

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Con voces propias. Bergman y Allen, autores artesanos

Autor/es:

Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (2001). Con voces propias. Bergman y Allen, autores artesanos. Banda aparte. (21):51-61.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42522>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CON VOCES PROPIAS

BERGMAN Y ALLEN
AUTORES ARTESANOS

María José Ferris Carrillo

“Éramos tan jóvenes, resultaba tan fácil creerse hastiado, acariciar la imagen de la muerte entre discos de jazz y mate amargo, dueños de un sólida inmortalidad de cincuenta o sesenta años por vivir”

“Allí, en el fondo, te espera la muerte”

Julio Cortázar

A Pablo, el sabio que me hizo rectificar

En unas reflexiones realizadas por Ingmar Bergman¹ hace años, el director cinematográfico se preguntaba sobre el papel del autor o del artista y sus objetivos. Relataba la anécdota de la construcción de la catedral de Chartres que, tras ser destruida por un rayo, fue reconstruida por una multitud de personas de diversos estratos sociales, a quienes unía el vínculo común de la fe. Bergman afirma que vivimos en una época individualista en exceso, que no sabe gozar de las alegrías de una actividad comunitaria. Y su respuesta a aquéllos que le cuestionan cuál le gustaría que fuera su meta, sería la siguiente: *“Quiero ser uno de los artistas de la catedral que se alza sobre la llanura. Quiero ocuparme en esculpir en piedra la cabeza de un dragón, un ángel o un demonio, o quizá un santo; eso no importa, en cualquier caso, encontraré el mismo gozo. Sea creyente o no creyente, cristiano o pagano, trabajo con todo el mundo para construir una catedral, porque yo soy artista y artesano, y porque he aprendido a sacar rostros, miembros y cuerpos de la piedra. Nunca me preocuparé por lo que opinen la posteridad o mis contem-*

1. Sarris, Andrew, *Entrevistas con directores de cine*, Magisterio Español, 1969, pp. 37-53.

poráneos; mi nombre no está esculpido en parte alguna y desaparecerá conmigo. Pero una partecita de mí mismo sobrevivirá en la totalidad anónima y triunfante. Un dragón o un demonio, o quizá un santo. ¡Eso no importa!”

La aseveración de Bergman nos deja un tanto perplejos/as si tenemos en cuenta que su obra cinematográfica está revestida de una insoslayable pátina autoral, preñada de una temática y un estilo propiamente *Bergman*. Porque Bergman ha sido considerado un *autor* por excelencia, si como tal entendemos al creador que construye universos propios fácilmente reconocibles para el gran público, sean de su agrado o no; a aquél que es posible imitar, emular, plagiar u homenajear porque ha desarrollado una trama y un fondo perfectamente personales y subjetivos y a aquél que posee, por mérito propio, un adjetivo calificativo (*verbi gratia*: dantesco, cervantino, felliniano, bergmaniano...). Sobre los objetivos del creador, el propio Bergman da su opinión unos párrafos antes, sin percatarse del posible oxímoron con sus afirmaciones posteriores: *“A veces me preguntan qué es lo que busco en mis filmes, cuál es mi meta. La pregunta es difícil y peligrosa, y suelo responder con una mentira o una evasiva: “Trato de decir la verdad sobre la condición humana, la verdad como yo la veo”. Esta respuesta les satisface, y a menudo me pregunto por qué no se da cuenta nadie de mi engaño; porque la respuesta verdadera debería ser: “Siento una necesidad indomable de expresar en un filme aquello que, subjetivamente por completo, es parte de mi conciencia. En este caso no tengo, por tanto, ninguna otra meta sino yo mismo, mi pan de cada día, el entretenimiento y respeto del público; un tipo de verdad que yo encuentro acertada en este momento particular [...] Mi verdad personal, o quizá las tres cuartas partes de la verdad, o ninguna en absoluto, salvo la que para mí tiene un valor”.*

No deja de ser significativo que alguien que ha pasado a la historia del cine como uno de los autores por antonomasia se revele humilde y modesto y presente sus realizaciones como partes de una verdad (o de varias, o de ninguna) propia y fuertemente intrapersonal. Y también resulta curioso que anhele permenecer en el anonimato, cuando llega a afirmar que su única meta es él mismo.

