte material no es la escritura, sino un film que reflexiona sobre su condición textual, a saber, la película de W. Allen *Hollywood Ending*.

Palabras clave: texto, coherencia, subjetividad, mundo del texto, cine.

Abstract

This paper argues with P. Ricoeur's hermeneutical notion of text, that asserts that writing is the textuality criterion. This paper proposes a conception of text that establishes the semantic coherence as the minimum criterion of textuality. This is the prevailing position in M. Bajtín's philosophy of language, M. Scherner's textual understanding phenomenology, or J. Petöfi's semiotics. However, as argumentative strategy to justify this textual theory, these authors' thinking is not exposed; instead, a text is analyzed, but a text with a material support different from writing, a film that thinks about its textual condition, i.e. W. Allen's *Hollywood Ending* film.

Keywords: text, coherence, subjectivity, text's world, film

La teoría del texto de P. Ricoeur se basa en una afirmación fundamental que se puede formular así: el soporte material de la escritura es el rasgo determinante para que una secuencia discursiva sea considerada como un texto. Esta afirmación descansa sobre dos prejuicios ontológicos de su proyecto hermenéutico: a) la deshistorización del acontecimiento del discurso, y b) la idealidad del significado. Ricoeur llama espiritualidad de la escritura a un acto negativo por medio del que se cancelan las condiciones fácticas de la enunciación y se constituye un ámbito de sentido estable. En este ámbito se valida una concepción de la subjetividad implicada en dos estrategias de lecturas (el análisis estructural y la apropiación), esto es, un sujeto pasivo que se constituye por la idealidad del significado.

En este trabajo voy a proponer una concepción del texto que establece como criterio mínimo de textualidad a la coherencia semántica. Esta posición es la que domina en la filosofía del lenguaje de M. Bajtín¹, la fenomenología de la comprensión textual de M. Scherner² o la semiótica de J. Petöfi³. Para todas estas teorías el criterio necesario y suficiente de texto está fuera del mismo, es decir, se halla en la competencia del lector para atribuir sentido a los significados. De este modo, el soporte material en el que se inscriben los significados se vuelve irrelevante ya que la fuente del sentido está en la subjetividad y no en el carácter ideal del significado tal como lo describe Ricoeur.

Como estrategia argumentativa para justificar esta teoría textual no voy a exponer el pensamiento de dichos autores, sino que voy a analizar un texto cuyo soporte material no es la escritura, sino el film. El cine no sólo permite ampliar la noción de texto excesivamente estrecha de la hermenéutica de Ricoeur, sino que además reflexiona sobre su propia condición textual. La idea de analizar un film como argumento de una concepción que propone como criterio de textualidad al lector tiene la intención de desmitologizar a la escritura o, dicho positivamente, que la “espiritualidad” es independiente del soporte material en el que se inscriba el sentido.

Antes de comenzar con el análisis voy a precisar el concepto fundamental sobre el que se basa el análisis del film: la coherencia semántica. Para ello voy a tomar como ejemplo la exposición que hace el enfoque procedural de De Beaugrande y Dressler sobre dicho concepto. Si bien esta teoría propone una concepción de máximos (lo que idealmente un texto debe cumplir) en la que los criterios de textualidad son siete, la descripción de la coherencia textual es la misma que en los otros auto-

¹ Bertorello, A. “Bajtín: Acontecimiento y lenguaje”, UNED-SIGNA. Revista de la asociación española de semiótica, 18 (2009) pp. 131-157.

² Bertorello, A. “La fenomenología de la comprensión textual de M. Scherner: el problema de la relación entre el texto y la realidad”, *Analogía*, 2 (2006), pp.69-89.

³ Bertorello, A. “Texto y textualidad en la teoría semiótica de Janos Petöfi: la constitución modal del intérprete como criterio último de la textualidad”, UNED-SIGNA. Revista de la asociación española de semiótica, 16 (2007), pp. 223-234.

res arriba mencionados. Resta hacer una aclaración: los conceptos de la lingüística procedural del texto parten del análisis de secuencias discursivas lingüísticas. Esto no impide que puedan luego extrapolarse a secuencias discursivas no lingüísticas (como puede ser la pintura) o mixtas (como es el cine).

