

rugg@socrates.berkeley.edu

Universidad de California, Berkeley  
 Department of Scandinavian . 6303 Dwinelle Hall,  
 #2690. Berkeley, CA 94720-2690 U.S.A.

Doctora en Literatura comparada. Especializada en estudios culturales sobre EEUU, Alemania y Escandinavia. Autora del libro *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography* (1997).

COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD  
 Vol. XIV • Núm. 2 • 2001 • 93-114

## Kinski/Herzog y Ullmann/Bergman: el autor y el actor en el cine autobiográfico

### *Herzog's Kinski and Bergman's Ullmann: The Auteur and the Actor in Autobiographical Films*

**RESUMEN:** la idea del autor cinematográfico implica que una sola visión artística es la que crea el filme, y que esa visión es muy personal. De hecho, una película hecha por un autor supuestamente refleja de alguna manera a la persona del director/autor y puede entenderse como biográfica, aunque la noción de autobiografía precisa ser reformulada para el ámbito del cine. La naturaleza cooperativa del cine, por ejemplo, parece ir en contra de la esencia de la autobiografía. Este artículo examina el trabajo de dos directores muy personales, Ingmar Bergman y Werner Herzog, y se centra en particular en las relaciones dinámicas que se forjaron entre ellos y sus actores. ¿Qué pueden decirnos esas relaciones sobre la naturaleza de la autobiografía cinematográfica?

**Palabras clave:** cine, autobiografía, Ingmar Bergman, Liv Ullmann, Werner Herzog, Klaus Kinski, interpretación, dirección.

**ABSTRACT:** *The idea of the cinematic author implies that a single artistic vision creates a film, and that this vision is a highly personal one. In fact, a film made by an auteur is supposed to reflect in some way the persona of the director/author and can be understood as autobiographical, though the definition of autobiography must be redefined in order to accommodate film. The collaborative nature of film, for example, seems to undermine the very essence of autobiography. This paper examines the work of two highly personal filmmakers, Ingmar Bergman and Werner Herzog, looking in particular at the highly dynamic relationships forged between these men and their actors. What might these relationships tell us about the nature of cinematic autobiography?*

**Keywords:** *Film, autobiography, Ingmar Bergman, Liv Ullmann, Werner Herzog, Klaus Kinski, acting, directing.*

Existe una película reciente, *La sombra del vampiro*, que dramatiza y parodia la realización de la película original sobre vampiros, *Nosferatu*, dirigida por

F.W. Murnau en 1922. En la película sobre la película, Murnau, interpretado por John Malkovich, está tan obsesionado por recrear una representación realmente vívida de los no muertos que contrata a un verdadero vampiro, Max Schreck, interpretado por Willem Dafoe, para el papel protagonista. Cuando los miembros del reparto empiezan a desaparecer de una forma misteriosa, se defiende que el verdadero arte exige sacrificios, y en este caso un sacrificio humano real. Hay por lo menos dos vampiros en esta película, y tal vez Schreck sea el menos peligroso. *La sombra del vampiro* ensalza el lado macabro del autor cinematográfico y lo representa como un genio romántico. Considerar que una película es el resultado de una única imaginación creativa exige necesariamente que todos los aspectos de la misma iluminación, rodaje, guión, montaje, sonido, etc. se perciban como una proyección de la visión del autor. Esto plantea un problema aún más obvio cuando los actores sus cuerpos, rostros y palabras quedan absorbidos por el proyecto del realizador. Si aceptamos al director como autor y lo equiparamos con un autor literario, ¿qué categoría ontológica posee el actor? Por ejemplo, ¿ocupa Woody Allen el mismo nivel de "realidad" como actor y como director de sus propias películas?

Este artículo se centra en un conjunto de problemas teóricos que rodean a la relación entre el autor cinematográfico y sus actores dentro de un contexto autobiográfico, en el que se puede imaginar la película como una auto-proyección del director. Creo que a los autores cinematográficos les preocupa difuminar la diferencia entre esas dos esferas por medio de la pantalla. Para comprender cómo se llega en primer lugar a percibir una película como la proyección de una conciencia artística única, estudiaré en primer lugar algunos asuntos relacionados con el cine de autor y la autobiografía cinematográfica.

### 1. ¿Qué es un autor?

Si queremos fechar el nacimiento del cine de autor, podemos estudiar los comentarios de la revista *Cahiers du cinéma* de la década de los años cincuenta, donde el nacimiento de los autores fue el resultado de una obra de ingeniería de los teóricos franceses del cine para elevar los filmes desde lo popular a la categoría de arte. Entre esos críticos, destacó especialmente en su defensa del autor cinematográfico el joven François Truffaut, que no por casualidad se convirtió pronto en un respetado autor fílmico. Una obra de arte exige un artista, y preferentemente un único artista. No es el estudio ni

las estrellas ni los distribuidores ni, sin duda, la tecnología quienes determinan el éxito artístico de una película. Es el autor/director, o más específicamente su visión personal, lo que reclama una atención crítica.<sup>1</sup>

Aún más, al intentar refinar la noción a veces vaga de un *auteur*, el biógrafo de Truffaut, Antoine de Baecque, declara que "lo que el crítico ve en la película [...] es un (auto) retrato del director, de propio autor. Un autor, cuando ya todo está dicho y hecho, es un director que permite que se vea su yo íntimo en la pantalla, ya sea a través de una multiplicidad de máscaras, como Hitchcock, o revelándose con una completa franqueza"<sup>2</sup>. Esta noción queda apoyada por el siguiente manifiesto del propio Truffaut: "Las películas del mañana me parecen incluso más personales que una novela individual y autobiográfica, como una confesión, no como un diario. Los realizadores se expresarán a sí mismos en primera persona y relatarán lo que les haya ocurrido: podría ser la historia de su primer amor, o del más reciente; de su despertar político; la historia de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su matrimonio, sus últimas vacaciones. Las películas del mañana se parecerán a las personas que las hagan"<sup>3</sup>. Pero, ¿qué significa decir que vemos un "autorretrato" del director en sus películas o que las películas "se parecen a las personas que las hicieron"? Tal vez Truffaut quería decir literalmente que el autor ofrecería una narración en *off* aunque, considerando sus propias películas, tan profundamente personales, como su adelantada obra, *Los cuatrocientos golpes*, parece improbable. También parece improbable que de Baecque se refiera a ningún parecido físico verdadero entre un director y sus películas. Entonces, ¿cuál es precisamente el eslabón, autobiográfico o de otra naturaleza, entre el autor y sus películas?

A primera vista, el término "autor" parece proponer una categoría crítica transparente, una forma de vincular el cuerpo de una obra con su creador. Cualquier película dirigida por Ingmar Bergman es una "película de Bergman". Pero esto pronto resulta menos claro: ¿deberíamos incluir aquellas películas de Bergman que después retiró de la circulación o de las que, de otro

<sup>1</sup> Más en concreto se trata de una visión casi siempre masculina, pues Truffaut y sus colegas apenas reivindican a mujeres como autoras. Este tema de autoría y género es complejo y merece un análisis mucho más completo del que aquí se podría realizar. Baste decir que lo aportado aquí en torno a la relación autor/actor puede contribuir a su análisis más amplio en otros foros.