Woody Allen, por su parte, ha sido etiquetado a su vez con la marca de fábrica de *autor*. Y si este término suele ser habitual en el cine europeo (los primeros en determinar qué era “la política de los autores” fueron los llamados “cachorros de *Cahiers du cinéma*”, todos ellos futuribles autores del cine euro-

peo), es de más compleja adscripción en el cine americano por su carácter estructuralmente industrial. Allen, sin embargo, al ser un cineasta de la Costa Este y desarrollar su trabajo según medios de producción alternativos a la industria, se ha apartado de los parámetros comerciales de Hollywood². Esto (además de la plasmación de un abanico temático propio que cualquier aficionado al cine puede reconocer) podría explicar su consideración como autor y su enorme éxito en Europa, donde es mucho más célebre que en EE.UU.

El presente artículo pretende rastrear las influencias entre el cine de Allen y el de Bergman sin buscar la exhaustividad, y observar cómo dos universos autorales completamente intrasubjetivos y, en principio, alejados por coordenadas sociales, geográficas e históricas, pueden ser permeables y entrar en una relación de ósmosis, sin que ninguno de ellos salga perjudicado, sino enriquecido en ese trasvase cultural que se denomina "intertextualidad" y que es la base de toda cultura³. Porque la cultura nunca puede existir desde la pureza sino desde el intercambio y la contaminación. Y una de nuestras aportaciones será la siguiente: Bergman y Allen han llegado a ser considerados autores porque han hecho extensivas las grandes preocupaciones humanas (muerte, amor, relaciones interpersonales, soledad del individuo, religión, anhélito de eternidad, afán creador) a todos y todas nosotros/as, hombres y mujeres. Y cada uno, desde su propia cultura, desde sus propios referentes.

Precisamente éstos son algunos de los temas desarrollados por Allen en uno de sus libros de cabecera, *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*⁴, donde ironiza de forma sangrante sobre todas las disciplinas: la psi-

2. El propio Allen opina al respecto: "La industria cinematográfica desde luego no es ninguna maravilla. Porque es una industria que en su mayor parte produce películas bastante caras que son pura basura, y de allí se hace muy poca cosa que tenga algo de calidad. Está dirigida a un mercado de masas y a la gente joven, así que la mayor parte de lo que se hace es basura. Y la gente buena siempre está luchando porque sus obras se hagan correctamente". Para ampliar este tema, ver el artículo de Richard Koszarski, "Nueva York, Nueva York: Centro de producción de la Costa Este americana" en *Archivos de la Filmoteca* nº 28, febrero 1998, pp. 40-55 [La traducción es nuestra].

3. Un análisis más pormenorizando, cotejando filmes de Allen con filmes de Bergman se encuentra en la monografía de Jorge Fonte, *Woody Allen*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 200-232.

4. Recomendamos vivamente la lectura de los libros de Allen: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Tusquets, Barcelona, 2000; *Sin plumas*, Tusquets, Barcelona, 1999, *Perfiles*, Tusquets, Barcelona, 1980, así como de sus guiones, muchos de ellos publicados en la misma editorial.

quiatría, la filosofía, el psicoanálisis... y todas las instituciones y prohombres capitales de la historia: la política, el poder, el judaísmo, las revoluciones, Freud, Kierkegaard, Sartre, Spinoza, Hume, Kafka, Camus...