Para precisar el sentido de la coherencia textual De Beaugrande y Dressler introducen la distinción entre significado y sentido. El “significado” de una expresión lingüística se mueve en el plano de la virtualidad, es la capacidad que tiene esa expresión de transmitir conocimientos. El sentido, por el contrario, es la actualización de alguno de los conocimientos que los significados contienen de un modo virtual. Se puede notar que la diferencia entre sentido y significado se funda en la distinción virtual vs. actual.

El texto actualiza los significados virtuales que encierran las expresiones lingüísticas de modo tal que se presenta como una continuidad de sentido. Esta continuidad es la que funda la relación de coherencia. Por coherencia se entiende, entonces, un principio constitutivo de la textualidad que subyace a la superficie, conformado por conceptos y relaciones que vinculan dichos conceptos (como, por ejemplo, la relación de causalidad). En otras palabras: la coherencia da cuenta de una estructura semántica subyacente a la linealidad y a la dependencia gramatical del texto⁴. La noción de mundo textual se identifica con la estructura semántica de la coherencia⁵.

Ahora bien, quien establece el sentido o coherencia es la mediación de la subjetividad humana o, para ser más precisos con la posición de De Beugrande-Dressler, las diversas operaciones cognitivas de un sujeto. La explicación de los procesos cognitivos que intervienen en la coherencia textual toma como punto de partida los componentes básicos de la misma: los conceptos y las relaciones. Un concepto es una estructura de contenidos cognitivos que tiene un estatus mental, es decir, existe en la mente de los hablantes y, como tal, puede ser activado. Las relaciones son los vínculos que se pueden establecer entre los conceptos⁶.

Sin compartir la teoría mentalista de la subjetividad, lo que quiero destacar es que la continuidad semántica de un texto requiere necesariamente la participación activa del sujeto. En otros modelos, como el de M. Scherner, la coherencia depende de la interacción comunicativa entre sujetos y no de una mente⁷.

⁴ De Beaugrande-Dressler, *Introducción a la lingüística textual*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 7 y 135.

⁵ *Ibidem* pp. 135-137.

⁶ *Ibidem* p. 148.

⁷ Scherner, M. *Sprache als Text. Ansätze zu einer sprachwissenschaftlich begründeten Theorie des Textverstehens. Forschungsgeschichte-Problemstellung-Beschreibung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1984, p. 136.

1. Las tres historias de *Hollywood Ending*, su estructura narrativa y el género

Voy a tomar como punto de partida el relato o texto significativo⁸ *Hollywood Ending* (2002) y abstraer las tres historias (diégesis) que expresan el contenido narrado del film.

La primera historia narra los acontecimientos que giran alrededor de la oposición entre dos personajes: el dueño de la productora cinematográfica, Galaxie, Hal Yeager y el director de cine Val Waxman. La oposición se da en el plano de los caracteres tanto externos (Hal Yeager es un empresario exitoso, millonario, seguro de sí mismo. Físicamente es un galán. Mientras que Val Waxman es un hipocondríaco que vive del recuerdo de sus glorias pasadas, tiene sólo 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 comprender el cine: para Yeager el cine es un negocio redituable en cambio, para Waxman el cine es arte. El conflicto entre ambos personajes no sólo se mantiene en el nivel de la caracterología, sino también en el plano de la acción. Yeager sedujo y conquistó a la mujer de Waxman, Ellie, razón por la cual, la enemistad entre ellos es más profunda que el marco referencial desde donde se comprende cada uno.

Ahora bien, el acontecimiento que pone nuevamente en relación a dos personajes que viven en mundos diferentes es el proyecto de Galaxie de filmar una película sobre New York, *La ciudad que nunca duerme*. Ellie, que ahora trabaja para Galaxie, 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 del film. A pesar de que Yeager sabe que Waxman es un director que se cree un artista y que va a pretender tener un control absoluto sobre la obra, accede a la propuesta de Ellie no porque esté convencido de que es el mejor director para el film, sino porque le propuso matrimonio y quiere hacerle un regalo.

