

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Fresas salvajes y Persona:
**el encuentro con uno mismo y las relaciones
humanas en el cine de Ingmar Bergman**

**Tesis para optar el Título de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

**Presentada por
SUSANA ELVIRA DEL RÍO KUROIWA**

Lima - Perú
2004

RESUMEN

Fresas salvajes y *Persona*: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas en el cine de Ingmar Bergman tiene como objetivo analizar la obra de Bergman a través de dos películas, *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966), realizadas en décadas y contextos diversos, lo que permite establecer considerables comparaciones, tanto a nivel de forma como de contenido.

Ingmar Bergman es un cineasta sueco cuya época de mayor actividad cinematográfica se ubica en las décadas de los cincuenta, sesenta e inicios de los setenta. Su filmografía, que incluye más de medio centenar de películas, se explica a la luz del cine de autor; de ahí que el análisis de su obra exija descifrar el universo personal que plantea el director.

Este trabajo de investigación considera que Bergman aborda temas existenciales, que a manera de motivos, aparecen en forma reiterada en sus películas. Con la intención de reconocer las variaciones de estos motivos, la presente tesis analiza la evolución en sus filmes de dos características de la existencia, *el encuentro con uno mismo* y *las relaciones humanas*. Se trata de dos matrices, cuya delimitación incluye la revisión de tres influencias en la obra de Bergman: el luteranismo, el existencialismo y el entorno sueco. El análisis también considera la vida personal del director.

Para comprender el universo cinematográfico de Bergman, se tuvo en cuenta el visionado de un número considerable de sus filmes, así como la revisión de publicaciones en torno al director, el cine y las variables escogidas -el luteranismo, el existencialismo y el entorno sueco. A lo largo del trabajo se realizaron entrevistas a expertos de diversas disciplinas, que -desde sus perspectivas particulares- dieron luces para estudiar la obra de Bergman.

La primera parte de este trabajo elabora las definiciones de las dos matrices de investigación a la luz de las variables mencionadas. El segundo y tercer capítulo presentan el análisis de las dos películas, *Fresas salvajes* y *Persona*, respectivamente, además de establecer semejanzas y diferencias entre ambos filmes.

Los resultados de esta investigación indican cómo la interpretación de Bergman del *encuentro con uno mismo* y *las relaciones humanas* varía considerablemente en su obra y cómo se manifiestan estos cambios a través del uso de los recursos cinematográficos.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	i
AGRADECIMIENTOS.....	iv
INTRODUCCIÓN.....	v
Notas aclaratorias	xi
1. SU CULTURA, SU PAÍS, SU VIDA	1
1.1. El luteranismo	2
1.1.1. El luteranismo y el encuentro con uno mismo.....	4
1.1.2. El luteranismo y las relaciones humanas.....	9
1.1.3. El protestantismo ilustrado	12
1.1.4. Del luteranismo al existencialismo	15
1.2. El existencialismo	18
1.2.1. El existencialismo y el encuentro con uno mismo.....	21
1.2.2. El existencialismo y las relaciones humanas.....	24
1.3. Suecia	28
1.4. Ingmar Bergman.....	42
2. FRESAS SALVAJES.....	59
Resumen de la película	59
Introducción al análisis.....	59
Análisis de <i>Fresas salvajes</i>	64
2.1. Al encuentro de uno mismo	66
2.1.1. La pesadilla inicial.....	67
2.1.2. El encuentro con uno mismo a través de las dos mujeres	72
2.1.3. El viaje	76
2.1.4. El recuerdo.....	79
2.1.5. El verano y las fresas silvestres.....	84
2.1.6. Los jóvenes y las mujeres.....	90
2.2. Las relaciones humanas	100
2.2.1. La pareja Alman	101
2.2.2. La pareja Åkerman	105
2.2.3. La anciana madre.....	109
2.2.4. La segunda pesadilla.....	114
2.3. Del encuentro con uno mismo a las relaciones humanas.....	140
2.3.1. El hijo	141
2.3.2. Al encuentro de los demás.....	147
2.3.3. Al encuentro de sus padres	151
2.4. Revisión final de <i>Fresas salvajes</i>	154

2.5. Al encuentro de Ingmar Bergman	167
2.6. Al encuentro de Victor Sjöström.....	172
3. PERSONA	175
Resumen de la película	175
Introducción al análisis.....	175
Análisis de <i>Persona</i>	179
3.1. El encuentro inicial.....	180
3.1.1. Al encuentro de la persona	180
3.1.2. Alma, la enfermera	181
3.1.3. El silencio de Elisabeth.....	187
3.2. La convivencia feliz.....	201
3.2.1. La isla.....	201
3.2.2. La amistad	206
3.2.3. La narración	213
3.2.4. Dos episodios inciertos.....	223
3.3. Traición y angustia.....	228
3.4. El otro es un espejo: el caos	242
3.4.1. La visita del señor Vogler	246
3.4.2. La escena doble	254
3.4.3. Las palabras sin sentido y el vampirismo	260
3.4.4. Nada	265
3.5. La separación	267
3.6. Algunos comentarios en torno a <i>Persona</i>	272
3.6.1. Cinematografía	272
3.6.1.1. La secuencia inicial o el poema visual.....	272
3.6.1.2. La avería en el proyector.....	276
3.6.1.3. La composición final	281
3.6.2. El vampirismo artístico	283
3.6.3. Los medios de comunicación.....	287
3.6.4. Niveles de realidad	288
3.6.5. El tiempo	291
3.6.6. Puesta en escena y cine de cámara.....	292
3.6.7. Las actrices.....	296
3.7. Revisión final de <i>Persona</i>	299
3.8. Al encuentro de Ingmar Bergman	304
CONCLUSIONES	311
Los conflictos personales	311
La sociedad sueca.....	315
Del puritanismo a la indiferencia religiosa	316
La confesión.....	317
Las relaciones humanas	318
Claves existencialistas.....	320
La puesta en escena	323
La mujer	325

Una mirada al director	327
------------------------------	-----

ANEXOS

ANEXO 1: Escaleta de <i>Fresas salvajes</i>	333
ANEXO 2: Datos de <i>Fresas salvajes</i>	340
ANEXO 3: Escaleta de <i>Persona</i>	343
ANEXO 4: Ficha técnica de <i>Persona</i>	349
ANEXO 5: Principales actrices	350
ANEXO 6: Principales actores.....	355
ANEXO 7: Fotógrafo Sven Nykvist	358
ANEXO 8: Filmografía de Ingmar Bergman	359
ANEXO 9: Galería de fotos - <i>Fresas salvajes</i> (1957)	361
ANEXO 10: Galería de fotos – <i>Persona</i> (1966).....	375
ANEXO 11: Imágenes de Bergman	389
ANEXO 12: Reseña de los entrevistados	390

BIBLIOGRAFÍA 393

A. Bibliografía citada	393
B. Bibliografía consultada	405

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas aquellas personas que con su invaluable ayuda dieron luces para este trabajo de investigación.

Agradezco a Alfredo Aguilar, Alonso Alegría, Mónica Ballón, Ricardo Bedoya, Julio Hevia e Isaac León Frías, quienes desde sus diversas especialidades hicieron más inteligible el universo de Bergman; al Consulado Sueco, Marianne Eyde y Renato Sandoval por abrirme las puertas de la realidad escandinava; a la Fimoteca de Lima en la persona de Norma Rivera, a Ana Shimabukuro de la Universidad de Lima, a James Dettleff y Mariel del Río, por brindarme material bibliográfico; igualmente, a la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, concretamente, a Luis Peirano, Rosario Peirano y el equipo de secretaría. Un reconocimiento muy especial a Ana María Flores (†), porque cada vez que ingresaba a la Biblioteca Central, me alentaba desde la oficina de informes, a continuar con mi tesis.

Un agradecimiento muy especial y extendido a mi asesor Christian Sánchez, por acompañarme a lo largo de todo este proceso, no exento de dudas e incertidumbres, pero que, finalmente, nos abrieron a nuevas posibilidades.

También quiero agradecer a Hugo Aguirre, por su prolongada ayuda pero, sobre todo, por creer en el tema de investigación –y en la persona que investiga-; a Gustavo Sánchez, cuyos aportes y comentarios me alentaron a continuar con la tesis; a Eduardo Villanueva, por absolver una a una las innumerables dudas formales; a Melvin Ledgard, por su ayuda pronta y eficaz; y a Ricardo Silva-Santisteban, cuyas atinadas observaciones me permitieron culminar este proyecto.

Muchas veces el trabajo de investigación se convierte en un pretexto para encontrarse con nuevas personas. En mi caso, he tenido el gusto de conocer a Federico Camino, escuchar sus comentarios en torno a Bergman y, sobre todo, encontrarme con la generosidad de quien sabe y quiere compartir sus reflexiones.

Finalmente, quiero agradecer a Dios, a mi familia, a mis amigas y amigos, por su ayuda, muchas veces silente pero eficaz, por su servicio y aliento. A cada uno de ellos, muchas

gracias, porque de una u otra forma se involucraron con mi trabajo, esfuerzos e intenciones.

INTRODUCCIÓN

El alcance del cine en la actualidad, la intensa circulación de las películas y el consumo masivo de las mismas, son algunos aspectos que comportan una sola realidad, es decir, el impacto de la industria cinematográfica en la sociedad. Se trata de una actividad muchas veces catalogada dentro de la industria del entretenimiento y que como tal, en no pocas ocasiones, debe condicionar, tanto su forma como su contenido, a los requerimientos comerciales, los cuales forman parte de las motivaciones de un cineasta que quiere hacer de su película un producto industrial.

Estas consideraciones adquieren mayor peso si se tiene en cuenta que el cine, como toda manifestación cultural, se enraíza en una sociedad a la que, tarde o temprano refleja, ya sea por rechazo, aceptación o indiferencia. En el caso del Perú, este panorama está condicionado principalmente por la industria norteamericana, cuyos productos pueblan hoy las salas de Lima y provincias. Dentro de la multiplicidad de ofertas, el público peruano puede apreciar un cine que tiene el mérito de transmitir y generar sensaciones fugaces en el espectador, pero que lamentablemente -y no pocas veces- le impide reflexionar en torno a lo que está viendo. El fluir de imágenes, tan veloz como el mundo real, no hace sino reflejar una sociedad cargada de actividad, acelerada, poco reflexiva y con pensamientos poco consistentes, cuyo complejo semblante muestra las facciones de una cultura *light*, *de desecho*, que irrumpe en el país del norte y cuyos influjos forman ya parte de nuestro entorno.

La producción cinematográfica, en muchas ocasiones, se muestra sensible a este panorama, sea porque cuestiona o denuncia esta forma de vida, sea porque la transmite pasivamente o saca provecho de ella. En el último caso, pareciera que uno de los requerimientos comerciales exigiese no pensar, con el riesgo de perder de vista la actitud crítica de todo ser humano que cuestiona su propia vida y entorno.

En este sentido, una mirada hacia atrás permite descubrir a Ingmar Bergman, cineasta de la existencia. A lo largo de su filmografía, el director sueco plantea interrogantes sobre el ser humano, su condición y destino, como ya lo había comentado el cineasta Jean-Luc Godard, a propósito del director y la actividad cinematográfica: “One is always alone, both in the studio and in front of the empty page. And for Bergman, to be alone is to ask questions. And to make films is to answer them.”¹ (1988: 83) Y es que para Bergman el cine es sobre todo un medio de expresión. Era entonces la década de los sesentas: Federico Fellini, François Truffaut e Ingmar Bergman, por citar algunos, logran atraer la atención del público mundial con un cine personal, de autor, y ganan sus propios espacios de distribución.

Curiosamente el poder de impacto de Bergman se dejó sentir en numerosas publicaciones, sea para elogiar como para rechazar su propuesta por ser considerada ininteligible. Sin embargo, muchas de las críticas no están al alcance de la realidad peruana actual, sea por el idioma como por las posibilidades de acceso –la mayoría de los análisis corresponde a los años sesenta o setenta, época de su auge como cineasta.

La fuerza de ideas y la reflexión que impregnan el mundo de Bergman llevan a plantear una disyuntiva: ¿Bergman parte de una tesis sobre la condición humana

¹ “Uno siempre está solo, tanto en el estudio como ante la página en blanco. Y para Bergman, estar solo es hacerse preguntas. Y hacer películas es contestar a esas preguntas.” (Traducción inglés-español: Susana del Río)

y la demuestra en sus películas a través de una experiencia particular? O, por el contrario, ¿una película narra una experiencia particular de la cual se extrae un tema universal? En el fondo de estas interrogantes se busca saber si Ingmar Bergman es, ante todo, un pensador o un cineasta.

En este sentido, este trabajo investiga la progresión del pensamiento en la obra de Bergman frente a temas que son particularmente existenciales. Sin embargo, el pensamiento quedaría sólo en abstracción si no fuera por la labor de la puesta en escena –lo que comporta el análisis de la dramaturgia, personajes, diálogos y recursos del lenguaje cinematográfico. De ahí que esta investigación busque conocer cómo el director pone en pantalla las características de la existencia. Se trata de contemplar la forma y el contenido y con ello integrar dos tendencias de análisis: aquella propia de los pensadores, quienes abstraen las ideas que se desprenden de las películas y, por otro lado, la mirada de los estetas, atentos a las imágenes y sensaciones que a la larga son producto del talento artístico y el empleo de los recursos cinematográficos.

En suma, en esta investigación se intenta conocer cómo es que Bergman hace visible lo invisible; cómo este director aborda las inquietudes existenciales, es decir, lo más invisible, aquello que se encuentra en la profundidad de la persona, para traerlas a la superficie y reflejarlas en nosotros, los espectadores, como en un espejo. Para efectos de este análisis, se han escogido dos características de la existencia, a modo de matrices de investigación: *el encuentro con uno mismo* y *las relaciones humanas*, puesto que atañen tanto a la mirada hacia uno mismo como al trato con el otro.

La importancia del encuentro con uno mismo para la condición humana cobra un papel central en las películas de Bergman, en palabras del crítico inglés Peter Cowie: “en el mundo de Bergman, la condición de hombre sólo mejora si consigue entender la verdad de sí mismo” (1970: 188). Ahora bien, de la misma forma como uno se considera a sí mismo suele tratar a los demás; lo que comporta la

segunda característica vale decir, las relaciones humanas, que se presentan a través de varios aspectos: la comunicación, la amistad, la familia, la pareja e incluso la soledad y la traición. En la convivencia, la persona despliega y evidencia sus actitudes interiores, de ahí que la relación con el otro dé luces para el conocimiento personal.

Ahora bien, ¿qué comporta el tema del encuentro con uno y las relaciones humanas? Esta interrogante resalta la necesidad de delimitar las definiciones de las dos matrices de investigación. Quienes ven por primera vez alguna película de Bergman -y su sensibilidad aún no está condicionada por el impacto de la industria audiovisual de hoy- pueden sentirse interpelados por una atmósfera que acusa una experiencia y una concepción de vida distinta a la latinoamericana: la educación rígida y puritana, la vida en la Península Escandinava y el encuentro con ciertos referentes filosóficos y artísticos; éstos son algunos elementos de su entorno, alrededor de los cuales el director construye su obra. Por eso, para definir cada característica de la existencia se tomaron patrones de su propio contexto, vale decir, los aportes del luteranismo, la corriente existencialista, el entorno sueco y la individualidad del director, quien en sí mismo encarna de una manera singular las tres variables anteriores.

Y es que la filmografía de Bergman se explica a la luz del cine de autor. Los temas recurrentes encuentran su razón de ser en su propia persona y en las preocupaciones e intereses que lo abordaron en las distintas etapas de su vida. De ahí que en el análisis de su obra se tenga en cuenta las experiencias del propio creador, cuyo talento artístico comporta la posibilidad de transferir sus angustias personales a una cinta de cine. En este contexto, es innegable el influjo religioso como consecuencia de haber crecido en una atmósfera luterana, cosa que no sólo se explica debido a la sociedad protestante sino ante todo, por haber vivido en medio de una familia dirigida por el padre, a su vez pastor, que vivía su religión en forma puritana y rigorista.

Pero la inquietud de Bergman por la experiencia humana no es arbitraria, pues se trata de un director que comenzó a hacer cine a partir de la posguerra. En esas circunstancias, se restaba importancia a la sociedad en favor del individuo, como lo muestran tantos intelectuales de diversos campos, quienes se dedicaron a explorar el interior del ser humano. Es la época del existencialismo, corriente filosófica que tuvo acogida en el pensamiento del siglo XX pues centraba su reflexión en la existencia humana. Desde su propia perspectiva, esta corriente impregnaría con sus interrogantes el cine de Bergman, tan proclive a tocar temas en torno a la condición del hombre.

Sin embargo, la preocupación del director por el interior del ser humano también comporta un asunto de temperamento local. Por eso, un elemento que no puede dejarse escapar a lo largo de esta investigación es la nacionalidad sueca de Bergman. La Suecia de entonces tenía resuelto prácticamente toda su problemática material, de ahí que sus intelectuales y artistas se dedicaran a otros tipos de intereses, que en muchos casos comportaban inquietudes personales e individuales, pero no por ello menos universales. Esta descripción trae a colación, por oposición, la realidad latinoamericana y, concretamente la peruana, cuyo cine –además de denunciar una producción reducida por los efectos de la problemática material- deja entrever los distintos problemas que aquejan al país.

En este contexto, se podría pensar que las películas de Bergman, que sí gozaron de facilidades económicas para su realización, marcarían distancia con el cine peruano, cuando en realidad se convierten en un aporte a todo cineasta que quiera hacer del cine un medio de expresión personal, lo que implica realizar películas con libertad, teniendo en cuenta, pero sin priorizar, la aceptación comercial. No en vano, el crítico peruano Isaac León Frías considera al director sueco como “uno de los grandes modelos de cine de autor”, pues constituye “una suerte de ideal de cineasta que ha podido construir una obra, más o menos ajena a presiones o condicionamientos, librada a sus propios tiempos, a sus propios

ritmos” (2003). Desde esta perspectiva, el cine de Ingmar Bergman no pierde vigencia y se convierte en un referente universal.

Dado que la obra de Bergman es vasta y compleja –ha realizado medio centenar de películas en cine y televisión-, esta investigación centra su atención en dos producciones cinematográficas, *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966), diversas desde muchos aspectos pero con un común denominador: escritas y dirigidas por Bergman.

“Al mismo tiempo, *Fresas salvajes*, vista después de *Persona*, ha dejado de ser aquella obra maestra inatacable que nos pareció a todos en el momento de su estreno.” (Wood 1972: 83) Si bien comporta un punto de vista personal, este comentario revela el impacto que ambos filmes tuvieron en los diversos momentos de su realización. Ambas películas se presentan idóneas para ser comparadas, puesto que pertenecen a dos etapas distintas en la carrera cinematográfica de Bergman. *Fresas salvajes* realizada en los años cincuenta, corresponde a una época inicial, que comportaba un cine más narrativo, con mayor número de personajes, mayor variedad temática y estética e incluso, con huellas más evidentes de la actividad teatral del director. Pero a partir de los años sesenta, Bergman adquiere mayor conciencia de los recursos cinematográficos; el director purifica su estilo y lo vuelve mucho más esencial. En este sentido, *Persona* es ejemplar. Con el transcurrir de los años sin embargo, los temas se prolongan y al presentarse un universo audiovisual desnudo, es decir, más ascético y menos recargado, el conflicto se evidencia con mayor intensidad. De ahí el interés por conocer la progresión del pensamiento en dos filmes tan diferentes entre sí, pero con ciertos motivos en común.

Ahora bien, la elección de estas dos películas también comporta un asunto personal, lo que lleva a fijar nuevamente la mirada al interior del director. Las décadas de los cincuentas y los sesentas evidencian diferencias sustanciales en su experiencia como persona y en relación a las dos matrices de investigación: el

encuentro con uno mismo y las relaciones humanas. Tan importante es la referencia al creador en la comprensión de su obra, que su presencia marca el ritmo de esta investigación. De esta forma, si el primer capítulo desarrolla algunos aspectos biográficos, las conclusiones también finalizan con una mirada a Ingmar Bergman, lo que permite abrir y cerrar el trabajo de investigación con plena conciencia del creador. Así también, al final de cada análisis –el segundo y tercer capítulo- se comenta la experiencia del director en el contexto de los filmes, lo que permite configurar una nueva dimensión a los mismos.

En una sociedad como la nuestra, aprender del director sueco implica ubicarse en un contexto donde aún no se gozaban de los avances tecnológicos de hoy. Viajar al pasado permite descubrir que la ausencia de los recursos tecnológicos no es un obstáculo para producir una película, involucrar al espectador y suscitarle sensaciones. Por el contrario, a falta de medios, se explotan otros elementos, los más esenciales probablemente: cámara, actores, fotografía, rostro, e incluso, paisajes. En este sentido, el encuentro con el mundo de Bergman permite descubrir la esencia del cine y el uso del lenguaje cinematográfico por excelencia.

Notas aclaratorias

1. Entre las consideraciones prácticas, la primera parte de este trabajo elabora las definiciones de las dos matrices de investigación a la luz de las perspectivas escogidas, es decir, el luteranismo, el existencialismo, el entorno sueco y algunos aspectos biográficos del director. El segundo y tercer capítulo presentan el análisis de las dos películas, *Fresas salvajes* y *Persona*, respectivamente. En ambos casos se ha elaborado una *Galería de fotos*, que se encuentra en los anexos y contiene algunas imágenes que corresponden a los dos filmes, lo que permite visualizar ciertas escenas y facilitar la lectura del presente trabajo.

2. En el proceso de investigación, se ha realizado entrevistas a diversas personalidades, quienes -desde sus propias disciplinas- han constituido un aporte

valioso para clarificar y enriquecer el universo de Bergman. Algunos de los entrevistados se convierten en un testimonio particular de la recepción local de la filmografía del sueco en el momento de su estreno en el Perú, o ya posteriormente, cuando ésta era una referencia reiterada en los cineclubes. Por estas razones, al final de este trabajo –ver anexo 12- se ha incluido una breve semblanza de cada uno de ellos, lo que ilustra la experiencia particular y la consecuente perspectiva con la que cada cual ha contribuido a esta investigación.

3. Se ha recurrido también a ciertas fuentes en otros idiomas. En la mayoría de los casos se ha buscado respetar el idioma original, indicándose al pie de página su correspondiente traducción al español. Sin embargo, cuando se trata de pequeñas frases –en otros idiomas- que están insertadas dentro de una oración en castellano, todo el enunciado ha sido redactado en español para no distraer el sentido de la construcción. Asimismo, se ha corregido cualquier error ortográfico, en caso de encontrarse pequeñas incorrecciones en las fuentes citadas.

4. Lamentablemente, no todas las películas de Bergman se encuentran al alcance de la autora. Para hacer referencia a estos filmes, se ha recurrido a ciertas publicaciones que hacen mención de los mismos y cuyos autores son nombrados a lo largo del análisis.

5. En otras ocasiones y para obtener ciertos datos, se ha hecho uso de algunas páginas web. Cuando el URL -*Uniform Resource Locator*- esté indicado junto a la información correspondiente, se ha hecho omisión del mismo en la lista bibliográfica.

Con este trabajo, a casi cincuenta años de la realización de *Fresas salvajes*, se quiere rendir homenaje a aquel que con su talento y dedicación supo aprovechar las posibilidades del cine e hizo del séptimo arte un auténtico medio de comunicación. Queda pendiente la tarea del lector, de acercarse, conocer y examinar el arte de Bergman y, evidentemente, comparar sus dos filmes que, en

épocas diferentes y por motivos diversos, atrajeron la atención de los espectadores.



CAPÍTULO 1 SU CULTURA, SU PAÍS, SU VIDA

Este capítulo comenta las dos corrientes culturales que han sido empleadas en el análisis de *Fresas salvajes* y *Persona*. Por un lado se encuentra el entorno religioso a la luz del luteranismo; seguido del contexto filosófico, que se hace concreto en el existencialismo. No se trata de un estudio exhaustivo de ambas disciplinas, antes bien es una recolección y muestra de los elementos que pueden ayudar a clarificar la presente investigación. Desde esta misma perspectiva, una tercera sección presenta el país de origen del director, es decir, Suecia, lugar donde nació, creció y realizó la mayor parte de su obra cinematográfica. Ubicados en la Península Escandinava, terminaremos el capítulo con una referencia al creador, guionista y director, Ingmar Bergman.

De este modo, el primer capítulo se divide en cuatro secciones principales:

1. El luteranismo
2. El existencialismo
3. Suecia
4. Ingmar Bergman

La primera sección, titulada *El luteranismo*, presenta a su vez cuatro divisiones: 1. El luteranismo y el encuentro con uno mismo; 2. El luteranismo y las relaciones humanas; 3. El protestantismo ilustrado; 4. Del luteranismo al existencialismo. Como puede observarse, las dos primeras divisiones corresponden al análisis del encuentro con uno mismo y las relaciones humanas a la luz de los postulados que originalmente planteó Lutero. Con el paso del tiempo, sin embargo, el entorno luterano sufrió el influjo de otras corrientes que irrumpieron en la historia. De ahí

que en la tercera parte de *El luteranismo* se comente el advenimiento de la Ilustración en la mentalidad protestante; seguida de un último acápite, en el cual se hace referencia a la presencia del pensador danés, Sören Kierkegaard, quien siendo luterano, se convirtió a su vez, en la fuente de inspiración de la corriente existencialista. Planteadas estas divisiones, iniciemos la reflexión en torno al ambiente religioso.

1.1. El luteranismo

EL VIEJO: No, tu marido. Él lo provocó al robarme la novia. Yo no podía perdonar hasta consumir el castigo. Yo soy así. He considerado ese castigo como una obligación imperiosa, y no he cambiado de parecer. (Strindberg 1966b: 113)

Con estas duras palabras el Viejo se dirige a la Momia en *La Sonata de los Espectros*, obra del conocido escritor August Strindberg, quien es considerado el gran maestro de la dramaturgia sueca. La ausencia del perdón y el deber del castigo no sólo pertenecen a la ficción sino que descubren una atmósfera religiosa que se ha impregnado en el ambiente de ese país, marcado por el luteranismo.

Esta tendencia religiosa tiene sus orígenes en el protestantismo, que es una forma particular de entender el cristianismo. A la cabeza se encuentra Martín Lutero,² primeramente sacerdote agustino quien sistematizó su pensamiento teológico a partir de 1517, año en que inició su separación de la Iglesia Católica. Posteriormente se le sumaron figuras como Calvino, francés, y Swinglio, suizo (Sánchez: 2002). El protestantismo se divide en diversas corrientes, las

² Martín Lutero: Nació en Eisleben, Alemania, en 1483. A los 22 años ingresó al monasterio agustino de Erfurt. Dos años más tarde fue ordenado sacerdote. En 1512 se doctoró en teología y trabajó como catedrático en la Universidad de Wittenberg, donde escribió, en 1517, las 95 tesis contra el sistema de indulgencias. Durante su revuelta recibió la protección de Federico de Sajonia. En el castillo de Wartburg tradujo el Nuevo Testamento del griego al alemán. En 1525 estalló la Guerra del Campesinado, donde tomó partido por las autoridades. Ese mismo año se casó con Catalina von Bora. En 1546 Lutero murió en el mismo poblado en donde había nacido.

principales son: luterana, calvinista-zwingliana y otros. Precisamente, es el credo luterano el que crece y se difunde en Suecia, país natal de Bergman.

Sin embargo, hay una razón más personal que exige profundizar en los fundamentos del luteranismo. Ingmar Bergman es hijo de un pastor protestante, quien posteriormente fue capellán de la corte del Rey de Suecia. Por el simple hecho de vivir en una rectoría, el director sueco experimentó en carne propia los efectos prácticos de la atmósfera luterana. De ahí que su educación no estuviera exenta de los postulados que su padre predicaba, como se verá más adelante.

Como ya hemos mencionado, son dos las categorías que se analizarán en las películas de Bergman: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas. A la luz de los intereses de este trabajo, el luteranismo será estudiado en relación a estas características de la existencia. De ahí que este capítulo no busque ser un tratado de religión –como tampoco de filosofía cuando se presente el existencialismo- sino que ofrece los elementos necesarios que constituyan una herramienta para el análisis de las películas de Bergman.

Ahora bien, ¿cuál es el enfoque particular del luteranismo? Manuel Riu destaca los tres postulados básicos que Lutero desarrolló durante sus años de docencia (1512-1517) en la Universidad de Wittenberg:

.... 1) la naturaleza humana está radical y fundamentalmente viciada y corrompida (*dogma psicológico*); 2) la justificación se opera por la sola fe de Cristo, por la cual se nos imputa la justicia de Cristo (*dogma soteriológico*); 3) la Sagrada Escritura es la única fuente de la revelación, interpretada según el juicio de cada uno o según la inspiración particular del Espíritu Santo (Riu y Cid 1965: 674).

Los dos primeros postulados ilustran la visión del ser humano frente a sí mismo y en su aproximación hacia Dios; el último, en cambio, arroja ciertas luces sobre las relaciones humanas.

1.1.1. El luteranismo y el encuentro con uno mismo

Todo el estado interior del alma humana, es decir, el hombre en su naturaleza más íntima, le parecía como pecaminoso, como algo que imprime a todas las obras humanas el propio carácter pecaminoso. (Algermissen 1964: 804)

Con estas palabras Algermissen, teólogo alemán, resume la visión luterana sobre el ser humano. Lutero estaba tan convencido de la acción determinante del pecado original en la persona, que sostenía que la naturaleza humana se encontraba corrompida en su totalidad al igual que la cultura, como manifestación de su humanidad.

De ahí que para el ex monje alemán nada bueno pueda esperarse de la persona, solamente de Dios. A modo de contraste se establecerían estos dos grandes sujetos. A un extremo se encontraría un Dios escondido, oculto, completamente trascendente, concebido a partir de una comprensión particular de los profetas del Antiguo Testamento, sobre todo de Isaías (Sánchez 2002). Se trata de un Dios alejado del mundo cuya santidad es completamente opuesta al pecado y a lo negativo que hay en el hombre y sus realidades cotidianas, que se ubicarían al otro extremo.

La polaridad entre la maldad humana y la santidad divina crea una distancia insondable entre ambos. En oposición a la infinita bondad de Dios, la persona es incapaz del bien. O dicho a la inversa, todas sus acciones son malas. ¿Cuáles son las consecuencias en una persona concebida de esta manera?

En primer lugar, la propia mirada de uno mismo está teñida de un fuerte sentimiento de culpa y humillación que se proyecta en la relación con la propia persona y con su Creador. Consciente de ello, Lutero confiesa:

...Dios aparece entonces terriblemente encolerizado, y lo mismo la creación entera. Entonces no hay refugio, no hay alivio ni dentro ni fuera; al contrario, todo acusa alrededor. Entonces el hombre clama: 'Estoy rechazado de tu vista.' (1933 1:57)

El drama vertido de estas palabras se acrecienta cuando se convierte en una realidad que se hace parte del día a día. No existe encuentro con uno mismo que esté exento de la noción del pecado y del consecuente sentimiento de estar en falta. En este contexto Bergman confiesa haberse mortificado por sí solo cuando descubría en sí alguna tendencia maliciosa.

Si el ser humano está completamente corrompido, moralmente no se considerará dueño de su libertad ni de su voluntad. Para Gustavo Sánchez, teólogo peruano, esta situación explica la usanza del castigo, que encaja muy bien dentro de la perspectiva protestante. Como la naturaleza humana es irreversiblemente mala, el castigo sólo puede reprimir a la persona pero nunca podrá corregirla ni mucho menos mejorarla. En efecto, no se trata de un castigo correctivo porque no se concibe al ser humano como fuente de bien moral.