En uno de los capítulos titulado: "Para acabar con Ingmar Bergman: El séptimo sello", Allen traza una sátira en forma dialogada sobre la presencia inequívoca de la muerte y la cuestión del sentido de la vida. En una habitación de Nueva York, un hombre de mediana edad, Nat Ackerman, recibe la visita de la muerte. Una muerte personificada en un tipo torpe e inexperto (vestido con capa y capucha negras y rostro níveo) que viene a llevarse su alma. Nat es un hombre de mundo, pragmático, y no se deja impresionar por esa muerte novata y tan poco profesional (es su primer trabajo). Le propone jugarse su destino al ajedrez, pero la muerte le confiesa que sólo sabe jugar a las cartas. Finalmente, Nat "despluma" a la muerte y le deja sin un centavo para el taxi. Acaba tropezando en la alfombra. Nat llama a su esposa y le comenta que le ha visitado la muerte, que es un pobre tipo, "*¡el rey de los huevones!*"

Todo el episodio hace referencia al planteamiento del filme de Bergman *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956), donde la muerte acecha al caballero medieval Antoninus Brock (Max von Sydow). Éste le propone una partida de ajedrez para conseguir un día más de vida. Mientras juegan, el caballero realiza una serie de preguntas sobre el sentido de la existencia, la ausencia de Dios, el valor de la vida, la última morada.

La obra de Bergman es de una enorme hondura psicológica y no disponemos de espacio suficiente para analizarla. Contentémonos con apuntar la siguiente idea al relacionar a Allen con Bergman: Allen es un admirador de Bergman (que nadie piense que su parodia es una irreverencia)⁵ y alcanza sus más altas cotas, no cuando lo intenta emular de forma directa, sino cuando se inspira en él, pero deja fluir su propia voz personalizada, tal y como hace en el episodio arriba comentado. Y la huella de estilo más característica de Allen es el uso del humor, tal y como se afirma en *El dormilón* (*Sleeper*, 1973): "*Siempre estoy bromeando: es un mecanismo de defensa*". Un mecanismo de defensa y una forma de enfrentarse a los interrogantes existenciales.

5. Allen es un admirador de Bergman desde la adolescencia, cuando acudió a ver *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952) porque salía un desnudo. Ver la biografía: *Woody Allen*, de Eric Lax, Barcelona, 1994, p. 111.

En el ámbito cinematográfico, Allen se ha dejado impregnar por la temática y por el estilo bergmanianos en varias ocasiones. Por problemas de espacio, este artículo sólo puede sondear de forma sucinta las relaciones entre los distintos universos de ambos autores. Dejamos abierta la posibilidad de juego intertextual al/la lector/a, para que vaya completando nuestras lagunas.

Interiores (*Interiors*, 1978) es la obra de Allen más puramente bergmaniana, porque el director norteamericano ha tomado elementos temáticos y formales del director sueco. Las relaciones interpersonales en el núcleo familiar, siempre castrador; la presencia de una madre perfecta y distante (Eve –Geraldine Page–) que ha acomplejado con su altivez tanto a su marido Arthur (E.E. Marshall) (que la abandona) como a sus tres hijas; las fobias de las tres hijas (Renata –Diane Keaton–, la que parece haber triunfado en el terreno profesional y en el sentimental, pero que tiene serias dudas sobre su tarea literaria y establece competencia profesional con su marido, Frederick (Richard Jordan), también escritor); Flyn, la belleza con talento, tal vez desperdiciado por dedicarse al género ínfimo de los seriales televisivos y que es deseada por su cuñado, Frederick; y Joey (Marybeth Hurt), que parecía predestinada al reconocimiento público por sus aptitudes artísticas y se siente una fracasada en todos los ámbitos. Sobre esto, opina Renata: “*Pobre Joey. Se esfuerza tanto. Tiene todas las dudas e inquietudes de la personalidad artística, pero no el talento*”. Y ella misma, obsesionada por su obra, espeta cruelmente lo que le augura como futuro: “*Tendría que casarse con Michael y olvidarse de todas esas malditas obsesiones por crear*”. El tema de la necesidad de la creación es una constante en la obra de Allen y siempre está encarnada en personajes femeninos que se debaten entre la obsesión por la expresión y la ausencia de plasmación directa (Joey: “*Siento una profunda necesidad de expresar algo, pero no sé el qué ni el cómo*”; Lane (Mia Farrow) en *Septiembre* (*September*, 1987): “*Pues no sé, quizá ... quizá vuelva a la fotografía, ¿por qué no? Y... y también había pensado en escribir, pero... no sé... Es horrible, ¿verdad? A mi edad y todavía dando tumbos. En realidad, no sé lo que quiero*”; Holly (Dianne Wiest) en *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986): “*Veréis, he decidido que voy a escribir. Sí, creo que se acabó lo de ser actriz [...] Tengo que aferrarme a algo en la vida, ¿sabéis? Algo con futuro. Ya no tengo dieciséis años*”).