Toda esta primera historia se centra en el rodaje de *La ciudad que nunca duerme*. De todos los hechos que se narran los más importantes son los siguientes: Waxman contrata a un camarógrafo chino que no habla inglés. Para poder comunicarse contratan a un traductor que habla mandarín, pero que no entiende nada de cine. El día anterior al comienzo del rodaje, Val Waxman contrae una ceguera psicósomática. Su manager, Hal, le recomienda que filme la película ciego porque, de lo contrario, quedará excluido del mundo de la industria cinematográfica. Como no puede tener el control visual de lo que hace, Hal y Waxman se complotan con el traductor para que éste lo ayude con el rodaje. Como resultado de ello, la filmación se vuelve caótica. Una periodista de la revista *Esquire*, Andrea Ford, que lleva el dia-

⁸ Genette, G. *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 86-87.

rio de filmación para luego escribir un artículo promocional, queda maravillada por el estilo indescifrable del director. El único que no entiende absolutamente nada es el camarógrafo chino que atribuye la incoherencia a las deficiencias del traductor. Por eso lo echa. En su reemplazo como cómplice y guía del director ciego ingresa su ex mujer, Ellie. Convencida por el manager de Waxman y ante el temor de que su prometido le eche en cara el error de su elección, asume el rol de ayudante. La filmación continúa con el mismo grado de imprevisibilidad que antes, pero con el agregado de que Ellie se pone del lado de Waxman y mantiene alejado a Yeager de toda decisión sobre la obra. Cuando termina el rodaje, de repente el director recupera la vista. Se estrena la obra en Estados Unidos y la opinión del público y los críticos es unánime: es incomprensible. Al final todos descubren la verdad de la filmación porque Andrea Ford, la periodista, sin proponérselo se entera de que Waxman estuvo ciego durante todo el rodaje y publica la historia en la revista *Esquire*. Yeager rompe con Ellie. Al poco tiempo llega el manager del director con la noticia de que en el estreno francés el film causó una impresión muy distinta que en Estados Unidos. En Francia consideran a Waxman un genio.

La segunda historia se enmarca en la primera y tiene como centro la relación entre Val Waxman y Ellie, su ex mujer. El proyecto de la productora Galaxie los vuelve a reunir. El conflicto surge en la medida en que la relación pasa por dos niveles: el profesional y el personal. Waxman sigue todavía enamorado de Ellie y no le puede perdonar que lo haya abandonado por su peor enemigo, pero al mismo tiempo debe mantener una relación estrictamente laboral con ella. Por eso, la historia alterna entre los diálogos donde ambos discuten su vida matrimonial, cuáles fueron las causas del fracaso, y la ayuda que Ellie le brinda a Waxman durante todo el rodaje de la película, especialmente cuando descubre que quedó ciego. Cuando termina la filmación y recupera la vista, Waxman descubre realmente lo que perdió con el fracaso de su matrimonio y Ellie, por su parte, también reconoce que nunca dejó de estar enamorada de Waxman. El hecho que la decide a volver con su marido es la ruptura del compromiso con Yeager cuando éste se entera, por la nota que Andrea Ford publica en el *Esquire* sobre la verdadera historia de la filmación de *La ciudad que nunca duerme*. Val Waxman y Ellie se reconcilian y viajan juntos a París a rodar un nuevo film.

La tercera historia, también enmarcada en la primera, surge en una sesión de Waxman con el psiquiatra. Éste le pregunta por el argumento del film 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 gangster y alguien lo contrata para matar a su propio hijo. El psiquiatra le pregunta si tiene un hijo, ya que nunca lo mencionó antes. En ese momento Waxman comienza a contar la historia con su hijo, cree que fue un buen padre, que lo llevaba a la ópera, al ballet, le fomentaba su gusto por la música, pero el hijo terminó rompiendo con las expectativas de

Val. Se tiñó el pelo de naranja y se tatuó el cuerpo, 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 empuja por la escalera. Desde entonces no se hablaron nunca más. Cuando termina el rodaje del film, Waxman no va a la fiesta que organiza Galaxie sino que, acompañado por su representante, va a encontrarse con su hijo. Conversan sobre su pasado y sus diferencias y se reconcilian, se dan cuenta de que tienen algo en común, quieren hacer algo original con su arte.