<sup>2</sup> DE BAECQUE, Antoine and Serge TOUBIANA, *Truffaut: A Biography*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1999, p. 100.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 101.

modo, renegó? ¿Qué ocurre con las películas que se han hecho después de la así llamada "última película", *Fanny y Alexander*? Aunque es cierto que no las dirigió personalmente, escribió los guiones de diversas películas que trataban de las vidas de sus padres y que fueron después dirigidas por su hijo y por su antigua amante, entre otros, a veces con su colaboración. ¿Deberían considerarse parte de su obra sus primeras películas, muy influidas por Hollywood o con guiones prestados o co-escritos? ¿Incluso aunque los críticos ya no las vean o comenten? ¿Qué sucede con las obras que produjo para la televisión? ¿Son películas de Bergman? ¿Dónde y de qué manera se vuelve legible el autógrafo del autor? ¿En su nombre en los créditos? ¿En su conexión física con la película? ¿En los acontecimientos de su vida reflejados en las películas, como sugiere Truffaut? ¿En el estilo de sus películas, como argumenta de Baecque?

Como en el "autor-función" de Foucault, en donde se comprende que el grueso de un trabajo se encuentra unificado bajo un único nombre de autor en virtud de su estilo, visión y recepción, parece ser que el nombre del autor constituye un modo de representación cinematográfica, que se dice que resulta discernible en todas sus películas y que se encuentra unido a la vida del artista detrás y más allá de la cámara. Más aún, el nombre del autor, como el nombre de una estrella, también es una herramienta de comercialización y una estrategia de representación de una identidad nacional.<sup>4</sup> El cine de autor, tal y como lo fomentan en Estados Unidos críticos como Andrew Sarris, apoya el ideal americano del genio artístico independiente. Pero en Suecia, y en particular en Alemania, el cine de autor fue en parte un resultado necesario de la financiación estatal de las películas. Más aún, el sistema de premios internacionales a las películas los festivales de Cannes, Venecia y Berlín, los Premios de la Academia, etc. reforzaron las carreras de los directores individuales, reconocidos por sus obras, por su estilo, por su firma. Ese tipo de reconocimiento se vio acompañado de una mayor financiación, de una creciente influencia y de la atracción de estrellas y técnicos de primer nivel, etcétera.

Así, la autoría en el cine no es una categoría tan transparente, inocente o trascendental como implica la *politique des auteurs* de Truffaut, sino que está comprometida por el nacionalismo, la economía de mercado, la colaboración

<sup>4</sup> Escribiendo sobre el nuevo cine alemán, Thomas Elsaesser observa que "el concepto del *Autorenfilm* cumplía fundamentalmente una función estratégica, y el libro intenta contextualizar la a menudo auto-representación heroica de los cineastas, al mostrar cómo los directores estrella formaban parte de un movimiento muy amplio dentro de Alemania para conseguir nuevos públicos y para presentarse como un mercado internacionalmente único" (*New German Cinema: A History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1989, p. 2).

artística y otras fuerzas. Darse cuenta de que eso era así, además de una sospecha de que la aparente idea revolucionaria del cine de autor era en realidad burguesa, llevó a la deconstrucción del autor cinematográfico, y eventualmente, a sugerir que había llegado el momento de poner al autor difunto a descansar. Pero a pesar de las reiteradas puñaladas al corazón, el autor se niega a morir. Sin duda no en la imaginación del público ni en la propia imaginación del autor. Todavía hay películas que se describen como, por ejemplo, "el nuevo Woody Allen", como si la película sustituyera a la persona misma. Lo que a mí aquí me preocupa es si, tras leer a Barthes, Foucault, Derrida y a otros muchos, podemos volver a una forma de teoría y crítica cinematográficas que tengan en cuenta tanto al autor-función como al autor-persona, tanto a la obra como a la persona física. Y una vez hemos aceptado al autor cinematográfico como presencia, ¿cómo clasificamos y analizamos al resto de los artistas del cine, en particular a los actores que personifican la visión artística del autor?

¿Qué quiere decir Werner Herzog cuando hace un documental sobre su más famoso actor y lo titula "el Kinski de Herzog"? ¿Qué quiere decir Ingmar Bergman cuando escribe un guión sobre una de sus tormentosas aventuras adúlteras y se lo entrega para que lo dirija a Liv Ullmann, su antigua estrella y amante en otra de sus tormentosas aventuras adúlteras? Podemos comprender al autor como una estrategia, una función, un modelo teórico; pero tanto Bergman como Herzog (y otros autores cuyo trabajo no voy a analizar aquí) parecen entregados a una especie de automanifestación en el cine de autor que implica necesariamente la apropiación de otras vidas. ¿Podemos describir una automanifestación así como una autobiografía cinematográfica, siguiendo el argumento de de Baecque y de Truffaut, según el cual cada película refleja la vida de su director? ¿O nos estamos enfrentando a algo totalmente nuevo?

## 2. *El autor / el autobiógrafo*

El proceso de escribir una autobiografía requiere un único autor que produzca un relato narrativo de su propia vida. Tal y como la definió Philippe Lejeune, una "verdadera" autobiografía debe tener un autor que lleve el mismo nombre que el protagonista quien, a su vez, será idéntico al narrador de los acontecimientos, que tratarán sobre la vida del autor (Lejeune 1975).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975.

Aunque se ha criticado mucho la naturaleza aparentemente absolutista del paradigma de Lejeune, su opinión básica, que el lector de una autobiografía espera encontrar el tipo de identificación y de historia descrita por él, me parece de una solidez pragmática. Lo mismo se podría decir sobre la teoría de autor del cine, que espera una identificación, por lo menos en algún sentido, entre el director y la película. Pero existen diversas maneras relevantes en las que los relatos cinematográficos de vidas trastocan las expectativas tradicionales de la autobiografía. En primer lugar, la identificación exigida por Lejeune es una identificación que empareja acontecimientos de una vida con el nombre del autor. A pesar de que Truffaut requiriera que “las películas del mañana” se centraran en las aventuras amorosas del pasado del director, etc., no siempre es cierto que los acontecimientos de la vida del director sirvan como espacio de autoproyección de sus películas. A veces podría ser, como en el caso de la película de Louis Malle, *Adiós, muchachos* (1987), o la de Bergman, *Fanny y Alexander* (1982), que las películas o partes de ellas reflejen episodios de la vida de un director, aunque una visión cinematográfica general de toda la vida completa de un director todavía, por lo que sé, no se ha hecho; y en cualquier caso, los relatos textuales de episodios aislados de una vida no satisfacen con exactitud las definiciones de una autobiografía. Yo creo que es más preciso decir que la película ofrece una nueva manera de ver y encarnar la historia de una vida, una manera que no exija el tipo de identificación solicitada por Lejeune. Más adelante me centraré en este aspecto.