Entre *Interiores* y *Hannah y sus hermanas* existen una serie de conexiones tangibles: la familia como reducto emasculante, las tres hermanas, sus

relaciones de competencia y sus adulterios y cambios de pareja: Hannah (Mia Farrow) ha triunfado como actriz y como madre y esposa; Lee está extraviada emotiva y profesionalmente; Holly busca su modo de expresión. Unas dependen de otras y eso les lleva a odiarse. El marido de Hannah establece una relación con su cuñada; el primer esposo de Hannah terminará casándose con Holly... También aparece la figura de una madre insensible al cuidado de los hijos, y un padre fracasado y dependiente. Las figuras femeninas brillan con luz propia y son el motor de las historias. El propio Allen afirma: "Cuando empecé a escribir sólo podía hacerlo desde el punto de vista del hombre. Y yo era el hombre. Todas las situaciones se describían desde el punto de vista masculino. Pero en algún momento, no sé cómo ni por qué, esto cambió. Y de repente, por alguna razón empecé a escribir básicamente desde el punto de vista de la mujer todo el tiempo. Aparecieron todos estos retratos de mujeres. [...] Simplemente en los últimos años me he sentido más a gusto con los personajes femeninos"⁶. Allen podría afirmar, como Balzac, que él es madame Bovary, múltiples madames Bovary, porque se ha "introducido" en la naturaleza femenina como hizo otro de sus personajes de ficción literaria, el profesor Kugelmass de *Perfiles*.

El salto que da Allen entre la primera obra y la segunda nos parece significativo. En *Interiores*, la dependencia de Bergman era demasiado estrecha e impedía que se manifestara el estilo del propio Allen (la composición de los planos, la decoración de los espacios "interiores", el grano y el tono fotográfico, el "tono" general del filme: grave, trascendental) remedan en exceso la forma del director sueco. En *Hannah y sus hermanas*, Woody ha encontrado su vía personal de expresión: sigue tratando los mismos temas pero les ha insuflado su propio estilo. Las reflexiones sobre la muerte y la idea del suicidio (tan caras a Bergman y a Allen), que en *Interiores* están plasmadas en Eve, que se acaba quitando la vida, son personalizadas aquí en el personaje de Mickey (Sam Waterston), un hipocondríaco que busca el sentido de la existencia y lo acaba encontrando (o no, ya no importa) en un momento de hilaridad viendo una película de los Hermanos Marx. Con esto, Allen rinde homenaje a otros de sus autores favoritos. Y trata cuestiones fundamentales

6. Björkman, Stig, *Woody por Allen*, Plot, Madrid, 1995. p. 78.

desde una óptica mucho más afín a él mismo: el humor, un humor alejado de todo trascendentalismo simplista. Estamos hablando de un Allen ya maduro en la confección de su obra. Ha alcanzado la categoría de autor artesano.