Si se mira atentamente la tres historias, se puede ver que poseen un rasgo en común: recorren la misma trayectoria narrativa. En efecto, la historia primera que cumple la función de marco dentro del cual se desarrollan las otras dos, puede ser descrita como 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 obedece básicamente a los caracteres del personaje que pueden resumirse en su neurosis. El mundo del cine expulsa a Val Waxman porque se volvió tan conflictivo que arruina todo proyecto. Este estado inicial del recorrido no está contado en el film, sino que sólo está aludido por medio de las declaraciones de su ex mujer, de su actual pareja (Lori Fox), de H. Yeager y otros productores.

El film se centra, en cambio, en la recuperación del reconocimiento. El medio por el que se lleva a cabo esta tarea es la realización de una obra cinematográfica. Ahora bien, el recorrido de este trayecto es insólito ya que el carácter distintivo del sujeto de la acción es lo que le lleva a perder la competencia fundamental para el cumplimiento de esa tarea: la vista. A esto se suma otra dificultad insuperable que es la imposibilidad de comunicarse directamente con el camarógrafo, no sólo porque carece también de la competencia necesaria (no sabe mandarín), sino porque el ayudante, el traductor, desconoce el código cinematográfico. No obstante, y a pesar del fracaso, paradójicamente, logra ser reconocido de nuevo como un director genial.

La misma estructura narrativa es la que articula las otras dos historias. Val Waxman perdió a su ex mujer porque Ellie se cansó de las excentricidades y obsesiones de su marido. Ahora bien, 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 V. Waxman no sólo no cambió todo aquello que la motivó a dejarlo por H. Yeager, sino que en la relación laboral se vuelve ciego a causa de su neurosis. La estructura narrativa de la historia del hijo también sigue la misma lógica de la pérdida y el regreso también marcado por el hecho de que ni el padre ni el hijo cambian aquello que los llevó a la separación.

Es interesante notar que 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 trans-

formación de ese estado a la recuperación de todo lo que perdió sólo 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 mujer, se reconcilia con su hijo y es reconocido como un artista genial, se produce una transformación que está inmotivada en las acciones anteriores. Sólo 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 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.

2. La estructura enunciativa: el motivo de la visión

En la 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.

El conflicto en el plano de la enunciación puede descomponerse en dos de los roles que constituyen esa instancia: a) los enunciadores, y b) los enunciatarios. Desde el punto de vista de los enunciadores la realización de *La ciudad que nunca duerme* plantea el problema de quién es el enunciador principal de un film, el productor o el director. La oposición entre Val Waxman y Hal Yeager da cuenta de la responsabilidad de la enunciación cinematográfica. El productor renuncia a intervenir en la toma de decisiones sólo por amor a su prometida. Ahora bien, cuando cede el control al director, éste pierde la competencia para realizar el film. En el día anterior al rodaje Val Waxman le dice a Ellie que todo está en sus manos, que tiene el control de la enunciación. La escena siguiente es cuando se queda ciego. La dirección de una película hecha por un ciego expresa la idea de que la enunciación no puede ser imputada a nadie en particular, sino más bien que sigue el camino del azar o el caos. De hecho, ésta es una idea que Val Waxman dice cuando le pregunta al traductor cómo salieron las tomas. Éste le responde que todo tiene un sentido de incoherencia y Waxman señala que es eso precisamente lo que busca.

La problemática de los enunciatarios del film aparece en diversos niveles. En primer lugar, en la discusión entre los productores y el director sobre quién es el espectador ideal de la película. El diálogo se guía por las reglas de la parodia, pues los productores se manejan con investigaciones de mercado y apuntan a un público masivo, mientras que el director no tiene ni idea de para quién está filmando. Por eso dice que el film se dirige a “niños”, “adolescentes”, “adultos”, es decir, nunca se planteó el problema, o mejor dicho, sólo filma para él. Eso se puede corroborar en la escena siguiente. Después de la entrevista entre H. Yeager y V. Waxman donde discuten sobre el enunciatario, la acción se traslada a la casa del director. En medio de una fiesta con amigos discuten sobre cine. Uno de los participantes afirma que A. Hitchcock logró hacer obras comercialmente exitosas y al mismo tiempo con una alta calidad estética. Y agrega que cuando un artista no tiene en cuenta al público el arte se transforma en un ejercicio autoerótico.