Otra diferencia entre la auto-narración cinematográfica y la textual es el medio. El cine es gráfico, pero no una *graphia*, no es un escrito. El uso del medio *fotográfico* nos brinda una gama de nuevas consideraciones que debemos aceptar en las representaciones de la vida. Para los directores, comenzando por Buster Keaton con *El moderno Sherlock Holmes* (1924), la suave superficie de la pantalla cinematográfica ha sobresalido como una especie de espacio fronterizo, representando tanto un obstáculo como un portal de entrada a otro mundo. El deseo de franquear ese portal halla su expresión explícita en películas donde se abre la puerta mágica, como la película de Keaton y la de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo* (1985). O como en aquellas otras en las que el director aparece como uno de los personajes de su propia película, como hace Truffaut en *La noche americana* (1973) o Hitchcock con sus cameos. O como cuando se llama la atención hacia la impermeabilidad de la pantalla, como al inicio de la película de Bergman, *Gritos y susurros* (1967), donde un niño acaricia la imagen proyectada del rostro de una mujer. En cada uno de estos ejemplos, y en muchos otros como ellos, la atención del espectador se dirige al problema existencial del autor: cómo encontrarse a ambos lados de la cámara al mismo tiempo.

Elizabeth Bruss habla de este dilema en términos físicos en su ensayo pionero sobre el cine como autobiografía<sup>6</sup>. Si se supone que debemos identificar a la persona que dirige una película con el sujeto de la autobiografía, esta autora se pregunta cómo podemos comprender que la persona al frente de la cámara sea idéntica a la persona que se encuentra detrás de ella. En la autobiografía textual, el pronombre “yo” realiza la magia de unir dos cuerpos, el de un niño recordado y el del adulto que recuerda, en una única persona. La autobiografía cinematográfica crea, necesariamente, una distinción física entre el yo narrador y el yo experimentador. En el medio fotográfico, el cuerpo se convierte en el centro de nuestra atención, y el divorcio entre el yo que dirige y el yo que interpreta, aunque no resulta visible en la pantalla, socava los cimientos del discurso autobiográfico. La autora se pregunta entonces: ¿cómo puede Truffaut defender que el autor “se expresa a sí mismo en primera persona”?

En este caso, la presencia de un actor que no sea el director debe inevitablemente trastocar el concepto de un autobiógrafo solitario, enfrentado a una página en blanco, a sus recuerdos y a una visión subjetiva y singular de su propia vida. Pero una vez que la política de los autores exigió que el concepto de artista como genio romántico pasara a los nuevos medios tecnológicos, la idea de un autobiógrafo cinematográfico se volvió posible. Así nos encontramos con la aparición de un cuadro de directores por ejemplo, Truffaut, Fellini, Tarkovsky y Bergman que ocupan su lugar como autores y en algunas de sus películas ofrecen visiones de su infancia y adolescencia, en algunos casos con la clara impronta de visiones autobiográficas (aunque a través de indicadores extratextuales).

Podríamos considerar esas estrategias como autobiográficas, pero ¿esas obras se pueden considerar autobiografías? Quienes se oponen al concepto de cine de autor han mirado con reservas su inherente elitismo, inspirándose en parte en cuestiones relacionadas con lo adecuado o no de subsumir el trabajo de docenas (o cientos) de individuos bajo la impronta artística de un hombre (casi siempre un hombre) y oscurecer los cimientos corporativos o nacionales de la producción cinematográfica. Parece claro que si hemos de considerar la autobiografía cinematográfica como algo posible, deberemos también aclarar esas objeciones. Una respuesta, ya vertebrada por Elizabeth

<sup>6</sup> Cfr. BRUSS, Elizabeth, “Eye for Eye: Making and Unmaking Autobiography in Film”, en James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 296-320.

Bruss y desarrollada con más profundidad por Susanna Egan,<sup>7</sup> podría consistir en imaginar un nuevo tipo de personalidad, una subjetividad colaboradora (intersubjetividad) que expandiría el género de la autobiografía hasta llegar a incluir la autorrepresentación cinematográfica. En un nivel superficial, esa noción de subjetividad colaboradora parece atractiva, comunal, una alternativa al paradigma dominante del genio romántico. Pero no hace falta analizarla con demasiado detenimiento para ver que la interpretación de la subjetividad se puede convertir en una película de terror. Lo que Bruss o Egan no analizan es la posición del actor dentro de esa interpretación intersubjetiva.

Los dos directores analizados en este ensayo ofrecen formas bastante diferentes de autoproyección cinematográfica, y sin embargo ambos pueden ilustrar el modelo intersubjetivo de la autobiografía utilizado por Bruss y Egan. Debe ser así a la fuerza, dado que una película autobiográfica es una ilustración perfecta de la difusión e integración de subjetividades. De los dos directores, Bergman es quien hace películas más obviamente "autobiográficas"; en sus autobiografías publicadas (*La linterna mágica* e *Imágenes*) ofrece una legión de relaciones entre los acontecimientos de su vida y sus películas. Incluso solicita al lector que se dirija a sus películas para complementar e ilustrar sus escritos autobiográficos. Simultáneamente, el aspecto más emocionante de esa autoproyección cinematográfica no son las frecuentes referencias a su vida, sino su exploración de qué significa en primer lugar ser una persona. En una película tras otra Bergman persigue su obsesión acerca de los límites de la personalidad, explorando las relaciones entre los hombres y las mujeres, los niños y los adultos, el niño y el adulto en que después se convertirá, los muchos yos contenidos en un único cuerpo. En un sentido, la película interpreta el problema de la identidad para él. Su brillante filme experimental *Persona* (1966) se concentra en las fronteras entre personas, entre soñar y estar despierto, entre los fotogramas de una tira cinematográfica, entre el movimiento y la quietud. Para él todas esas fronteras parecen acompañar al mismo defecto. La autoproyección autobiográfica de Bergman no se basa en narrar la historia de su vida excepto como si fuera un ensayo de la exploración de esa dirección, que también se puede imaginar como la pantalla en la que se proyecta su imaginación, una pantalla que divide el mundo hecho por el director a partir del mundo en el que vive.

<sup>7</sup> Cfr. EGAN, Susanna, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, University of North Carolina Press, Chapel Hill y Londres, 1999; y "Encounters in Camera: Autobiography as Interaction." *Modern Fiction Studies* vol. 40, n° 3, 1994, pp. 593-618.