En *Septiembre*, Allen crea otro espacio "interior" y coloca en él a una serie de personajes. En esta ocasión parece apostar por una puesta en escena teatral (todo está rodado en el interior de una casa de campo). Se ha considerado el filme como una obra de cámara o *Kammerspiel*. Los personajes son seis y entre ellos se establecen vínculos (o mejor dicho, desencuentros) a nivel afectivo: Howard (Penhalm Elliot) ama a Lane (Dianne Wiest) que ama a Peter (Sam Waterston) que ama a Stephanie (actriz); Lane está enfrentada a Diane, su madre, a la que culpabiliza del fracaso de su vida. El último personaje es Lloyd (Jack Warden), el segundo marido de Diane. La casa es otro personaje más, que impone su presencia y actúa anímicamente sobre el resto. El espacio está concebido como escenario y la estructura del filme se basa en escenas (que determinan el estado de los personajes y su *estatismo*: todos están presos en situaciones que no saben modificar) y no en secuencias (que retratarían la acción buscando el dinamismo). Los cambios espaciales (de una habitación a otra) se producen por las entradas y salidas de los personajes, al modo teatral. El tiempo va a guardar relación con el espacio (septiembre, final del verano, inicio de un invierno lluvioso y de nuevas perspectivas vitales; cambio de lugar para los personajes que abandonan la casa al final del filme. Al respecto, comenta Allen: "*Septiembre es en cierto modo una época en la vida de las personas*"). La relación más pregnante se establece entre Diane, la supuesta madre castradora, y Lane, que sigue presa de un episodio pasado que no puede superar, y es propensa a la recurrencia obsesiva y al suicidio. El espacio fomenta relaciones de hostilidad y hace salir a la superficie trapos sucios. Finalmente, los personajes se separarán sin haber resuelto sus conflictos interiores ni haber ahondado en su relación con los demás. El pesimismo de esta obra es patente y su tono crepuscular reafirma la idea de la ausencia de comunicación entre los seres humanos y lo doloroso e insoslayable del inicio de una edad adulta (el otoño de la vida) en la que no hay posible retorno y las ilusiones se han marchitado.

En *Otra mujer* (*Another Woman*, 1988), la influencia de Bergman aparece de forma diáfana. La protagonista, Marion (Gena Rowlands), es una mujer que, en el ecuador de su vida, se plantea una serie de interrogantes acerca de sí misma y de sus relaciones con el mundo. Marion va a emprender un

viaje interior, de autoconocimiento, y para ello necesita la presencia (fortuita) de "otra mujer" (llamada, simbólicamente, Hope –Mia Farrow–: "esperanza") que, a través de sus propias palabras y de su propia tesitura existencial, abra los ojos a Marion en su parcial ceguera. Hope acude a la consulta de un psicoanalista vecino de Marion y, por un curioso efecto acústico, Marion escucha las palabras de la primera. El discurso ajeno le va a hacer cuestionarse toda su vida (una intachable carrera profesional y sentimental). Hay episodios que claramente remiten al maestro sueco: Allen introduce secuencias oníricas de Marion que le ayudarán a ir buceando en sí misma. En este filme, el homenaje a *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), de Bergman, es obvio: su protagonista está en un *impasse* decisivo (Isak Borg –Victor Sjöström–, reputado médico va a recibir un premio como reconocimiento a su carrera profesional). Esto implica que el personaje inicie un viaje físico, sí, pero sobre todo, de índole metafísica, de auto-análisis. Borg es un anciano que, desde la perspectiva que le dan su edad propecta y la inminencia de su muerte, realiza una operación de mnemotecnia sobre su propia existencia (eje temporal, cronológico), que se desarrollará a la par que un viaje de Estocolmo a Lund (eje espacial, topográfico), donde va a recibir el homenaje⁷.