En segundo lugar, la figura del enunciatario aparece cuando se estrena *La ciudad que nunca duerme*. Aquí 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.

Finalmente, el enunciatario aparece en el personaje de la crítica, Andrea Ford. Ella tiene un lugar destacado porque no ocupa el lugar de espectadora de una obra realizada, sino que se sitúa en el mismo plano de la enunciación. 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.

Pero Andrea Ford no sólo cumple la función de lectora crítica del proceso de producción de *La ciudad que nunca duerme*, sino que también desempeña el rol enunciatario 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 cómo Val Waxman recupera la vista en el Central Park y cómo 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*.

La estructura de la enunciación tal como se da en la primera historia tiene su paralelismo en las otras dos. 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 reencontro 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 (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.

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*.

3. El mundo ficcional de *Hollywood Ending*: la realidad como texto

En este último punto de análisis voy a exponer el mundo ficcional de *Hollywood Ending*. Entiendo por “mundo” el conjunto de relaciones de significación que la obra propone como una posibilidad determinada que el lector puede asumir de diversas maneras, a saber, bajo el modo de la discusión crítica, del asentimiento, la contemplación, del reconocimiento, etc. Todas estas variantes no son otra cosa que las diversas modalidades con las que Heidegger denominaba el ser en el mundo⁹. Analizar el mundo de una obra consiste en determinar la tesis que ofrece al lector. Esta tesis se mueve en un determinado plano modal: la posibilidad y no la realidad efectiva. Es decir, no se trata de verificar mediante la contrastación si el mundo de *Hollywood Ending* corresponde a un determinado hecho o estado de cosas, sino de explicitar una afirmación posible y de asumirla bajo el modo de la discusión crítica.

⁹ Heidegger, M. *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 54.

ca. De este modo la tarea de interpretación de una obra cinematográfica, como cualquier obra de arte, lleva consigo la necesidad de ser sometida al análisis filosófico. La especificidad de dicho análisis radica en la determinación y discusión de la tesis constitutiva del mundo de la obra. Con ello, se vuelve explícito el otro componente de la instancia de la enunciación, a saber, el referente. Creo que con las debidas críticas hechas a la hermenéutica textual de P. Ricoeur, se puede asumir la idea de que la tarea de la filosofía es la restitución del referente de la obra, restitución que se mueve siempre en el plano semántico, es decir, que se trata de explicitar un plano del sentido de la obra que todavía no fue abordado, pero cuyo estatus ontológico radica en el carácter posible de una afirmación.

La primera pregunta que surge desde el punto de vista metodológico es la siguiente ¿cuál es la vía de acceso al mundo de *Hollywood Ending*? Creo que en el caso particular de este film la clave está en la intertextualidad. Según se desprende del análisis de la estructura enunciativa, el programa narrativo básico que estructura las tres diégesis (pérdida y reconocimiento) se enmarca en otro programa más profundo desde el punto de vista semántico que es la *mise en abyme* de la enunciación, es decir, el encadenamiento de segmentos discursivos que reflejan mutuamente la relación entre las condiciones de producción de una obra y su recepción. Ahora bien, este sistema especular de la enunciación cinematográfica debe completarse con las permanentes referencias que *Hollywood Ending* hace a diferentes películas de W. Allen cuya función es sostener la autorreferencialidad del texto: es un relato cinematográfico que narra el proceso de producción de un film donde se citan algunas películas del propio autor que al mismo tiempo desempeña uno de los roles fundamentales en la historia (el director Val Waxman).

Todas las referencias intertextuales tienen la misma función semántica de la autorreferencia: la alusión a *Manhattan* cuando Val Waxman entra a la oficina de su manager y en segundo plano aparece un afiche que dice *Manhattan Moods* con la misma tipografía que el de la película de W. Allen, la mención de un collar de jade en un diálogo entre el director y el traductor (referencia intertextual a *The curse of the Jade Scorpion*), la referencia por medio del decorado a *Alice*, cuando Val Waxman le cuenta erróneamente a Andrea Ford que está ciego en una habitación muy semejante a la del Dr. Yang, la cita de *Deconstructing Harry* en la escena final del rodaje que transcurre en el Central Park.