En base a estos pensamientos, se desprende la idea que la persona tiene que ser reprimida, incluso con violencia y dureza. De ahí que el castigo físico esté presente en los protestantes de visión rígida y rigorista. Para graficar ello no es necesario recurrir a ningún tratado. Como el propio Bergman ha confesado, en varias ocasiones su padre, pastor luterano, le aplicaba castigos sumamente severos y humillantes -como más adelante se comentará. Consciente de las consecuencias de vivir en un medio luterano, el director describe la educación rigorista que recibió en su libro de memorias titulado *Linterna mágica*, pero que

también se deja entrever en la relación entre Alexander y su padrastro y obispo, Edvard Vergéus, en la película *Fanny y Alexander* (1982).³

Hasta este punto, el encuentro con uno mismo está sellado por la sobregeneralización del pecado y, por ende, la actitud culposa que la persona carga a lo largo de la vida con la consecuente aceptación de un castigo rigorista. Todo ello se desprende únicamente del primer postulado que esbozara Manuel Riu -citado al inicio de esta sección- sobre la naturaleza humana viciada y corrompida.

A esto se suma una actitud –ya mencionada anteriormente- que niega a la persona toda posibilidad de cambio y renovación interior. Se trata del determinismo que tiñe de pesimismo la disposición del ser humano frente a su propia persona. Esta realidad se evidencia en algo tan concreto como es el rito protestante, en el cual ningún sacramento tiene la facultad de regenerar la condición pecaminosa del creyente. Los luteranos creen en el pecado original pero no estiman que pueda ser borrado por el bautismo -recurren a este sacramento con otros fines. Ya lo indica explícitamente Lutero en su obra titulada *La voluntad determinada*:

Así también, si por el pecado único de un solo hombre, Adán, todos estamos bajo el dominio del pecado y sujetos a la condenación, ¿cómo podemos hacer un intento que no sea pecaminoso y condenable? (...) Así que el mismo pecado inherente en nosotros por nacimiento (*originale peccatum*) no le deja al libre albedrío ninguna otra facultad que la de pecar y ser condenado. (1976 4:310)

De acuerdo al texto vertido, el determinismo se convierte en una actitud interior que marca la visión del ser humano frente a sí mismo y su destino. Evidentemente acentúa el ánimo apagado en la idiosincrasia protestante –condicionado muchas veces por la frialdad y oscuridad del clima. A propósito de ello Sánchez comenta:

³ La constante referencia a las películas de Bergman, la traducción de sus títulos al español, así como los años de las mismas, han sido tomados del anexo 8 que contiene la filmografía del director sueco.

Pienso que la alegría brota de la convicción de que, a pesar de la realidad de pecado, siempre es más lo bueno que hay en el ser humano antes que lo negativo o malo que pueda uno tener o mostrar: esa conciencia es justamente lo que está ausente entre los protestantes. (2002)

En efecto, si una persona se sabe culpable de un acto o vicio determinado, su esperanza se basa en la posibilidad de corregir este hecho, del cual es responsable. Sin embargo, en la mentalidad protestante esto no es así, porque su determinismo cierra las puertas a toda acción humana. Esta realidad conlleva al segundo postulado de Riu, mencionado al inicio de este capítulo, es decir, la justificación o salvación humana como acción única de Dios.

Dada la naturaleza corrompida del hombre, Dios es el único actor en la salvación del ser humano, quien se convierte, por lo tanto, en un sujeto pasivo. No puede hacer nada ni como preparación ni como cooperación. Por eso Algermissen afirma: “Por tanto es Dios quien debe obrar todo. En la justificación del hombre, Dios es el agente de todo, y además es el único agente, es decir, que opera todo por sí solo.” (1964: 809). A través de esta dinámica se traza un puente que une al hombre corrompido y esencialmente pecador frente a una divinidad santa pero a la vez lejana.

En este contexto, Lutero invalida las obras humanas como medio de salvación, como lo indica en una de sus obras, *La libertad del cristiano*:

Estas obras tienen que hacerse sólo con la finalidad de lograr la obediencia del cuerpo para purificarle de sus apetencias desordenadas y para que dirija su atención a las tendencias malas y exclusivamente a su eliminación. (...) Cada uno puede así determinar la medida y discreción que ha de usar en la disciplina del cuerpo: ayunará, velará, trabajará todo lo que juzgue necesario para que el cuerpo reprima su malicia. (1977: 164-165)

Siguiendo la lógica de Lutero, el trabajo sirve para reprimir lo que éste acentúa en el hombre, es decir, su tendencia al pecado. De este modo, queda concluido que

el creyente se salvará sólo por la fe, la que a su vez se define únicamente como gracia divina, relegando toda cooperación humana.

Este segundo postulado –de donde se desprende la nulidad de la acción del hombre- es decisivo en el enfoque que los luteranos tienen frente a su propia existencia. Por un lado, los lleva a alejar la mirada de sí mismos y a centrarla únicamente en Dios. Sin embargo, esta afirmación no es del todo completa puesto que la motivación que los impulsa a la búsqueda de lo divino carga también con el peso del pesimismo. Se enfatiza tanto lo negativo en la mentalidad luterana que José Carlos Huayhuaca, bajo el título sugerente de *Dios y el diablo en la tierra del frío*, observa que “este protestantismo se caracteriza, en su versión prístina al menos, como una reacción teológica a una nueva experiencia del Mal” que corresponde a “la presencia del demonio” (2001: 218). En este sentido, Russell Hope Robbins se dio el trabajo de tomar el Catecismo Mayor de Lutero y encontrar que el diablo era nombrado 67 veces en tanto que Cristo sólo era mencionado en 63 ocasiones. De ahí que califique a los luteranos como ““devil oriented””, en castellano: “orientados al demonio” (1959: s.n.)

Esta situación explica por qué, desde muy pequeño, Bergman vivía en medio de una conciencia absoluta de la realidad del pecado, el sentimiento de culpa y la necesidad del castigo con miras a una reconciliación con Dios. De acuerdo con Donner, el director ha confesado que cuando le regalaron la linterna mágica –una caja de lata iluminada por una lámpara de querosene-, tuvo la oportunidad de personificar el mal. Entre las diapositivas se encontraba la Caperucita Roja perseguida por el Lobo, quien sería el demonio en vista a su larga cola y sus garras anchas (1964: 239-240). El énfasis sobre la presencia del mal se prolonga en su filmografía, en la que Bergman evidencia un universo marcado por los “signos de una malignidad demoníaca”, mientras que sólo plantea la posibilidad de la existencia de Dios “cuya huella más notoria es su silencio” (Huayhuaca 2001: 218).

Ahora bien, la oposición entre lo humano y lo divino tiene a su vez consecuencias en el peso que se otorga a lo temporal, negándose las realidades terrenas, entre ellas las relaciones humanas, por considerarlas una expresión de lo malo.

1.1.2. El luteranismo y las relaciones humanas

Recordemos la síntesis de Riu: “la Sagrada Escritura es la única fuente de la revelación, interpretada según el juicio de cada uno o según la inspiración particular del Espíritu Santo” (1965: 674). Estas palabras expresan uno de los postulados que Lutero había desarrollado en la Universidad de Wittenberg. Si bien apunta a la ruptura con el Papa y los obispos, también arroja luces para el análisis de las relaciones humanas.

En este enunciado se considera explícitamente la Biblia como el único depósito de la fe y niega la infalibilidad papal en materia de dogmas, la fiabilidad de los concilios y el valor de la Tradición de la Iglesia como medio para conocer revelación.⁴ Sin embargo, tras esta premisa, también se connota el carácter individualista del pensamiento protestante. De este modo, la religión es entendida como una realidad que se da solamente entre Dios y el hombre, sin ningún tipo de intermediario, sin énfasis particular en la ayuda fraterna y sin los recursos con que cuenta la Iglesia Católica. En efecto, ya no se necesita de la autoridad eclesial para interpretar las Sagradas Escrituras, sino únicamente los alcances y criterios de cada persona con la ayuda considerable del Espíritu Santo –no olvidemos que la mente humana está corrompida.

Planteada la autosuficiencia de la Biblia y juzgado el Papa como el anticristo, se rompen los lazos que unen al fiel con la Iglesia (Algermissen 1964: 824). De ahora en adelante ésta será concebida sobre todo invisible, y al prescindirse de una estructura o institución visible que aliente comunitariamente la vida de fe, la

⁴ Lutero diverge con la Iglesia Católica, en la que la Tradición y la Sagrada Escritura son medios de transmisión de la revelación divina; el Magisterio –conformado por el Papa y los obispos- se encarga de interpretarlas (CIC ° 84, 85).

consecuencia inmediata será el individualismo. Si el creyente luterano cree en la acción exclusiva de Dios en el proceso de su salvación personal, es lógico que no necesite directamente de la ayuda de los demás -lo que no significa que renuncie a las obras fraternales. De ahí que la Iglesia como comunidad de fieles no goce de una presencia predominante dentro del pensamiento protestante (Sánchez 2002) y pierda el carácter sobrenatural de “Cuerpo de Cristo” (CIC ° 789) para ser supeditada al Estado.

En virtud a este individualismo generalizado, los luteranos se despojan de muchos medios que Roma considera importantes para la salvación de sus fieles. Algermissen señala la abolición de las misas de difuntos y peregrinaciones (1964: 824) -que son elementos eminentemente comunitarios-, además de la reducción a dos de los siete sacramentos originales, conservando el Bautismo y la Cena (Barsa 13:41). Pero incluso los oficios pierden su carácter colectivo y muestran el valor exclusivo de las Sagradas Escrituras:

El protestantismo no tiene fiestas, sus oficios son sobre todo de la palabra; la liturgia como acontecimiento, como celebración con gestos y ritos, para ellos es una cosa muy extraña. (Sánchez: 2002)

Como ha afirmado Sánchez, la Iglesia de Lutero restringe la celebración a la escucha de la palabra y resta importancia a la liturgia, que de por sí tiene un carácter festivo. Esta situación se enmarca dentro de una realidad mayor que incumbe a las grandes culturas protestantes, las cuales han omitido el fenómeno de la fiesta religiosa y con ello su carácter público y comunitario. Josef Pieper, en su libro titulado *Una teoría de la fiesta*, recurre a una obra teológica alemana escrita por Schleiermacher, quien hace mención de “la ‘tendencia de la Iglesia protestante a reducir al mínimo las festividades’”, al punto que quien consulte el

imprescindible *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*,⁵ se dará con la sorpresa de no encontrar el término *fiesta*⁶ (Pieper 1974: 60).

La ausencia de las celebraciones públicas refuerza el espíritu apagado, que - como se comentó anteriormente- echa una de sus principales raíces en su visión sobre el ser humano. Dado que el hombre se considera malo por naturaleza, es lógico que consciente o inconscientemente juzgue a las otras personas con el mismo parámetro. Del mismo modo, si se trata a sí mismo con rigor, no es extraño que aplique la misma dureza a los demás, con la sana intención de evitar que fluya la maldad del otro. De este modo, una idiosincrasia que dé demasiada importancia al pecado de las personas, se traduce en una inflexibilidad que desemboca en la educación y de ahí se expande a otros ámbitos sociales.

En este sentido, la crianza de Ingmar conjugó tanto el rigor de la palabra como el sobredimensionamiento del pecado. La crítica sueca Maria Bergom-Larsson -de acuerdo con Marianne Höök, una de las primeras biógrafas de Bergman,- señala que en la casa del director se hablaba dos lenguajes: por un lado, los sermones y plegarias de su padre, el pastor y, por otro, la comunicación interna de la familia. La demanda de verdad era tan exagerada que exigieron una exactitud en el lenguaje, de ahí que sus padres se cerraran a cualquier fantasía por considerarla una mentira. En este contexto Bergman prefirió callar y empezó a tartamudear (1978:13). Mientras tanto, su mente se sumergía en un universo de imágenes, por el cual le resultaba difícil distinguir entre realidad y fantasía y se volvió un mentiroso, como el propio director lo confiesa en su libro *Linterna mágica*.

Conforme Bergman va creciendo, no sólo cuestiona las costumbres puritanas de su hogar sino también la fe de su padre. Y es que desde 1544, fecha de la Dieta de Västerås con la que Suecia fue declarada reino evangélico -luterano- (Instituto Sueco 1999), hasta 1918, año en que nació el director, la atmósfera religiosa

⁵ *Diccionario de Teología para el Nuevo Testamento*, fundado por Gerhard Kittel.

⁶ A todo lo anterior se suma una controversia al interior de la Iglesia Protestante acerca del carácter festivo del día domingo. Los teólogos debaten si es un "día santo", o si sólo se trata de un día no laborable instituido por la sociedad por motivos prácticos (Pieper 1974: 58-59).

recibió la influencia de nuevas corrientes y pensadores. Un elemento significativo en la historia del protestantismo se encuentra en los influjos que la Ilustración ejerció sobre este credo, lo que contribuye a una mayor comprensión del entorno religioso de Bergman.

1.1.3. El protestantismo ilustrado

En la historia del espíritu los hilos van desde el luteranismo a la «Aufklärung»⁷ y al criticismo e idealismo alemanes. (Algermissen 1964: 841)

Con justa razón estas palabras resaltan el papel de la Ilustración en la mentalidad y costumbres protestantes. Como se sabe, se trata de una corriente cultural, ideológica, filosófica y política que aparece en el siglo XVIII, su apogeo dura aproximadamente cien años y se expande hasta los inicios del siglo XX. La Ilustración construye una nueva visión del mundo donde la razón se convierte en la instancia suprema desde la cual todo es sometido a revisión: costumbres, artes, literatura, filosofía y, en particular, la política, religión y moral. En consecuencia, esta revolución cultural promueve un enorme interés por estudiar la naturaleza -que se convierte en fuente de belleza, verdad, bien y norma moral-, propugna la democracia en contra de las monarquías absolutistas y considera que las religiones reveladas conducen al fanatismo. En su lugar, propone una religión exclusivamente racional, llamada también religión natural, que evidentemente carece de misterios (Valverde 1996: 191-202).

“La religión es moralizada al mismo tiempo que se la vacía de contenidos dogmáticos”, sostiene Gomez-Heras en su libro *Teología protestante* (1972: 109). El mismo autor comenta páginas atrás que los “Dogmas carentes de valor práctico y al parecer contrarios a la razón (...) son rechazados en nombre de la ciencia.” (1972: 102-103) ¿No se trata acaso de la consabida oposición entre fe y ciencia? Más adelante se encontrarán a dos personajes de *Fresas salvajes* (1957)

que encarnan ambas posturas y debaten por ello, pero esto es sólo un adelanto. Lo cierto es que los ilustrados despojaron a toda religión de su carácter revelado - dogmas, misterios, milagros, ritos- y la redujeron a enunciados moralizadores.



⁷ El diccionario alemán-español de Müller (1977), define *Aufklärung* como “aclaración”, “esclarecimiento”, “clarificación”; desde un punto de vista histórico, se refiere al enciclopedismo y racionalismo. En sentido figurado alude a la Ilustración.

Es evidente que el protestantismo, como toda corriente insertada en la historia, no podía ser ajeno a esta revolución cultural. En este sentido, el historiador luterano Karl August Hase observa que la Ilustración debilitó la esencia de la doctrina protestante a través de sus propias autoridades (1886: 489). Ya sea por inclinación, tendencia o aspiración, sus teólogos vivieron este “espíritu ilustrado”, es decir, hicieron una “teología ilustrada” y por ende racionalista (Gomez-Heras 1972: 101).

Desde el púlpito el pastor difundía en los creyentes su protestantismo ilustrado. En sus sermones la mirada a Cristo Dios era reducida a Jesús como modelo de hombre; su muerte redentora era dejada de lado por un acto heroico; en los oficios se restó importancia a la Biblia a favor de los cánticos sentimentales y los libros moralizadores. De este modo el predicador protestante, otrora maestro de una realidad sobrenatural, se convirtió en ilustrador de la población y servidor del Estado (Algermissen 1964: 947).

En suma, Ingmar Bergman no es sólo heredero del pensamiento luterano, sino también de las dudas religiosas que en nombre de la razón atormentarían su mente. No en vano, cuando Maaret Koskinen, sueca y crítica de cine, clasificó sus películas de acuerdo a su temática, consideró el tema de los hombres y mujeres, el motivo de los artistas y bromistas y, finalmente, la fe seguida de la duda (1996: 8,13,16).

La idea inicial de una película de Bergman, *Los comulgantes* (1962), refleja el protestantismo ilustrado hecho praxis. El director sueco cuenta que originalmente pensaba hacer un filme sobre una persona que entraba a una iglesia aislada en Estocolmo y retaba a Dios diciéndole que no saldría del templo hasta que Él le demostrase su existencia (Bergman et al 1968-70: 173). La fe no es sólida, su incredulidad no es absoluta. Evidentemente se trata de un personaje cuya manera

de pensar no corresponde a la de un creyente del siglo XVI sino a la de hombre que, influido por su tiempo, se ha convertido en un luterano ilustrado.

En este sentido, la mentalidad de un joven de la primera mitad del siglo XX es mucho más compleja si consideramos los acontecimientos mundiales así como las reacciones de los intelectuales de su época. En definitiva, hay más elementos a tener en cuenta, entre ellos, el panorama filosófico.

1.1.4. Del luteranismo al existencialismo

Existe un puente entre el credo luterano y el existencialismo. Su nombre es Sören Kierkegaard⁸ y surge en Dinamarca en el siglo XIX. El contenido de esta sección no desarrolla el pensamiento del danés, antes bien ayuda a entender los influjos que tendrá posteriormente en la filosofía existencialista y, en cierto sentido, en la obra de Bergman, quien proviene de un país próximo -cultural y geográficamente- a Dinamarca, la patria de Kierkegaard.

En primer lugar, Sören Kierkegaard es importante por su espíritu combativo a favor de las raíces protestantes. A través de publicaciones como *El momento* (1855), critica el panorama religioso de su época, porque considera que los luteranos se han aburguesado.⁹ De acuerdo a Reale, Kierkegaard advierte:

⁸ Kierkegaard nace en Copenhague en 1813, cuando su padre tenía 56 años y su madre 44. Por eso se define a sí mismo como el “hijo de la vejez” (Reale y Antiseri 1992: 217). Analizar su obra implica tomar en cuenta que fue hijo de un pastor luterano, así como el papel que ejerció la culpa en él y en su padre, la muerte que estuvo constantemente presente en su familia y la interpretación de ésta como un castigo divino (Collins 1970: 21). En efecto, de siete hermanos solamente le sobrevivió uno. Nunca se casó –a pesar de que se había enamorado de Regina Olsen. Muere el 11 de noviembre de 1855.

⁹ La lucha de Kierkegaard toma un nombre concreto, el obispo Mynster (nacido en 1775), Primado de la Iglesia en Dinamarca, quien había muerto en enero de 1854 y a quien su sucesor, Martensen, había proclamado como modelo ejemplar de la vida cristiana (Collins 1970: 31). Kierkegaard, en cambio, considera que el obispo es un modelo de incoherencia.

Un auténtico testigo de la verdad es un hombre que con pobreza, con humildad y abajamiento, es marginado, odiado, aborrecido, despreciado y escarnecido. Que su pan cotidiano es la persecución y que es tratado como un desecho. (Reale y Antiseri 1992: 220)¹⁰

Como lo demuestran las afirmaciones vertidas, el pensador danés ha retornado a Lutero y afirma que los creyentes deben renunciar al mundo terrenal, lo que implica apartarse de lo establecido y no vivir de acuerdo a compromisos (Collins 1970: 29-30).

En el fondo de este pensamiento se encuentra el rechazo a las instituciones temporales pues no toman en cuenta al individuo. De esta manera, Kierkegaard denuncia la incapacidad de la filosofía de Hegel¹¹ porque ésta se interesa sólo en los conceptos y descuida a la persona, al hombre concreto que existe aquí y ahora y que posee una singularidad irremplazable. En este contexto, el pensador danés confiere a su filosofía el nombre de *existencial* aunque no haya establecido propiamente una definición al respecto (Chestov 1947: 36). Empleando el parafraseo, en el pensamiento existencial lo único que importa sobre el sistema es la situación existente de cada ser humano. Como señala el doctor en filosofía, Federico Camino, Kierkegaard acusa al filósofo hegeliano de construir palacios, pero de vivir en chozas (2002c). Su obra es pues una evidente defensa al individuo.

El pensador danés considera que el hecho de ser cristiano es el dato central de la existencia humana (Reale y Antiseri 1992: 225), de ahí que su filosofía tome como fundamento al cristianismo. Algunas veces se ha establecido cierta semejanza con Bergman, quien planteó la problemática religiosa en algunas de sus películas, aun cuando la sociedad sueca había relegado este tema. Tal es el caso de *El séptimo sello* (1956) y, de forma distinta, la trilogía sobre el silencio de Dios: *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962) y *El silencio* (1963). Sin

¹⁰ No se ha tenido acceso directo a ciertas publicaciones escritas por Kierkegaard y, por ello, se cita sus textos a partir de otros autores.

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, filósofo alemán nacido en 1770 y muerto en 1831.

embargo, -y a diferencia del director sueco- Kierkegaard invita a creer ciegamente en Dios.

Según Reale, Kierkegaard propone la ignorancia frente a Dios¹² y para ello recurre a la figura de Abraham. En este sentido, el danés establece tres formas de vida –a las que se recurrirán durante el análisis de *Fresas salvajes*. En primer lugar se encuentra el que goza cada momento, es decir, el seductor, y corresponde al ideal estético; éste puede abandonarse, en segundo lugar, por la vida ética, es decir, realizarse en el matrimonio; finalmente se encuentra la vida de fe cuyo símbolo es Abraham. Éste último experimentó la paradoja de encontrarse entre el principio moral -por el que todo padre ama a sus hijos- y la fe -por la que estuvo dispuesto a matar a Isaac, su única descendencia (Reale y Antiseri 1992: 221-222).

En base a estas consideraciones, Kierkegaard declara el carácter paradójico y angustiante de la fe. Incluso, razona sobre el hombre a partir de las experiencias de temor, desesperación y angustia –como se verá más adelante, este término será retomado por los existencialistas para darle otra connotación. En definitiva, su filosofía no se limita a una pura actividad intelectual, por eso diverge nuevamente con el sistema filosófico imperante. Mientras que Hegel es objetivo y racionalista, el danés proclama las limitaciones de la razón y apuesta por la subjetividad de la persona.

Aunque no se le dio una notable credibilidad mientras vivía por las controversias que desató en la sociedad de entonces, en el siglo XX surge sorpresivamente un gran interés hacia este filósofo danés. En Estados Unidos, entre 1936 y 1946, se realizaron numerosas traducciones al inglés (Collins 1970: 9), si bien su influencia estaba en apogeo un cuarto de siglo antes en Europa. No en vano –y de acuerdo

¹² De acuerdo al autor, el pensador danés anota en su *Diario*: “Alto ahí. No, de acuerdo con la exigencia religiosa y humana nadie -nadie- puede comprender a Dios. El más sabio de los hombres debe atenerse humildemente a la misma cosa que el ingenuo. Aquí reside la

con Camino- Heidegger llegó a decir que uno de los acontecimientos más importantes de las primeras décadas del siglo XX fue la publicación de las traducciones al alemán de las obras del filósofo danés. Era el inicio de una nueva corriente filosófica cuyos pensadores le rendirían tributo. De este modo Sören Kierkegaard abre las puertas de lo que será el existencialismo contemporáneo.

1.2. El existencialismo

Vas a hacerles el regalo de la soledad y la vergüenza, (...) y les mostrarás de improviso su existencia, su obscena e insulsa existencia, que han recibido para nada. (Sartre 1962b: 71)

Es París de la posguerra. Dicen los titulares de la prensa amarilla: “Se suicida por una razón existencialista.” (Camino 2002c) Filósofos, literatos, dramaturgos, periódicos serios y diarios populares, público académico y diversiones nocturnas:¹³ todos tienen conversaciones existencialistas; todos están desgarrados por conflictos internos. Se siente la atmósfera impregnada de existencialismo. Es el medio cultural de Europa, es la “moda intelectual” (Barrett y Magee 1982: 80).

Magee explica que en algunas ocasiones, una corriente filosófica se pone de moda como consecuencia de determinadas circunstancias históricas y sociales. La ola de existencialismo se desata luego de la Segunda Guerra Mundial, como respuesta, en gran medida, a las experiencias vividas por la invasión nazi. Europa está abatida. A raíz de la dolorosa experiencia sufrida durante las dos guerras mundiales, el hombre ya no confía en lo que supuestamente lo iba a hacer feliz.

profundidad de la ignorancia socrática: «renunciar con todo la fuerza de la pasión» a cualquier saber curioso, para ser sencillamente ignorantes ante Dios.” (Reale y Antiseri 1992: 229)

¹³En estas circunstancias, Juliette Gréco se convierte en la cantante existencialista que hace sus presentaciones en bailes y cafés. Camino la considera “una celebridad existencialista”.

El nombre con el que se suele asociar a esta corriente filosófica es Jean-Paul Sartre,¹⁴ sin embargo no es en Francia sino en la tierra de Lutero, donde surge el existencialismo como tal:

Pero, en verdad, el existencialismo de este siglo no comenzó en Francia, sino en Alemania, y en la época que siguió, no a la segunda Guerra Mundial, sino a la primera. En términos intelectuales, la figura más señera del movimiento no es Sartre, sino Heidegger;¹⁵ es decir que, entre los estudiosos serios del existencialismo moderno, hay una opinión casi unánime en el sentido de que Heidegger, además de preceder temporalmente a Sartre, es el pensador más profundo y original de esta corriente filosófica. (Barrett y Magee 1982: 80)

La experiencia de la Primera Guerra Mundial es suficiente para cuestionar los ideales que la Ilustración prometió. Se suponía que con el conocimiento racional, las ciencias positivas y el desarrollo económico la humanidad iba a progresar, pero estas ilusiones se convirtieron en las armas de la ambición humana cuyo alcance afectó al mundo entero.

En este panorama y, en continuidad con Kierkegaard, el existencialismo de Heidegger es un rechazo contra la filosofía de Hegel y, en consecuencia, contra algunos los valores de la Ilustración. Para los existencialistas, la reflexión parte de la subjetividad (Sartre 1984: 57). Ello no es arbitrario, ya que desplazan el interés por la esencia y centran su valor en la existencia, que se define como “ser-ahí”.¹⁶

¹⁴ Jean-Paul Sartre nace en París en 1905 y muere en 1980. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1964.

¹⁵ Al respecto, hay muchas divergencias sobre la posición de Heidegger (nace en Messkirch, 1889; muere en 1976) puesto que, no todos lo consideran propiamente un existencialista, empezando por él mismo quien ha negado pertenecer a esta corriente. En este sentido, Camino observa que su propósito era “superar la metafísica”. Por el contrario, el existencialista Jean-Paul Sartre establece una división entre los filósofos que él considera parte de “los existencialistas ateos, entre los cuales hay que colocar a Heidegger, y también a los existencialistas franceses y a mí mismo” (Sartre 1984: 57). Más allá de las diferencias, es indudable que el filósofo alemán juega un papel imprescindible en el existencialismo.

¹⁶ *Dasein* es el término alemán que en filosofía significa “ser-ahí”, “ser-en-el-mundo”. Camino profundiza el “ser-en-el-mundo” como una co-pertenencia entre el hombre y el mundo: “mundo hay para el hombre y hombre hay para el mundo”, ésa es la vinculación.

En una entrevista concedida a Bryan Magee, William Barrett, entonces profesor de filosofía de la Universidad de Nueva York y autor del libro *Irrational Man*, señala que en el pensamiento existencialista hay un salto de lo ordinario a lo extraordinario: el punto de partida de la reflexión es lo más mundano y cotidiano, es decir, el “ser en el mundo”, la experiencia individual, la situación en la que realmente me encuentro. El paso hacia lo extraordinario sucede con el descubrimiento de una perspectiva completamente novedosa ante los rasgos de la existencia: “una vez que uno termina su análisis, se ven como nunca antes se les había visto” (1982: 82,83,87).

En este contexto, no es extraño que se asocie la obra de Bergman con esta corriente filosófica. Algunos personajes manifiestan su preocupación por la propia existencia y por ello se preguntan sobre el sentido de Dios, el bien y el mal, la vida y la muerte, la libertad, el sufrimiento y hasta cuestionan la posibilidad de la convivencia humana. No en vano Barthélemy Amengual ha definido su cine como “Arte existencial” (2002: 24). No es para menos, puesto que las inquietudes que aquejan a los hombres y mujeres de Bergman son trascendentales para su vida. Para ello, la trama de la película se circunscribe en muchas ocasiones dentro de un contexto crítico para el personaje, en que éste se encuentra particularmente sensible frente a su propia vida. Antes de ello, se ha planteado serios cuestionamientos sobre su existencia, su persona y la relación con su entorno, pero debido a los sucesos que ocurren en ese momento, no podrá continuar evadiendo las interrogantes, antes bien deberá enfrentarlas e intentar darles una respuesta. Ya en otro nivel, por medio de un ambiente de incertidumbres, soledades y angustias, el director plantea preguntas fundamentales sobre la existencia humana y conduce al espectador a cuestionarse sobre el sentido de la misma.

Sin embargo, no todo está dicho. De las respuestas que dé –o acaso la ausencia de respuestas- se descubrirá cuáles son los alcances de estos cuestionamientos. De ahí que se busque saber qué luces arroja el existencialismo en la obra de

Bergman y, concretamente, en dos características de la existencia: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas.

1.2.1. El existencialismo y el encuentro con uno mismo

A diferencia del luteranismo, que conlleva a la toma de conciencia del propio pecado, el encuentro con uno mismo en el existencialismo nunca será algo determinado; se trata más bien de una posibilidad, un poder ser. El existencialista considera que el ser humano nunca sabrá quién es de manera definitiva, pues no tiene una identidad permanente. Por eso, en esta corriente filosófica, es más apropiado hablar del descubrimiento de uno mismo -en el sentido literal de la palabra- que del propio encuentro, si bien ambos términos son empleados indiferentemente en este análisis.

Toda persona que quiere encontrarse consigo mismo se pregunta: “¿de dónde vengo?”. La solución que dé a esta interrogante determinará el destino de su existencia. Para los existencialistas, esta pregunta es fundamental para dar soporte a su pensamiento. Justamente, la negación de un referente superior¹⁷ –lo que constituye una diferencia sustancial con Kierkegaard- determina la ausencia de toda identidad definitiva en el ser humano. Parafraseando el libro *La náusea*, el ateísmo implica la ausencia de un esquema o de alguna razón para que las cosas sean de una manera determinada¹⁸ –entre ellas, los seres humanos quienes, desde esta perspectiva, carecen de naturaleza. Así también, Sartre lo explica en *El existencialismo es un humanismo*:

El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, (...) el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo. (1984: 60)

¹⁷ El ateísmo marca el pensamiento del siglo XX. Con anterioridad, Hegel había empleado la expresión “muerte de Dios”, frase que será usada posteriormente por Nietzsche (1844-1900).

¹⁸ Sartre revela esta idea a Roquetin, protagonista de su obra, *La Nausée*, publicada en junio de 1938 (Thody 1966: 15).

Entonces el descubrimiento de uno mismo está marcado por su propio origen, la nada, en medio de un universo absurdo que carece de razón alguna para existir. Heidegger sostiene que cada uno ha sido arrojado en el mundo. La palabra que define “este concepto, *Geworfenheit*, significa literalmente ‘arrojadez’, o calidad de ser arrojado” (Barrett y Magee 1982: 89), y Gaos como “estado de yecto, la derelicción” (Camino: 2002c).