Los viajes interiores de Isak y Marion acaban con la constatación de la soledad humana, único territorio posible donde vivir. Y, sin embargo, al final de ambos filmes, hay una mínima dosis de "esperanza" porque, tras el paso constante de la vida, lo mejor que puede hacer el ser humano es conocerse a sí mismo, a la manera griega, y aprender a potenciar la paz interior. Marion afirmará, en la secuencia última: "*Sentí una mezcla de melancolía y esperanza. Y me pregunté si un recuerdo es algo que se tiene o algo que se ha perdido. Por primera vez en mucho tiempo me sentí en paz*". Marion ha decidido escucharse a sí misma, prestar oídos a su voz interior y así ha encontrado el mejor amigo, la mejor amiga que puede tener una persona: ella misma. A idéntica conclusión parece llegar Borg cuando recupera, de entre todos sus recuerdos, un viejo poema que habla de la añoranza de la amistad perdida: "*¿Dónde está el amigo que mi corazón ansioso busca por doquier sin tener reposo/Finalizado el día todavía no lo he encontrado y quedo desconsolado*".

7. Ver nuestro artículo sobre el filme *Fresas salvajes* titulado: "A contratiempo: mnemotecnia y cronología de la muerte" en *Versión original*, junio 1999, pp. 18-19.

Su presencia es indudable y yo la siento en cada flor y cada espiga al viento/El aire que yo respiro tiene vigor por su amor lleno y en el viento del verano su voz escucho". Lo fundamental, en la existencia, son los afectos, parecen apuntar ambos filmes, a la par que constatan la imposibilidad de ciertas personas para organizar sus vidas de acuerdo a una teoría de sus sentimientos⁸.

El recurso de presentar episodios rememorativos del pasado de un personaje de forma directa que utiliza con frecuencia Bergman vuelve a ser retomado por Allen en *Alice* (*Alice*, 1990). Allen ha comentado: "*Alice es la versión cómica de Otra mujer. [...] En Otra mujer, Marion, la protagonista, oye voces a través de la pared, y estas voces hacen que su vida cambie. Y en esta historia se trata de un enfoque cómico. El mismo tipo de mujer llega a reexaminar su vida, de modo diferente, pero aun así con un propósito similar*"⁹.

Alice (Mia Farrow), la protagonista, vive una existencia lujosa y acomodada, y parece haber triunfado en lo emotivo, ya que está felizmente casada y tiene unos hijos preciosos; sin embargo, añora, de forma subrepticia, su juventud y ese futuro lleno de sueños y esperanzas perdidos. Somatiza toda esta nostalgia en un dolor de espalda y acude a un curandero chino. Con la ayuda de unas hierbas mágicas y mediante sesiones de hipnosis, el doctor Yang (Keye Luke) la transporta a su pasado (como una especie de *Cuento de navidad* dickensiano) y Alice vuelve a sus lugares de infancia, donde se reúne con figuras clave de su vida: sus padres, su hermana... De nuevo, las resonancias con Bergman y, en especial, con *Fresas salvajes*. Alice siente que puede hacer algo más, que debe hacer algo más "*antes de que sea demasiado tarde*". De nuevo, el factor temporal determina una reflexión en el personaje y hay un revulsivo que la lleva a enfrentarse con los demás. A Doug (William Hurt), su marido, le dice: "*Podría escribir, al menos un guión para televisión*". Doug, impertérrito, la atraviesa con su respuesta: "*Uno no decide ser escritor y se pone a escribir. Se necesita una base*". (Aquí oímos, como en eco, las palabras de Hannah a Holly: "*Una persona no dice un día: 'Bueno, ya-ya no soy actriz. Ahora soy escritora'*". Desalentada por su marido, Alice debe pensar por sí misma. Entonces surge, en su vida, un fantasma

8. Ver nuestro artículo: "*Otra mujer: la voz humana del presente y la memoria*" en *Versión original*, nº 78, diciembre 2000, pp. 6-9.