Resulta mucho más difícil de estudiar el impulso autobiográfico de Werner Herzog, sobre todo si hemos de pensar en términos tradicionales. La película que analizo en este artículo, *Mi enemigo íntimo* (*Mein liebster Feind*—Klaus Kinski, 1999), es un documental sobre la relación del director con sus actores y no resulta típica de su obra en general que, al contrario que la de Bergman, no se centra en acontecimientos de su vida. Por otro lado, *Mi enemigo íntimo* revela el hecho de que Herzog está constantemente observándose a sí mismo al realizar sus películas. Parece que hay siempre una cámara cerca que filma a Herzog mientras dirige a sus actores, atrapando la acción en ambos campos; y en *Mi enemigo íntimo*, la visión de esa cámara se abre al público. Herzog se observa a sí mismo en el acto de la realización cinematográfica, pero no solo en eso. Está obsesionado con el genio romántico que intenta alcanzar una apoteosis a través del arte, de la locura y de la muerte: Aguirre, que cree que puede crear un reino en el Amazonas salvaje; Nosferatu el vampiro, que vive del sacrificio humano; Kaspar Hauser, el mártir figura de Cristo en un mundo no ilustrado; Fitzcarraldo, que busca domar a los primitivos con un teatro de la ópera. Todos ellos, de hecho, reflejan a Herzog, el cineasta, que espera seguir sus pasos y los de los grandes directores alemanes del periodo de Weimar, los expresionistas. Así, la autoproyección de Herzog implica un reflejo de su propio proyecto de dirección en las personas de sus protagonistas, la mayoría de los cuales han sido interpretados por Klaus Kinski.

Tanto Bergman como Herzog demuestran un aspecto del relato intersubjetivo casi de manera obligada: la relación del director con sus actores. Esa unión de mentes y cuerpos, en la que el cuerpo de una persona actúa como pantalla de la visión de otra —una pantalla, como diría De Baecque, en la que aparece el autorretrato del director—, ofrece un ejemplo único de un tipo de yo intersubjetivo. Esta idea también se abre camino hasta el entramado temático de las películas de los dos directores: pensemos en las dos mujeres de *Persona* o en el niño Alexander y el loco Ismael en *Fanny y Alexander*, en el caso de Bergman; en el caso de Herzog tenemos a Nosferatu y sus víctimas, así como al loco Aguirre y su bella hija. Hay una pregunta que surge de manera inmediata: ¿mantiene el actor su subjetividad en esa mezcla? Mi análisis de Herzog y Bergman, presentado a continuación, intenta enfrentarse a esa cuestión.

### 3. El Kinski de Herzog

En 1999, ocho años después de la muerte del actor Klaus Kinski, su director, Werner Herzog produjo un documental acerca de sus relaciones que se

tituló *Mein liebster Feind-Klaus Kinski* (traducible literalmente por “Mi mejor enemigo-Klaus Kinski”). El título comercial en inglés fue, *My Best Fiend*, evoca el término alemán *Feind*, a la vez que implica la naturaleza demoníaca de Kinski, tanto dentro como fuera de la pantalla. En la película oímos contar a Herzog cómo cuando era joven se sintió sorprendido por una interpretación particular de Kinski en una película alemana de los años cincuenta sobre la Segunda Guerra Mundial. Lo que llamó la atención al joven Herzog fue una escena en que Kinski se despertaba. Para refozar su idea, Herzog nos muestra varias veces esta escena, una interpretación increíblemente ordinaria de alguien a quien se le despierta de su sueño. Obviamente, ver la escena no ayuda en absoluto, sino que únicamente sirve para ilustrar que la comprensión que Herzog tenía de Kinski era una visión totalmente privada, una visión en la que no puede entrar el público. Roland Barthes, en su meditación sobre la fotografía, *La cámara lúcida*, argumenta que la mirada del espectador se atrapa con un único detalle de una imagen fotográfica (que Barthes denomina un *punctum*) y que es totalmente arbitrario y subjetivo, el producto del deseo individual. “El *punctum* de una fotografía -explica Barthes- es ese accidente que me pincha (pero también me magulla, me resulta punzante)”.<sup>8</sup>

Se podría tomar la fascinación que siente Herzog por el momento en que se despierta Kinski como emblemático del uso que hace del actor: Kinski es su Nosferatu, el muerto viviente, y es la dirección de Herzog quien devuelve la “vida” a Kinski. De esta manera, Kinski representa el nacimiento a la vida de la fantasía de Herzog. Pero de hecho no podemos llegar a comprender totalmente la interpretación que Herzog da a esa escena. Tengo la impresión de que Herzog la experimenta de una manera completamente privada, a pesar de insistir en que el espectador comparta su visión subjetiva. De todas maneras, ese intento de presentar una visión excéntrica como universal resulta también emblemático de la cinematografía de Herzog, desde *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) hasta *El enigma de Gaspar Hauser* (1974) y *Fitzcarraldo* (1982).

En una entrevista se le preguntó a Herzog por qué su película no narra nada de la historia personal o de los antecedentes de Kinski, a lo que él respondió: “Nunca me interesó. Nunca pretendí hacer una película enciclopédica sobre Klaus Kinski. Para mí resultaba evidente que debía ser mi Klaus Kinski y ese es el motivo por el que coloqué a aquel extra, que conocí en el

<sup>8</sup> Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Farrar, Straus y Giroux, Nueva York, 1981, p. 27.

aeropuerto, con un cartel que decía “el Kinski de Herzog”.<sup>9</sup> La escena en el aeropuerto descrita por Herzog es de hecho extraña y significativa. Después de muchos años, Herzog vuelve a Perú, donde Kinski y él tuvieron su primer gran éxito con *Aguirre: la ira de Dios*. Al llegar al aeropuerto realmente salió a recibirle un hombre que portaba un cartel que decía “el Kinski de Herzog.” Sabemos, por la entrevista, que, para empezar, la escena es un montaje. Y si lo pensamos, resulta extraño que vayan a recibir a alguien al aeropuerto con un cartel que lleve el nombre de otra persona. No se espera al muerto Kinski, sino a Herzog. En ese momento preparado de reunión con uno de los extras del reparto de *Aguirre*, Herzog crea confusión entre él y su actor, una confusión que el documental fomenta en toda su extensión y que podría ser una declaración autobiográfica sobre su carrera.

La etapa de más éxito de Herzog como cineasta internacional coincide con su colaboración con Kinski. Se podría decir que desde 1982, cuando Herzog dirigió *Fitzcarraldo*, ha tenido poca presencia en el mercado del cine internacional.<sup>10</sup> Con la marcha de Kinski de sus películas, la fama de Herzog como autor cinematográfico cayó de manera perceptible, un hecho que él expresa oblicuamente en el tono de despedida de *Mi enemigo íntimo*. El documental parece un intento de absorber completamente a Kinski dentro de la visión de Herzog, una visión que se centra en el sacrificio de sangre que se debe hacer para obligar a la naturaleza salvaje a convertirse en arte. Si hay un momento autobiográfico en la carrera de Herzog, es este: la repetida representación de la creencia de Herzog de que el arte exige sacrificios humanos, en forma de un humano que suple al artista. En este caso, Kinski.

Esta noción de sacrificio se destaca en la toma inicial de *Mi enemigo íntimo*, que muestra a Kinski en una interpretación individual representando a Jesús en la Deutschlandhalle de Berlín. La colocación del Cristo maníaco de Kinski en la primera escena de la película establece la ferocidad y agresividad del actor pero también subraya su papel como Jesús, una víctima sacrificial. Esta implicación se repetirá más adelante en la película, cuando Herzog narra el sorprendente número de accidentes y ataques violentos que se producen

<sup>9</sup> BASOLI, A.G., “The Wrath of Klaus Kinski: An Interview with Werner Herzog”, *Cinéaste*, vol. 24, nº 4, 1999, p. 32.