La situación descrita en el párrafo anterior remite a la experiencia de dos personajes femeninos en la filmografía de Bergman. Ellas son Anna y Ester en *El silencio* (1963). Se trata de dos hermanas que experimentan en carne propia la condición de ser *arrojadas*: llegan a un país desconocido, cuyos habitantes se comunican a través de una lengua que ellas no comprenden; a ello se suma la experiencia de haber perdido al padre, quien otrora marcaba la pauta de sus vidas -y que Bergom-Larsson la asocia con la muerte de Dios (1978: 82-83)- y la consecuente búsqueda de estímulos sexuales para compensar la soledad y el vacío existencial. La sensación de desarraigo llega a su punto crítico cuando ambas hermanas, incapaces de comprenderse mutuamente, se pelean y se separan. Una abandona a la otra en esa ciudad desconocida, a sabiendas que la deja enferma y sola.

Retornando a la corriente filosófica, otra pregunta fundamental en la existencia humana se relaciona con el destino del hombre. En el pensamiento de Heidegger, la muerte sella el encuentro con uno mismo, de modo que el hombre es el *sein zum tode*: el “ser hacia la muerte”. Nadie puede tomar mi lugar en ella. Un aporte interesante de los existencialistas es la toma de conciencia de esta realidad, lo cual constituye un acto responsable en la propia vida. El problema está cuando la muerte imprime de angustia toda la existencia, la tortura y convierte en banal todo aquello que la persona pueda obrar. Se cambia toda la perspectiva de vida. Entonces cada día se convierte en un paso más hacia la muerte. Como explica

Barrett: “Y lo agudiza el hecho de que existir comprende avanzar hacia un futuro que contiene nuestra muerte inevitable.” (Barrett y Magee 1982: 89)

El origen y la fatalidad del destino son evidencias concretas de la contingencia humana. Justamente en el existencialismo, el descubrimiento de uno es la toma de conciencia de esta contingencia, que se expresa de múltiples maneras: soledad, abandono, ausencia de Dios, angustia, etc. En el pensamiento de Heidegger, se traduce en términos de finitud y muerte, pero al mismo tiempo es el encuentro con lo desconocido.

En el caso de Sartre, el descubrimiento de la contingencia implica la toma de conciencia de dos características de la condición humana: una libertad ilimitada y la consecuente angustia existencial. Como el hombre está solo, carga con la condena de ser libre. “Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace.” (Sartre 1984: 69). En su estado de desamparo, cada uno debe elegir su propio ser, sin referente alguno ni de acuerdo a los parámetros de la naturaleza humana, puesto que para los existencialistas ésta no existe. En medio de la libertad absoluta¹⁹ no es de extrañar que surja la angustia, puesto que el hombre, sumamente contingente, no cuenta con ningún apoyo. “El desamparo implica que elijamos nosotros mismos nuestro ser. El desamparo va junto con la angustia.” (Sartre 1984: 75)

En la condición de contingencia y abandono, no hay respuestas para las interrogantes existenciales, o mejor dicho, “Del individuo dependerá la respuesta particular que se dé a la pregunta: ‘¿Qué significado tiene mi vida?’” (Barrett y Magee 1982: 88). A falta de referentes, cada cual determinará el sentido de su existencia. Camino verbaliza lo que para estos filósofos se convierte en el dilema

¹⁹ Camino explica el sentido de la libertad que plantea Sartre: “Venimos marcados por cosas que no hemos decidido: familia, época, historia, la educación inclusive, y podría pensarse que eso determina que no haya espacio para la libertad pero para Sartre la libertad es responder a lo que uno ha hecho de uno mismo, con lo que se le ha dado, contraponiéndose a lo que los otros han hecho de uno. El hombre es última, radical, y absolutamente libre.” (Camino: 2002c)

de la existencia: “la necesidad de tener respuestas aunque las respuestas puedan ser la ausencia de respuestas”.

En este contexto, Sartre escribe *La náusea*, obra en la cual el autor se vale de sensaciones –partiendo del título- para describir la insatisfacción del ser humano ante sí mismo y frente a la vaguedad de su existencia. Esta realidad no escapa a Roquetin, protagonista de la obra, y se traduce en una contingencia infeliz: “Todos los hombres saben, como lo sabe Roquetin, que tanto ellos como el mundo son contingentes. Todos ellos tratan, de una manera u otra, de escapar de este sentimiento.” (Thody 1966: 19, 28). Planteada la contingencia con un tono negativo, es inevitable que la experiencia de encuentro con uno pase por el mismo filtro: “Soy demasiado para la eternidad..., no estoy nunca del todo a gusto conmigo mismo. Perdido en medio de una multitud, no logro nunca hacer callar este exceso de ser que me invade”.²⁰ Por eso Sartre escribe “Je suis de trop”: “estoy de más” (Sartre 1973:139).

En un sentido, el encuentro con uno en Sartre es el descubrimiento de la dimensión más oscura y negativa de la propia realidad. Es la generalización de lo más sórdido de la propia existencia, al punto de calificar a la persona como “una excrecencia inútil” (Thody 1966: 21).

1.2.2. El existencialismo y las relaciones humanas

El problema de la alteridad, en cuanto a la relación y comunicación con el otro, es un tema frecuentemente tratado en la filosofía contemporánea. Sin embargo, esta

²⁰ Herpin cita a Sartre en *La náusea* en el pasaje en que Roquetin reflexiona en el parque de Bouville (1974: 198-199).

reflexión suele ir de la mano con el tema de la soledad,²¹ que refleja en buena medida, un rasgo muy propio del siglo XX que es el individualismo.²²

El existencialismo no escapa a esta paradoja: por un lado, el reconocimiento de la otra persona –expresado por Heidegger en el *mit-sein* o “ser-con”-;²³ por otra parte, la soledad y la falta de comunicación, tan desarrollados en el pensamiento de Sartre.

Ahora bien, ¿cuál es la perspectiva concreta del existencialismo frente a las relaciones humanas? Para responder a esta pregunta, hay que tener en cuenta dos consideraciones.

En primer lugar, dentro del proceso de encuentro con uno mismo, las relaciones con las otras personas son fundamentales para revelar quiénes somos nosotros mismos. Muchas veces hay facetas, reacciones o ideas desconocidas que se develan a través de los demás. Para Camino: “Mientras el hombre se miente a sí mismo y trata de mentir a los demás, los otros nos ven más a nosotros.” (2002b) Sartre también es consciente de ello, con sus propias palabras: “El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo.” (Sartre 1984: 85) Las personas constituyen, entonces, un espejo de nosotros mismos.

Sin embargo –y ésta es la segunda consideración-, se trata de una vía de doble sentido porque dependiendo de la perspectiva que cada uno adopte frente a sí mismo, considerará y juzgará a los demás. En este contexto, vale detener la mirada en Sartre, quien proyecta en los demás lo que posiblemente descubre de

²¹ En la filosofía contemporánea se consideran varias soledades: la soledad planteada como el silencio de Dios y la soledad de cada cual (Camino 2002c).

²² El individualismo, que caracterizó las corrientes filosóficas del siglo XX, se convierte en una antípoda de los grandes sistemas colectivistas que habían masificado y despersonalizado al individuo en ese mismo siglo.

²³ Camino explica que el *mit-sein* o “ser-con” significa que “yo estoy rodeado de cosas y de hombres”, es decir “estoy en el mundo”.

sí mismo o en la persona en general. De ahí que se aproxime a los otros a partir de un desprecio por el ser humano, quien se convierte en una cosa repugnante, una cosa que no merece ningún tipo de consideración, al punto de calificarlo como “una excrescencia” -ver el punto anterior: *el existencialismo y el encuentro con uno mismo*.

Por eso, no resulta extraño que el existencialista francés sostenga, a propósito de las relaciones humanas:

Pero no puedo contar con hombres que no conozco fundándome en la bondad humana, o en el interés del hombre por el bien de la sociedad, dado que el hombre es libre y que no hay ninguna naturaleza humana en que pueda yo fundarme. (Sartre 1984: 77)

De acuerdo a estas afirmaciones, la libertad absoluta del individuo se convierte en ocasión de desconfianza. En la mentalidad del filósofo francés, cada cual –haciendo uso de su libertad- decide lo que es y lo que los otros son para él, de modo que el otro se convierte en “una libertad colocada frente a mí, que no piensa y que no quiere sino por o contra mí” (Sartre 1984: 85). De este modo, el hombre, dueño de una libertad ilimitada, puede estar a mi favor o en mi contra, condenarme o salvarme. Con este argumento, es necesario guardar una distancia preventiva en las relaciones humanas puesto que las personas se convierten en una amenaza.

Herpin -quien vislumbra en la filosofía de Kierkegaard el carácter individualista del existencialismo-²⁴ evidencia que la soledad toma dimensiones extremas en la mentalidad de Heidegger y Sartre. El filósofo y sociólogo observa que el amor se

²⁴ Herpin señala que la soledad y la falta de comunicación de los existencialistas, se percibe con anterioridad en el caballero de fe de Kierkegaard: “Ya en Kierkegaard la comunicación directa sólo es posible para el hombre que vive en lo relativo. Pero en la existencia absoluta, en la existencia de la fe, no hay medios adecuados para la comunicación. El caballero de la fe no puede hacerse comprender por nadie, y a nadie puede ayudar. El caballero de la fe ‘sólo dispone en todo y para todo de sí mismo, en un aislamiento absoluto’” –la construcción final corresponde a *Temor y temblor*, obra escrita por el filósofo danés (Herpin 1974: 202).

reduce a un deseo insatisfecho de poseer al otro, de querer que ese otro se envisque en mi libertad, privándole de la suya (Herpin 1974: 202). Justamente, en *El ser y la nada*, Sartre escribe sobre el afán de uno por cosificar al otro; sin embargo, el proceso es bidireccional, porque este otro, a su vez, ha entrado en una lucha conmigo para apropiarse de mi libertad (Camino 2002c).

La crisis en las relaciones interpersonales se manifiesta de múltiples maneras en la obra de Sartre. Las relaciones humanas no portan salvación y esto se evidencia en *La náusea*, a través de la falta de comunicación entre Roquetin y Annie, su ex amante. Como señala Thody, ambos han tenido –cada uno por su cuenta- una dolorosa experiencia existencial que les ha revelado el sinsentido de la vida. El sufrimiento común podría ser motivo de una mutua solidaridad, pero ni siquiera son capaces de comunicar la similitud de ambas experiencias:

De este modo, la misma posibilidad de una comunión en sufrimiento y desilusión se destruye y Roquetin se ve forzado a buscar su propia salvación completamente solo. Las experiencias reales, sostiene Sartre, son siempre decepcionantes y siempre incomunicables. (Thody 1966: 17)

En este contexto las relaciones humanas sólo son ocasión de frustración y refuerzan el individualismo y la soledad. Desconfianza, incomprensión, aislamiento, ausencia definitiva de comunión, soledad absoluta, incapacidad de comunicación de las experiencias existenciales... imposibilidad de amor. En conclusión, para Sartre, el existencialismo implica una visión individualista y conflictiva del hombre frente a las otras personas. Hay una frase en la obra teatral *A puerta cerrada* que como claro reflejo de esta actitud antisocial afirma que “el infierno son los demás.” (Sartre 1962a: 114).

Dado el panorama expuesto en el existencialismo, se puede entender por qué Orestes, personaje sartriano en *Las moscas*, afirma que “la vida humana empieza del otro lado de la desesperación” (Sartre 1962b: 71). Coincidentemente estas palabras describen con precisión el final de *Persona* (1966), y con ello la experiencia que comparten Alma y Elisabeth, ambas protagonistas de la película, luego de una prolongada convivencia en una isla y la consecuente separación.

1.3. Suecia²⁵

The real sources of Ingmar Bergman's films were in himself, but what is a self? An accumulation of temperament around the living cell of a culture? The sources of the Bergman films were in his local Swedish inheritance, with all that implies of external conditioning and personal reaction. The matter of the films, whatever else came to be included, represents the strategies with which he met the consequences of his inheritance.²⁶ (Young 1971: 28)

Este comentario define al creador como el producto de la interacción entre su entorno social y sus características personales. Si bien constituye una perspectiva particular desde la cual el crítico inglés Vernon Young,²⁷ analiza la filmografía de Bergman –pues centra su atención en las herencias locales- tiene el mérito de resaltar el papel de la sociedad en el contexto de la creación y en la idiosincrasia del creador.

En el caso de Suecia, esta afirmación toma alcances mayores en la primera mitad del siglo XX, pues se trata de un país y una época donde los acontecimientos mundiales de entonces se encarnaron en un modo particular, respecto al resto de Europa. En efecto, mientras las naciones vecinas eran invadidas, desmembradas, o acaso al acecho de los nazis por refugiar a sus perseguidos, Suecia se mantenía al margen de la Segunda Guerra Mundial. La política de la no

²⁵ En este punto no es mi intención hacer un examen riguroso de la sociedad sueca. Se trata más bien de un acercamiento a ciertas características que describen el perfil del sueco y que posiblemente arrojen ciertas luces para el posterior análisis de *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966). Por esta razón, la descripción privilegia sobre todo la Suecia de la posguerra y las décadas siguientes, alrededor de las cuales tuvo lugar la actividad creadora del director.

²⁶ “Las fuentes reales de las películas de Ingmar Bergman estuvieron en sí mismo, pero ¿qué es el sí-mismo? ¿Una acumulación de temperamento alrededor de la célula viviente de una cultura? Las fuentes de las películas bergmanianas estuvieron en su herencia sueca local, con todo lo que implica de condicionamiento externo y de reacción personal. El tema de las películas, y cualquier otra cosa que fuese incluida en ellas, representa las estrategias con las que él enfrentó las consecuencias de su herencia.”

²⁷ Young se describe a sí mismo como inglés de nacimiento, de ciudadanía estadounidense y europeo por empatía -especialmente, al sur de la Península Escandinava y al norte de los Alpes.

intervención²⁸ permitió al país continuar progresando social y económicamente puesto que, desde los años treinta, los Social Demócratas habían asumido el gobierno y habían establecido un sistema de bienestar social que creaba una serie de propuestas colectivas de gran alcance.

Sin embargo, mientras Suecia se convertía en una sociedad modelo a causa de sus políticas internas, muchos suecos compartieron en la década de los cuarenta el llamado *complejo de neutralidad* puesto que no encontraban justificación moral que defendiese la imparcialidad de su país durante la Segunda Guerra Mundial. Ciertamente, Suecia estaba a salvo pero, como muchos autores señalan, muchas conciencias se vieron presas del remordimiento, la culpa y la indignación frente a la impasibilidad de una política exterior que cerraba sus ojos ante el derrumbe de las naciones vecinas. Todo ello derivó en una angustia insoportable:

Habiendo escapado de la guerra por milagro (...), única intacta en medio de una Europa agotada y en ruinas, Suecia vivía entonces una crisis interna que creaba un clima de neurosis, especialmente entre los adolescentes. Una verdadera epidemia de suicidios y una angustia existencial azotaban a toda una generación, a la que sin duda, por su edad, ya no pertenecía Bergman, pero cuyos problemas seguían siendo los suyos. Problemas que eran menos de tipo social que moral (Sicilier 1960: 17).

Un sector que particularmente vivió los estragos de la neutralidad sueca fueron los intelectuales de la época, conocidos como *Fyrtio* quienes surgieron en la década de los cuarenta como lo indica su propio nombre –en sueco *Fyrtio* significa cuarenta. Esta escuela comprende una generación de literatos cuyos ánimos estaban insuflados por el pesimismo y la angustia existencial. Angustia que, según Vernon Young era la proyección del sentimiento de culpa originado en el complejo de neutralidad y que se tradujo en un deseo de ser completamente neutral e indiferente a los imperativos políticos y a las consecuencias de la historia

²⁸ A partir de 1814, año en que peleó con Noruega, Suecia no participa de ninguna guerra. Si bien cuenta con un sistema de defensa nacional, su política exterior se basa en la no alianza en

(1971: 26). La creencia del grupo de *Fyrtotalists* era el escepticismo religioso y su doctrina, la inacción, puesto que estos poetas no encontraron consuelo ni sentido en nada que los rodease.²⁹ Sus pensamientos, en definitiva, se abatían hacia un completo nihilismo.

Ésta es la paradoja: mientras el país se dedicaba a las soluciones colectivas, la reacción cultural se encontraba cada vez más ensimismada y, en último término, se volvió individualista. A los intelectuales de los años cuarenta no les interesaba el bienestar social y económico, ni mucho menos las filosofías colectivistas –cosa que sí estaba presente en la literatura sueca de la década de los treinta (Donner 1964: 155). En efecto, resuelto prácticamente el problema material –o en vías de solución- no tenía sentido culpar de las desgracias humanas a las circunstancias o estructuras externas. Y es que era evidente que la política del bienestar social era incapaz de remediar la angustia espiritual que asolaba a los intelectuales del país. Por eso, la reflexión dio un vuelco y centró su problemática en el propio hombre:

Desde su «balcón» neutralista (...), nuestros «Quijotes» de Gamla Stan (el barrio bohemio de Estocolmo) habían comprendido muy pronto que, a pesar de los lemas egocentristas proclamados aquí y allá, cada ser humano lleva, quiéralo o no, las raíces del mal profundamente ancladas en el fondo de sí mismo (Béranger 1959: 20-21).

Esta afirmación revela, a fin y cuentas, no sólo la mentalidad de los intelectuales de la época, sino también el motivo de su escepticismo a ultranza. Porque en medio de la angustia y de un pesimismo que les impedía ver con claridad, la escuela de *Fyrtotalists* fue lo suficientemente sensible como para vislumbrar que el mal se encontraba en el interior de cada uno. El problema de estos

períodos de paz, lo que avalaría su neutralidad en tiempos de guerra (Instituto Sueco 2001a).

²⁹ Vernon Young nombra algunos representantes de esta escuela. Por ejemplo, Karl Vennberg publicó junto con Erik Lindegren una antología de *Fyrtotalists* en 1947 y resumió el punto de vista de esta escuela cuando afirmó que la vida era “escoger entre lo indiferente y lo imposible”. Así también, el autor considera que el más extremista fue Stig Dagerman, quien escribió una

intelectuales –cosa común en el luteranismo y la filosofía existencialista- radica en la centralidad que le dieron a lo negativo del ser humano. No en vano, el crítico finlandés Jörn Donner ha afirmado que el espíritu de esta escuela se concreta en la sentencia: “‘The evil form which we suffer is metaphysical.’ And the term we means all mankind.”³⁰ (1964: 13).

En este contexto, no sorprende que los intelectuales de Suecia fuesen más permeables a las escuelas individualistas del extranjero, tales como el existencialismo de Sartre. La inquietud espiritual de los suecos encontró sintonía en la libertad, angustia y soledad que propugnaba el pensador francés. Con razón Donner afirma que Camus, Kafka y Sartre eran los hombres del momento. No hay que olvidar que las obras literarias, por sus propias características, tienen mayor difusión que las puramente filosóficas. De esta forma, el personaje de la literatura sueca de los años cuarenta, abandonó el estandarte de la razón y lejos de ser concebido en relación con su ambiente, se transformó en una idea abstracta, en un individuo que vivía en medio del absurdo y el sinsentido de la existencia, en palabras de Donner: “Man, a Sisyphus, a K, a suffering Mankind.”³¹ (1964: 12-13).

En el caso de Bergman, Young señala que era muy joven aún como para calificarlo un miembro asociado del grupo de *Fyrtotalists*, lo que no implica que fuese ajeno a la atmósfera de angustia y desesperación que reinaba en la intelectualidad sueca (1971: 27). Justamente, los años formativos del director como artista coincidieron con la emergencia de esta escuela (Steene 1968: 23), de modo que, mientras probaba suerte en la universidad y se ubicaba en el teatro, estuvo expuesto a las tertulias existencialistas alrededor de los círculos

colección de historias y una pieza teatral que se consideraron como “griteríos de perplejidad y náusea”, antes que se suicidara a los 31 años (1971: 26).

³⁰ “‘La forma de mal que nosotros padecemos es metafísica.’ Y el término *nosotros* significa toda la humanidad.”

³¹ “El Hombre, un Sísifo, un K, una Humanidad sufriente.” El *Mito de Sísifo* (1942) de Albert Camus (francés, nacido en 1913 en Argelia y muerto en 1960 camino a París) gira en torno al absurdo de la existencia. Toma el mito helénico del mismo nombre -Sísifo tenía que trasladar un enorme bloque de piedra hasta la cima de una montaña y cada vez que llegaba, el bloque se le escapaba y rodaba hasta el suelo; el personaje lo recogía y recomenzaba el trayecto hasta la

universitarios, los salones teatrales y sobre todo, el frecuentado barrio Gamla Stan.

Bergman se inicia en el cine en la década de los cuarenta, primero como guionista, después como director. Si bien sus filmes iniciales no tenían la postura extremista que caracterizaba a los *Fyrtotalists*, a Moeller no le extraña que estas películas fuesen tildadas de neuróticas (1995: 92). En efecto, sus primeras películas hurgaban en la crueldad y destructividad del mundo adulto, que se oponía a la inocencia juvenil. Tal es el caso de *Tortura* (1944), titulada en inglés *Frenzy*, en la cual un joven estudiante es víctima de un profesor, cuyo nombre, Calígula, anuncia por sí solo toda su maldad. Pero afirmar que la trama se debe únicamente a esta corriente sería superficial, basta tomar en cuenta otros elementos de la época o, incluso, el propio temperamento del creador, el entorno familiar –como se verá más adelante– y, evidentemente, su propia imaginación.

Una mirada general al cine sueco muestra ciertas semejanzas con la literatura de los años cuarenta. Al crítico inglés Peter Cowie, especialista en cine escandinavo, le sorprende la violencia que caracteriza los argumentos de esta época (1970: 7-10) –violencia que está reflejada en innumerables intentos de suicidio, agresiones imprevisibles, incestos, abortos y, en general, una tendencia morbosa hacia la muerte, como también lo declaran otros autores (Young 1971: 87; Ayfre 1971: 818) y que dice poco o nada sobre esa realidad tan beneficiada por la política de bienestar social. En efecto, de espaldas al adelanto material que se vivía en Suecia, el personaje de la pantalla hurga en su propio interior y se ve expuesto a sus propios conflictos personales. No en vano, Cowie observa que a partir de la década de los cuarenta se identifica en el protagonista del cine sueco al antihéroe de Sartre o el Extranjero de Camus. Paradoja entre sociedad e individuo, ésta no es la única contradicción que manifiesta el séptimo arte. Existe una que atañe al luteranismo.

cima- para hacer un ensayo sobre la libertad sin sentido. Por otro lado, K es el personaje de Kafka (1883-1924), en la novela *El proceso*, publicada en 1925.

En efecto, sensible a la sociedad escandinava, Cowie observa en las películas suecas una contradicción que también se extiende en el día a día de Suecia. Sin intención de igualar dos conceptos que de por sí son antagónicos, el crítico encuentra cierta coincidencia entre el protestantismo y la sensualidad, que luego es confirmada en un artículo de la revista argentina *El Amante*:

El puritanismo es bastante más evidente en sus películas de lo que muchos suecos estarían dispuestos a reconocer. (...) Pero detrás de este puritanismo, que arraiga en una sociedad campesina, hay una obsesión no menos ardiente por lo erótico. La cultura sueca, como un rostro de Jano, se funda en esta separación de intelecto y cuerpo, reprobación y abandono al placer, que representan Ester y Anna en la película de Bergman.³² (Cowie 1970: 8-9)

Paradoja estrictamente lógica, ya que es justamente frente a la severidad protestante, frente a la voluntad de ascetismo, frente al mandato y contención y abstinencia, que nace, crece y se organiza el principio contrario, el del desorden de los sentidos, la tentación, el puro deseo. (Bernades 1995: 21).

Esta observación, que proviene de dos perspectivas geográficamente distantes –la primera, anglosajona; la segunda, latina- percibe la coexistencia de dos realidades que originalmente no guardan correspondencia alguna entre sí. A un lado, se encuentra la severidad y puritanismo del pensamiento luterano, que manifiesta en el fondo una mirada teñida de desconfianza hacia la naturaleza del ser humano. Se sobredimensiona lo malo de la persona -como se comentó en la sección titulada *El luteranismo y el encuentro con uno mismo-* y esta visión se plasma en una educación rigorista, que busca la represión de la maldad, y se expande a todos los ámbitos temporales, a los que considera dañinos. Justamente, a manera del caballero de la fe de Kierkegaard, se trata de una renuncia a lo temporal, pues éste no es considerado un ámbito donde la persona se pueda realizar, antes bien es una posible ocasión de caída. La oposición entre

³² Se refiere a la película *El silencio* (1963).

el cuerpo y el alma recuerda al dualismo platónico que subestima el primero por considerarlo una fuente de corrupción del segundo.

En la otra cara de la moneda, el cine sueco manifiesta un arraigo a lo puramente terrenal, sin referencia moral alguna. Las afirmaciones vertidas evidencian un hedonismo, una obediencia al cuerpo y los sentidos, una desinhibición total que probablemente inhibiría en el momento de su estreno a cualquier espectador que no oscilase entre ambos polos. Dicho sea de paso, Bergman no fue ajeno a esta realidad. Además de relatar el peso que la culpa ejerció en su vida, él mismo confiesa el desenfreno que alguna vez vivió en los días de rodaje, y que tiene como trasfondo un rechazo a todo aquello que implique algún deber u obligación, a lo que “Bergman opuso la destructiva afirmación de un sentido de *no deber*, de no deberle nada a nadie –ni amor, ni fidelidad, ni consideración, desconociendo todo tipo de obligaciones y ataduras” (Huayhuaca 2001: 217). Esta opción de vida se expandió en su día a día y concretamente en sus relaciones cotidianas, como él mismo relata en su libro de memorias.

Ahora bien, que la presencia del puritanismo y erotismo se limite a una oposición anecdótica o acaso revele una relación alarmante, es un tema interesante de investigación que evidentemente no se va a ahondar en este punto. Sin embargo, en ambos casos manifiesta el estado espiritual de la Suecia del siglo XX. A propósito de *Los comulgantes*, película escrita y dirigida por Bergman en los años sesenta, el crítico inglés Robin Wood analiza la escena en que el pastor oficia una misa en un templo vacío, con menos de diez fieles.

Toda la escena inicial parece expresar la idea del desarraigo del abandono de una serie de costumbres y creencias tradicionales. En cierto sentido, cabe ver la película como un documento espiritual sobre la Suecia contemporánea, donde, de un tipo de vida arraigada en una cultura rural de signo tradicional, se ha pasado en pocos años a otro, totalmente distinto, producto de los vertiginosos progresos de la técnica; de tal modo que los habitantes de los pueblos como el que se nos muestra en la película viven entre dos mundos, sin pertenecer a ninguno de ellos: de ahí su turbamiento y su insatisfacción. (Wood 1972: 122)

Si bien este comentario enfatiza las consecuencias causadas por la transición del campo a la ciudad, así como los cambios vertiginosos de la vida en la metrópolis, también apunta al debilitamiento que ha sufrido la religión tradicional en Suecia, al punto que la ficción toma de la realidad el vacío de las iglesias. Que el pastor tenga que celebrar misa en dos templos –como sucede en la película mencionada- tampoco es gratuito porque en la vida real ha disminuido el número de éstos. Suecia va siendo testigo de un abandono de su religión, de un ateísmo, ya sea a causa de los cambios en el pensamiento occidental, ya sea como producto de los sucesos históricos y sociales de toda Europa, o incluso como una reacción al rigorismo protestante. Con respecto a esto último, insisto, no pasa desapercibida la visión negativa del ser humano. Siguiendo esta lógica, lo único que queda para la persona, dado que siempre va a ser mala, es o reprimirse, o darse al abandono y despreocuparse del asunto. Personalmente, creo que esto último se ha generalizado en Suecia.

En este contexto, el abandono de la fe es entendido por los suecos como una ausencia de moralismo. Ya lo había afirmado Paul Britten Austin al referirse al clima religioso del país:

“Any discussion of ‘religion’ with the average Swede swiftly reveals that, as far as he is concerned, what is here in question is a repressive type of moralism. Which is why he makes no bones about having rejected it.”³³
(Austin 1966-67).

No olvidemos que ante una situación determinada –en este caso, el puritanismo- se pueden dar distintas reacciones: cada cual puede aceptarla dócilmente; rebelarse y rechazarla o, heroicamente, dialogar con ella. No me extraña que haya sucedido lo segundo, es decir, que cierto sector de Suecia se haya rebelado contra el rigorismo y haya optado por el otro extremo, sin que por ello tenga yo la

intención justificar o culpar a nadie porque al fin y al cabo ninguna persona está determinada por su entorno, antes bien es libre y responsable de sus actos. Donner sostiene que al debilitarse la presencia luterana, sus disposiciones solidarias y morales han dejado un vacío pues no han sido reemplazados por nada más que normas seculares. Los elementos religiosos –dígase los templos y los ritos- han quedado como un decorado, es decir, han perdido su sentido original y han pasado a formar parte de la costumbre (1964: 11, 155).

Les disgusta el rigorismo, pero aman la planificación. “Generalmente todo está planificado, anunciado, programado, no hay muchas sorpresas”, comenta Marianne Eyde, cineasta noruega, a propósito de la forma de ser de los escandinavos (2002). Esta realidad se hace concreta de un modo especial en los suecos, a quienes Vernon Young, con cierta ironía inglesa, asigna un emblema, el mismo de la escalera mecánica del Stockholm Tunnelbahn -el metro subterráneo de la capital-: “Stand on the Right; Move on the Left.”³⁴ Se trata de una dualidad que acompaña las estrategias de todos los ámbitos de su vida y se percibe desde el simple hecho que un sueco considere humillante que alguien, en alguna parte del mundo, sufra dolor mientras que él mismo es incapaz de comprar un analgésico sin receta (Young 1971: 108).

Pero cada país del norte de Europa tiene su propio perfil. Así lo explica Eyde, quien percibe en los daneses más jovialidad, un mayor sentido del humor. Ellos tienen más mundo, al estar más vinculados al resto del continente. Mientras que el noruego es más campechano y pesquero; los suecos, además de ser buenos comerciantes, se caracterizan por su formalidad, incluso en su modo de hablar y, concretamente, en sus frases de cortesía. En este sentido, Colin Moon, residente en Suecia en los últimos 20 años, se sorprende ante la diplomacia de sus

³³ “Cualquier discusión sobre ‘religión’ con un sueco promedio revela rápidamente que, por lo que a él concierne, lo que está aquí en cuestión es un moralismo de tipo represivo. Por esto no se hace problemas en haberla rechazado.”

³⁴ “Pararse a la derecha; avanzar por la izquierda.”

habitantes, quienes prefieren emplear frases como “depende”, “quizá” o “ya veré lo que puedo hacer”, antes que entrar en conflicto y decir “sí” o “no” (2003).

Particularmente y en comparación a los países vecinos, los suecos son mucho más reservados y medidos. Ya lo había expresado Ingmar Bergman, preocupado por la problemática de la comunicación y las relaciones humanas en sus compatriotas:

‘Somos un país enorme’, ha dicho Ingmar Bergman, ‘pero muy poco poblado, muy desperdigado. Las gentes pasan la vida aisladas en sus granjas... y aisladas unas de otras en sus hogares. Es un país terriblemente difícil para ellos, incluso cuando van a las ciudades y se acercan a los demás; realmente, no les sirve de nada. No saben acercarse ni comunicarse.’ (Cowie 1970:12)

Las palabras de Bergman podrían ser tildadas de exageradas, si se tiene en cuenta la sensibilidad particular que ha caracterizado su filmografía ante diversos aspectos de la vida. Sin embargo, Vernon Young las confirma con el estudio psiquiátrico realizado por el norteamericano Herbert Hendin, M.D. a comienzos de los años sesenta. Su investigación titulada *Suicide and Scandinavia* estaba destinada a descubrir las motivaciones que conducían a los habitantes de los países escandinavos al acto del suicidio, porque es mundialmente conocido el alto índice de éste en Suecia y países nórdicos en general. En su pesquisa Hendin contó con un grupo daneses, noruegos y suecos que habían intentado suicidarse. En el curso de su análisis, sin embargo, salieron a la luz diferencias culturales que evidenciaron concretamente el grado de reserva y autosuficiencia de los habitantes de Suecia.