9. Björkman, *op. cit.*, p. 180.

que procede del pasado y de la otra orilla y va a clarificar tanto su pretérito como su presente: se trata de un antiguo novio, muerto en un accidente automovilístico. A esto se le suma una escena que es una retrospectiva a su infancia: acude a la casa familiar y se ve a sí misma, de niña, a su hermana y a sus padres. Alice siente nostalgia por ese pasado familiar, pero su hermana le ataja: "*Papá era un petardo y mamá una borracha*". En este preciso momento, Alice hace un cuestionamiento de toda su vida y el balance resulta negativo. Empezará un viaje iniciático a su propio yo, un viaje de introspección y autoconocimiento: "*Se trata de saber quién soy y quién fui. Intento descubrir quién soy*". Alice se reconciliará con su hermana, tendrá una relación sexual extramarital, decide separarse de su esposo... Tras esta serie de determinaciones, Alice va a experimentar el vértigo de un miedo a la libertad: "*Me siento a la deriva, como si no tuviera ataduras. Hace poco tenía una vida rutinaria con sentimientos que entendía. Un marido, un hogar [...] Tengo miedo*". El doctor Yang asevera: "*La libertad da sensación de miedo*".

Los cambios en la vida de Alice son drásticos: además del divorcio, marcha a la India y se dedica a obras de caridad y solidaridad, cuida a sus hijos sin ayuda de nadie. En un epílogo hilarante en *off*, las que parecían sus amigas en la vida de ocio y lujo que acaba de abandonar, comentan: "*Y no sólo ha dejado a su marido. Dejó a su cocinera, a su chófer y a su doncella [...] Me han dicho que es otra mujer*".

"Otra mujer" que nos remite a Marion en la película homónima, o a los distintos retratos femeninos con los que Allen compone sus filmes. No es una afirmación vana concluir con la idea de que los personajes femeninos de Allen suelen poseer mucha más fuerza que los masculinos. Precisamente en los títulos que hemos ido señalando las protagonistas son mujeres y lo que se está diseccionando son sus idiosincrasias y sus relaciones, en especial, con otras mujeres (hermanas, madres). En este sentido, Allen es completamente afín a Bergman en sus retratos de mujer, desde *Persona* (*Manniskoötarne*, 1966) pasando por *Gritos y susurros* (*Viskingar och rop*, 1972) hasta llegar a *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978). Aunque el propio Woody no reconoce directamente esta influencia: "*No me parece el tipo de cosa que pueda deberse a una influencia externa. Es más probable que se trate de un cambio de persona. Podría decir: Ingmar escribe hermosos retratos de mujer, pero yo no puedo hacerlo porque no siento la psicología femenina. Pero luego esto*

cambió en mi, en mi interior"¹⁰.

Unos años antes del fin de su vida, Julio Cortázar, que acababa de perder a su segunda esposa, acudió a un encuentro con Cristina Peri Rossi en París, donde ambos iban a leer parte de su obra. En el acto público, la mayoría eran mujeres. Al final, Cortázar dijo: "*Cuando acabemos la lectura –me había pedido Julio–, vámonos a cenar con algunas amigas tuyas. Pero invita sólo a mujeres. Cada vez me siento más incómodo con los hombres. [...] Cada día me es más difícil hablar con los hombres –me decía Julio–. Con ellos, hay que hablar de temas; en cambio, me gusta conversar con las mujeres, tienen las emociones a flor de piel, y eso es muy importante para mí, porque los hombres de mi generación se creían muy machos, y el falso pudor les impedía hablar de sus sentimientos*"¹¹.

Cortázar es otro de esos *autores* a los que nos referíamos al inicio, aunque posiblemente él rechazaría este calificativo. En su obra literaria reflexionó sobre el sentido de la existencia, el absurdo de la muerte, la soledad de los seres humanos, la necesidad del autoconocimiento. Reflexionó sobre los "grandes temas". Como Bergman, como Allen, trató estos argumentos universales, esos naipes que forman la baraja del destino humano. Su logro (el de los tres) es haber sabido dar voz propia (a pesar de su humildad y su modestia o, precisamente, gracias a ellas) a todo ese ingente material humano. Y humanizarlo por completo al hacerlo extensivo a una categoría genérica, con frecuencia denostada: las mujeres. Ahí radica la huella de una verdadera autoría.

10. *Ibidem*, p. 78.

11. Peri Rossi, Cristina, *Julio Cortázar*, Omega, Barcelona, 2001.