Ahora bien, de todas las relaciones intertextuales hay una que se destaca del resto porque, además de la función semántica de autorreferencia, cumple otra fundamental para la determinación del mundo de *Hollywood Ending*. Dicha función radica en categorizar el motivo “visión vs. ceguera” bajo una determinada temática conceptual¹⁰: la realidad entendida como un texto. Me refiero a la cita de *Crimes*

¹⁰ Courtés J. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997, p. 243.

and *Misdemeanors* en la escena en que Val Waxman se queda ciego. Cuando el director pierde la vista, llama a su representante, Al, que está comiendo en la casa de su hermana. Es una familia judía. Al tiene puesto el Kippah. Llega a la casa de Waxman, se quita el Kippah y lo arroja al sillón. Luego lo lleva, primero, al oftalmólogo y después a un especialista en tumores cerebrales (referencia a *Hannah and her sisters*). Cuando regresan y descubren que el problema es psicosomático, Al le recomienda que continúe con el rodaje del film y dice: “-A veces Dios actúa de manera extraña”. Val Waxman contesta: “-Como Job”.

Esta escena retoma de *Crimes and Misdemeanors* el motivo del rabino que se queda ciego y su respectiva categorización temática: la incoherencia o absurdo del mundo moral. En un universo donde no hay Dios, no es posible la responsabilidad ética ya que no hay castigo ni leyes que se puedan quebrar. El hombre se define por lo que hace. Ahora bien, en película no sólo aparece el personaje del rabino, sino también un director de cine fracasado representado por W. Allen. *Hollywood Ending* retoma la figura del director respecto de su obra y la equipara con la figura de Dios. Es la misma metáfora que *Crimes and Misdemeanors*, pero ampliada, es decir, ya no solo referida al plano moral, sino a toda la realidad. En efecto, en *Hollywood Ending* la relación del creador con su obra es el paradigma para comprender la relación del hombre respecto del mundo. Así como el director se queda ciego y la obra pierde la coherencia que le otorga la actividad intencional del hombre, así también el mundo (humano y natural) es una obra sin sentido realizada por un Dios ciego.

Pero mientras que en *Crimes and Misdemeanors* propone una resolución trágica debido a que combina dos géneros, el drama y la comedia, en *Hollywood Ending* es posible rescatar el sentido, también a causa de las reglas genéricas: 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.

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). Esta se estructura como un texto, es decir, como un conjunto de significados cuya coherencia semántica depende de la situación de recepción. 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 sólo en la posibilidad de ser comprendida por el lector. Esta tesis 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.

La tesis de W. Allen propone un modelo textual muy distinto al de la hermenéutica de P. Ricoeur, un modelo que es más cercano a la lingüística textual y a deter-

minados planteos filosóficos. La idea de que el concepto de texto es el modelo para entender el ser es un tópico de la hermenéutica no sólo de Ricoeur, sino de Gadamer y Dilthey, aunque en esta tradición se reduzca la textualidad a la escritura. W. Allen parte de la identificación del texto con la coherencia atribuida por un sujeto lo cual tiene como consecuencia que pueda trasponerse dicho concepto a cualquier tipo de realidad.

Para finalizar querría ilustrar brevemente cómo el criterio de la coherencia textual opera como modelo en una tradición que no tematizó el problema del texto. Me refiero al empirismo inglés. En G. Berkeley aparece la cuestión de la coherencia cuando describe las ideas percibidas actualmente por los sentidos como ideas que escapan a nuestro arbitrio y cuando determina que el origen de esa coherencia es el espíritu de Dios, es decir, otra subjetividad que percibe y mantiene la cohesión del mundo:

Las ideas de los sentidos son más fuertes, vivaces y distintas que las de la imaginación; tienen, además, una firmeza, orden y coherencia y no se producen al azar (...) sino en una secuencia o serie regular, cuya admirable conexión testimonia suficientemente la sabiduría y benevolencia de su Autor¹¹

¹¹ Berkeley, G. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, Madrid, Gredos, 1997, p. 70.