En efecto, Hendin observó que los pacientes suecos eran los más difíciles de tratar. Si se encontraban en una discusión sobre algún problema emocional, le demandaba cerca de cuatro a cinco horas obtener de ellos la misma cantidad o calidad de información que un danés confesaba en sólo dos horas. Mientras que éstos últimos se encontraban ávidos en continuar conversando sobre sus propias

experiencias, a la segunda o tercera sesión el sueco se encontraba avergonzado por haber revelado mucho de su persona. Hendin advirtió que los suecos no suelen ser conscientes de sus sentimientos por lo que les es difícil expresarlos abiertamente. Esto se ha tornado una preocupación, muchos de ellos se sienten emocionalmente muertos (Young 1971: 95-98). ¿No es acaso la misma experiencia que confiesa Evald, el hijo del protagonista en *Fresas salvajes* (1957)?

Evidentemente, estos resultados no fueron bien recibidos en Suecia. Hay que tener en cuenta, por otro lado, el riesgo de juzgar el temperamento reservado y la tendencia a la soledad de sus habitantes desde una mentalidad puramente americana o latina. Marianne Eyde sostiene que en Latinoamérica es difícil entender el concepto de soledad bien vivida. Lo bien vivido acá siempre se relaciona con la compañía.

Sin embargo, es innegable la complejidad de la psicología de los suecos.³⁵ Justamente el psicoanalista Julio Hevia considera que poseen una “individualidad pasmosa”, un sobrepeso en su interioridad (2003), carente a su vez de un canal de expresión, al punto que la cólera de un extranjero, resulta para el sueco una “conducta histérica” (Moon 2003).

A estas alturas sabemos que la interioridad de los suecos comporta una carga más considerable que el resto de países nórdicos. En este contexto, hay un elemento natural que se repite en todos estos países y que puede haber influido significativamente en el temperamento de los habitantes de Suecia. Se trata de un *toque de queda* ambiental, climático, que empuja a cada uno a encerrarse más en sí mismos. Es el fin de la fiesta. Hora de retirarse. Hay mucho tiempo para pensar en casa, solo.

³⁵ No en vano, Renato Sandoval, conocedor de la literatura nórdica, encuentra en ella una intelectualidad preocupada por los temas de la vida, el amor y la muerte, que se remonta a los tiempos de Emanuel Swedenborg (1688-1772), filósofo místico sueco, y se extiende en la actualidad, con el mismo tono especulador, reflexivo y elucubrador (Sandoval 2002).

Nuevamente estamos frente a una contradicción. Como ha podido observarse, los suecos han reaccionado consciente o inconscientemente frente a diversos elementos. Han aportado soluciones económicas mediante su política de bienestar social, e incluso, la cuestionada neutralidad ha sembrado en ellos la experiencia de acoger hasta hoy a los refugiados políticos de diversas partes del mundo. Buena, mala o ambigua, han encontrado salida para todo. Sin embargo, su propio perfil carga la pesadumbre de un elemento que año tras año les recuerda su perenne presencia. Cualquier turista que llegue en invierno es testigo de los rostros encogidos, las miradas fijas, los movimientos tiesos. Los ánimos están apagados y condicionados por la severidad del clima, el frío y la oscuridad. Ésta es la lucha cotidiana: el hielo, el viento y las noches prolongadas. En la Suecia central, el sol se pone a las cuatro de la tarde en el mes de octubre; en diciembre a las dos; y mejor ni imaginar lo que sucede en las ciudades del norte (Young 1971: 99).

Motivados por el frío, se refugian en su casa. Esto ha tenido consecuencias positivas. En una época, por ejemplo, los países escandinavos fueron testigos del mayor índice de lectura en todo el mundo (Eyde 2002). En la otra cara, han adquirido un temperamento más reservado y menos comunicativo, como se comentó anteriormente. Se suele decir, con razón, que el clima condiciona el ánimo de los suecos. No sólo disipa cualquier actitud optimista ante la vida sino que les recuerda una realidad que ellos no pueden alterar. Psicológicamente, el sueco está derrotado por las fuerzas de la naturaleza; está determinado a vivir con un enemigo que nunca lo va a abandonar.

“El ansia de liberarse de esta automortificación se revela en lo que los suecos llaman *utbrytningsdrömmen*, o sea la ilusión de huida a un futuro idílico infinito, hacia una nueva vida...” (Cowie 1970: 9). Si bien Cowie emplea el término *automortificación* para referirse a la tensión entre puritanismo y rebeldía, es lógico que esta palabra también se desplace a la lucha que todo sueco enfrenta cada

invierno infernal. En este sentido, la llegada del verano concreta el anhelo de libertad y se convierte en un respiro frente a la asfixia del frío y la oscuridad. De ahí que el lugar idílico en Suecia se encuentre al aire libre, sea en el campo rodeado de abedules, alrededor de un lago o cerca al mar, pero siempre bañado por la luz del sol. Cómo no esperar con ansias el verano -que dicho sea de paso, viene con tanta fuerza que ilumina casi las 24 horas al norte. Por eso, los suecos celebran su llegada en la famosa Noche de San Juan, para la cual dejan la ciudad y se adentran a los jolgorios del campo. Reconciliación con la naturaleza, se unen y festejan con ella, no sin antes celebrar el advenimiento de la primavera en la Noche de Walpurgis, el 30 de abril de cada año (Instituto Sueco 2001b). El calor se ha anunciado en mayo, en junio se siente en todo su esplendor. Vienen días largos, y la medianoche sorprenderá a los niños pescando y a los adultos leyendo los diarios (Eyde 2002).

Sin embargo, en julio se pierde el brillo, en septiembre el sol se desvanece. Todo ha sido un sueño, una felicidad fugaz. La mente da mayor cabida al *utbrytningsdrömmen*, porque en donde más se percibe la ilusión del verano es en la imaginación, que no tiene límites. En este contexto, el cine sueco recibe sus influjos y lo hace parte de sus tramas y los conflictos. Tan importante es la naturaleza en la mentalidad sueca que su aparición se remonta a las películas de Victor Sjöström, famosas por plantear la interacción entre el hombre y su medio ambiente.³⁶ En el caso de Bergman -y como se comentará a lo largo de los siguientes capítulos- la naturaleza constituye un medio de expresión. Son varias películas cuyos títulos lo predicen: *Juegos de verano* (1950), *Un verano con Mónica* (1952), *Sonrisas de una noche de verano* (1955), *Fresas salvajes* (1957), *El manantial de la doncella* (1959), *Sonata de otoño* (1978) y en inglés *Winterlight* (1962). Esta afirmación es confirmada por la sueca Maaret Koskinen, quien en su

³⁶ En este sentido destacan, entre los filmes de Victor Sjöström, *Terje Vigen* (1917) y *The Outlaw and His Wife* (1918), traducida al inglés británico como *Love, the Only Law*. Igualmente, sobresale una película de Maurice Stiller, *Sir Arne's Treasure*, basada en una historia de Selma Lagerlöf. Paralelamente al período inicial de Bergman se estrenó un filme de Arne Mattson titulado *One Summer of Happiness* (1951), que también cuenta con un decorado natural (Koskinen 1984: 7). Asimismo son conocidos los documentales de Arne Sucksdorff que plantean la naturaleza como un medio de ternura y brutalidad (Cowie 1970: 8).

artículo titulado *The Typically Swedish in Ingmar Bergman*, observa que inicialmente Bergman empleaba el cambio climático para expresar los cambios del tiempo y de la acción dramática. En *Un verano con Mónica*, por ejemplo, la vida al aire libre, el agua brillante y la luz del sol, coinciden con los momentos de libertad y felicidad, cual sueño de los jóvenes amantes, que termina cuando la pareja regresa a la ciudad y se enfrenta con la realidad: tanto el verano como el amor han llegado a su fin. Tan intenso es el verano como breve, así también la felicidad. Como diría Peter Cowie a propósito del cine sueco: “la brevedad del verano, por ejemplo, simboliza lo transitorio del placer” (1970: 8). Sin ir tan atrás, en *Juegos de verano*, el pasado y la juventud suceden en el campo, en pleno sol, en tanto que las escenas del presente ocurren en la ciudad, oscura y lóbrega como invadida por la lluvia otoñal porque para el sueco el otoño constituye una amenaza a su alegría (Koskinen 1984: 8-9).

Sin embargo, muchas veces se corre el riesgo de igualar la representación con la realidad. No son pocos los extranjeros que viajaron a Suecia, fascinados con la idea de encontrar el estilo de vida descrito en las películas de los años cincuenta: el verano idílico, los paisajes exóticos, las noches brillantes y, en el caso del público masculino, las mujeres suecas. Incluso los títulos de algunas películas de Bergman sufrieron variaciones al ser traducidos al inglés con nombres que guardaban relación con el verano o con el concepto del *pecado* sueco (Koskinen 1984: 6-8). En un artículo titulado *A Filmmaker in the Borderland*, Mikael Timm comenta que probablemente muchos turistas se vieron sorprendidos al descubrir que la vida diaria en Suecia no correspondía al ambiente ilustrado en las películas de Bergman:

Most Swedes do not live in isolated houses in the countryside, most of them are not grappling with religious issues (or at least don't want to admit it) and with the exception of some of his early films and the two TV series *Scenes from a Marriage* and *Face to Face*, most Swedes have a different manner of speech than Bergman's characters.³⁷ (1988: 44)

³⁷ “La mayoría de los suecos no vive en casas aisladas en la campiña, muchos de ellos no tratan de resolver problemas religiosos (o por lo menos no lo quieren admitir) y a excepción de algunas

Estamos entonces encontrándonos con el artista, con el talento creativo que trasciende cualquier contexto o circunstancia sociocultural. Bergman capta la realidad, es cierto, pero la hace suya. La pregunta inmediata es ¿quién es este genio creador que con sus temas existenciales sorprende en la pantalla –cuando esta última es asociada comúnmente a motivos más ligeros- haciendo que el espectador del mundo entero voltee su mirada, sea para alabar su obra como para criticarla?

1.4. Ingmar Bergman

Vivir en Suecia en 1918 era similar –guardando cierta distancia- con la Inglaterra o los Estados Unidos de 1890. En aquellos años, las costumbres suecas aún eran rurales y anticuadas (Young 1971: 8), sobre todo en la clase media que, desde su nacimiento en el siglo XIX, conservaba un modo de vida establecido e inmune al paso de los años. A un lado, la madre de familia, cercana y confidente, mientras que a la cabeza se encontraba la autoridad paterna, distante, desde cuyo puesto vigilaba el orden familiar mientras se encargaba del sustento de la casa. Costumbres, hábitos y reglas evidentes. No hay nada que se cuestione. En verano, todos van a una casa de campo en la villa de la familia. Al terminar el colegio, los muchachos deben pasar el examen del *college* y luego estudiar en la universidad. Posiblemente cada cual siga los pasos de su padre. El camino ya está trazado, generación tras generación. Muchos se rebelan, algunos de ellos se convierten en artistas o en revolucionarios políticos; la mayoría, en cambio, termina reconciliándose con el ideal de vida. Es el perfil de la burguesía y, en líneas generales, corresponde al hogar de los Bergman (Donner 1964: 240-241).

de sus películas iniciales y de las dos series televisivas, *Secretos de un matrimonio* y *Cara a cara... al desnudo*, la mayoría de los suecos tiene una manera de hablar diferente a la de los personajes de Bergman.”

Ernst Ingmar Bergman nació en Uppsala el 14 de julio de 1918. Hijo de Erik Bergman, un pastor luterano, y de Karin Åkerblom, una mujer de origen valón; en algún momento confesó haber crecido en una atmósfera en la que todo parecía inmóvil, año tras año (Bergman et al 1968-70: 128). Estas palabras, conforman en él una dimensión particular si se tiene en cuenta que durante su niñez vivió en un lugar idóneo para retener las costumbres anteriores: la casa rectoral del Hospital de Sophia, donde predicaba su padre, el pastor, quien posteriormente sería nombrado capellán de la corte del Rey.

Ser hijo de un pastor luterano –o en concreto, de ese pastor luterano- lo marcó profundamente, al punto que percibiría su propia vida como “una caída” (Huayhuaca 2001: 213). En la autobiografía titulada *Linterna mágica* Bergman relata detalladamente los innumerables castigos a los que estaba expuesto en nombre de una educación rigorista y una mentalidad puritana. Algunas veces eran sanciones rápidas y simples, en otras ocasiones consistían en llevar puesto una falda hasta la rodilla, en el encierro en un ropero oscuro -que en su adultez repercutiría en varios ataques de claustrofobia- o en recibir una tanda de azotes. Éste último se enmarcaba en una especie de ritual que comenzaba con el descubrimiento del delito y su consiguiente confesión ante alguna mujer de la casa. Le seguía el aislamiento, la incomunicación, que supuestamente induciría al culpable a la reflexión y al deseo de recibir la sanción y el perdón. Ya en el despacho de su padre, continuaban los interrogatorios y las confesiones que culminaban con el castigo en sí:

Terminada la tanda de azotes, había que besar la mano de mi padre. Inmediatamente se comunicaba el perdón y el peso del pecado caía a tierra dando paso a la liberación y a la misericordia. Es cierto que uno se iba a la cama sin cena y sin lectura, pero el alivio era, de todas maneras, notable. (Bergman 1995: 17)

Este conjunto de episodios, que en su momento Bergman aceptó pasivamente y que luego consideró humillantes, no sólo deben encuadrarse dentro de la

mentalidad luterana, sino también dentro del propio perfeccionismo de su padre. Porque, además de tener que confesarse continuamente con su padre-pastor, en su casa se respiraba una tensión que obedecía a las personalidades, una disciplina de hierro impuesta por ambas partes. Ingmar se suspendía entre el miedo y la rebeldía frente a un padre autoritario, irascible y depresivo, y la proximidad de una madre dominante, que no escondía sus intenciones de controlar la vida de los demás (Bergom-Larsson 1978: 13).

La suma de todos estos factores se resumen en una frase, pronunciada por Bergman en el diario *Expressen* y posteriormente recogida por Bergom-Larsson: “The idea was not to shape you but to break you, never mind the methods used.”³⁸ (1978: 14) Las consecuencias se dejaron sentir a su alrededor. Mientras su hermano mayor, Dag, recibía los castigos más crueles, y la hermana menor, Margareta, se volvía cada vez más sumisa a sus padres, Ingmar se convirtió en un hipócrita, un embustero que se salvaba de los castigos a punta de sus propias mentiras y fantasías -que en virtud a sus considerables magnitudes, generaron atenciones y rechazos. Ésta fue su propia salida, quizá el germen de su creatividad cinematográfica.

Por su parte, la casa estaba plagada de conflictos. A la crisis marital y los castigos violentos se agregó la antipatía entre Ingmar y su hermano mayor, Dag. Era una relación agresiva y hasta peligrosa:

Agarré una pesada garrafa de cristal y me subí a una silla detrás de la puerta del cuarto que compartíamos en «Våröms». Cuando mi hermano abrió la puerta le tiré con todas mis fuerzas la garrafa sobre la cabeza. La garrafa se hizo añicos, mi hermano se desplomó y empezó a salirle sangre de la herida abierta. Unos meses después me agredió de improviso y me hizo saltar dos dientes. Respondí prendiendo fuego a su cama mientras dormía. El fuego se apagó solo y las hostilidades cesaron por una temporada. (Bergman 1995: 67)

³⁸ “La idea no era formarte pero sí destrozarte, sin importar los métodos usados.”

Con su hermana Margareta, por el contrario, todo era diferente, como quizá sucedió con la mayoría de mujeres que pasaron a lo largo de su vida -la abuela, la niñera Linnéa, algunas compañeras de clase, las madres de sus hijos y las actrices de cine. Lo que unía a ambos niños, además de la empatía, era la pasión por las marionetas. Mientras Margareta confeccionaba los vestidos, Ingmar armaba los decorados. La relación feliz entre ambos se ve ilustrada en la película *Fanny y Alexander* (1982). Al lado del protagonista, Alexander, está siempre Fanny, su hermana menor, los dos unidos por cierta complicidad. Evidentemente el primero es el álter ego de Bergman, cuando era un niño.

Pero su futuro artístico no sólo se vislumbraba en el teatro de títeres. Su más preciada adquisición fue un cinematógrafo de juguete, que había intercambiado con su hermano, luego de cederle cien soldados de plomo (Bergman 1995: 25). Su pasión era mover la manivela y obtener imágenes animadas. Nuevamente encontró compañía: el tío Carl se convirtió en el genio que creaba inventos para su nuevo juguete.

Mientras su copiosa imaginación se canalizaba entre las marionetas y las imágenes del cinematógrafo, Bergman se empapaba de realidades que le permitían tomar conciencia de la vida, desde una mirada distinta a cualquier niño de su edad. La fuente, curiosamente, se encontraba en el medio luterano, que si bien le negaba ciertas experiencias, también le abría camino a otras. En calidad de hijo de pastor tuvo acceso a distintos aspectos de la vida, ya sea porque veía a su padre oficiando un bautismo, un matrimonio o acaso un funeral. En muchas ocasiones el pastor escribía un sermón que debía cuestionar a sus oyentes; en otros momentos se convertía en el mediador -a pesar de sus propios problemas- de algún asunto de la comunidad. La atmósfera luterana le imprimió una temprana noción del demonio y una proximidad a la muerte. Cuando Ingmar entraba a la capilla funeraria, veía los cadáveres en distintos estados de descomposición y le encantaba escuchar las historias que se decían de ellos, los muertos.

Si a este conjunto de experiencias, se suma la personalidad del director, se obtienen situaciones que le permitieron crecer en imaginación. La crítica sueca Birgitta Steene comenta que su padre solía llevarlo de paseo en bicicleta por las iglesias rurales. Mientras el pastor predicaba, el hijo observaba al interior de los templos, los cuentos bíblicos en las pinturas murales y las tallas de madera. Todo era fuente de inspiración visual. No en vano, Bergman escribió una obra teatral titulada en inglés, *Wood Painting*, que posteriormente dio pie a la película *El séptimo sello*, la cual, como él mismo comenta, está basada en una serie de pinturas de una iglesia de Suecia (1968: 23).

Alguna vez confesó:

Es evidente, pero en la Edad Media sueca también tengo la sensación de estar «en casa». Voy a menudo a visitar y escudriñar las iglesias de la isla de Gotland. Hay noventa y cuatro, y todas ellas anteriores a 1395 o algo así. Contemplo las viejas pinturas medievales, las pilas bautismales, las estelas funerarias. (Bergman et al 1968-70: 128-129)

Éste fue el ambiente en el que creció el director. Tan empapado estaba del medio luterano que coincidentemente tituló una película *Sasom i en spegel*, que en lengua española se traduce *Como en un espejo*, frase que según Moeller, alude la Epístola de San Pablo a los Corintios (1995: 138; 1 Cor 13, 12).

En este contexto, un suceso particularmente triste se sumaría a este cúmulo de vivencias. El mismo autor señala una experiencia dolorosa, a partir de la cual Bergman rompería definitivamente con Dios:

Durante una estancia en Renania, conoce a una joven vecina judía. Se enamora de ella. El noviazgo se ve truncado. Esto sucede en 1936. Pronto se supo que toda la familia de la joven había desaparecido en un campo de concentración. (...) Preguntó a su padre si 'Dios se interesaba' por los amores de los jóvenes. Su padre le respondió que 'Dios tenía mucho que hacer para interesarse por las historias de amor de la juventud'. 'Entonces, dijo Bergman, ya no me interesa Dios' (Moeller 1995: 91).

Su progenitor no supo dar razón de esta situación, tampoco le interesó. La imagen del padre distante y hasta indiferente, a manera de Kafka, se estaba proyectando en una divinidad, ahora silenciosa y lejana. Al choque por la desaparición de la muchacha se sumaron las inciertas circunstancias con que Bergman la perdió. Young cree que este episodio está sugerido en los guiones y obras de teatro que Ingmar escribió o ayudó a realizar en los años siguientes. La chica en cuestión, a la que inicialmente llamó Marie, aparece con aspectos diversos y contradictorios (Young 1971: 10-11). Poco se sabe de este suceso, pero no es de extrañar que se descubra en su creación, después de todo, es ahí donde el director ha volcado sus propias inquietudes y vivencias.

Paralelamente a la ciudad, Ingmar solía ir de veraneo al campo, como todas las familias de clase media. Su abuela, que vivía en Uppsala, tenía una casa de verano en Dalecarlia. Era allí, en contacto con la naturaleza, donde se sentía muy a gusto, al lado del río, el prado, el ferrocarril y, sobre todo, la tranquilidad y el silencio. Para el director sueco, el tiempo con su abuela fue lo mejor de su niñez y cada vez que la recuerda, evoca imágenes, sabores y olores. No era para menos, a Bergman le agradaba la relación que tenía con esta mujer que, aunque dura y autoritaria, se interesaba por él y le daba la oportunidad de expresarse. Es con ella con quien empieza a hacerse preguntas existenciales, las mismas que más adelante marcarán sus filmes:

Abuela hablaba del Mundo, de la Vida y también de la Muerte (que ocupaba bastante mis pensamientos). Quería saber lo que yo pensaba, me escuchaba atentamente, se saltaba mis pequeñas mentiras o las apartaba con amable ironía. Me dejaba hablar como una persona auténtica, completamente real, sin disfraces. (Bergman 1995: 31-32)

Pronto la convivencia con su abuela se convertiría en un espacio de descanso, ya sea en la ciudad o en el campo. Era un verdadero oasis, un lugar de respiro, porque pertenecer a la familia de una autoridad eclesial comportaba ciertas

tensiones y ansiedades. Además de los conflictos familiares, los padres de Bergman se sentían en el deber de proyectar la imagen de un hogar modélico. No estaban del todo equivocados, efectivamente la familia de un pastor vivía expuesta a las miradas y comentarios de los feligreses. La tensión aumentó cuando Ingmar tenía 16 años aproximadamente y su padre fue nombrado párroco de Hedvig Eleonora en Estocolmo. Se trasladaron a la casa rectoral correspondiente, lo que implicaba que por tradición estuviera abierta a toda la comunidad. En este contexto, las actuaciones resultaron insuficientes porque, conforme pasaron los años, los problemas de agudizaron:

Mi hermano trató de suicidarse, a mi hermana la obligaron a abortar por consideraciones familiares, yo me fui de casa. Mis padres vivían en una crisis desgarradora sin principio ni fin. (...) Sus normas, valores y tradiciones no les servían de nada, nada les servía de nada. Nuestro drama se representaba ante las miradas de todo el mundo, en el escenario intensamente iluminado de la casa rectoral. (Bergman 1995: 152)

Efectivamente, tras una fuerte discusión con sus padres, Bergman se independizó de su familia y se instaló en Estocolmo. Aún no había cumplido los 20 años de edad. Para entonces, ya había empezado a estudiar arte y literatura en la universidad de la capital. A nivel intelectual no sacó provecho de esta institución. Él mismo comenta que se aburría tremendamente, salvo cuando discutían sobre Dostoievsky (Young 1971: 13). En otras ocasiones se ponía sumamente celoso si el catedrático osaba criticar a August Strindberg,³⁹ dramaturgo sueco a quien Bergman ha admirado desde los 12 años, edad en la que presencié detrás del escenario la puesta en escena de *El sueño*, una de sus obras teatrales que, como se comentará en el siguiente capítulo, ha ejercido influencia en *Fresas salvajes* (1957). En este contexto, no es casual que el tema de su tesis de licenciatura tratase sobre este dramaturgo. Si bien no completó sus grados académicos

³⁹ August Strindberg nació en Estocolmo en 1849. Se dedicó a la novela, el drama histórico y el teatro. Experimentó fuertes crisis personales que imprimieron sus obras dramáticas, caracterizadas en un inicio por una tendencia naturalista que luego se vio desplazada por la construcción de una realidad que entrelazaba el sueño con la vigilia. Revolucionario del teatro,

(Steene 1968: 19), la universidad fue una instancia que le permitió tomar contacto con las artes escénicas, a las que se dedicó de lleno a partir de 1940. Fueron años de desenfreno e inestabilidad laboral, de creación de narraciones inéditas y de obras dramáticas pero, sobre todo, de participación en la realización de diversos trabajos teatrales, primero como auxiliar y posteriormente como director.

Efectivamente, fue en 1944 cuando dio el salto hacia el teatro profesional. En dos años puso de pie el Teatro Municipal de Helsingborg, al sur del país. Ahí tuvo bastante acogida, considerando que, además del resto de países nórdicos y de Alemania, el teatro sueco ha gozado de una buena posición en la industria del entretenimiento. Dentro del ambiente teatral, Bergman era el jefe más joven y pronto adquirió el sobrenombre de “director demonio” debido a su temperamento volátil (Donner 1964: 5). En 1946 se trasladó al teatro de Göteborg, pero su fama internacional la adquirió en el moderno Teatro Municipal de Malmö donde, en calidad de director artístico, dirigió un repertorio variado que iba desde el drama hasta la opereta. Se inició toda una era, a partir de 1952, marcada por la fama de la “compañía Bergman” (Koskinen 1996: 23), que reunía a la mayoría de actores y actrices con los que el director trabajaría frecuentemente en sus películas,⁴⁰ tales como Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Naima Wifstrand, Gunnel Lindblom, Max von Sydow y su entrañable amigo Erland Josephson, con quien escribiría guiones bajo el seudónimo de Buntel Eriksson. La carrera de director teatral se intensificó entre 1963 y 1966, años en los que se encargó del teatro nacional sueco, llamado el Real Teatro Dramático de Estocolmo, también conocido como el Dramaten.

Como se ve, la formación artística de Bergman se debe a la comunidad teatral, a la tradición oral, que imprimió en el joven director el espíritu de trabajo en equipo. Empezó como un aficionado no remunerado, incluyendo su colaboración en la Ópera Real de Estocolmo, al parecer como un simple apuntador y mandadero,

planteó innovaciones técnicas que fueron introducidas en el escenario. Murió en 1912 (Strindberg 1999a).

⁴⁰ Para mayor información sobre los principales actores de la “compañía Bergman”, consultar los anexos 5 y 6.

pero que sumado a las experiencias adquiridas, le permitió familiarizarse con el mundo detrás del escenario (Young 1971: 14). Al convertir las artes en su medio natural, pudo empaparse de los grandes talentos como Torsten Hammarén, de quien aprendió la dirección de actores, Herbert Grevenius -un crítico teatral- y el viejo Olof Molander, quien junto a Alf Sjöberg era una eminencia en el teatro sueco. Se compenetró con los dramaturgos universales y puso en escena obras de Shakespeare, Molière, Goethe, Chejov, Tennessee Williams, Camus, O'Neill y, evidentemente, las piezas de su compatriota Strindberg y del noruego Ibsen, entre otros. El resultado fue numeroso, entre 1938 y 1966, realizó 75 montajes, además de decenas de obras radiales y algunas presentaciones televisivas (Steene 1968: 20).

En suma, su actividad era intensa. En Malmö, por ejemplo, ponía en escena dos obras teatrales cada invierno mientras que reservaba el verano para rodar sus películas (Cowie 1991: 71). Justamente el teatro fue el medio que lo contactó con el cine. A inicios de su actividad escénica, Bergman escribió algunas obras teatrales, una de las cuales, *La muerte de Kasper*, fue montada en 1942 (Steene 1968: 25). A la última presentación asistieron Carl Anders Dymling (1898-1961), que entonces era el nuevo jefe de Svensk Filmindustri, y Stina Bergman, viuda del conocido escritor Hjalmar Bergman y encargada de la sección de guiones de la misma institución (Bergman 1995: 153). Ambos estaban interesados en contactar nuevos talentos para el cine sueco. De este modo, Ingmar pasó a ser uno de los guionistas de la productora del estado y empezó a escribir adaptaciones para Alf Sjöberg⁴¹ y Gustaf Molander,⁴² destacados directores de cine. Fue este último quien recomendó realizar en cine un guión escrito por Bergman. La

⁴¹ Alf Sjöberg, director de teatro, realizó una película muda en 1929. Como era el inicio del cine sonoro no recibió mucha acogida y regresó a las artes escénicas durante una década más. En 1939 retornó a la pantalla gigante y, entre 1940 y 1952, no encontró rival en el cine sueco –a excepción de Arne Sucksdorff en un género en particular: los documentales sobre la naturaleza que registraban la lucha del hombre contra su medio natural, como se comentó anteriormente (Young 1971: 16-17).

⁴² Gustaf Molander, nacido en 1888 en Helsingfors, empezó a hacer cine desde los años veinte y no se detuvo hasta mediados de los cincuenta, además de la dirección de un episodio en 1965.

recomendación fue escuchada y en 1944 se grabó *Tortura*. La dirección estuvo a cargo de Sjöberg. Ingmar, además de guionista, pudo ser su asistente.

Que Bergman haya llegado en una época idónea en el cine sueco, no cabe duda. Desde la aparición del séptimo arte en Suecia, las cabezas habían sido Victor Sjöström⁴³ y Mauritz Stiller.⁴⁴ Los años dorados culminaron en la década de los veinte, cuando los dos genios emigraron a Hollywood, el primero para triunfar, el segundo para encontrar mala fortuna. Por la ausencia de ambos, se produjo un vacío que se prolongó por 20 años de anonimato (Young 1971: 15). Intentos fallidos, regionalismos, comedias triviales, adaptaciones de obras literarias y espectáculos históricos: a esto hay que agregarle la irrupción del cine sonoro que cerró las puertas de su producción al mercado internacional (Steene 1968: 21). En la década de los cuarenta, el cine en Suecia empezó a ponerse de pie. No es de extrañar que la institución Svensk Filmindustri estuviera a la caza de creativos que pudieran trascender el consumo local. Fue entonces cuando Bergman, con su genio y temperamento, pudo dar muestras de ir más allá de cualquier regionalismo y con su temática conectar el cine sueco con el espectador universal.

Sin embargo, no fueron años fáciles para Bergman. Al año siguiente de la realización de *Tortura* le permitieron dirigir su primera película, *Crisis* (1945), pero recibió una fría acogida. Las dificultades del tiempo inicial le permitieron aprender de los grandes maestros como Victor Sjöström, entonces consejero artístico de Svensk Filmindustri y posteriormente protagonista de *Fresas salvajes*. Junto a las primeras realizaciones de Bergman estaba Lorens Marmstedt, productor independiente, a quien también debe su formación: “El era un productor de verdad (...) Fue él quien me enseñó a hacer cine.” (Bergman 1995: 166). Fue Marmstedt

⁴³ Victor Sjöström nació en Sibodal en 1879. Luego de trabajar en el teatro, incursionó en el séptimo arte. Además de director de cine, demostró su talento histriónico en algunas películas. Trabajó en Hollywood entre 1923 y 1931. Murió en 1960.

⁴⁴ Mauritz Stiller nació en Helsinki en 1883. Estuvo en Hollywood entre 1925 y 1928, año en que regresó a Estocolmo y murió.

quien le produjo películas como *Noche eterna* (1948) y *Prisión* (1948), con la que obtuvo el reconocimiento del público sueco.

A partir de ese momento, Bergman no dejará de hacer cine. Su fuente de inspiración está en todas partes, ya sea en una balada folklórica con la que crea *El manantial de la doncella* (1959); los vitrales de un templo que culminan en *El séptimo sello* (1956); una historia que le contaron y la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky de las que resulta *Los comulgantes* (1962); el *Concierto para orquesta* de Bartok que lo conduce a realizar *El silencio* (1963); el entorno que lo rodea - como los eczemas de su mujer plasmados en las manos de una de sus personajes- y, sobre todo, su propia experiencia (Bergman et al 1968-70: 123, 173, 180).