<sup>10</sup> Se debe tener en cuenta que el documental sobre la realización de *Fitzcarraldo*, *Burden of Dreams*, dirigido por el amigo de Herzog y realizador de documentales, Les Blank, fue considerado por muchos la más interesante de las dos películas. Ambas reflejan un elevado nivel de autoconciencia sobre el proyecto artístico, pero la última revela el enfoque mucho más preciso del filme de Herzog: él mismo.

en sus platós. Kinski ataca a un extra con su espada y dispara un arma contra una tienda, rozando la cabeza de otro actor. Herzog amenaza con disparar contra Kinski. Un cámara se corta la mano hasta el hueso durante el rodaje de un naufragio en *Fitzcarraldo*. Otro técnico debe ser rescatado con un avión de la jungla cuando se corta su propia pierna con una sierra para evitar la muerte por una picadura de serpiente. Y de manera repetida nos encontramos con escenas de Kinski airado, de Kinski echando espuma por la boca. Colocada como fondo de las tomas del Kinski enfadado, nos encontramos la tranquila voz de Werner Herzog. Justo después de la primera secuencia en la Deutschlandhalle, Herzog visita la casa en la que vivió Kinski durante un breve período de tiempo, como inquilino en la vivienda de los Herzog, cuando éste tenía trece años. El edificio ha sido renovado, y la antigua vivienda está ahora ocupada por una única pareja acomodada que rehabilitó el apartamento y lo amuebló lujosamente. La narración que presenta Herzog de la pobreza de su propia familia, las condiciones de hacinamiento y sordidez del lugar, y el comportamiento salvaje y destructivo de Kinski mientras vivió allí quedan irónicamente resaltados por el completo *Bürgerlichkeit* de la pareja horrorizada y fascinada y por la propia presentación hecha por Herzog, introvertida, educada y callada. Kinski arroja patatas en la mesa durante la cena, grita obscenidades a un periodista que le visita y sale desnudo a abrir la puerta al cartero, se encierra en el único baño durante cuarenta y ocho horas, y según Herzog, reduce todos los accesorios a fragmentos "que se podían filtrar a través una raqueta de tenis". Todo esto lo relata Herzog a la sorprendida pareja burguesa con un tono gentil y humorístico.

Se empieza a tener la impresión en esta secuencia de que el salvajismo subyacente a la visión de Herzog —que exige arrastrar un barco sobre una montaña, destrozando su proa contra las rocas, o que una joven mujer caiga víctima de un sacrificio a un vampiro, o que una tropa de conquistadores españoles se vea aplastada por la brutalidad de un mundo que no pueden comprender— encuentre su expresión a través de Kinski, el demonio de Herzog, dado que el propio Herzog es un hombre tan amable y gentil. Sin embargo, Kinski y Herzog proceden ambos del mundo de la clase trabajadora, un mundo que se ha visto desplazado por la nueva burguesía alemana. La violencia de Kinski es en realidad la violencia de Herzog, pero tiene que ser contenida, domada y controlada por Herzog para producir arte, el arte de Herzog. De una manera no demasiado diferente del tumultuoso río de Perú, Kinski interpreta en el cine de Herzog esa fuerza de la naturaleza que discurre casi hasta su destrucción apocalíptica.

Cuando se le preguntó en una entrevista acerca de su relación laboral con Kinski durante *Nosferatu*, Herzog respondió: “Bueno, *Nosferatu* fue más sencilla que otras porque necesitaba mucha preparación antes de ponerse delante de las cámaras, con sesiones de maquillaje de cuatro horas. Colmillos, orejas. [...] Era como un arnés. Verá, si montaba una pataleta y golpeaba el suelo con los puños se arruinaría el maquillaje y necesitaría cuatro horas más. [...] Conseguí domesticarle, convertir sus verdaderas cualidades en algo productivo para la pantalla”<sup>11</sup>. La noción de controlar o canalizar a Kinski surge en *Mi enemigo íntimo* cuando Herzog describe cómo solía empujar a Kinski hasta encolerizarlo para conseguir el efecto interpretativo que buscaba. Kinski, explica, quería sobreactuar, y Herzog quería que interpretara su malevolencia (como en Aguirre) de manera más serena. Así que Herzog tentaba o provocaba a Kinski, tal vez comiendo delante de él un trozo de chocolate, cuando nadie del reparto había comido chocolate durante semanas, poniendo así furioso a Kinski. Incluso las iras de Kinski, por lo tanto, son producto de las maquinaciones de Herzog.

El propio Kinski, en su autobiografía *All I Need Is Love*, ofrece un relato bastante distinto. “[Herzog] no posee una pizca de talento y no tiene ni idea de qué es la realización cinematográfica. [...] Yo decido cada escena, cada ajuste, cada toma, y me niego a hacer nada que no considere correcto. De esta manera puedo por lo menos evitar que la película sea una completa basura”.<sup>12</sup> Kinski, cuyo estilo de escritura se parece mucho a su estilo interpretativo, ataca a Herzog con su acidez, afirmando que es “una persona sin sentido del humor, mendaz, estrecho de miras, empecinado, pretencioso, sin escrúpulos, engreído, sin espíritu”<sup>13</sup> y cosas mucho peores. Herzog, por su parte, realiza un movimiento sorprendente en relación con la autobiografía de Kinski. Declara haber sido su autor: “Nos sentábamos y pensábamos en todas las cosas peores sobre mí”. Así la visión de Herzog publicada como el Herzog de Kinski sigue siendo el Herzog de Kinski de Herzog.

Kinski entiende el sacrificio que se le exige en un sentido. Escribe en su autobiografía:

[Herzog] confiesa que las condiciones de vida y de trabajo en las localizaciones naturales serán sucias y asquerosas, como si estuviera leyendo un

<sup>11</sup> BASOLI, A.G., “The Wrath of Klaus Kinski: An Interview with Werner Herzog”, op. cit., p. 32.