Justamente la experiencia es una fuente insondable de creación. En el ensayo titulado *García Márquez: historia de un deicidio*, Mario Vargas Llosa concede un peso particular a las experiencias. Las define como los “demonios” que han marcado profundamente al escritor y, por ende, a su creación.⁴⁵ Ahora bien, la suma de experiencias adquiere una amplitud mayor, pues no sólo comprende un conjunto de vivencias de resonancia individual, sino que también comporta las influencias del medio cultural, así como aquellos acontecimientos que han marcado el tiempo y la sociedad de cada autor. Son los llamados demonios personales, culturales e históricos, respectivamente.

Si se trasladan estos pensamientos hacia el cine y se aplican concretamente en la vida de Bergman, es posible que se encuentren diversos *demonios*, como experiencias que han calado en la persona del director. Basta una revisión a este capítulo y el resultado sería interminable, desde su infancia, la familia, el medio

⁴⁵ En el capítulo titulado *El novelista y sus demonios* Mario Vargas Llosa sostiene que todo novelista es un deicida, es decir, una voluntad suplantadora de Dios que, en calidad de rebelde, crea un universo nuevo, es decir la novela, distante al mundo de la realidad real. La causa de esta rebeldía se encuentra en una serie de experiencias -a las que él denominó “demonios”-, que han marcado la vida del escritor y de las cuales él se vale para crear. Deseoso de huir de la realidad -sostiene Vargas Llosa-, el novelista se alimenta de sus experiencias, les agrega el

luterano, su cercanía con las mujeres, las influencias de la literatura y concretamente del teatro –empezando y terminando con Strindberg-, los consejeros y amigos del drama y cine, sin pasar por alto la propia atmósfera histórica y cultural de Suecia, la angustiada escuela de *Fyrtotalists* y el existencialismo europeo. Se trata en definitiva de una perspectiva que arroja luces para comprender su obra. Casualmente Bergman ha confesado en *Imágenes*, un libro de memorias, a propósito de sus angustias: “He tenido la capacidad de atar los demonios delante del carro de combate. Los he obligado a ser útiles. Ellos, a su vez, se han dedicado a torturarme y a avergonzarme en mi vida privada.” (Bergman 1992: 45-46)

En este contexto, Maaret Koskinen recoge el parecer de algunos críticos, quienes creen entrever una “curva vital” en la filmografía de Bergman, es decir, una correspondencia entre su vida y su obra cinematográfica:

Según ciertos expertos en Bergman, se puede incluso vislumbrar una especie de ‘curva vital’ autobiográfica en la misma cronología de las películas: los jóvenes vulnerables ante un mundo adulto falto de comprensión, en los filmes tempranos; los problemas de la sexualidad y el matrimonio, en las películas más maduras de la primera mitad de los años cincuenta; la problemática religiosa y artística, que caracterizó la producción de finales de los años cincuenta y gran parte de los sesenta; así como también los filmes de orientación psicoanalítica de las décadas séptima y octava, que incluso llegan a adoptar la forma de verdaderos autoanálisis en los que los personajes parecen ser más bien facetas de una misma psique o de un mimo narrador. (1996: 6)

Es innegable que existe una estrecha relación entre las películas y la persona Bergman, pero el énfasis que en algunos casos se da a su vida personal lleva el peligro de reducir su obra a un aspecto autobiográfico. Esta situación ya había sido percibida por Jörn Donner, quien, a lo largo de su crítica titulada *The personal vision of Ingmar Bergman*, tomó la radical decisión de suprimir el nombre

“*elemento añadido*” –es decir, su propia originalidad- y se sumerge en un universo nuevo, inventado, que es el mundo de su novela (Vargas Llosa 1971: 85-213).

del director y sustituirlo con una simple inicial -"B"- como rechazo a su vida privada (1964: 6). No era una actitud descabellada, después de todo se corría el riesgo de enfocar la atención en el creador y no en su creación, olvidando que ante todo Bergman es un artista, un creador que, en calidad de tal, se inspira en la realidad pero la transforma. Imaginación no le falta.

Ahora bien, la separación entre el director y su obra no es tan sencilla, ya que en el creador sueco el cine se ha convertido particularmente en su medio de expresión. "El cinematógrafo, con su complicado proceso de nacimiento, constituye mi método para decir lo que quiero decir a mis semejantes." (Bergman 1965a: 18) No en vano, la crítica suele asociar los temas de su filmografía con las propias preocupaciones y angustias del director -lo que no significa que sean datos biográficos. De este modo, se encuentran tres motivos constantes a lo largo de sus películas: desde la década de los cincuenta en adelante desarrolla el tema de la convivencia y la incomunicación de la pareja; las interrogantes sobre Dios y el sentido de la vida; y el puesto del artista en la sociedad (Cowie 1991: 71). Ello ha generado diversas reacciones. En efecto, ante una nueva película algunos críticos se quejaban que el director retornaba con los mismos problemas, otros le conferían interpretaciones que Bergman ni siquiera había concebido; un público más práctico eludía ver su obra por considerarla complicada y confusa. Si bien son opiniones válidas, su filmografía debe entenderse desde una mirada particular, es decir, la óptica del cine de autor. Con esta conciencia, cada crítico y espectador es capaz de reconocer en la obra de Bergman una huella personal e intransferible. Se trata de un estilo -ya sea formal y de contenido- que trasciende las diferencias de cada película. Porque a lo largo de su trabajo cinematográfico, Bergman ha gustado experimentar con la luz y los planos, de modo que no hay filme que sea formalmente igual. Como alguna vez confesó Sven Nykvist⁴⁶ -conocido como "La cámara de Bergman'" por su trabajo en la dirección de fotografía-: "nunca he trabajado en dos filmes de Bergman en que el estilo haya sido el mismo" (1985: 61).

⁴⁶ Para mayor información sobre Sven Nykvist, consultar el anexo 7.

Ingmar Bergman es un autor -de cine- y es consciente de ello. Su temática es abordada desde una puesta en escena propia, un estilo visual y sonoro que incluye atmósferas, ritmos, tonos y sensaciones. Ahora bien, en el universo del cine de autor también se percibe una manera constante de caracterizar al personaje masculino, a la mujer y las relaciones entre ambos (Ledgard 2003). Sensible a ello, Robin Wood descubre ciertas particularidades en el cine de Bergman que se ordenan en función de las actrices que han protagonizado sus películas a lo largo del tiempo. Conforme progresaba en su trabajo artístico, el director sueco emprendía una nueva fase de su filmografía de la mano de un nuevo talento femenino. Desde esta perspectiva y haciendo ciertas salvedades, Wood clasificó la obra de Bergman de acuerdo a sus actrices más representativas:

- 1) una primera fase de Mai-Britt Nilsson. 2) Una fase que comparten Harriet Andersson y Eva Dahlbeck, quienes a veces trabajan juntas. 3) Una frase de Bibi Andersson, que coincide hacia el final con 4) Una fase de Ingrid Thulin. 5) La actual fase de Liv Ullman (Wood 1972: 17).⁴⁷

Además de constituir un aporte en el análisis de la filmografía de Bergman, esta clasificación connota una especial capacidad para penetrar en la psicología femenina. Este talento se debe, entre otros factores, al peso que las mujeres han ocupado en la vida real del director. Con ellas ha experimentado la fortuna y los problemas que pueden darse en la relación de pareja. Se ha casado con las coreógrafas Else Fischer (1943) y Ellen Lundström (1947); posteriormente con la traductora y periodista Gun Hagberg (1950); la pianista Käbi Laretei (1959) y la condesa Ingrid von Rosen (1971), a quien acompañó hasta su muerte, en 1995. A esto se suman otras mujeres con las que ha convivido, como la actriz Liv Ullmann en los años sesenta (Bergman et al 1968-70: 293), a partir del rodaje de *Persona*. Según Amengual, Guido Aristrarco sugiere que luego de cada crisis personal –ya

⁴⁷ Wood considera que cada actriz ha caracterizado una personalidad similar en cada película que pertenece a su fase correspondiente, pero aclara que cuando estas actrices aparecen fuera de las fases a las que les concierne esta clasificación, suelen interpretar personalidades distintas a las que identificaba su fase.

sea psicológica o fisiológica-, el director emprendía un rumbo diferente en su vida de la mano de una nueva compañera y con las puertas abiertas, en consecuencia, a nuevos hijos (2002: 24).

Debido al número de personas que ha tenido que mantener –de las mujeres mencionadas, la suma de hijos asciende a ocho- la situación económica de Bergman no siempre ha sido adecuada. A esto se agrega la inestabilidad de los inicios de su carrera cinematográfica. La crítica le cerró las puertas con *Noche de circo* (1953). Fue con *Sonrisas de una noche de verano* (1955) que el director alcanzó el reconocimiento mundial. Esta comedia lo hizo merecedor del *Prix de l’Humeur Poétique* en el Festival Cannes de 1956 (Company 1993: 216). A partir de entonces ha recibido reconocimientos en festivales cinematográficos tanto de Francia como de Hollywood, Venecia y Berlín, si bien su filmografía no se ha caracterizado por el éxito comercial.

Nunca he trabajado tan íntimamente con otro director como lo he hecho con Bergman (...). El crea esta sensación de intimidad desde el principio, reuniendo a todos los involucrados en el filme cerca de 2 ó 3 meses antes de comenzar la filmación para describirnos en detalle lo que quiere de cada uno de nosotros. Así uno tiene la sensación que cada individuo está trabajando junto a los demás como un miembro importante del grupo aún antes que se comience a rodar. (Nykvist 1985: 59)

Estas palabras corresponden al fotógrafo Sven Nykvist y testimonian el sentir común a puertas de un rodaje que será dirigido por Bergman. Cada realización es un trabajo en equipo y el director sueco lo valora, a pesar de haber mostrado un temperamento terco e irascible, sobre todo en sus inicios. Alguna vez, él mismo comparó el trabajo artístico con la vieja historia de la reconstrucción de la catedral de Chartres puesto que se trataba de una labor netamente comunitaria (Bergman 1965a: 21). Así también, conforme consolidaba su carrera cinematográfica, Bergman reunió un equipo constante con el que trabajó en cada realización. Delante de la cámara, su inseparable grupo de actores interpretaba distintos personajes –como se comentó anteriormente. Al otro lado, se encontraba el

equipo técnico, conformado por el fotógrafo Gunnar Fischer, el decorador P. A. Lundgren y el compositor Erik Nordgren en los años cincuenta (Cowie 1991: 71). Sin embargo, fue en la década de los sesenta cuando el director encontró su complemento creativo, el fotógrafo Sven Nykvist. Ambos, apasionados por nuevos resultados visuales, constituyeron un trabajo de colaboración mutua que no sólo permaneció en la cinta blanco y negro sino que se proyectó en el filme a color y en algunas producciones televisivas.

Muchas de las películas de Bergman han sido producidas por la institución Svensk Filmindustri, a cuya cabeza se encontraba Carl Anders Dymling, el mismo que lo descubrió años atrás en una función de teatro. Dentro de esta institución ambos han trabajado juntos, hasta su muerte, a inicios de la década de los sesenta. La relación entre el productor y el director no suele ser sencilla, sin embargo, es preciso que el primero tenga fe en el talento del segundo, lo que implica una dosis de coraje pues se ponen en juego cuantiosas sumas de dinero. Por eso, en cierto sentido, Dymling también es el responsable del producto final de la obra de Bergman, pues es él quien supervisaba la marcha, incluso después de montada la película, al mismo tiempo que respetaba su propia originalidad. Alguna vez anotó a propósito de Bergman:

Ha sido siempre un problema, no sólo para los demás sino también para sí mismo, y creo que seguirá siéndolo. Tiene un temperamento nervioso y excitable en grado sumo, es sensible y apasionado, muy impresionable y fino, fácilmente irritable, a veces completamente despiadado en la prosecución de sus propios fines, desconfiado y terco, caprichoso, imprevisible. (Dymling 1965: 8)

El productor trasciende la complicada personalidad del director puesto que, desde sus propios intereses, comparte con él un objetivo común, que es hacer cine. Por eso añade:

Su fuerza de voluntad es realmente extraordinaria. Es inevitable que surjan desavenencias y discrepancias entre nosotros y los dos lo sabemos, pero

pronto las olvidamos. Al fin de cuentas tenemos una causa común: queremos hacer buenas películas.” (Dymling 1965: 8)

Bergman anunció que se retiraba del mundo de las cámaras luego de la realización de su famosa película *Fanny y Alexander* (1982) –que también cuenta con una versión televisiva- y algunas producciones en televisión. A partir de entonces, han sido 20 años invertidos en escribir memorias y guiones, además de dirigir escenificaciones teatrales y colaborar con la preservación y restauración de películas antiguas. A la muerte de su compañera Ingrid, acaecida en 1995, se recluyó aún más en su casa de la isla de Fårö, rodeado de una colección innumerable de cintas de cine. Si bien había anunciado que no filmaría más, Bergman –ya octogenario- se retractó y actualmente ya ha terminado el rodaje de *Sarabande*, que es la segunda parte de *Secretos de un matrimonio*, un proyecto televisivo estrenado en 1973. En calidad de continuación, ha contado con los mismos actores que lo acompañaron en la primera producción, es decir sus entrañables amigos e intérpretes Liv Ullmann y Erland Josephson.

CAPÍTULO 2 FRESAS SALVAJES

Este capítulo analiza *Fresas salvajes* (1957), película escrita y dirigida por Ingmar Bergman. Previo al análisis se encuentra un resumen del filme, seguido de una introducción al trabajo de investigación.

RESUMEN DE LA PELÍCULA

Un viejo profesor (Sjöström) viaja en coche hacia la Universidad donde estudió Medicina, para recibir un homenaje. Acompaña al profesor su nuera (Ingrid Thulin) y cambian impresiones. El profesor sufre ensoñaciones y visiones, que se mezclan con sus recuerdos. Al hacer una parada, el viajero recuerda a su primer amor. Tres jóvenes son invitados a subir al coche. Las discusiones se complican. En otra parada el profesor visita a su madre, que le regala un reloj. La nuera está en cinta y quiere dar a luz, y por eso viaja separada del marido que es partidario de que ella aborte. Después de que se celebra el homenaje, el profesor intenta que su hijo se reconcilie con su esposa. Finalmente, el profesor duerme en paz.

(...) En *Fresas salvajes* destaca la alternancia de planos objetivos, del presente, con planos subjetivos, del subconsciente y del pasado del protagonista.

(Marinero 1998: 87-88)

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS

Esta película no trata de un día cualquiera en la vida monótona de un anciano septuagenario.⁴⁸ Por el contrario, *Fresas salvajes* se enmarca en una ocasión

⁴⁸ Hay variaciones con la edad del protagonista. En la película, distribuida por Manquehue (Chile), los subtítulos en español señalan que tiene 78 años. Por otro lado, en el guión publicado en el libro *Cuatro obras* aparece la edad de 76 (Bergman 1965b: 6). Los diálogos, que serán transcritos a lo largo del análisis de esta película, se tomarán de esta última fuente.

especial en la que el viejo protagonista, Isak Borg, debe viajar al sur de Suecia para recibir la condecoración de doctor emérito en la catedral de Lund. En las horas previas al viaje, sin embargo, una pesadilla enfrenta al anciano doctor con la realidad de la muerte y con esta conciencia emprende el camino de Estocolmo hacia el sur.

Todos los elementos del viaje confluyen en que Isak se vaya encontrando consigo mismo, lo que comporta una mayor toma de conciencia de su persona: desde el trayecto en carro –lo que le permite pensar con tranquilidad- hasta los diversos lugares por donde pasa, las personas con las que viaja y las que encuentra en el camino, los recuerdos y las pesadillas en los momentos de sueño. Irónicamente, las horas de reflexión se oponen al objetivo del viaje, es decir, la ceremonia de condecoración, un rito social que con su pompa y esplendor constituirá más bien un reconocimiento público y por ende, externo a sus propias meditaciones.

En el trayecto a Lund hay un lugar particularmente especial donde el viejo Borg se detiene a recordar. Se trata de la casa de campo donde el protagonista, cuando era muchacho, pasaba con su numerosa familia las temporadas de verano. En el jardín aún subsiste el atajo de fresas silvestres con las que el viejo evoca lleno de nostalgia, la felicidad de su juventud. Sus recuerdos se centran en su amada prima Sara -la misma que posteriormente prefirió casarse con su hermano. Todo el pasado está impreso de una felicidad e inocencia que contrastan la frialdad con que el anciano doctor vive el presente. Es la misma frialdad que, cual enfermedad hereditaria, se descubre más adelante en su madre de 96 años y en su hijo Evald. Se trata de una sensación que se relaciona con la muerte biológica pero se expande en la experiencia de la muerte en vida. Esta condición de vida constituye la clave de lectura de toda la existencia del viejo y se traduce en una indiferencia hacia los demás. Efectivamente, es en el encuentro consigo donde Isak descubre la ausencia de las relaciones humanas a lo largo de su larga vida; la toma de conciencia de esta realidad es posible a través de personas -del pasado o del presente- que sufrieron por esta indiferencia.

A lo largo de la película se presentan varios pares -a los que llamaremos dicotomías o polaridades- que al oponerse invitan a Isak a abrir su vida a nuevas opciones. Uno de ellos –quizá el más evidente- es la oposición entre la juventud y vejez. En el caso del viejo Borg, no sólo se trata de una evocación nostálgica de la felicidad de antaño sino que, en muchos casos, es una toma de conciencia de los errores y sufrimientos de su pasado, que se traducen en fuertes matices de culpa y de soledad en el presente.

Una ironía, que tanto el protagonista como su nuera Marianne enfatizan, es la condecoración por su carrera profesional en la que ha invertido 50 años de su vida, en desmedro de su vida personal. Ahora bien, la dureza con que Isak Borg se mira a sí mismo no es determinante. El encuentro que ha tenido consigo mismo ha impulsado a que, finalmente, el doctor ya condecorado, quiera aprovechar el tiempo que le queda para replantear su vida y acercarse a las personas más cercanas a su entorno. Justamente, en la inocencia de su infancia, el protagonista encuentra el impulso para creer en la posibilidad de este cambio.

Una de las fuentes inspiradoras de *Fresas salvajes* se encuentra en una experiencia personal del propio Bergman. Un viaje que realizó a la casa de su abuela -donde solía pasar temporadas de su infancia- impulsó la creación de esta película. Por otro lado, ningún espectador puede negar el carácter netamente verosímil de la actuación de Victor Sjöström, uno de los creadores del cine sueco, quien en su papel protagónico interpretó a Isak Borg. Sjöström vivió, según cuentan las personas que lo conocieron, una experiencia similar a la de su personaje -asunto que se detallará al final del análisis.

En 1957 el estilo cinematográfico de Bergman aún estaba visiblemente anclado en el teatro. En el primer capítulo se comentó que el director sueco alternaba sus actividades entre las tablas y la pantalla gigante. En este contexto -y como se verá más adelante-, no es extraño que esta película presente algunos rasgos

teatrales. Si bien la filmografía de Bergman se desprende de esta influencia en los años sesenta, en *Fresas salvajes* se vislumbran algunos aspectos que en un futuro constituirán un estilo cinematográficamente personal –como se evidencia a partir de la trilogía.⁴⁹ Tal es el caso de los primeros planos que alcanzarán magnitudes mayores en películas como *Persona* en 1966. En este mismo sentido, tampoco escapa la presencia de los personajes femeninos, cuya fuerza irá caracterizando la obra de Bergman.

Efectivamente, en cuanto al trabajo con actrices, *Fresas salvajes* presenta dos artistas importantes en la filmografía del director sueco: Bibi Andersson e Ingrid Thulin,⁵⁰ quienes encarnan a Sara, prima y viajera, y a la nuera Marianne, respectivamente. Se trata de dos mujeres cuyos recursos histriónicos han sido explorados por Bergman a lo largo de su carrera artística.

Bergman, sueco y creador profundamente sensible, cuenta con la naturaleza no sólo como escenario sino también como un medio de expresión, tanto para la acción como para los propios personajes. En este sentido, el propio título de la película confirma esta idea.

Fresas salvajes ha alcanzado varios premios internacionales⁵¹ y ha merecido que un director del talento de Woody Allen se inspirara en ella, así como en *El séptimo sello* (1956) para realizar *Deconstructing Harry* (1997).

Como se explicó al inicio del presente trabajo, el análisis de *Fresas salvajes* toma en cuenta dos características de la existencia: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas. A la luz de estas dos matrices se busca identificar en la película aquellos conceptos que conformen el pensamiento luterano y la filosofía

⁴⁹ Como se señaló en el primer capítulo, la *trilogía* comprende tres películas dirigidas por Bergman: *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962) y *El silencio* (1963). En el análisis de *Persona* –capítulo siguiente– se hará un comentario más detallado acerca de este conjunto de filmes.

⁵⁰ Para mayor información sobre las actrices Bibi Andersson e Ingrid Thulin, consultar el anexo 5.

existencialista, ya desarrollados en el primer capítulo. Además de la constante referencia al propio director, Ingmar Bergman, y la ubicación en su entorno inmediato, Suecia, el lenguaje cinematográfico constituye una herramienta imprescindible para explicar la puesta en escena de este conjunto de perspectivas. Justamente, la aproximación a *Fresas salvajes* como una película, es decir, como un producto audiovisual, permite captar no sólo la confluencia de disciplinas, sino sobre todo, las sensaciones logradas en base a la suma de referentes, expresados a través de los códigos del lenguaje cinematográfico y configurados por el talento creador del director sueco.

Teniendo en cuenta las dos matrices de investigación, el análisis de *Fresas salvajes* se divide en tres grandes secciones tituladas:

1. Al encuentro de uno mismo
2. Las relaciones humanas
3. Del encuentro con uno mismo a las relaciones humanas

A manera conclusiva, la cuarta sección se titula *Revisión final de Fresas salvajes*, seguida de dos puntos adicionales al estudio de la película en sí. Con ello se busca tener una mirada más completa de la obra, en relación a su creador y al pionero del cine sueco, respectivamente. De ahí que los acápites finales se titulen:

5. Al encuentro de Ingmar Bergman
6. Al encuentro de Víctor Sjöström

Entre las consideraciones prácticas, los anexos de este trabajo presentan la escaleta de *Fresas salvajes*, definida como el “Esquema estructural de un guión de un film, que consta del inicio de cada escena y de una síntesis de ésta” (Ramos y Marimón 2002: 218), lo que permite ubicar cada episodio dentro del marco general de la película. Se recomienda tener en cuenta este instrumento a lo largo de este capítulo, así como algunas imágenes impresas que corresponden

⁵¹ Ver el anexo 2.

a este filme y que se encuentran agrupadas en la *Galería de fotos*, con el fin de visualizar ciertas tomas y facilitar la lectura del presente análisis.⁵²

Finalmente, se recuerda al lector que en el primer capítulo, se definen los alcances de las dos matrices tituladas *el encuentro con uno mismo* y *las relaciones humanas* a la luz de las corrientes que emplea este trabajo de investigación.

ANÁLISIS DE FRESAS SALVAJES

Como una crítica cinematográfica sueca señala, el autoconocimiento es el leit motiv en *Fresas salvajes* (Bergom-Larsson 1978: 22). Siguiendo esta lógica, este conocimiento –que es el encuentro del personaje consigo mismo- tiene como trasfondo la pregunta sobre la felicidad. ¿Isak Borg se siente feliz? ¿O acaso es consciente de su infelicidad? ¿A su edad se encuentra contento con su persona?

Por eso, es necesario preguntarle al propio personaje cuál es el nivel de conciencia que tiene de sí mismo al inicio de la película. En este sentido, la primera escena consiste principalmente en la presentación del protagonista. Isak Borg se encuentra en su despacho pensando y escribiendo, mientras su propia voz –a manera de narrador en off– cuenta sobre su vida, su entorno familiar, lo que piensa de sí mismo y de los demás. En el guión original, el anciano se muestra satisfecho con su propia persona, de ahí que sostenga que “si por alguna razón tuviera que hacer la valuación de mí mismo, estoy seguro de que lo haría sin vergüenza ni preocupación por mi reputación”⁵³ (Bergman 1965b: 171).

⁵² Para leer la escaleta y ver el conjunto de fotos, consultar los anexos 1 y 9 respectivamente.

⁵³ En algunos casos –como en esta escena por ejemplo-, hay ciertas variaciones entre el producto final y el guión original -publicado en el libro *Cuatro obras* (Bergman: 1965b). Como se señaló anteriormente, en este análisis trabajaremos con este último cuando sea necesario transcribir algún diálogo ya que presenta una traducción más minuciosa del sueco al castellano. En esta escena en particular, resulta útil recurrir al guión original puesto que da luces sobre la caracterización detallada con que Bergman ha concebido a su protagonista. De todos modos, como indica una nota de edición de esa publicación, Bergman ha trabajado arduamente para que concuerde el argumento del guión original con el producto final, es decir, la película (1965b: 6).

Además de considerarse consciente de sus actos, el personaje se confiesa tranquilo con su conciencia. Ésta es la propia imagen del viejo Borg, aparentemente nada lo perturba. Todo está seguro y controlado. El orden de su propio despacho refleja esta condición: cada cosa –libros, cuadros, papeles- está en su lugar. Las maneras y modales del protagonista sintonizan con la fineza del decorado; las alfombras, la bandeja de plata, el vino y el puro construyen, en su conjunto, una fachada imperturbable.

Sin embargo, tras confesarse satisfecho de sí mismo, Isak declara su opción existencial por la soledad: “Como resultado y por propia voluntad, me he retraído casi completamente de la sociedad (...) Por lo tanto, me he encontrado bastante solo en mi vejez.” Luego de esta *confesión*, se plantea una interrogante: ¿es compatible la felicidad con la vida en soledad?; debe haber algún error en el personaje, más aun cuando el encuentro con uno exige un primer paso que es el descubrimiento de la propia máscara, del auto engaño. Lamentablemente, el viejo Borg todavía no ha tomado conciencia de su propia mentira.

Al presentarse a sí mismo, el protagonista introduce a su vez a aquellas personas que se relacionan directamente con su vida. En este sentido –y sin que el espectador lo sepa aún- la escena de presentación también anuncia la problemática que cada personaje tiene entre sí y con referencia al viejo Borg. A un lado hay un conjunto de retratos de su único hijo, Evald, junto con la esposa de éste, Marianne. Las expresiones de los rostros y el uso de sombras insinúan el problema personal de Evald que se proyecta en su relación marital, como se detalla en el punto titulado *El hijo*. Igualmente, el entorno familiar se expande a más personajes y fotografías. Todas ellas, en su momento, serán reveladoras para el encuentro de Isak consigo mismo y la toma de conciencia de sus relaciones con los demás. De ahí que el protagonista presente a su madre, quien aún vive; y a su fallecida esposa Karin, con quien ha tenido un infeliz matrimonio. En ese momento, una voz interrumpe sus meditaciones. Se trata de Agda, el ama de llaves, quien le anuncia que la cena está servida. Al respeto distante de ella, el

viejo Borg no le responde con palabra alguna, sólo musita sonidos porque está concentrado en sus asuntos personales.

Mientras se pone de pie para abandonar su despacho, Isak Borg introduce la experiencia objetiva de la que tratará la película: el personaje viajará a Lund para recibir el título de doctor emérito por sus 50 años de ejercicio como médico. Inmediatamente una paradoja salta a la vista: ¿por qué en un día profesionalmente feliz el viejo Borg toma conciencia de su fracaso como persona? En líneas generales, ¿qué está sucediendo dentro de este anciano profesionalmente exitoso que se encuentra con su propia realidad personal? Planteadas estas interrogantes, se buscarán respuestas que den luces sobre la propia situación del personaje y su relación con los demás.

2.1. Al encuentro de uno mismo

Bergman, a través de *Fresas salvajes*, tiene el talento de ilustrar varios niveles de realidad. De este modo combina la acción principal con sueños, pesadillas y evocaciones del pasado. Justamente se trata de elementos que no necesariamente se circunscriben a la lógica de la realidad, puesto que en su mayoría son producidos por la libre asociación de la mente del protagonista. Esta combinación permite atestiguar aquello que no es visible a los ojos y da luces sobre el interior de Isak Borg, lo que arroja un conocimiento más integral del mismo. En suma, todos los acontecimientos del filme apuntan a que Isak se descubra y se reencuentre consigo mismo: el viaje en sí, los recuerdos, las pesadillas y el encuentro con otras personas, de ahí que constituyan las subdivisiones del presente análisis. A manera de acápites serán comentados uno a uno, conforme sucedan en la película.

Inmediatamente después de la escena de presentación del personaje y en vísperas al día de la condecoración, una pesadilla marca el inicio de esta toma de

conciencia y rompe con la tranquilidad de la rutina y la vida controlada del viejo Isak.

2.1.1. La pesadilla inicial

Al orden y tranquilidad que caracterizaba la escena de la presentación, le sucede una secuencia onírica que escapa al control del viejo Borg. A través de su voz en off el personaje explica al espectador que se trata de un sueño muy extraño. En él, Isak se pierde por una calle desértica durante su habitual paseo matinal.

En medio de un ambiente incierto y hasta pavoroso, una serie de acontecimientos ocurren en forma consecutiva, de modo que el personaje no tiene tiempo para reaccionar y entender lo que está sucediendo. Luego de dar unos pasos por la calle solitaria, Isak encuentra en la puerta de un establecimiento un reloj que no tiene horario ni minuterio. Pronto también descubre que su reloj de bolsillo carece de manecillas. Pero no hay tiempo para pensar, porque es sorprendido por un hombre sin rostro que no tiene carne ni huesos. Cuando este último se desploma, suenan las campanas de una iglesia a manera de funeral. Inmediatamente después una carroza fúnebre se acerca a Isak, pero no hay conductor, sólo caballos. A falta de chofer, el vehículo choca con un faro y una rueda se desprende en dirección a Borg, quien la esquiva a tiempo. El féretro cae al suelo y los caballos avanzan con la carroza vacía. El viejo se acerca a ver el rostro del muerto y con horror constata que se trata de él mismo. Con suficiente espanto el protagonista despierta en su habitación y con alivio descubre que sólo era una pesadilla.

¿Cuál es el valor de este sueño? Maria Bergom-Larsson recurre a la filmografía de Bergman y encuentra en *Noche de circo* (1953) una secuencia inicial, que a

manera de preámbulo, anuncia la temática de toda esa película;⁵⁴ por lo que, en sintonía con el filme anterior, el primer sueño de Isak Borg contendría la clave para interpretar todo el significado de *Fresas salvajes* (1978: 22). Si se toma en cuenta esta afirmación, ¿qué expresan los elementos oníricos de esta secuencia? La respuesta a esta interrogante se descubre en el propio protagonista en vista al proceso de encuentro consigo mismo. En esta pesadilla se hallan elementos que dan luces sobre el interior de Isak. De este modo, se puede establecer una correlación entre los elementos oníricos y la situación espiritual del personaje.

En este sentido, lo primero que llama la atención es la calle vacía y abandonada. La soledad ha tomado formas externas: no hay personas ni vehículos; las construcciones tienen sus puertas cerradas y las ventanas tapiadas, como si nadie quisiera establecer contacto con el mundo exterior. “*We are the hollow men.*”⁵⁵ (O’Neill 2002: 59): esta afirmación no escapa a los sentidos del protagonista puesto que, además de ver la vacuidad del lugar, su oído no percibe lo habitual del día -el ruido de los gorriones, cuervos y de la ciudad misma. Isak sólo oye el eco de sus pasos y los latidos de su corazón. La soledad se manifiesta en un silencio aterrador puesto que el personaje sólo se escucha a sí mismo. Cada una de estas experiencias revela su propio estado interior, soledad y vacuidad -ver imagen 1 en *Galería de fotos*.