<sup>12</sup> KINSKI, Klaus, *All I Need is Love*, Random House, Nueva York, 1988, p. 204.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 197.

veredicto merecido; y explica con tanto descaro y acritud (lamiéndose los labios como si estuviera saboreando alguna golosina sabrosa) que cada uno de los participantes tendrá que soportar un castigo y una privación inimaginables, arriesgándose a morir, para seguirle a él, a Herzog [...]. 'Hasta la muerte,' como él expresa de manera tan detestable. Todo el tiempo mantiene los ojos cerrados a su megalomanía, que él imagina genialidad.<sup>14</sup>

A pesar de su repulsa por la visión de sacrificio de Herzog, Kinski se coloca voluntariamente en el altar. "No sé por qué he dicho que sí esta vez [a *Nosferatu* y *Woyzeck*]. Debe existir algo en mi elección para soportar el infierno de otra persona cuando yo me encuentro en mi nadir. ¿Experimentaré yo mismo dolor tras encarnarlo? [...] ¿Transfiero el infierno de los demás a mi propia vida, o es al revés? ¿Vivo a través de todo el mundo, y vive todo el mundo a través de mí? ¿Quién lo sabe?".<sup>15</sup>

Herzog prepara un final para la carrera de Kinski como actor cinematográfico dentro del contexto de *Mi enemigo íntimo*. Estamos en 1988, tres años antes de la muerte de Kinski, y el actor acaba de filmar una escena de muerte, la escena final de su última película juntos, *Cobra Verde*. "Estaba acabado —dice Herzog— consumido como un cometa, era cenizas". Declara que en aquel momento Kinski dijo: "Ya no podemos ir más allá. Ya no soy yo". Ese fue el final del Kinski de Herzog, así como el final del Herzog de Kinski. Ni *Cobra Verde* ni ninguna de las posteriores películas de Herzog alcanzaría el éxito de sus colaboraciones anteriores.

#### 4. Una conexión dolorosa

La relación laboral entre Ingmar Bergman y su Liv Ullmann se mantiene en la actualidad y refleja una sensibilidad muy distinta. A principios de este año, *The New York Times Magazine* publicó un artículo de Daphne Merkin titulado "An independent woman" que comenzaba así: "Ella fue durante años la musa, estrella y amante de Bergman. Ahora, cuando trabaja sola detrás de la cámara, Liv Ullmann comprende de qué se trataba su relación".<sup>16</sup> Como Herzog y Kinski, Bergman y Ullmann parecen oscilar entre la situa-

<sup>14</sup> Ibid., p. 196.

<sup>15</sup> Ibid., p. 245-246.

<sup>16</sup> Merkin, Daphne, "An Independent Woman", *The New York Times Magazine*, 21-1-2001, p. 34.

ción de encuadrar y ser encuadrados. Y como entre Herzog y Kinski, existe aquí una intersubjetividad que resulta imposible de desenmarañar. En el plató de *Persona* en 1966, cuando comenzó por primera vez la relación Bergman-Ullmann, Bergman le dijo a su actriz: “Anoche tuve un sueño. Que tú y yo estamos dolorosamente conectados”.<sup>17</sup>

No es en absoluto por casualidad que aquella “dolorosa conexión” tomara forma en el plató de *Persona*. De hecho, *Persona* trata de una conexión dolorosa, la unión de dos subjetividades individuales a través del cine, o para ser más precisos, a través de una imagen fotográfica. En un momento de crisis durante la película, el espectador se enfrenta a la aterradora imagen fundida de las caras de las protagonistas femeninas del filme. En sus autobiografías *Laterna Magic* (*La linterna mágica*) y *Bilder* (*Imágenes*), Bergman destaca cómo algunas de sus películas comienzan con una única imagen mental enigmática. *Persona*, dice, surgió de la visión de dos mujeres que llevaban sombrero y estaban sentadas en una playa, comparando sus manos. Esa imagen mental, a su vez, se inspiró en una fotografía verdadera de Liv Ullmann y Bibi Andersson. Bergman decidió hacer una película con ambas porque eran, tal y como lo expresó, “endiablidamente parecidas”.<sup>18</sup> Al evaluar la relación de seis años con Bergman, que había surgido de su colaboración en *Persona*, Ullmann afirma: “Eramos muy parecidos. Lo que no había descubierto sobre sí mismo lo empezó a ver en mí —como en un espejo— a pesar del hecho de que yo era mujer y mucho más joven y tal vez distinta de él de maneras que él no conocía”.<sup>19</sup> En *Persona*, Bergman explora la permeabilidad de los límites del yo utilizando el aparato cinematográfico y en particular la naturaleza física del cine y de la fotografía fija como medio de proyectar preguntas sobre la intersubjetividad.

Bergman ha escrito o colaborado en dos volúmenes que se podrían denominar “autobiografías”: *La linterna mágica*, su relato lírico sobre su infancia, e *Imágenes*, una visión de su carrera como realizador, pródigamente ilustrada con fotografías del artista trabajando, publicada en 1990. Hay un problema particularmente significativo que surge una y otra vez en las obras autobiográficas de Bergman: la dicotomía que él establece entre lo que él denomina *gränlöshet* (o carencia de límites) y *kluvenhet* (hendidura o división). Describe su propia persona como un yo enfermo, un yo que se mira a sí mismo: “Yo

<sup>17</sup> ULLMANN, Liv, *Changing*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1977, p. 112.

<sup>18</sup> *Bergman on Bergman*. Simon and Schuster, Nueva York, 1973, p. 196.

<sup>19</sup> ULLMANN, Liv, *Changing*, op. cit., p. 110.

existía en los recuerdos de los sentimientos y sabía bastante bien cómo se debían reproducir los sentimientos, pero mi expresión espontánea [de ellos] nunca era espontánea, siempre había un microsegundo entre mi experiencia intuitiva y su expresión emocional. [...] Me pregunto si hay o habrá jamás un instrumento que pueda medir y definir la neurosis que con tanta efectividad imitaba una normalidad ilusoria”.<sup>20</sup> Así describe Bergman su aparente estado neurológico como una enfermedad profesional que le lleva a ser propenso a interpretar los acontecimientos de su propia vida. De manera repetida alude a su cuidadosa orquestación de episodios de su propia vida para conseguir el mejor efecto dramático.<sup>21</sup> De manera similar, hay cosas que le ocurrieron que entraron a formar parte de esa obra cinematográfica y dramática prácticamente sin montar: “A aquellos a quienes les interese [aprender más acerca de mi separación de mi segunda mujer] pueden descubrir qué ocurrió en la tercera parte de *Secretos de un matrimonio*”.<sup>22</sup> Dado que afirma no poder experimentar la vida en el mundo, tal y como se desarrolla, crea un entorno cinematográfico controlado en el que pueda saber qué va a ocurrir con antelación.

Bergman tiene por lo menos dos maneras de intentar recuperar la plenitud o la no limitación en su trabajo cinematográfico. Una de ellas consiste en borrar las fronteras entre sí mismo y sus colaboradores. A través de su carrera, Bergman reunió a un grupo de colaboradores —actores, técnicos, montadores, etc.— que trabajaron con él en una película tras otra. De aquellas personas y su trabajar juntos, Bergman escribe: “Utan ett du, intet jag” (sin un tú no hay un yo). El mismo se forma, en otras palabras, a través de sus colaboradores. El acto de la dirección —la relación del director con sus actores— fascina a Bergman hasta tal punto que incluye la interpretación del director en muchas de sus películas. El maestro de ballet de su primera *Juegos de verano* (1950), Desirée Arnfeldt, quien planifica y escenifica las vidas a su alrededor en su *Sonrisas de una noche de verano* (1955), el examinador de pesadilla de *Fresas salvajes* (1957), los ilusionistas en *El rostro* (1958), etcétera, etcétera. En algunos casos, la relación sujeto-objeto entre el director y el actor parece clara. Esos directores transmiten a sus compañeros intérpretes, dentro del relato de la película, sus líneas, sus acciones, sus seres, sus destinos. En otros caso, no queda claro quién está realmente dirigiendo o qué es dirigir. Por ejemplo, en *Persona* se nos muestran dos mujeres, una que habla