Más elementos enfrentan al personaje con su propia realidad: tanto el reloj de la tienda como el de Borg no tienen manecillas porque el tiempo se ha detenido, como ocurre con la muerte. Parece entonces que el personaje se encuentra en una ciudad fantasma donde no hay persona que le dé razón de lo que está ocurriendo. Ciertamente Borg está solo, nadie lo acompaña en este momento de incertidumbre. En un momento, divisa un hombre con ropa oscura y se acerca a él, con esperanza que lo alivie. Cuando le toca la espalda, éste se desmorona

⁵⁴ El prólogo de *Noche de circo* es la historia retrospectiva de Frost y Alma y, en ese caso, es el compendio del tema de la humillación, lo que constituye uno de los motivos principales de toda la película.

⁵⁵ “*Somos los hombres vacíos.*”

porque carece de carne y huesos, como si realmente no fuera un ser humano, aunque lo aparente por fuera. ¿Acaso Isak proyecta una imagen que no concuerda con su interior? Esta idea se ve reforzada por la careta del hombre desplomado, la misma que denuncia las fachadas o máscaras que Isak ha adoptado a lo largo de su vida y que han asfixiado su verdadero rostro.

A partir de este momento el tema de la muerte toma un énfasis mayor a través de una serie de motivos: la campana de la iglesia, la carroza fúnebre, el choque de ésta con el farol y la caída del féretro -ver imagen 2. La crítica sueca Birgitta Steene encuentra una similitud entre la carroza que se inclina y deja caer el féretro con la consabida imagen de un coche de bebé que va rodando solo y se ladea (1968: 75). Esta interpretación recuerda a manera de polos las dos realidades a las que está sujeto todo ser humano, es decir, el nacimiento y la muerte. Justamente, la pesadilla del viejo Borg apunta a esto último y queda explícito luego de la caída del propio féretro que, por lo que contiene en su interior, redondea el sentido de todo el sueño: Isak mira con horror que el muerto es él mismo. Se trata de un cadáver viviente que lo jala hacia el cajón fúnebre.

Isak ha sido identificando una serie de elementos que finalmente lo han enfrentado cara a cara con la muerte. Ante esto, es necesario aclarar el concepto: ¿se trata sólo de la muerte biológica? Muchos críticos han coincidido en que esta realidad alcanza mayores dimensiones, en palabras de Robin Wood, crítico inglés, “Isak experimenta el miedo, miedo no sólo de la muerte, sino de una vida estéril” (1972: 78). La afirmación de este crítico se convierte en la clave de interpretación de la vida de Borg. Se trata de una muerte en vida o –dicho en otras palabras- de una muerte espiritual. Ahora bien, ¿Isak es consciente de la envergadura de este descubrimiento? Si bien el sueño insinúa su condición espiritual, se trata de una realidad que aún no percibe el protagonista. De ahí la necesidad del encuentro consigo mismo a lo largo de la película.

Por ahora, el personaje ha tomado conciencia de la muerte biológica y el encuentro con ella ha generado una resonancia interior. Isak ha dejado de lado la seguridad inicial; lejos de la dureza con que se percibía a sí mismo al comenzar el filme, ahora experimenta cierta incertidumbre y fragilidad. Ello se debe al sueño, cuyo valor recibe infinidad de interpretaciones a lo largo de la historia. En una publicación francesa, Barthélemy Amengual reflexiona sobre el onirismo de Bergman y lo entiende –entre otras cosas- como una forma de meditación que porta el valor de orientar al ser humano en su propia existencia; de ahí que se presente en un momento importante en la vida del personaje (2002: 26-27). Ciertamente este crítico tiene razón si se tiene en cuenta que la pesadilla clarifica al viejo Borg con verdades de las que aún no es consciente totalmente, pero que son cruciales en su existencia. Por eso el sueño ocurre en las vísperas de un acontecimiento especial. Si bien se enmarca en un suceso tan cotidiano como es el acto de dormir, la pesadilla se revela en la madrugada del primero de junio, día en que el profesor Borg va a ser reconocido públicamente por su ardua labor profesional.⁵⁶

La perspectiva de otras disciplinas ante esta realidad enriquece la experiencia del protagonista. En este sentido, el descubrir -en sintonía con los existencialistas- que es un ser para la muerte hace que Isak Borg tenga otra disposición frente a su viaje a Lund. El protagonista se da cuenta de la inseguridad y angustia consecuentes y esto le permite tener una actitud más interesada para indagar en su propia existencia. En este sueño han aparecido varios elementos que reflejan su inquietud ante la muerte y continuarán apareciendo hasta que el personaje resuelva este asunto existencial.

Así también, la premura frente a la muerte cobra gravedad dentro de la atmósfera luterana, puesto que exige que cada uno revise en su conciencia hacia dónde apunta su propio proceder, ya que no está en juego sólo la vida terrena sino toda la eternidad. Este mismo apuro lo experimentó años atrás el borracho de *La*

⁵⁶ Más adelante, a propósito de la segunda pesadilla que tiene el protagonista, se profundiza en el valor del sueño.

carreta fantasma (1920),⁵⁷ película muda realizada por el director sueco Victor Sjöström, el mismo que en calidad de actor interpreta a Isak Borg en *Fresas salvajes*. En el primer filme, el ebrio debía arrepentirse de sus actos, de lo contrario estaría condenado a morir en la madrugada del primero de enero, ser un fantasma y, en calidad de tal, conducir por todo un año la carreta que recogería a los muertos. Si se traslada esta imagen a la pesadilla del viejo Borg, la carroza que se aproximaba al protagonista era la carreta fantasma que lo había ido a recoger. Al igual que el borracho en la película de Sjöström, el viejo en la película de Bergman tiene la oportunidad de modificar su existencia, de lo contrario continuará experimentándose muerto en vida.

El clima de pesadilla es sustentado por los recursos audiovisuales: planos largos que acentúan el ritmo lento, como de sueño; un silencio que no consiste en la ausencia total de audio sino en la presencia de los sonidos que produce el personaje; una fotografía intensamente iluminada que crea contrastes entre luz y sombras, lo que recuerda la estética del cine expresionista de los años veinte.⁵⁸ En momentos de mayor fragilidad y confusión, la luz del sol ciega al personaje, lo que remite a la experiencia personal de Bergman quien contaba que, a pesar de gustar del verano, sentía claustrofobia en julio y agosto, cuando la luz solar nunca se desvanecía (Cieutat 2002: 32).

Conforme el protagonista va tomando conciencia de la muerte, se intensifica la atmósfera de asombro y sobresalto. La tensión silenciosa a inicios de la pesadilla ha sido desplazada por una serie de ruidos caóticos que registran fielmente el sonido de cada uno de los motivos fúnebres –la campana, la carroza, la caída del féretro. Ya en el guión original el personaje había confesado la resonancia que producía en él esta atmósfera sonora: “encuentro de lo más desconcertante los

⁵⁷ Esta película está basada en *El carretero de la muerte* (1912), obra literaria de la sueca Selma Lagerlöf, premio Nobel de Literatura.

⁵⁸ Al tratarse de una pesadilla, que en calidad de tal refleja el estado psíquico del personaje, se podría establecer ciertas relaciones entre esta puesta en escena y la estética del expresionismo alemán, pues comparten el uso de los claroscuros, además de manifestar la angustia del

ruidos fuertes y los acontecimientos inesperados” (Bergman 1965b: 172). A ello se suma una música dramática que acompaña el momento en que Isak está a punto de encontrarse cara a cara con el muerto –es decir, con él mismo.

Sin embargo, el rostro de Isak Borg constituye la expresión más directa de sus propias experiencias. Ello es posible a través de un planteamiento visual que en algunos casos intercala una determinada acción con la reacción del viejo. De ahí que a la imagen del reloj sin manecillas o a la del hombre sin rostro, le siga la expresión facial de Isak que connota turbación. En los momentos de mayor intensidad, se alterna sucesivamente la imagen de la acción con la reacción en un ritmo progresivamente veloz y en planos cada vez más cercanos a ambas partes. En este sentido, el cadáver viviente jala hacia sí al protagonista en una progresión que va desde un plano cercano hasta un primerísimo primer plano de ambos rostros.

Una mirada aislada a esta secuencia da la impresión de estar viendo un filme aparte. Si bien le corresponde una atmósfera y un estilo visual completamente distinto al resto de la película –cosa similar ocurre en el prólogo de *Noche de circo*⁵⁹ en este filme hay un elemento sonoro que se repite tanto en esta secuencia como en la escena precedente –es decir, la escena de presentación de Borg- y perdura en la subsiguiente –cuando éste despierta. Se trata de unos golpes frecuentes que en la primera escena corresponden al tic tac del reloj del despacho y en la pesadilla se transforman en los latidos del corazón de Isak. Contando con esta continuidad sonora, el anciano despierta en su habitación acompañado del tic tac del reloj despertador.

2.1.2. El encuentro con uno mismo a través de las dos mujeres

protagonista. Para mayor información sobre la escuela alemana consultar la *Enciclopedia ilustrada de cine* (Guarner 1969 1:458-460).

⁵⁹ La secuencia inicial de *Noche de circo*, película referida al inicio de este punto, y la pesadilla de Borg en *Fresas salvajes* comparten elementos audiovisuales comunes como la sobreexposición a la luz y el énfasis en el silencio.

Sacudido por la pesadilla, Isak se despierta a las tres de la mañana y se levanta de la cama para iniciar el viaje a Lund. El sueño anterior lo ha hecho cambiar de decisión: en vez de viajar más tarde por avión, como tenía previsto, ha resuelto partir a esa hora en coche. Con esta idea en la mente, el viejo entra sin avisar al dormitorio de Miss Agda, su ama de llaves de 74 años. Además de ser desconsiderado por despertarla en la madrugada, el protagonista no muestra ninguna atención hacia ella quien esperaba ir en avión. Esto da pie a una pelea entre dos litigantes que se conocen desde hace 40 años, lo que implica cierta confianza mezclada con manipulación. Por un lado, Isak quiere que Agda se levante a esa hora de la madrugada, le haga su maleta y le sirva el desayuno; ésta quiere que el viejo desista de su capricho, de lo contrario arruinará el día más solemne en la vida monótona del ama. De las posiciones encontradas resulta un tono de comicidad pues se trata de dos ancianos que se comportan como niños; sin embargo, Isak es el vencedor y Agda terminará viajando sola en avión.

El psicoanalista Erik Erikson –quien desde su disciplina ha hecho un estudio sobre Isak Borg- percibe que a través de esta discusión Bergman bosqueja la vida diaria del protagonista, la cual se enmarca en una soledad que esta siendo interrumpida por la ceremonia de condecoración (Erikson et al 1989: 244). La apreciación de Erikson muestra el valor de esta secuencia, puesto que ésta presenta al viejo en la monotonía del día a día, lo cual se opone a lo extraordinario del reconocimiento público. En este sentido, no hay que olvidar que lo natural suele reflejarse en lo cotidiano. Si Borg quiere encontrarse consigo mismo es decir, conocerse más, debe observar cómo se comporta habitualmente. Durante esta pelea, al parecer cotidiana, Agda lo acusa de ser un viejo agrio y egoísta. Estos calificativos no caen en el vacío puesto que Isak, removido por el sueño anterior, está comenzando a tomar conciencia de sí mismo. No en vano se define para sus adentros como un “Idiota Honorario”.

Luego del desayuno, el protagonista emprende el viaje en su carro negro acompañado por su nuera Marianne. Ella es esposa de Evald, el hijo de Isak, y ha

estado viviendo en la casa del viejo durante un mes –ver imagen 3-, a causa de los problemas maritales que más adelante se comentarán.

Así como Agda, Marianne constituye una voz que revela quién es el protagonista, más aun cuando se trata de una persona que tiene un contacto cercano con el anciano doctor. Al inicio del viaje, Marianne trata de guardar cierta distancia con Borg, pero en vista de que el viejo insiste en que ella tiene algo en su contra, la nuera lo enfrenta reprochándole su egoísmo y formalidades huecas:

Es un viejo egoísta, papá Isak. (...) Todo esto está bien oculto detrás de su máscara de señor chapado a la antigua con su correspondiente encanto y amabilidad. Pero es duro como piedra, aun cuando todos lo pintan como extraordinariamente humano. Nosotros que lo hemos visto de cerca, sabemos lo que realmente es.⁶⁰ (Bergman 1965b: 180)

Esta revelación constituye el primer dato que Isak tiene de sí mismo a lo largo de todo el viaje, que en este caso comporta el encuentro con las dimensiones negativas de su individualidad, es decir, errores y culpas. Antes de esto, el viejo manejaba el carro y se valía de su “encanto” y “amabilidad” para pensar sólo en él. En este sentido, cuando Marianne se dispuso a fumar, Borg le pidió que apagase el cigarrillo para luego pronunciar un discurso despectivo sobre las mujeres. Todo ello fue dicho en un lenguaje cortés. Al rato, salió a la luz un préstamo que el protagonista había hecho a su hijo Evald y que le exigía que fuese pagado a altas tasas de interés. Por eso, cuando Marianne pronuncia estas *acusaciones*, las dice con fundamento. Mal que bien ella y su esposo son víctimas del egoísmo del viejo.

Sin embargo, ella no sólo increpa a Borg su apego material. Marianne le saca en cara su falta de sensibilidad ante el sufrimiento ajeno. La nuera le hace recordar cuando ella le pidió ayuda frente a las dificultades que tenía con Evald, e Isak se negó a involucrarse expresando que no le importaban sus problemas

matrimoniales, por el contrario, le recomendó que fuera a un psicoanalista o, acaso, a un pastor. Lo curioso, ante esto, es que el anciano escucha las denuncias de Marianne con sorpresa, como si recién estuviera tomando conciencia de su propia vida y estuviera despertando a una realidad donde sí importan las relaciones humanas.

Ahora bien, Marianne no sólo enfrenta a Isak con su situación personal sino que lo inculpa por una serie de errores que no se justifican pero que, personalmente, tampoco creo que deban totalizar al viejo. Al evidenciarle sólo sus defectos y faltas, su aproximación recuerda la perspectiva luterana sobre el ser humano por la que se enfatiza las culpas en desmedro del lado positivo de la persona. Sin mala intención, Marianne sella con su compañía un matiz negativo en el proceso de redescubrimiento de Isak. Como se verá más adelante, esta característica no sólo se limita a su persona sino que se extiende a otros personajes, que en sintonía con el ánimo luterano, increpan al viejo por sus errores. Desde esta perspectiva, Isak está comenzando a tomar conciencia de sí mismo, si por ello se entiende encontrarse con sus equivocaciones y maldades.

Lo valioso de Marianne es su franqueza. Sin dejar de ser educada, pero sin ninguna diplomacia, esta mujer evidencia a Isak una verdad dolorosa para él: ella le tiene lástima y Evald, su propio hijo, lo odia. La construcción de este personaje femenino es integral, de modo que su aspecto exterior contribuye a esta atmósfera de sinceridad: su mirada fuerte y observadora tiene un mayor efecto porque lleva el cabello amarrado, muy estirado, de modo que deja el rostro despejado. Así también su lenguaje directo y sincero va acorde con una puesta en escena que ha optado por la simpleza, en palabras de Federico de Cárdenas:

El decorado, que es recargado sin llegar a ser barroco, se reduce al mínimo en la parte de la película que transcurre dentro del auto. Aquí es el

⁶⁰ Estas palabras están escritas en la tercera persona del singular porque Marianne trata a Isak de *usted*.

movimiento de cámaras hacia los rostros de los personajes y los planos generales de todos los pasajeros los que interesan. (1965: 8)

Tal como lo escribe el crítico peruano, se trata de una atmósfera que en su conjunto apunta a la simplicidad, puesto que comporta una confrontación donde interesa por sobre todo el registro de los rostros de los personajes –ver imagen 5. En el interior del carro, un plano capta a la vez a los dos viajeros cuando se trata de una conversación irónica entre ellos. Sin embargo, el plano se cierra en alguno de los dos rostros cuando alguno de los personajes está comentando o escuchando algo que sí le afecta interiormente.

En resumen, toda la puesta en escena apunta a crear un ambiente desnudo de toda ornamentación, lo que encuentra su correlación en la experiencia interior de Isak, quien está ahondando detrás de su habitual fachada para descubrirse a sí mismo. En este contexto, una interrogante salta a la vista: ¿por qué estos personajes que se conocen años atrás, recién cobran valor en el auto para encararse y enfrentar sus propios problemas? En el caso de Isak, sorprende la apertura con que recibe las críticas de su nuera Marianne, aún más cuando éstas no son halagos sino una serie de inculpaciones. Parte de la solución a esta interrogante se encuentra en la disposición interior del protagonista. Sin embargo, el enigma encuentra la otra cara de la respuesta en las catorce horas de viaje, las mismas que constituyen las condiciones externas idóneas para que el viejo Borg esté más reflexivo y no se pueda dispersar. Ello se explica solamente a la luz de lo que significa un viaje en sí.

2.1.3. El viaje

En muchos de mis films hay viajes y desplazamientos.
(Bergman et al 1968-70: 143)

Que Isak Borg aparezca en su casa solamente al inicio de la película y luego emprenda un viaje no es un elemento casual en las películas de Bergman. La escasa permanencia, la ausencia de enraizamiento del personaje es un rasgo característico de la obra de este director. Por eso, el viaje constituye un elemento constante a lo largo de la filmografía del realizador sueco y ya lo demuestran películas como *Un verano con Mónica* (1952), *El rostro* (1958), *El silencio* (1963) y, como se verá más adelante, *Persona* (1966).

¿Cuál es la particularidad del viaje a Lund? La virtud del viaje no estriba en los acontecimientos externos que puedan suceder durante el trayecto sino en cómo estos sucesos afectan el interior del personaje. Por eso el viaje concreta el encuentro de Isak consigo mismo, es decir, la toma de conciencia de su vida, como lo fundamentan opiniones de diversas disciplinas. En este sentido, una crítica de cine afirma acertadamente: “The journey to Lund becomes a journey towards self-awareness.”⁶¹ (Bergom-Larsson 1978: 23). Así también un estudio psicoanalítico asevera: “And we witness Bergman’s mastery in making of an automobile a moving stage for human confrontation.”⁶² (Erikson et al 1989: 245). Las afirmaciones tomadas desde distintos puntos de vista demuestran que el viaje en carro, ya sea por el número de horas como por los paisajes que se ven, invita a la reflexión y a la profundización en uno mismo –ver imagen 4.

¿Cómo se produce el puente entre el trayecto a Lund y el trayecto al interior de Isak? Todo estriba en la propia estructura narrativa de *Fresas salvajes* que, como anota Wood, está determinada por el viaje:

Una de las formas narrativas favoritas de Bergman es la que se basa en un viaje en el que combinan sucesos actuales y recuerdos del pasado que obligan al protagonista a enfrentarse consigo mismo y provocan en él un cambio radical de actitud frente a la vida, una nueva orientación hacia el futuro. (1972: 12)⁶³

⁶¹ “El viaje a Lund se convierte en un viaje hacia la auto conciencia.”

⁶² “Y nosotros presenciamos la maestría de Bergman en hacer de un automóvil un estrado móvil para la confrontación humana.”

⁶³ Robin Wood (1972: 12) descubre que el viaje se encuentra presente en distintos períodos de la filmografía de Bergman y determina la estructura narrativa de algunas de sus películas, desde

Aplicando el texto de Wood al caso concreto de *Fresas salvajes*, el viaje a Lund cuenta con una estructura narrativa a la que hay que añadir no sólo los recuerdos de Isak, sino también las pesadillas y la propia realidad, la cual increpa a Borg a través de personas que encuentra en el camino o viajeros que suben al coche. A pesar de que estos elementos -recuerdos, pesadillas y las personas del camino- pertenecen a distintos niveles de realidad, coinciden en remitir al protagonista a su pasado y darle luces sobre diversos aspectos de su vida. En el trayecto a Lund una compañía constante es Marianne, la copiloto y nuera de Isak de la que se comentó en el punto anterior. Si a lo largo del camino el protagonista puede pensar, el recogimiento del viaje se ve reforzado por la madurez de esta mujer quien permanecerá al lado del anciano durante las catorce horas de trayecto. Al clima de reflexión se suma el silencio –pues sólo se oye el sonido del carro- y algunas imágenes del paisaje, el vehículo y la carretera, las cuales indican el paso del tiempo y marcan el inicio de distintos momentos dramáticos.

Un viaje implica salir de lo habitual y cotidiano para vivir nuevas experiencias. Por unos días, quedan atrás las preocupaciones y ocupaciones diarias, así como las compañías y costumbres que ocupan la jornada. Esto permite que el viajero tenga un espacio para pensar, revisar su día a día y plantear nuevas opciones de vida. La comprensión del viaje cobra mayor valor si se toma en cuenta diversas aproximaciones frente al mismo. El crítico de cine, Ricardo Bedoya, enriquece este concepto desde sus propias reflexiones:

El viaje es trayectoria, itinerario, es cambio. El viaje es recorrido, es encuentro con uno mismo. Es el símbolo de Ulises desde *La odisea*. En el viaje yo me confronto a mí mismo, estoy muchas veces en soledad o con un grupo humano muy pequeño pero además estoy cambiando porque el viaje supone paso de tiempo, supone recorrido de espacios, aprendizaje. El viaje siempre es aprendizaje (2002).

una cierta tendencia en *La sed* (1949) y ya directamente en *Juegos de verano* (1950), *Una lección de amor* (1954), y posteriormente *Fresas salvajes* (1957) y *Los comulgantes* (1962).

Una idea clave a propósito del comentario anterior es la presencia del cambio ya sea en el tiempo como en el espacio. En este sentido, todo viaje implica un cambio geográfico lo que permite acceder a distintos lugares que se distribuyen en el camino. Como se verá más adelante, estos lugares no son circunstanciales puesto que se relacionan con el pasado de Isak, lo que da pie a que éste evoque recuerdos olvidados. Por eso, cada parada en el trayecto interpela al personaje porque implica un retroceso en el tiempo. En el camino a Lund encuentra la casa de verano de su juventud, una familia de escasos medios a la que ayudó cuando era un joven doctor y la residencia de su vieja madre de 96 años. De este modo, el recorrido del camino a Lund es el recorrido del camino hacia su propia vida.

Ahora bien, los lugares mencionados constituyen espacios a los que Isak puede llegar porque se encuentra en auto, lo que explica el porqué se encaprichó en viajar por tierra. Debido a la necesidad de encontrarse con su pasado y, sobre todo, de encontrarse consigo mismo, el anciano Borg hace un tiempo para desviarse del camino principal y detenerse a recordar.

2.1.4. El recuerdo

Los tres mundos de la realidad, de la pesadilla y del recuerdo aparecen estrechamente conectados entre sí, con ecos de una imagen a otra, con transferencias de tiempo y de espacio, con similitudes deliberadas entre personajes distantes, con recursos tan audaces como ése de colocar al anciano Isak Borg, en sus ropas de hoy, sumergido en el mundo de ayer. (Alsina Thevenet 1981: 6)

El texto de esta publicación uruguaya recoge la forma en que son empleados algunos de los recursos en *Fresas salvajes*. En primer lugar, los recuerdos y sueños no son gratuitos ni impuestos arbitrariamente durante el viaje puesto que son suscitados por algún suceso, persona o lugar que se presenta en el camino. La atmósfera que adquiere cada uno de estos sueños y recuerdos corresponde al conjunto de sensaciones que experimenta Isak al momento de abandonar la

realidad. Como ocurre normalmente en el ser humano, será Borg quien determine el matiz que tendrá el recuerdo según sea su reacción emotiva frente a una situación real y concreta.

Entonces, ¿cómo se siente Isak? La perplejidad originada en la pesadilla inicial además de la dura confrontación con Marianne han ido aumentando su fragilidad y la consecuente necesidad de sentirse aliviado. Dentro de esta lógica, el filósofo Camino rescata las palabras de Isak cuando dice: “Siempre que estoy inquieto o triste, trato de recordar episodios de mi infancia para tranquilizarme.” (Camino 2002a; Bergman 1965b: 230). En este contexto, Borg desvía la marcha a Lund y visita la casa de verano de antaño, pues allí encontrará seguridad. La cualidad protectora de este espacio puede ser comprendida a la luz de la fenomenología de Bachelard, a propósito de la “maternidad” de la casa natal:

Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. (Bachelard 1965: 40)

Como si fuera la casa natal, el personaje va en busca del regazo de la casa de campo. Allí espera tranquilizarse. El pretexto es mostrar “algo” a Marianne, pero evidentemente es el propio Borg, tan incapaz de mostrar sus sentimientos, quien quiere encontrarse con su infancia. Teniendo un lago a la vista, Marianne dice a su suegro que se va a tomar un chapuzón, de modo que el protagonista se queda solo frente a su pasado. En ese momento se escucha un acople de cuerdas que evoca nostalgia; se trata del mismo tema musical que acompañó los créditos iniciales. A causa de esta repetición se puede establecer una asociación: en *Fresas salvajes* uno de los motivos principales es el recuerdo teñido de nostalgia. En estas circunstancias, Borg no sabe cómo controlar la melancolía que le invade, por eso la justifica tras una fachada racionalista:

Es posible que me haya puesto un poco sentimental. Tal vez estaba fatigado y algo melancólico. No es improbable que empezara a pensar sobre una cosa y otra que estuviera asociada con los lugares que había frecuentado en infancia. (Bergman 1965b: 182)

Con estas palabras el personaje también indica, a manera de narrador en off, que está sumergiéndose en el recuerdo. La motivación ha sido el atajo de fresas silvestres, que aún existe en el jardín de la casa y que constituye el “estímulo evocador”:

La mente humana tiene la capacidad de almacenar gran cantidad de información. Mucha de esta información permanece guardada como en un gran baúl y es recuperada cuando un determinado estímulo evocador aparece, ocasionando la evocación de la situación y de las emociones y conductas de ese momento. (Ballón: 2003)

En sintonía con la psicóloga Mónica Ballón, el encuentro con el sembrado de fresas impulsa al viejo a recordar pasajes de su juventud. Ya en su memoria Isak puede ver frente a él a su amada prima Sara, joven y hermosa, recogiendo fresas como antaño –ver imagen 7. Es el inicio de una serie de evocaciones. No hay confusión, el espectador sabe que el protagonista está recordando porque hay una clara división entre cada uno de los niveles de realidad. Para ello Bergman recurre a varios recursos: la voz en off de Isak que explicita el inicio del recuerdo; las imágenes de la naturaleza a manera de transiciones pausadas; una disolvenca indica el paso de una vivienda oscura, simple y con poca naturaleza en el presente a una fachada blanca, iluminada, rodeada de árboles y ornamentos en el pasado; la fotografía se inclina por las tonalidades blancas; un *zoom* irrumpe en el rostro del protagonista mientras empieza a recordar; se escucha un juego de notas ascendentes -hacia los tonos agudos- que provienen de un arpa. Estos elementos prefiguran el tinte personal con que Isak recuerda su juventud y desde esta subjetividad contagian a quien esté frente a la pantalla. En efecto, el lenguaje audiovisual tiene la virtud de generar sensaciones de modo que el espectador puede sentir con el protagonista la experiencia particular que le suscita el pasado, el mismo que es evocado con añoranza. Es la alegría de la juventud y el verano.

En el párrafo citado al inicio del acápite, Alsina Thevenet destaca un recurso que ha sido empleado durante el recuerdo. Se trata de la figura de Isak que permanece como un viejo septuagenario al mismo tiempo que presencia desde un rincón los episodios de su infancia que ocurren frente a él.⁶⁴ Borg nunca se ve a sí mismo de joven, pero sí puede visualizar sus primos, hermanos y tíos en el pasado. Evidentemente se establece un contraste visual puesto que el protagonista observa sus memorias desde un ambiente oscuro –se queda en la sombra, la misma que entona con su terno negro-, mientras que la época de su juventud está representada por la blancura de los muebles, las paredes y la ropa de cada personaje –ver imágenes 6 y 7.

Una explicación lógica a la ausencia del joven protagonista es que él no formó parte del acontecimiento evocado. A lo largo de esta secuencia los personajes del pasado dicen que Isak ha salido a pescar con su padre, lo que justifica que nunca se le vea como un muchacho en medio de los recuerdos. Ante esto Cowie, crítico inglés, observa que Borg no puede recordar un suceso en el que no ha participado (1970: 193). De este modo, las secuencias evocadas no corresponden a un recuerdo propiamente hablando, sino más bien a la representación mental de un suceso real pero que posiblemente él reconstruyó. Entonces, ¿por qué el personaje trae a la memoria una serie de hechos que no vivió en carne propia?

La respuesta es simple: si bien Borg no participó personalmente en la secuencia evocada, los sucesos que ocurrieron ahí marcaron profundamente su vida. En este sentido los episodios del recuerdo giran en torno a la traición de Sara, el amor de su juventud. Basta una revisión de estas escenas para sustentar esta afirmación: al inicio Sara está recogiendo fresas pero es sorprendida por el hermano de Isak, Sigfrid, con quien termina besándose; durante el desayuno en honor al cumpleaños del tío Aron, este hecho sale a la luz y todos los primos se

burlan de la nueva pareja; Sara rompe en llantos y confiesa a su prima Charlotta que no sabe si realmente está enamorada de Isak porque le atrae su hermano Sigfrid -con quien finalmente se casará y tendrá seis hijos, aunque esto último sólo se sabe por palabras del viejo Borg.

De este modo, el recuerdo o representación mental constituye una manera de enfrentar sucesos de por sí dramáticos o dolorosos que se han perdido en el olvido; dicho de otro modo, se trata de incidentes que Isak ha evadido con el olvido pero que al recordarlos le suscitan tristeza y melancolía. Lo evidencian el rostro expresivo del protagonista ante la visita inesperada que Sigfrid hace a Sara -en la cual ambos se besan- o su mirada atenta ante la confesión que ésta hace a la prima Charlotta a propósito de los dos hermanos y la indecisión de no saber a cuál de los dos escoger.

Por más doloroso o feliz que sea, el recuerdo apunta al encuentro del personaje consigo mismo, entendido en líneas generales como un mayor conocimiento de la persona. A la luz del pasado, el espectador puede comprender al protagonista, pero más importante aún es que el propio protagonista pueda alcanzar una mayor comprensión de su situación actual. De ahí que Robin Wood afirme:

Sin embargo entre los films más ricos de Bergman figuran aquellos en los que el pasado se funde con el presente, en las que los personajes reviven y revalúan continuamente ese pasado, con las consecuencias que esto tiene para el desarrollo de sus personalidades (1972: 13).

De esta manera, el anciano doctor irá enfrentando su pasado para descubrir cómo repercute en el presente o, a la inversa, puede identificar qué ha dejado atrás para retomarlo ahora y mejorar su calidad de vida. Por eso la memoria es un recurso importante para Isak pues le permite despertar la nostalgia por el pasado.

⁶⁴ Birgitta Steene destaca que esta técnica ya había sido usada por el sueco Alf Sjöberg en su versión filmada de *La señorita Julia* de Strindberg (1968: 76). La película se tituló *Fröken Julie* y fue realizada en 1950.

No se trata de un sentimentalismo superficial; por el contrario, su infancia evoca condiciones de vida que actualmente ha perdido en su existir personal y que son necesarias para el encuentro consigo mismo y para sus relaciones con los demás. No olvidemos que él no ha olvidado el sueño inicial y la presencia de su propio cadáver en el féretro. Entonces, con la conciencia del sueño, con las duras palabras de Marianne y con la nostalgia por su juventud, se deja suavemente increpar por el jardín de las fresas silvestres.

2.1.5. El verano y las fresas silvestres

En este acápite se busca conocer el valor de estos elementos a lo largo de la película. En este sentido, el contexto sueco resulta una fuente iluminadora, pues permite comprender el papel del verano y las fresas en toda la filmografía del director y, concretamente, en la manera como Isak se encuentra consigo mismo. No hay que olvidar que dentro de este proceso, el reencuentro con el pasado arroja luces que permiten un mayor conocimiento personal. Justamente es en el pasado donde crecen las fresas y brilla el verano.

Remontémonos por unos instantes al presente del protagonista. Bergman usaba un diario para cada filmación. Durante el rodaje de *Fresas salvajes*, escribió en él algunos rasgos de Isak Borg:

Su mirada intenta eternamente atravesar las tinieblas. Eternamente está atento para tratar de oír el sonido de una respuesta a sus aterradas preguntas y sus desesperadas plegarias. Pero el silencio es total. (Bergman 1960)

Con estas palabras Bergman no sólo describe a Isak Borg sino también al personaje atormentado que aparece a lo largo de su filmografía y experimenta la incapacidad de gozar de la felicidad debido a su racionalismo y consecuente individualismo –sus angustias van de la mano con la soledad porque se siente incomprendido por el resto de personas. En este contexto destacan figuras como

Henrik, estudiante de teología en *Sonrisas de una noche de verano* (1955); el hipnotizador Vogler de *El rostro* (1958) que no cree en la vigencia de su arte; y el pastor Tomas Ericsson en *Los comulgantes* (1962). Así también es inevitable recordar a Antonius Block, el caballero de *El séptimo sello* (1956), que regresa de las Cruzadas totalmente escéptico porque además de perder la fe, ha intentado con su razón dar respuesta a todas sus inquietudes:

El caballero viene derrotado, convencido que la vida es inútil, ha buscado la vida con el pensamiento. Se ha dado cuenta que la felicidad está ahí -en lo inmediato-, pero ya no puede eliminar la distancia, siempre se va a quedar como un *outsider*. (Camino: 2002a)

En sintonía con la descripción de Antonius Block, este tipo de personaje es la encarnación del protestantismo interrogado por el racionalismo, es decir del protestantismo ilustrado,⁶⁵ experiencia que vivió Bergman cuando desesperadamente buscaba a Dios y se frustraba con las explicaciones que le daba la razón. La ausencia de respuestas contundentes conduce a la desesperación, de ahí que concluya que en la intelectualidad no es posible ser feliz, experiencia que el director comparte con algunos de sus personajes.

Borg no escapa a este estigma. Carga consigo el peso de sus razonamientos, las complicaciones intelectuales y una vida entregada al éxito profesional en desmedro de su vida personal. En contraste, es en el pasado en que el viejo Isak encuentra la sencillez que tanto lo alivia. Por eso se deja interpelar por el atajo de fresas para sumergirse en los recuerdos de su infancia.

En la filmografía de Bergman evocar el pasado implica recordar con alegría experiencias positivas, las cuales están simbolizadas en las fresas y otros elementos de la naturaleza. Para comprender esta perspectiva es necesario remontarse a un contexto más general, es decir, la mentalidad sueca y el valor

⁶⁵ Consultar en el primer capítulo, *El protestantismo ilustrado* -punto 1.1.3.

que adquiere la naturaleza, el clima y el verano en toda la Península Escandinava.⁶⁶ La llegada del calor se transforma en un completo jolgorio luego de los prolongados meses de oscuridad, frío y soledad. “June, if not May, will explode with heat and tulips; sailboats, suntan oil and open-air annexes will make their appearance.”⁶⁷ (Young 1971: 99). Sol, fresas, naturaleza y aire libre se unen en el verano y crean un clima de regocijo, el cual va de la mano con el bullicio. En este sentido, la llegada de esta estación tiene una connotación familiar, pues las casas de campo reciben a todos los parientes, incluidos primos, tíos y amigos cercanos.⁶⁸ Sin embargo, no tardará mucho tiempo para que el brillo se apague. Tan pronto vino el calor como se difuminó. De vuelta a las casas. El veraneo se transforma en una nostalgia por la vida al aire libre y la luz que nunca se va. Si bien el verano se asocia con la felicidad, su brevedad simboliza la fugacidad de la felicidad y las experiencias vividas se convierten en un recuerdo.

Fresas salvajes no escapa a este sentir. Un simple suceso en la película anuncia todo el valor del verano. Luego que Sara y Sigfrid se besan en el jardín de fresas, suena el *gong* para anunciar el desayuno. Inmediatamente, cada uno de los personajes interrumpe sus ocupaciones en el campo y corren hacia el comedor. Además de Sara, quien olvida en el jardín su lata de fresas por salir apurada, aparecen nuevos primos y primas: uno baja rápidamente de un árbol; otro con su uniforme de cadete iza ágilmente la bandera de la Unión Sueco-Noruega; una prima abre la ventana y pregunta en voz alta por Isak, mientras un par de gemelas le responden a dúo que el protagonista ha salido a pescar con su papá. Cada una de estas apariciones cobra un ritmo dinámico y muestra que la felicidad está por doquier: el comedor se llena de muchos comensales jóvenes que hacen bulla, tocan el piano, cantan con voces agudas y ríen. Todos se sumergen en una

⁶⁶ En el primer capítulo, se hace referencia al papel que ejerce el clima en Suecia -punto 1.3.

⁶⁷ “Junio, sino mayo, explotará con calor y tulipanes; harán su aparición veleros, aceite para quemaduras del sol y anexos al aire libre.”

⁶⁸ Eyde, noruega, describe la experiencia familiar del verano a propósito de la Suecia de *Fresas salvajes*. En los países nórdicos, señala, las fiestas —especialmente Navidad y en cierto sentido San Juan— reúnen a los miembros de la familia que normalmente no se frecuentan durante el resto del año (2002).

atmósfera blanca, sea porque sus ropas y muebles son de ese color, sea porque se trata de una fotografía bien iluminada -totalmente opuesta a la pesadilla lúgubre que Isak tendrá después, a mitad de la película. Visualmente da la impresión de estar frente a una serie de pinturas con tonalidades blancas y encuadres recargados, a manera de cuadros que ilustran escenas pasadas.

Ésta es la felicidad que Isak evoca con nostalgia: la inocencia de su infancia, lo espontáneo, lo sencillo e incluso lo cómico. De ahí que las primas y primos estén celebrando el cumpleaños del tío Aarón, que es sordo, y no hayan encontrado mejor regalo que componerle una canción. Lo lúdico está personificado en las gemelas chismosas que hablan ansiosamente al mismo tiempo y a quienes el director sueco describe en su guión como “dos revoltosa chiquillas pelirrojas, de más o menos trece años, idénticas como dos fresas silvestres” (Bergman 1965b: 185).

Que Bergman haya comparado a dos adolescentes con un par de fresas silvestres no obedece a un punto de vista personal. Junto al verano, el sol y la naturaleza, este símil echa sus raíces en la mentalidad de los países escandinavos. Es ahí donde las fresas simbolizan la felicidad. Marianne Eyde explica que por tradición los niños de la península juegan a buscar fresas y compiten por ver quién descubre los primeros frutos en el verano. Bergman de niño también jugaba con ellas cuando iba a la casa de verano de Dalecarlia. En *Linterna mágica*, su libro de memorias, el director recuerda una experiencia cargada de inocencia cuando tenía seis años y ensartaba fresas en la paja para coquetear con Linnéa, la niñera del lugar (Bergman 1995: 62). Y es que esta fruta constituye la felicidad de la infancia.

En este contexto, el director sueco recurre al uso de las fresas cuando se trata de recordar el pasado o -lo que es lo mismo decir- evocar momentos de felicidad. Dentro de su filmografía lo testimonian *Juegos de verano* (1950), *El séptimo sello*

(1956) y evidentemente *Fresas salvajes* (1957), además de aparecer una mención a esta frutilla en *Fanny y Alexander* (1982), donde Helena Ekdahl, la abuela del protagonista, confiesa a su viejo amigo, Isak Jacobi: “*Tu as été le plus délicieux des amants, comme des fraises sauvages.*”⁶⁹ (O’Neill 2002: 57)

Ahora bien, si las fresas connotan la felicidad en la filmografía de Bergman, ¿en qué consiste esta felicidad? El empleo de la fruta en *El séptimo sello* (1956) da luces sobre su sentido. Luego de regresar de las Cruzadas, el caballero Antonius Block se descubre sin fe y atormentado por sus razonamientos. De pronto, se encuentra con un matrimonio de actores ambulantes -conformado por Jof, el esposo, y Mia, la mujer con un niño en brazos.⁷⁰ Esta última explica al caballero cómo son las fresas en Escandinava: “Estas son frutillas del bosque. Nunca las he visto tan grandes. Crecen allá arriba en el costado de la colina. ¡Fíjense cómo huelen!” (Bergman 1965d: 141). La sencillez e inocencia de esta familia es un respiro para el caballero cargado de racionalismo. Camino destaca que justo cuando Antonius Block tiene en una mano una taza de leche y en la otra una canasta con fresas –ambos elementos se relacionan con la niñez, es decir, la inocencia-, reconoce que la felicidad no consiste en atormentarse en medio de las complicaciones y razonamientos. Por eso dice al matrimonio de actores: “Todo lo que he dicho parece sin sentido e irreal mientras estoy sentado aquí con usted y su marido. Qué poco importante se torna todo, súbitamente.” (Bergman 1965d: 143).

Las palabras del caballero manifiestan que el sentido de la felicidad se encuentra en la simpleza y la inocencia, la misma que encuentra su simbología en las fresas. Además de su tradición y frescor, Camino explica la connotación inocente de esta fruta refiriéndose a Panofsky en su libro *Estudios sobre iconología*. En la iconografía clásica medieval, las fresas simbolizaban la sensualidad por ser los

⁶⁹ “*Tú has sido el más delicioso de los amantes, como fresas salvajes.*” (Traducción francés-español: Gonzalo Valdivia)

⁷⁰ Por la coincidencia de los nombres se les suele asociar con la familia de Nazaret.

únicos frutos con la semilla afuera, por lo que exponían sus *genitales*. El pasaje del Génesis complementa esta analogía, pues antes de la caída, Adán y Eva caminaban en el paraíso, desnudos y sin ningún reparo, por el jardín del Edén. Entonces las fresas también son frutos sin vergüenza y completamente inocentes (Camino 2002a).

En este sentido, las fresas no sólo simbolizan la inocencia sino también la pureza. *Fresas salvajes* no escapa a esta connotación. En el recuerdo del protagonista, Sara se encuentra con su vestido blanco, recolectando fresas en el prado de la casa, cual jardín del Edén. El ángulo desde donde la observa el viejo Isak la enmarca, cual cuadro pictórico, en medio del paisaje natural, por lo que me remite a *El columpio* de Fragonard,⁷¹ ya sea por la elegancia en el vestir, la vitalidad de la naturaleza, los personajes que intervienen en la escena y el encanto que imprime este recuerdo –por lo menos antes de la traición. Pero este pasaje idílico pronto se ve amenazado pues aparece la tentación, es decir, el primo Sigfrid, aquel que la seduce poco a poco. Sara cae ciegamente. Si bien es novia de Isak, se deja engatusar por el aliento de cigarro y el atractivo con que la persuade la *serpiente*, tal como sucedió en el pecado original. La cámara se hace cómplice de este encuentro, el encuadre que ahora registra al hombre y a la mujer se cierra en ellos en forma sutil, del mismo modo como Sigfrid confunde a Sara hasta que él le da un beso y ella lo besa también. Pronto las fresas caerán al suelo.

En este contexto hay un sentido metafórico cuando la prima Sara, después de haberse besado con Sigfrid, vuelca con remordimiento la canasta de fresas frescas, las cuales se ensucian. Ella grita enojada y consciente de su culpa: “Me has convertido en una mala mujer, por lo menos *casi*.” La caída de las fresas connota la pérdida de la inocencia que el psicoanalista Erik Erikson destaca

⁷¹ *El columpio* de Fragonard (1732-1806) ilustra un jardín frondoso en cuyo centro se encuentra una muchacha que se columpia alegremente bajo la luz solar, mientras es observada por un muchacho que está sentado a sus pies. Ambos, elegantemente vestidos y cortejados por una estatua de Cupido, comparten miradas, que pronto serán interrumpidas por el anciano que se encuentra en la oscuridad, lo que establece cierta analogía con Sara, Sigfrid y el viejo Borg que

cuando ella observa: “Y mira, tengo una mancha en el vestido.” (Bergman 1965b: 185; Erikson et al 1989: 247).

2.1.6. Los jóvenes y las mujeres

Antes de profundizar en la memoria de Isak es necesario contextualizar su pasado. La secuencia del recuerdo se ubica a finales del siglo XIX e inicios del XX, cuando el luteranismo hacía distinguir su presencia en medio de la cultura de aquel entonces. Por eso, en la primera parte de este acápite se comenta el ambiente luterano en torno al cual giraron la niñez y juventud del protagonista. Ello resulta trascendental para el análisis de Isak Borg, puesto que los pensamientos de esta corriente religiosa han sellado la perspectiva del personaje frente a sí mismo y en relación a su entorno. En un sentido más amplio, la cultura luterana se hace vida en cada una de las personas que aparecen en escena, sea por sumisión o rebeldía a sus normas. Este parámetro explica el comportamiento de los dos hermanos, Isak y Sigfrid, tan diferentes entre sí, de los cuales resulta vencedor el segundo, el más inquieto, a quien la prima Sara escoge como esposo. Finalmente, la disminución del influjo luterano también permite comparar las actitudes de la prima Sara, enraizada en el pasado, y Sara, la viajera del presente.

Ya en el recuerdo, si bien se respira una atmósfera alegre e incluso cómica, los hermanos y primos de Isak están sujetos a una estructura rígida e inflexible, condición que se manifiesta en el desayuno desde el momento en que la autoritaria tía bendice los alimentos. La atmósfera luterana, tan impregnada en el ambiente de entonces, deja sentir su presencia a través de una educación correctiva que se evidencia en el discurso de la tía, lleno de deberes e imperativos. Ni bien se sienta en la mesa con sus hijos y sobrinos, pronuncia frases como “¿Cuánto tardarás en aprender a ser limpio?”, “Tus uñas están

los mira a escondidas. Este cuadro (1767) representa la vitalidad y frivolidad del arte rococó en

negras como el carbón.”, “¿Quién te enseñó a poner tanta manteca en el pan?” (Bergman 1965b: 187). La tía sólo ve en los jóvenes –dicho sea de paso, algunos de ellos ya dejaron la adolescencia- los hábitos malos que tienen que cambiar, de ahí que sólo se dirija a ellos para corregirlos:

Es una educación sobre todo represiva en la línea de que es más que nada cerrar la posibilidad de lo malo que puede hacer el hombre antes que sea una cuestión de participación y de cooperación en el mismo proceso. (Sánchez: 2002).

Estas palabras, pronunciadas a propósito de la educación luterana, demuestran que en el fondo de esta corriente cultural subyace un enfoque negativo de la persona y su libertad. Un repaso al primer capítulo permite recordar la visión pesimista con que los luteranos se aproximan al ser humano, filtro que se percibe en la juventud de Isak y que evidentemente repercute en el proceso de encuentro consigo mismo, como se verá más adelante.

El pasado de Isak se confunde en medio de la relación vertical entre adultos y jóvenes, el valor de la familia, los numerosos parientes, la educación luterana y el peso de la autoridad paterna: “Beber en el desayuno cuando papá no está en casa es una cosa que ni siquiera se discute”, dice la tía. (Bergman 1965b: 187). No en vano Robin Wood ha elogiado a *Fresas salvajes* por expresar resumidamente los cambios de la sociedad sueca a través de sus personajes. Sin entrar a mayores detalles, esto es evidente en la prima Sara, quien aflora en el recuerdo, en comparación con la Sara del presente, que aparecerá más adelante durante el viaje a Lund:

... la Sara I crece en medio de las restricciones y la falta de intimidad de una familia numerosa de la época victoriana, parece la más turbada e inquieta de las dos, dividida como está entre su impulso natural y los dictados de una moral impuesta, dividida igualmente entre los dos hermanos Isak y Sigfrid (1972: 76).

Francia. Para mayor información consultar *Jean-Honoré Fragonard* (Massengale 1993: 88-89).

El comentario de Wood se hace concreto en cada una de las reacciones de la prima Sara –“la Sara I”-, quien se asusta y se siente sumamente culpable cuando se da cuenta de que hace cosas que no quiere hacer, pero al mismo tiempo, descubre que las hace con gusto, cosa habitual en la existencia humana. En el desayuno salió a la luz el beso a escondidas que Sigfrid y ella se dieron. Ante esto, Sara se va llorando del comedor y dice a Charlotta, una prima que ha ido a consolarla: “y yo me siento tan poco digna, y soy tan poco digna”. Isak, por su parte, ha recibido un influjo más directo de la atmósfera de entonces y del luteranismo en particular -a diferencia de su hermano Sigfrid que es mayor que él por sólo un año. De ahí que cuando la prima Sara describa al protagonista como un frío pretendiente diga que: “habla sobre el más allá (...) y le gusta besar solamente en la oscuridad y habla sobre el pecado” (Bergman 1965b: 189). Esta descripción refleja la docilidad con que el protagonista ha recibido la atmósfera luterana. A diferencia de Sigfrid, el mujeriego, Isak no se ha rebelado. Ambos personajes reflejan la dualidad entre el cuerpo y el espíritu descrita en el primer capítulo a propósito del rigorismo protestante. Se trata de dos posturas completamente distintas: a un lado se ubica el puritanismo, al otro extremo, el desbande sexual. Para ellos no hay posibilidad de reconciliación. Isak ha optado por el espíritu.

Sorpresivamente la voz de una chiquilla, cuyo nombre también es Sara, despierta a Isak de sus recuerdos –ver imagen 9. Ella es interpretada por Bibi Andersson, la misma actriz que encarna a la prima Sara, pero pertenece al presente. Se trata de la hija del nuevo dueño de la casa de verano y viaja a Italia en compañía de dos amigos, Anders y Viktor, por lo que pide a Isak que los lleve en su carro. En contraposición a la prima Sara, la Sara actual es más desenvuelta y atrevida, desde su manera de vestir -no lleva un vestido largo sino pantalones, camisa, lentes de sol y pelo corto- y, evidentemente, por su manera de hablar. Ella no tiene reparos en revelar su intimidad: desde que no sabe a cuál de los dos compañeros de viaje “escoger”, hasta que es virgen.

A lo largo de la película, el tabaco es un motivo que se repite constantemente a través del cigarro, el puro y la pipa. Una revisión a la escena de presentación, muestra a Isak en su despacho con un puro en la mano. Al empezar el viaje en carro, la nuera Marianne quiere fumar un cigarro, pero el viejo Borg se lo impide, además de sentenciar que fumar es un vicio de hombres. En el recuerdo, la prima Sara le reprocha a Sigfrid por tener aliento de cigarro y éste le replica que es “un olor varonil” (Bergman 1965b: 185). En este contexto, que la nueva Sara fume pipa, implica que ella rompe con una convención que estaba arraigada en lo masculino y, por tanto, prohibido para las mujeres.

Sin embargo, a pesar de las notables diferencias entre la prima Sara y la nueva chica, ambas encarnan la juventud, entendida en *Fresas salvajes* como un estado sin preocupaciones ni complicaciones. Justamente son los jóvenes, como se explica en los párrafos siguientes, quienes imprimen un sello positivo en el autoconocimiento del protagonista, puesto que interpelan al viejo a través de la vitalidad y la alegría que los caracterizan. Con ello despiertan en el anciano la nostalgia por aquello que carece, pero que al mismo tiempo anhela: se trata de la juventud, concebida como una condición interior, que niega la soledad, las amarguras y todo aquello que obstaculice el encuentro con el otro. En este sentido, tanto los primos y primas del recuerdo como los tres viajeros del presente –la nueva Sara, Anders y Viktor- comparten este común denominador, es decir, la sencillez de mente y la simpleza en las relaciones humanas –cualidades que también caracterizan a los Åkerman, la pareja de jóvenes esposos que Isak encontrará más adelante en la estación de gasolina. La Sara del presente remite por su parecido físico a la prima Sara, quien a su vez porta un mensaje de nostalgia por una condición vital aún ausente en el protagonista. La falta de juventud espiritual se traduce en una sensación de muerte en vida, como se irá demostrando a través de los sucesos venideros.

A lo largo de *Fresas salvajes* se han establecido ideas pares que se asocian entre sí por oposición, de manera que el personaje puede cuestionar su propio estado de vida por la ausencia o presencia de uno de los dos polos. De este modo, el pasado y el recuerdo de la juventud constituyen un motivo que remueve emotivamente al personaje en el redescubrimiento de sí mismo, de ahí la dicotomía pasado-presente. El pasado se asocia también con compañía - representada por esa mesa llena de comensales en el desayuno con la tía autoritaria-, que se opone a la soledad del viejo Borg en el presente. Así también es evidente la dicotomía juventud-vejez que alcanza dimensiones mayores porque se establece la asociación entre juventud y vida así como vejez y muerte espiritual. Ahora bien, aún siendo joven, Isak Borg siempre fue un viejo en vida.

La condición permanente de vejez aún siendo joven es visualizada a través del recurso de poner al anciano Isak como testigo de sus propios recuerdos de infancia, sin que participe en ellos ni como viejo ni como muchacho. Como se comentó en la sección titulada *el recuerdo*, su presencia madura se podría interpretar desde una perspectiva lógica -si no participó en el recuerdo con sus primos es porque ese día no estuvo con ellos. Pero lo cierto es que este recurso también evidencia que Isak permanece como un *outsider*⁷² (Camino: 2002a). Aunque se encuentre conmovido e interpelado por su pasado, es incapaz de participar de su juventud, por el contrario siempre se experimenta como un viejo – ver imagen 8. El protagonista no vive la felicidad de su juventud porque se encuentra espiritualmente muerto. ¿Por qué le resulta tan difícil?

Para responder a esta interrogante hay que detenerse en esa intelectualidad -mencionada anteriormente- que renuncia a la vida por dedicarse a las preocupaciones existenciales. Renuncia que en los personajes de Bergman no conduce a la felicidad sino al escepticismo y al egocentrismo. Justamente la

⁷² Por *outsider*, el *Diccionario incompleto del guión audiovisual* entiende al personaje marginal que, como su nombre lo indica, “vive al margen de las normas de la sociedad”. Trasladando este concepto al recuerdo de Isak Borg, el protagonista es un *outsider* porque, en calidad de observador, se aísla de la acción principal, no forma parte de la escena del recuerdo y, por lo tanto, no comparte la alegría de los jóvenes (Ramos y Marimón 2002: 376).

infelicidad de Isak recuerda a los estilos de vida trazados por Kierkegaard⁷³ pero que en *Fresas salvajes* son vistos desde otra escala de valores. Si, haciendo algunas salvedades, la vida de Isak corresponde a la vida de la fe mientras que, por el contrario, la vida de Sigfrid, el seductor, pertenece al ideal estético, la felicidad en Bergman está en el ideal ético representado por la prima Sara. Es ella quien busca vivir el amor y la amistad. En cambio, las preocupaciones por la existencia van de la mano con el aislamiento de los demás. En palabras del director, periodista y crítico finlandés Jörn Donner: “The very fact that they are intellectuals makes them lonesome.”⁷⁴ (1964: 167).

Isak no es un caso aislado en la filmografía de Bergman, por el contrario, la caracterización de la figura atormentada e intelectual suele coincidir con la descripción de sus personajes masculinos. Para Ricardo Bedoya, peruano y crítico de cine, el director sueco acostumbra personificar a los hombres débiles, dubitativos, demasiado intelectuales y en consecuencia demasiado volcados en sí mismos (2002). De esta forma, la intelectualidad y la consecuente soledad en el mundo de Bergman no son sólo privativas de los viejos de espíritu, sino también de los hombres en oposición a las mujeres. Junto con los jóvenes, ellas gozan de la felicidad a través de su simpleza, afecto y apertura a los demás. En este sentido, no resulta extraño que a lo largo del viaje a Lund, el viejo protagonista tenga contacto con jóvenes y mujeres tanto del pasado como del presente, puesto que él necesita de la inocencia y la ternura de estos personajes para poder viajar a su propio interior y recordar ciertas dimensiones de su vida que ha olvidado y menospreciado con el paso del tiempo.

Sin embargo, la clasificación anterior no es inflexible. Basta una vuelta a la filmografía de Bergman para descubrir contraejemplos que no faltan. Uno de ellos sería Ester, personaje femenino de *El silencio* (1963) quien encarna tanto la intelectualidad como la poca afectividad, así como Karin, una de las hermanas en

⁷³ En el primer capítulo –el punto titulado *Del luteranismo al existencialismo*– se explican los tres estilos de vida propuestos por el filósofo danés.

⁷⁴ “El solo hecho de ser intelectuales los hace solitarios.”

Gritos y susurros (1972) quien es reacia a toda manifestación de cariño. Pero en líneas generales, no sorprende encontrar en la obra de Bergman una masculinidad excesivamente ocupada en sus razonamientos, cual herederos de las preguntas existenciales ya planteadas por Kierkegaard, de la angustia contagiada por los existencialistas y de la sensibilidad nórdica, demasiado volcada en sus reflexiones. Ejemplos de los personajes atormentados se encuentran páginas atrás, en el punto titulado *El verano y las fresas silvestres*; nótese ahí que de los personajes mencionados, todos son hombres.

En el mismo sentido, Maria Bergom-Larsson acusa la intelectualidad masculina como una careta detrás de la que éstos se esconden para compensar su debilidad en la sociedad (1978: 37). Detrás de esta máscara de frialdad y poca expresividad, los hombres justifican su indiferencia hacia los demás. Ante este supuesto, un ejemplo que encarna la falta de espontaneidad en las relaciones humanas es Gunnar Björnstrand, actor que hace pareja con Eva Dahlbeck⁷⁵ tanto en *Tres mujeres* (1952) como en *Sonrisas de una noche de verano* (1955). En ambas películas de Bergman el personaje tiene una cáscara de dureza y formalidad que en el fondo revela su debilidad e inseguridad, características que son observadas risiblemente por su mujer, quien finalmente lo reanima. Justamente Björnstrand también personifica a Evald Borg, el hijo de Isak en *Fresas salvajes*, quien necesitará de Marianne, su mujer, para percibirse a sí mismo con vida, pero esto es sólo un adelanto.

En este contexto, Isak participa de los rasgos masculinos que están presentes en la filmografía del director sueco. En el proceso de encuentro consigo mismo, el viejo Borg comienza a descubrir que detrás del rol de un exitoso profesional, ha evitado enfrentar el miedo que le provoca el compromiso con los demás, característica común en los personajes masculinos que diverge de las mujeres, prontas y dispuestas para la convivencia humana. En el caso de Isak, el egoísmo, la soledad y la indiferencia son sólo facetas de una misma realidad; por eso, este descubrimiento se convierte en una clave necesaria para que el personaje plantee

nuevas posibilidades de relación con quienes le rodean. A su lado encontrará la ayuda directa de algunas mujeres, quienes le darán confianza en este proceso. Ello no es casual, ya que encuentra su razón de ser en el perfil de las mujeres de Bergman.

En oposición a los personajes masculinos, en las películas del director sueco la vitalidad ha sido personificada por lo general a través de los personajes femeninos. De este modo se establece un contraste entre aquellas que siendo más sinceras consigo mismas optan por la apertura hacia la vida, y por ende la felicidad, frente a aquellos que son esclavos de sus propias máscaras y complicaciones en desmedro de su vida personal. Para Maria Bergom-Larsson lo que da fuerza y entereza a las mujeres es su maternidad, es decir, la capacidad engendrar y generar vida (1978: 29). La definición de la Bergom-Larsson se hace más integral si se suman conceptos como solidaridad y compromiso con las personas. En este sentido, dos películas grafican la importancia de estas cualidades en los personajes femeninos de Bergman. En ambas obras la maternidad se convierte en la medida de la felicidad de las mujeres, mas no es la característica que define a cada una de estas personas, por lo que pueden sentirse frustradas. Por un lado, se encuentra *Gritos y susurros* (1972), obra en la que tres mujeres deben asistir a la enfermedad y muerte de una cuarta, lo que suscita diversas reacciones entre ellas, tanto de rechazo como de amor mutuo y compromiso con el sufrimiento. Años después Bergman realizó *Sonata de otoño* (1978), en la que Charlotte, una pianista famosa, es encarada por su hija Eva debido a su falta de maternidad en favor de su éxito artístico. La frustración de Charlotte es total, pues no ha sido una buena madre y por tanto, no ha sido capaz de amar. Sin embargo, la paradoja ya había llegado a su límite con las dos mujeres de *Persona* (1966), quienes en un momento revelador, descubren con horror que cada cual ha matado a su hijo, sea a través del aborto o con la repulsión y la indiferencia total. De ahí que la relación entre maternidad y felicidad haya sido percibida por Peter Cowie cuando afirmaba: “Es el corazón, no el intelecto, el canalizador de la felicidad.” (1970: 194) Justamente el corazón es el

⁷⁵ Para mayor información sobre ambos actores, consultar anexos 5 y 6.

que exige comprometerse con las otras personas. Y es el corazón lo que Isak tiene endurecido por su calidad científica.

En el proceso de encuentro consigo mismo Isak Borg necesita descubrir la soledad como raíz de su vejez espiritual, que en su persona se traduce en un individualismo con el cual se ha aislado para solucionar sus tormentos intelectuales en desmedro de las relaciones humanas. En este sentido, las mujeres de la película tienen autoridad para hacerle tomar conciencia de su condición vital. Ellas tienen vida porque no se han refugiado tras una máscara, por el contrario, se han comprometido con quienes le rodean, lo que tampoco comporta una visión idealista de ellas, pues también se convierten en la causa del infortunio del protagonista, como es el caso de la prima Sara. Sin embargo, la suma de estas cualidades atribuye a los personajes femeninos un papel importante en la transformación de Isak. Basta una mirada a las secuencias iniciales para recordar que Marianne es la primera persona que increpa a Borg por su egoísmo. Así también, personajes como la prima Sara y la afectuosa y desinhibida Sara moderna irán revelando al viejo su propia necesidad de relacionarse con los demás. Para Isak no será difícil motivarse con esta última, puesto que la Sara del presente se presenta como una chispa alegre.

Al lado de Marianne y de la mano de Sara -tanto la del presente como la del pasado- el protagonista podrá sentirse interpelado por la capacidad que tienen para tender un puente hacia los demás. Sin embargo, hay una gran diferencia entre estas dos mujeres. Supuestamente Sara, interpretada en ambos casos por Bibi Andersson, encarna lo espontáneo y vivaz de la juventud, sobre todo, la juventud espiritual, aunque haya críticos que no simpaticen con ella y hasta encuentren un alivio en que Isak escapara de la prima por ser una “muchacha inocua y sin interés” (Young 1971: 167). Mientras la nueva Sara es completamente bulliciosa, no deja de hablar y hasta dice imprudencias, Marianne, personificada por Ingrid Thulin, dice poco, pero el contenido de sus palabras es sumamente fuerte y determinante para el autoconocimiento del protagonista. Con

justicia Robin Wood toma en cuenta la filmografía de Bergman, observa las películas en que actúan ambas artistas y considera que tanto en *Fresas salvajes* (1957) como en *El rostro* (1958) se crea una oposición entre la Andersson y la Thulin, para finalmente inclinarse en favor de la segunda:

...tanto en *Fresas salvajes* como en *El rostro* se crea una oposición de valores, los personificados por Ingrid Thulin, por un lado, y por el otro, lo que representa Bibi Andersson, (...) en los films que tienen como protagonistas a Ingrid Thulin y Bibi Andersson, es una madurez fundamentalmente trágica la que se opone a una inocencia y una espontaneidad juveniles un tanto sospechosas (1972: 21).
...es en realidad Ingrid Thulin, y no Bibi Andersson, quien encarna los elementos morales auténticamente positivos del film (1972: 81).