<sup>20</sup> BERGMAN, Ingmar, *Laterna Magic*, Norstedts, Estocolmo, 1987, pp. 140-141.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 189.

y otra que permanece en silencio. En un momento de la película, la mujer que habla —una enfermera— parece dar a la mujer callada —una actriz— una indicación, le obliga a recitar una línea. Pero sospechamos que esa línea (la palabra “nada”) no es la línea de la enfermera/directora, sino una línea que ella ha exorcizado del subconsciente de la actriz. La actriz no verbaliza la visión del director, sino la suya. Si esto, una vez más, empieza a sonar cálido y borroso, debemos recordarnos que tal vez la unión que permite el acto de dirigir se pueda imaginar como una violación psicológica, un concepto que encuentra su más clara expresión en *Persona*, cuando la enfermera Alma muerde la muñeca de su paciente y bebe profundamente de su sangre.

Una de las escenas de *Fanny y Alexander*, donde el personaje demoníaco y transgénico de Ismael facilita la visión asesina del niño Alexander, subraya una vez más este lado oscuro de la no limitación. Mientras le retira la camisola de dormir de los hombros, Ismael permanece de pie detrás de él, susurrándole aquello que telepáticamente percibe como una visión del niño. El niño quiere matar a su padrastro. Al expresar la visión del niño, Ismael parece conseguir que aparezca de manera mágica, con insertos que muestran al padrastro del niño muriendo en un incendio. La amenazadora sexualidad del momento se mezcla con el asesinato. Interpreto esta escena como un acto de dirección que nace de una fuente sobrenatural, tal vez de más allá de la tumba. Aunque *Fanny y Alexander* sea claramente de una narración ficticia, se trata de la película más explícitamente autobiográfica de Bergman, basada en gran medida en algunos de sus recuerdos descritos en *La linterna mágica*. En el documental *Dokument Fanny och Alexander* (1986) descubrimos que el joven de la escena que acabamos de ver es el yo infantil de Bergman, y ya he expuesto en otras ocasiones que el atemorizantemente sexualizado Ismael es la representación que Bergman hace de su padre espiritual, August Strindberg (Haverty). La eliminación de límites subjetivos que se produce personalmente en su interacción con sus colaboradores, artísticamente con su deuda con Strindberg y temáticamente en su representación del asesinato psíquico en *Fanny y Alexander*, encuentra su expresión en otro nivel en *Persona*: el metanivel de la fotografía y el cine.

Cuando falleció la madre de Bergman, él heredó las fotografías familiares. Al describir la experiencia de revisarlas, escribió: “Con cuidado, toqué los rostros y destinos de mis padres y pensé que había aprendido algunas cosas sobre mí mismo”.<sup>23</sup> El acto de tocar las caras fotografiadas acentúa la mate-

<sup>23</sup> BERGMAN, Ingmar, *Den goda viljan*, Norstedts, Estocolmo, 1991, p. 6.

rialidad de las fotografías y su cualidad totémica. Se convierten en objetos de una importancia ritual y fetichista porque contienen verdaderos fragmentos del pasado. Simultáneamente, la naturaleza física de las fotografías enfatiza su aspecto enigmático; el espectador no puede penetrar en la superficie bidimensional, no hay manera de entrar en el rostro o en la mente allí retratados. Las fotografías son a la vez ventanas y barreras, y esa polaridad se hace sentir a través de las obras de Bergman. El cineasta sueco intenta rechazar o superar a través de un acto de la imaginación el carácter de barrera que tienen las imágenes. Él escribe: "Entro en las imágenes". Eso se logra por medio de la narración. Pero también se da cuenta de que esa entrada es ilusoria, como la "realidad" representada por una película de ficción. Y el aspecto narrativo del filme, la forma que tiene de dar vida a las imágenes a través del llamado "movimiento", también es una ilusión.

Para Bergman, el espacio existente entre las imágenes fotográficas y entre los individuos resulta análoga. El trabaja por superar ambos con la ilusión creada por el movimiento (como en las imágenes en movimiento del cine) y por la narración textual. La estasis no es otra cosa que el poder y la fuerza de la muerte, simbolizadas por la imagen fotográfica fija y las líneas negras entre cada una de las imágenes de una tira cinematográfica. Es la línea negra la que obstaculiza el dar vida a los muertos (y a las imágenes muertas), y por ello se debe eliminar dicha línea con la narración y el movimiento ilusorio. En *La linterna mágica*, medita acerca de esa negrura:

No hay ningún otro arte que esquite nuestras mentes conscientes como hace el cine, que va directamente a nuestros sentimientos, a las profundidades en penumbra de nuestras almas. Un diminuto problema técnico de nuestro nervio óptico, un efecto de *shock*: veinticuatro iluminados cuadrados por segundo, con negro entre ellos, pero el nervio óptico no registra esos espacios en negro. Cuando reviso una tira cinematográfica, fotograma a fotograma, en la mesa de montaje, todavía puedo sentir la creciente sensación de magia de mi infancia: allí, en la oscuridad del armario [con mi linterna mágica] empujaba con la manivela un fotograma tras otro hacia delante, viendo los cambios casi imperceptibles; giraba la manivela con más rapidez: un movimiento".<sup>24</sup>

Sabe que el aparente "movimiento" del cine es un truco de magia, un engaño a los sentidos. Simultáneamente, ese truco transmite una realidad que también permite cruzar la frontera entre dos cuerpos aparentemente

<sup>24</sup> BERGMAN, I., *Laterna Magic*, op. cit., p. 89.

individuales en *Persona*, más allá del marco del nacimiento y de la muerte, porque el aparato cinematográfico galvaniza a la imagen muerta de la fotografía.<sup>25</sup>

Las primeras imágenes de *Persona* ponen de manifiesto todo ese complejo de pensamientos. El título original de la película, elegido por Bergman, era *Kineotography*, que indica la unión por él imaginada entre la historia de la película (personas y máscaras fusionadas) y la maquinaria del cine. En la primera secuencia vemos el aparato cinematográfico desde el interior, un proyector en el que brilla la lámpara de tungsteno y una bovina que se desliza por la máquina. Entonces se muestran los fotogramas separados discurriendo a través de la máquina, y una imagen de animación, al principio en pantallas aisladas y fijas, adquiere movimiento. Ese es el momento del nacimiento mágico de nuestra estasis que Bergman describe en *La linterna mágica* como el motivo de su obsesión por el cine. Hay otra imagen de un nacimiento, o tal vez de un renacer, que se muestra poco después, cuando un niño, aparentemente tumbado en una camilla de un depósito de cadáveres, se despierta. Se estira para tocar al espectador, que ahora ocupa el espacio de la pantalla. Moviendo la mano de atrás hacia delante, parece querer descubrir algo sobre la imagen que ve. En ese momento se produce un fascinante contraplano y el espectador se coloca detrás del niño, mirando a través de él a la pantalla, donde ahora percibimos la imagen cambiante de los rostros de dos mujeres. Los espectadores que hayan visto antes la película reconocerán a Liv Ullmann y Bibi Andersson, las dos mujeres cuyas caras se fusionan más adelante en la película. La pantalla es una membrana que se puede tocar y que separa al niño del objeto del deseo. Pero, ¿de quién es ese deseo? Esa es la pregunta interesante acerca de Bergman como director y de Ullmann como intérprete. “Me encantan los primeros planos,” escribe Ullmann en su autobiografía. “Para mí son un reto. Cuanto más se acerca la cámara, más me apeetece mostrar un rostro totalmente desnudo, enseñar qué hay detrás de la piel, de los ojos; en el interior de la cabeza. [...] Cuando la cámara se acerca tanto como la de Ingmar a veces lo hace, no solamente muestra una cara, sino también el tipo de vida que ha visto ese rostro. Los pensamientos detrás de la

<sup>25</sup> Como ya comentara Birgitta Steene respecto al trabajo cinematográfico de Bergman, “muy al principio de su carrera cinematográfica, Bergman se enfrentó a un reto intrínseco del medio cinematográfico: utilizar la capacidad de la cámara para moverse con total libertad a través del tiempo y del espacio, para documentar la realidad y, sin embargo, ir más allá de ella. La imagen mostraba un objeto fotografiado, algo que se podía tocar en la realidad, pero que también era una ilusión, creada e iluminada por la cámara y el proyector” (“Ingmar Bergmans Laterna Magica”, *Finsk Tidskrift*, nº 223-224, 1988, p. 79).

frente, algo que la cara no sabía sobre sí misma, pero que el público verá y reconocerá. En privado deseamos exactamente ese tipo de reconocimiento: que los demás perciban qué somos en realidad, en el fondo. Para mí, hacer una película con Ingmar es tener esa experiencia".<sup>26</sup>

Esta cita me fascina por diversos motivos. En primer lugar, la caracterización que hace Ullmann de la fotografía como medio que puede penetrar más allá de la apariencia superficial de las cosas recuerda el intento que hizo Bergman por entrar en las vidas de sus padres a través de sus fotografías. En segundo lugar, el momento del desenmascaramiento es algo deseado por la actriz o tal vez incluso por la imagen de la actriz. Por todos nosotros, defende ella. La intimidad y el amor lo requieren. Así el director, en este caso Ingmar, sencillamente facilita el deseo oculto e inconsciente que tiene la persona de ser vista. Si el director habla del inconsciente, la escena que habíamos comentado de *Fanny y Alexander* se puede sin duda comprender como una escena de dirección. El deseo secreto de Alexander encuentra su expresión y realización a través de su ángel de la guarda, Ismael.

### 5. *Los muertos vivientes*

Habitualmente se define el cine de autor como un modo autocrático, con el autor utilizando a otros artistas, actores, técnicos, etc., así como una gran cantidad de fondos estatales y privados para plasmar una visión personal. Pero ¿está claro siempre qué visión vemos? ¿No se insertan la mente y el cuerpo del intérprete de manera empecinada en la visión del artista? En el caso de Herzog y Kinski, parece producirse una guerra por la supremacía. ¿De quién son las líneas que se van a recitar? ¿Con qué voz se leerán? ¿Quién interpreta para quién? ¿De quién es la visión que se materializa? Al final, el intérprete y el director se consumen por separado y, al separarse, se pierden a sí mismos. En el caso de Bergman y Ullmann surge la misma pregunta, aunque con una confrontación menos explícita. Ullmann deduce que Bergman le está dando a ella misma, a través de los planos tan cercanos sobre el rostro de ella. Bergman anuncia que están "dolorosamente conectados" y entrega a Ullmann sus guiones para dirigir (la historia de sus padres, la historia de una de sus aventuras amorosas tumultuosas). En su autobiografía, Liv Ullmann describe el momento en que Bergman le habló de la muerte de su madre:

<sup>26</sup> Ullmann, Liv, *Changing*, op. cit., p. 224.

“Ahora ya no tengo a nadie”, gritó. El estaba totalmente indefenso. Yo sabía que nunca podría abandonarle, y de alguna manera nunca lo he hecho”.<sup>27</sup>

Tras haber sido convencidos por Barthes, Foucault y otros que nos enseñaron la imposibilidad de “conocer” a un autor y la locura de perseguir los detalles de la así llamada “vida” de un autor con la esperanza de interpretar las obras de dicho autor, aún nos encontramos enfrentados a personas, cuerpos y al impacto de las personas y de los cuerpos en los demás. Aquello que resulta efímero en el cine y en otras formas de discurso sigue tendiendo hacia la materialidad. Y tengo la impresión de que la relación del autor con sus actores es un terreno en el que podemos presenciar la lucha que se produce entre lo material y lo efímero. De hecho, ellos ponen en escena esa lucha en sus películas. Los autores, y los rostros de sus películas, como los vampiros, puede que no tengan conexión con la realidad. Pero de todas maneras dejan su huella.

### *Bibliografía citada*

- BARTHES, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Farrar, Straus y Giroux, Nueva York, 1981. Trad. Richard Howard. 1ª ed.: *La Chambre Claire*, 1980.
- BASOLI, A.G., “The Wrath of Klaus Kinski: An Interview with Werner Herzog”, *Cinéaste*, vol. 24, n° 4, 1999, p. 32.
- BERGMAN, Ingmar, *Bilder [Imágenes]*, Norstedts, Estocolmo, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Den goda viljan [Las mejores intenciones]*, Norstedts, Estocolmo, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Laterna Magic [La linterna mágica]*, Norstedts, Estocolmo, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Bergman on Bergman*. Simon and Schuster, Nueva York, 1973.
- BRUSS, Elizabeth, “Eye for Eye: Making and Unmaking Autobiography in Film”, en James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980, pp. 296-320.
- DE BAECQUE, Antoine and Serge Toubiana, *Truffaut: A Biography*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1999.
- EGAN, Susanna, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, University of North Carolina Press, Chapel Hill y Londres, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Encounters in Camera: Autobiography as Interaction.” *Modern Fiction Studies* vol. 40, n° 3, 1994, pp. 593-618.
- ELSAESSER, Thomas, *New German Cinema: A History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1989.
- KINSKI, Klaus, *All I Need is Love*, Random House, Nueva York, 1988.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975.

<sup>27</sup> Ibid., p. 222.

- MERKIN, Daphne, "An Independent Woman", *The New York Times Magazine*, 21-I-2001, pp. 34-37.
- STEENE, Birgitta, "Ingmar Bergmans Laterna Magica", *Finsk Tidskrift*, n° 223-224, 1988, pp. 78-90.
- ULLMANN, Liv, *Changing*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1977. 1ª ed.: *Forandringen*, 1976.