Los juicios vertidos por Wood no se limitan a los personajes, sino que exigen una mirada más allá de la película, es decir dar un salto para observar a las actrices, aunque ello implique una pequeña desviación del tema central del análisis. Y es que analizar cualquier película de Bergman comporta, necesariamente, detenerse en sus actores y, concretamente, en el mundo de sus actrices. No en vano, Ricardo Bedoya ha afirmado que “Si hay un director de mujeres, ése es Bergman.” (2002)

En este contexto, no es casualidad la caracterización de Ingrid Thulin en *Fresas salvajes*. Como en algunas otras películas, ella ha encarnado una mujer independiente, reservada, hasta dura y poco espontánea. Su expresividad, un tanto trágica, radica en sus ojos y gestos faciales que recuerda a los personajes de Bergman, comúnmente varones, angustiados por la existencia. Justamente ella es quien interpreta a Ester en *El silencio* (1963) y a Karin en *Gritos y susurros* (1972), mujeres de quienes se comentó párrafos atrás por ser el contraejemplo de las características atribuidas sólo a los personajes masculinos. No en vano la Thulin tiene un cierto aire de masculinidad ocasionado por su vestuario. En *Fresas salvajes*, sin embargo, su aspecto físico no niega su maternidad, por el contrario refuerza el dolor con que percibe la muerte en vida de los otros personajes.

Alrededor de esos años, Bibi Andersson también actuó en varios filmes de Bergman, entre ellos *El séptimo sello* (1956) y *El rostro* (1958). En las tres películas interpreta personajes que carecen de complejidad. Si bien la Andersson tiene cierto encanto -que linda con *lo rosa*-, su actuación no es natural puesto que en ella aún se siente la huella del teatro. Ello marcará una diferencia abismal con *Persona*, realizada en la década de los sesenta, donde la Andersson muestra su madurez artística.

Ahora bien, junto con estas dos mujeres, completamente distintas entre sí, Isak tendrá que dar un salto para hacer concreto en su vida esta nostalgia por la felicidad. Aún él no ha enfrentado todas aquellas situaciones dolorosas en las que ha huido de las relaciones humanas tras la careta de hombre intelectual.

2.2. Las relaciones humanas

¿Qué piensa Isak Borg acerca de las relaciones humanas? Ya al inicio de *Fresas salvajes* las considera banales “porque la relación de uno con los demás consiste principalmente en discutir y valorar la conducta del vecino”. Como se puede recordar, este personaje se ha presentado a sí mismo como un solitario, es decir un individualista y un racionalista, roles tras los cuales se ha escondido a lo largo de su vida. Ha ocupado su soledad con cosas que él considera más importantes, de ahí que afirme en el guión original: “Todo cuanto pido de la vida es que me dejen solo para tener la oportunidad de dedicarme a las pocas cosas que siguen interesándome, por más superficiales que puedan ser.” (Bergman 1965b: 171). Detrás de las “pocas cosas” interesantes, Isak ha querido olvidar una serie de asuntos pendientes que tiene con quienes le rodean.

La condecoración, un hecho excepcional en su vida monótona, se convierte en una oportunidad valiosa para redescubrirse a sí mismo y cuestionar su aparente tranquilidad. Al inicio del día, Isak se ha ido sensibilizando a través de la pesadilla

inicial, la pelea con Agda, la conversación con Marianne en el auto y el recuerdo de la prima Sara en el jardín de las fresas silvestres. Sin embargo, a lo largo del viaje el personaje va a encarar su habitual indiferencia hacia los demás mediante personas que encuentra en el camino y que experimentan, en carne propia, las crisis en las relaciones humanas.

Luego visitará a su madre de 96 años, también escuchará el relato de las dificultades conyugales de su nuera y las de un trío de jóvenes que suben a su carro, al igual que las de una insoportable pareja que también auxilian en el camino. (De Cárdenas 1965: 7)

Estas palabras, escritas por un crítico peruano, mencionan los encuentros que Isak tendrá, camino a Lund. Justamente cada una de estas personas o grupo de personas viven una serie de conflictos en sus propias relaciones interpersonales: su anciana madre a quien nadie visita por su frialdad; su nuera Marianne, que en un momento le cuenta que enfrenta serios problemas con Evald -el hijo de Isak; la viajera Sara, quien no sabe con cuál de sus dos amigos comprometerse; y los Alman, una pareja de esposos que se atormentan mutuamente. Si bien se trata de encuentros casuales, Borg identificará en las dificultades de los otros, los problemas personales que él mismo no ha solucionado a lo largo de su vida y que conciernen estrictamente a su relación con los demás. En consecuencia, los encuentros con estas personas darán luces al viejo Isak sobre su propia realidad. Por eso se irán analizando uno a uno tratando de seguir el orden de la película:

2.2.1. La pareja Alman

Las consecuencias del aislamiento de Isak se reflejan en su entorno inmediato: “Tengo muy poco contacto con mis parientes. Mi mujer, Karin, murió hace muchos años. Nuestro casamiento fue muy desgraciado.” Aparentemente el protagonista no se perturba por la frustración de su matrimonio, esto se deja sentir en el guión original cuando añade inmediatamente: “He tenido *la suerte* [las cursivas son mías] de encontrar una buena ama de llaves.” (Bergman 1965b: 171-172).

Lamentablemente, el personaje reduce el lugar de la esposa a los servicios domésticos. ¿Por qué tiene esta visión de su mujer?

Un encuentro casual responde a esta interrogante puesto que recuerda al protagonista el fracaso de su relación marital. Se trata del encuentro con una pareja de apellido Alman que, como se verá en los párrafos siguientes, representa las dificultades en las relaciones humanas y, concretamente, los tormentos al interior del matrimonio. A través de sus propios conflictos, ellos permiten que el personaje recuerde su pasado en relación a Karin. El tinte pesimista con que son personificados contribuye a que el protagonista se encuentre consigo mismo desde una dimensión negativa, puesto que trae al presente sus culpas y errores como esposo.

Para poder reflexionar en torno a este encuentro, hay que contextualizar la escena. Luego de visitar la casa de verano, Isak Borg continúa el viaje a Lund, mientras Marianne se sienta en el lugar del copiloto. Para entonces también han subido al coche la joven Sara y sus dos amigos, Anders y Viktor, que van rumbo a Italia. Mientras Borg maneja tranquilamente, en la carretera se encuentra con otro carro que viene en dirección contraria. No chocan, pero este último da un revolcón, por lo que queda inutilizado. De este vehículo salen Alman y Berit, la pareja de esposos que sube al auto del doctor y, sin saberlo, le recuerda su propio matrimonio. La similitud entre el matrimonio Alman y el matrimonio de Borg se evidencia en la manera cómo estos cónyuges se atormentan entre sí. Si uno habla, lo hace sólo para referirse a algún defecto del otro, y viceversa. Cowie observa que el sarcasmo de Alman es similar al del protagonista frente a Karin, su esposa fallecida; así también, la similitud entre las dos mujeres se dejará entrever en la pesadilla que Isak tendrá posteriormente, donde sueña con Karin y Berit (1970: 190). Evidentemente, el protagonista ha recordado a su mujer. En este contexto, el viejo Borg comienza a tomar conciencia de sus fallas y sufrimientos frente a la esposa fallecida. La pareja Alman funciona como espejo y es provocadora del recuerdo y la reflexión.

El viaje en carro se convierte en una atmósfera tensa. Como Alman no deja de atormentar a Berit, Marianne la defiende. Las razones se entenderán después, cuando ella cuente a Isak la propia crisis que enfrenta con Evald, su esposo. Lo cierto es que los conflictos de esta pareja también interpelan directamente a esta mujer.

En el matrimonio Alman, la relación de pareja es representada con demasiada franqueza y cierto desengaño, lo que recuerda la tendencia naturalista⁷⁶ del dramaturgo August Strindberg en su esfuerzo de “presentar la vida tal como es” (Alegría 2002) -aunque sus intentos realistas dejen sentir un tinte negativo con respecto al ser humano y a la relación con su entorno. Esto se evidencia en la obra teatral *La danza de la muerte* de Strindberg, donde el capitán conversa con su mujer:

ALICIA.- Y nosotros...

EL CAPITÁN.- ...teníamos probablemente la misión de atormentarnos mutuamente... Al menos, ¡así parece!

ALICIA.- ¿Y todavía no nos hemos atormentado suficientemente?

(Strindberg 1999c: 299)

En sintonía con los personajes de Strindberg, la pareja Alman se atormenta uno a otro –y de paso a todos los viajeros. La pelea de boca se convierte en una pelea de manos. Marianne les ordena salir del auto y ambos se quedan solos, en medio de la carretera, pero juntos a la vez. Maaret Koskinen, crítica sueca de cine,

⁷⁶ El naturalismo es un movimiento literario que surge en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Su principal exponente es Émile Zola, quien reconoce los aportes narrativos del realismo francés. Además de ser una estética literaria, comporta un pensamiento antropológico y social que recibe influencias de las ciencias naturales -obras del Dr. Lucas, Taine, Darwin y Bernard. En este contexto, se desprenden sus principales características: una “concepción determinista de la vida”; una “antropología materialista” donde el ser humano se reduce a instintos sexuales, de tener y de poder; el proceso de “observación y documentación de la realidad social”; “la lucha por la vida” que se traduce en una “selección social”; y un destino pesimista y fatalista del personaje, que está determinado a vivir en una sociedad degradada, cuyos esquemas e instituciones son denunciados por este movimiento. El naturalismo se expande por el resto de Europa en la década de los ochenta y tiene un desarrollo particular en

descubre que en las relaciones maritales de la filmografía de Bergman coexisten tanto el tedio conyugal como la incapacidad de separarse: “el mensaje es que el infierno juntos resulta, al menos, mejor que el infierno solo” (1996: 13). Esta observación irónica pero cierta es confirmada por las palabras de Alman a propósito de la relación con su mujer: “Pero nos necesitamos el uno al otro, como compañía. Sólo por puro egoísmo no nos hemos asesinado hasta la fecha.” (Bergman 1965b: 196)

Una observación que no debe escapar es la distribución de los pasajeros en el auto. Adelante se encuentran Isak y Marianne, ambos sumergidos en la carga de sus propios problemas personales. Atrás, en tercera fila, se encuentran los tres jóvenes cuya meta inmediata es ir a divertirse a Italia. Del trío, los dos muchachos piensan con optimismo en su futuro y se pelean por sus ideales, mientras que a Sara no le importa el debate entre ellos porque está preocupada en cuál de los dos chicos escoger como novio formal. Es evidente que la joven chiquilla aún no entiende las dificultades de una relación marital. Antes que Marianne eche del carro a la pareja, Alman y Berit están sentados en el segundo nivel del auto y pelean entre sí. Desde atrás estos tres jóvenes los miran con extrañeza y curiosidad, mientras que adelante los oyen Isak y Marianne, cansados y concedores de los problemas matrimoniales –ver imagen 10. Ante esto se puede establecer la dicotomía experiencia-inexperiencia, lo que no implica que el primer polo signifique madurez puesto que los adultos han demostrado tener un comportamiento infantil. El idealismo y la inocencia de los jóvenes se enfrentan al desengaño y experiencia negativa de los adultos.

Ante la pelea marital, la distribución de los pasajeros en las tres filas del auto permite que el encuadre de la cámara juegue con la profundidad de campo y revele a la vez tanto la acción de un personaje como la reacción facial de otro que se encuentra en otro asiento. Delante de Alman, está Isak; un plano registra ambos rostros de modo que, mientras el primero silba, el anciano expresa su

España. En Latinoamérica tardíamente se producen sus obras más representativas a partir de los años noventa (Estébanez Calderón 1996: 718-722).

fastidio con el rostro. Este encuadre predice la incomodidad que el primero genera en el segundo porque le recuerda su propia persona. Así también, Marianne se encuentra delante de Berit quien está tensa; un encuadre encierra ambos rostros para insinuar que una se asemeja a la otra. Continuando con la acción-reacción, mientras Alman y Berit van perdiendo los papeles, tienen como telón de fondo los rostros de los tres muchachos que los observan boquiabiertos.

2.2.2. La pareja Åkerman

Hasta ahora, la mayoría de episodios sucedidos durante el día, ha enfrentado al protagonista con sus culpas, egoísmos y soberbias. Sin embargo, un hecho casual, como es la parada en un grifo del pueblo de Gränna, permite que el personaje recuerde una faceta del pasado llena de generosidad, lo que desmiente el tinte negativo con que ha generalizado toda su persona. Y es que el encuentro con uno mismo, en calidad de autoconocimiento, no sólo comporta la toma de conciencia de los defectos y faltas, que son los aspectos que comúnmente conocemos; por el contrario, también implica el descubrimiento de las dimensiones positivas. Son las otras personas quienes pueden ayudarnos en este conocimiento personal, entendido ahora desde una dimensión más integral, pues reúne lo bueno y lo malo de cada cual. En este sentido, los personajes que aparecen en este episodio recuerdan al viejo su propia generosidad y, al mostrarle lo feliz que fue en ese lugar poblado de gente, también le desmienten la visión negativa que tiene de la convivencia humana. En este acápite se comenta el encuentro con la pareja Åkerman y el valor que tiene, en este contexto, el uso del narrador como medio de confianza.

Situémonos en la película. Durante el viaje a Lund, Bergman emplea, a modo de transición, algunas tomas del carro en medio de la carretera con las que indica el paso del tiempo. Siguiendo esta lógica, el auto ingresa al pueblo de Gränna luego de avanzar cierto trayecto desde el encuentro con la pareja Alman. Este nuevo

lugar provoca en el protagonista sentimientos encontrados, puesto que lo remite a su pasado. Así lo hace saber Isak a través de su voz en off: “Volví a ver esta región con sentimientos mezclados. Primero porque empecé a practicar mi carrera médica en ese lugar (...). Segundo, porque mi vieja madre vive cerca en una casa grande.” (Bergman 1965b: 197).

En este caso concreto, el valor personal que el pueblo de Gränna significa para el personaje sale a la luz por medio del narrador en off. Este recurso, empleado en ciertos momentos de la película, permite conocer algunos de los pensamientos del protagonista a lo largo del día, pero sobre todo, cumple la función de confesión:

On those occasions when Bergman uses a storyteller who turns directly to the audience, he sometimes does this to establish a kind of intimacy, as in a short story⁷⁷ (Timm 1988: 43).

La voix *off* de Sjöström est ensorcellement. Continuo de violoncelle, tantôt déchirant, tantôt de velours suppliant, ses dires scandent l'action.⁷⁸ (O'Neill 2002: 59)

En sintonía con estos comentarios, la voz quebrada de Isak Borg -interpretado por Victor Sjöström-, crea una atmósfera cercana en la que confiesa sus propias reacciones frente a lo que está presenciando. Se trata de un clima de confianza entre el narrador y el espectador. Ahora bien, el valor de este recurso se revela a plenitud a través de la entonación con que Borg pronuncia sus breves palabras. Las variaciones del tono expresan el sentir del personaje.

En esta secuencia, la voz en off de Borg revela cuán conmovido se encuentra al llegar al pueblo donde ejerció los quince primeros años de su carrera profesional. El auto se detiene en un grifo. Justamente, los Åkerman, una pareja de esposos que trabajan en ese establecimiento, hacen recordar al protagonista todo el bien

⁷⁷ “En aquellas ocasiones cuando Bergman usa un narrador que se dirige directamente a la audiencia, lo hace a veces para establecer un tipo de intimidad, como en un cuento...”

que hizo ahí en calidad de médico. Si bien no entran en detalles, el marido - interpretado por Max von Sydow-⁷⁹ no le cobra ni una sola moneda por la gasolina, desde su pobreza quiere darle todo lo que puede, e incluso anuncia a Isak que éste será el padrino de su hijo. A los elogios de Åkerman, el viejo Borg voltea la mirada a Marianne, quien escucha la conversación con una sonrisa.

A diferencia de Marianne, quien al inicio de la película reprochó al viejo por su egoísmo, ellos le agradecen su generosidad. Los Åkerman constituyen la mirada benévola de quienes juzgan a Isak sin conocer su vida personal. A lo largo de la película, los parientes y personas allegadas al protagonista le reprochan su dedicación al trabajo en desmedro de su familia. Al encontrarse fuera de su entorno familiar, estos esposos muestran la otra cara de Isak, puesto que valoran toda la ayuda que el viejo realizó dentro de su vida profesional. Debajo de su mandil de médico, el personaje sí pudo tender un puente hacia los demás. El agradecimiento de los Åkerman se convierte en un aporte especial para el autoconocimiento del protagonista, a diferencia de las opiniones negativas que ha ido escuchando de sí a lo largo del camino. El contraste es evidente, al punto que el viejo dice inconscientemente: “Quizá yo hubiera debido quedarme aquí.” (Bergman 1965b: 199).

¿Por qué los Åkerman contemplan a Isak desde una perspectiva distinta a la mayoría de personajes? La respuesta a esta interrogante se encuentra en la sencillez planteada en los puntos anteriores. Así como los jóvenes del pasado y del presente, esta pareja no se pierde en enredos ni complicaciones, por eso pueden ver lo esencial, que es la generosidad del viejo doctor. En virtud a esta sencillez -que encuentra su relación con la vida del campo- el matrimonio del pueblo de Gränna no está atento a los resentimientos personales o a los defectos del cónyuge, por ello esta pareja es evidentemente más feliz que los señores Alman o el matrimonio Borg.

⁷⁸ “La voz en off de Sjöström es hechizo. Continuo de violonchelo, unas veces desgarrador, otras veces suplicante de terciopelo, sus declaraciones escandén la acción.”

⁷⁹ Para mayor información sobre este actor, consultar el anexo 6.

Luego de la parada en el grifo, los viajeros -Isak, Marianne, Sara y sus dos amigos- se detienen a almorzar en un hotel con vista a un lago. En una mesa al aire libre se establece un ameno diálogo entre las distintas generaciones en base a bromas y anécdotas. La conversación deriva en una inoportuna discusión entre los dos muchachos acerca de la existencia de Dios. Anders, que va a ser pastor, afirma que Dios existe en tanto que Viktor, que va a ser médico, sostiene que el hombre sólo es un ser biológico. ¿Será el debate entre el caballero de la fe y el hombre ilustrado? ¿O acaso se trata de las dudas del propio Bergman quien no sabe qué respuesta darse a sí mismo?:

Se me ha preguntado como hijo de un pastor sobre el papel que desempeña la religión en mi pensamiento y en mi realización cinematográfica. Para mí, los problemas religiosos están continuamente en vigencia. Nunca dejo de preocuparme por ellos, sin cesar, todas las horas de todos los días. No obstante, eso no ocurre en el plano emocional sino en el intelectual. (Bergman 1965a: 20)

Estas palabras -escritas, a lo más, en 1960- reflejan la presencia del entorno luterano en la mente de Bergman de aquel entonces -cosa que variará con el paso del tiempo, como se verá en el capítulo siguiente a propósito de *Persona* (1966). En este sentido, el debate sobre la existencia de Dios se presenta como un *inserto* religioso antes que un hecho relevante en el viaje de Borg. Personalmente considero que esta conversación acalorada parece más bien el choque de dos posturas, antes que la discusión entre dos personajes; pero sea lo que fuere, este hecho distrae de la acción principal y ocasiona que la película pierda ritmo.

Sin embargo, no son las únicas incertidumbres. Junto a estas divagaciones, se encuentra una duda más tangible y material. Se trata de la indecisión de Sara, la viajera, que debe escoger entre el pastor o el médico –ver imagen 11. Se repite la

historia de la prima Sara, ella también tuvo que escoger entre el despreocupado Sigfrid e Isak, el intelectual.

Me parece que el valor de la secuencia del almuerzo radica únicamente en el sentimiento que experimenta el protagonista. Luego del debate de los jóvenes, el ambiente se llena de solemnidad. Isak comienza a recitar unos versos religiosos. Junto a su voz, se escucha el tema musical que acompañó tanto los créditos como la llegada del protagonista al jardín de las fresas silvestres. Se trata del fragmento musical que evoca nostalgia. A estas alturas no resulta extraño que el protagonista se sienta invadido por este sentimiento, pues se encuentra en una región que le trae buenos recuerdos. Ahí vivió la experiencia de sus primeros años de trabajo como doctor rural. De este modo, se puede ratificar la idea que se planteó en uno de los primeros puntos del análisis -ver *El recuerdo*-, es decir, “en *Fresas salvajes* uno de los motivos principales es el recuerdo teñido de nostalgia”.

2.2.3. La anciana madre

Si a los quince minutos ya sabemos todo, ¿qué queda para los ochenta restantes? Apostar a la magia y a la maestría para sumergirse en el mundo de los sueños o profundizar en algo muy poco interesante: la familia del doctor Borg. Que, lamentablemente, es lo que hizo Bergman. (Noriega 1993: 58)

Este comentario publicado en una conocida revista argentina considera que luego de plantear la condición de Isak Borg -su éxito profesional en desmedro de su realización personal-, Bergman ya no tiene nada más que mostrar. Pienso que si vemos la película desde la perspectiva del autoconocimiento, esta crítica pierde su fundamento: el contacto con la familia, que comporta reencontrarse con el pasado, o el encuentro con el mundo de los sueños, que implica despertar el inconsciente, permiten descubrir facetas olvidadas de la propia persona. En este sentido, *Fresas salvajes* trata del proceso por el cual el protagonista toma

conciencia de su realidad frente a sí mismo y frente a los demás. Y esto no es fácil, especialmente si el viejo personaje ha vivido tanto tiempo detrás de un rol. Cada persona con quien se tropieza en el camino le revela aspectos de su vida que él tiene relegados; en algunos casos, las crisis particulares de personas ajenas a él, le insinúan sus propios problemas; en otros momentos, las dificultades de unos se relacionan íntimamente con los conflictos del protagonista. En sintonía con la idea anterior, Borg realiza una visita a su madre de 96 años que, dentro del proceso del autoconocimiento, encarna las palabras de Camino cuando dice que “El viaje es un retorno a las raíces.” (2002a) Qué mejor para el redescubrimiento de Isak que encontrarse con la persona que lo educó y que, por así decirlo, le dio el ser.

Este encuentro implica una revelación sobrecogedora que se expresa en una atmósfera pesada, la cual se traduce en cada uno de los elementos de la puesta en escena: ya sea a través de los cambios de la naturaleza al exterior de la casa de la anciana, como en los decorados y el encuadre al interior de ésta. Como se ha comentado a lo largo del análisis, cada secuencia de la película guarda una correlación entre los hechos y la atmósfera creada por los elementos audiovisuales.

De este modo, la visita a la anciana madre está precedida por un súbito cambio en el tiempo. Atrás quedó el día despejado, ahora el cielo se pone gris y se escuchan tanto los truenos como el sonido de los cuervos, lo que demuestra que en la filmografía de Bergman la naturaleza tiene un valor ambiguo: algunas veces –como en la escena del recuerdo- expresa felicidad; en otras ocasiones, en cambio, transmite un espíritu apagado.

Un plano general registra de lejos a Isak y Marianne acercándose a una construcción prominente. La altura de la fachada parece proteger a la anciana de todo contacto exterior. Así también, ingresar a conversar con la madre de Borg es entrar a un mundo sombrío. A diferencia de la casa de verano, donde

predominaban los muebles y decorados blancos, la sala de la anciana es oscura. Tanto la puerta como sus paredes son opacas. Se trata de un cuarto cerrado y cargado de cosas, de modo que sus cuadros son recargados: la señora se descubre entre muebles, pinturas lúgubres, tapetes, alfombras, un reloj de pared y otros elementos que en su conjunto transmiten cierta solemnidad y marcan distancia. La gravedad del ambiente se anuncia también en las pesadas cortinas que cubren las ventanas y ensombrecen los rostros, al punto que cuando se encuadra a un personaje en un plano cerrado, parece encontrarse en un ambiente negro –ver imagen 12.

Ingmar Bergman, director y guionista de *Fresas salvajes*, olvida las convenciones de la dulce vejez y no tiene ningún reparo en caracterizar duramente a la anciana. Este personaje a sus 96 años “tiene los sentidos tan agudos como los de un animal del bosque” (Bergman 1965b: 202). Vestida sobre todo de negro, cuenta impasible que de los diez hijos que tuvo, todos están muertos –excepto Isak- y que de sus veinte nietos, ninguno la visita, a excepción de Evald. Hijo y nieto van a verla, quizá porque se asemejan más a ella y encuentran en la anciana cierta complacencia. Pero, eso sí, la señora reconoce sin ningún dolor que sus familiares la visitan cuando necesitan algún préstamo.⁸⁰

Sin ningún sentimiento la señora saca una caja donde guarda los recuerdos de sus hijos, cuando eran niños. Su memoria es prodigiosa para ser una anciana de esa edad, pero es la única cualidad que le queda pues es incapaz de conmovirse ante su propio pasado. Por eso, cuando se refiere a una fotografía familiar, la califica como “basura”. ¿En qué radica toda esa amargura?

La respuesta se encuentra en una sensación epidérmica que Bergman, con total maestría, logra que experimentemos en un formato audiovisual: la frialdad. Esa

⁸⁰ En cierto sentido, esta escena se convierte en un documento de la ancianidad en la Península Escandinava. Marianne Eyde, noruega, comenta que en estos países antes se consideraba *mayor* a una persona de 75 u 80 años, pero ahora por la calidad de vida, la tercera edad rebasa estos límites, lo que implica muchos años de inactividad e incluso abandono, a pesar de los programas realizados en favor de los ancianos (2002).

frialidad que encarna la anciana en toda su persona, tanto en su voz como en la manera con que se refiere a los demás, a su soledad y a su propia condición actual -dice de sí misma que su defecto es no morir. No hay ninguna expresión en sus palabras y eso aterra. Por eso, es la única de los tres que siente frío y el fuego de la sala no la calienta.

“Yo tenía la impresión de que algunos niños nacían de úteros fríos”, comenta Bergman en una entrevista a propósito de la madre de Isak (Bergman et al 1968-70: 146). La misma anciana lo confirma cuando dice: “Siempre he tenido frío desde que tengo memoria.” Luego precisa: “Sobre todo en el estómago.” (Bergman 1965b: 205) En virtud de esta frialdad y a pesar de tener diez hijos, la anciana no se ha realizado en su maternidad –maternidad entendida como la capacidad de dar cariño y afecto. En este sentido, ella es una madre estéril pues ha sido incapaz de transmitir calor a sus hijos, cosa que se percibe en el modo insensible con que se refiere a su numerosa descendencia. En este capítulo, una revisión al punto titulado *Los jóvenes y las mujeres* recuerda la importancia de esta cualidad en la realización y felicidad de los personajes de Bergman. La falta de maternidad tiene una consecuencia inmediata, la soledad. Personajes como la solitaria madre de Isak experimentan una frustración en sus relaciones humanas, puesto que han anulado su propia capacidad de amar. Por eso, si hubiese que asignarle un sabor, le atribuiría la amargura o, lo que es peor, la insipidez.

Hasta el momento, Isak parece no comprender la envergadura de esta frialdad. Lo que es natural para su madre y posiblemente para él también, es percibido con rechazo por Marianne. El silencio de la nuera va acompañado con un rostro sumamente expresivo, horrorizado por lo que está viendo. Detrás de Marianne se encuentra un reloj de pared que suena porque sí funciona. El tiempo transcurre con ella porque Marianne tiene vida. Por el contrario, la madre de Isak saca un reloj de bolsillo y se lo muestra a su hijo. El protagonista se asusta al verlo porque le falta manecillas, como aquel de la pesadilla inicial. El reloj no tiene horario ni minuterio porque carece de tiempo, igual que la muerte. De ahí que la frialdad de

la anciana pertenezca al mundo de la muerte, de la maternidad estéril. Si bien la anciana está fría, al mismo tiempo no está muerta. Y es que no se trata de una muerte biológica, su madre es una muerta en vida, así como Isak. Madre e hijo comparten la negación a todo contacto con las personas.

En este contexto cobra sentido el comentario de Birgitta Steene a propósito de Borg:

He travels in a black, coffin-like car, which Bergman uses to suggest Isak's withdrawal from the world around him. Every time Isak steps out of the car, he in a sense steps into a world that challenges him to commitment.⁸¹ (Steene 1968: 71)

El símil de Steene evidencia la muerte interior del viejo, pero al mismo tiempo revela que el personaje se ha refugiado en su frialdad para huir de las relaciones humanas. En el proceso de encuentro consigo mismo, Isak reconocerá que la frialdad es inseparable de la falta de compromiso. *Is* significa "hielo" y *Borg*, "castillo" (Bergman 1992: 21), su propio nombre lo anuncia.

La visita a la anciana es reveladora. El descubrimiento del reloj sin manecillas recuerda a Borg la pesadilla inicial y con ello va engranando cada uno de los sucesos del día. A estas alturas, Isak no sólo descubre la situación de su madre sino que percibe en él la misma frialdad. Sin embargo hay una diferencia entre el protagonista y la anciana: ahora Borg sí es consciente de la realidad de la muerte y eso le aterra.

Cada suceso del viaje, cada visita o encuentro casual durante el trayecto, es un paso al encuentro de Isak consigo mismo, puesto que comporta una serie de

claves que explican su situación actual. Ahora bien, se trata de acontecimientos aparentemente ordinarios que suceden en el camino a Lund, pero que el protagonista irá reconstruyendo para tener más luces sobre sí mismo. Entonces, siguiendo la lógica existencialista, un hecho aparentemente ordinario se convierte en un ente extraordinariamente revelador.

Al final de la visita, un comentario y otro llevan a la madre de Isak a hacer alusión a la prima Sara. Este recuerdo pone melancólico al viejo y nuevamente se repite el tema musical que a lo largo de la película ha acompañado los momentos de nostalgia. Por eso, en un plano más bien psicológico, la visita a su madre ha sido un encuentro con elementos que golpean al personaje, elementos cargados de emociones que se quedan en el inconsciente del protagonista y que aflorarán en la pesadilla central.

2.2.4. La segunda pesadilla

Me quedé dormido, pero me persiguieron sueños e imágenes que parecían muy reales y eran muy humillantes para mí. (Bergman 1965b: 207)

Luego de la visita a la madre de Isak, los viajeros continúan el camino a Lund. Marianne maneja en medio del mal tiempo, Isak es el copiloto, y Sara y sus dos amigos se encuentran en el asiento de atrás. Arrullado por el cansancio y la guitarra de uno de los muchachos, Borg se queda dormido y comienza a soñar. En este contexto, esta sección trata de la compleja pesadilla del viejo, que consiste en varias escenas desagradables: 1. un encuentro con la prima Sara donde ella, aún joven, le saca en cara su vejez; 2. el llanto desesperado de un bebé de la familia en el jardín de lilas; 3. un momento romántico entre la prima Sara y Sigfrid, hermano de Isak; 4. un humillante examen de medicina; 5. y finalmente, el recuerdo de la infidelidad de Karin, su esposa. Se trata de cinco

⁸¹ “Él viaja en un carro negro que parece un ataúd, el cual Bergman usa para sugerir la retirada de Isak del mundo que lo rodea. Cada vez que Isak sale del auto, en cierto sentido sale a un

escenas oníricas que serán comentadas una a una en función del viaje que el personaje emprende hacia su interior.

Maria Bergom-Larsson aporta un pensamiento que da luces para profundizar en esta pesadilla y, en general, en toda la estructura de la película:

The present and childhood memories are woven organically into the world of the dream. The events of the day provide material for dreams which are structured by events in the past.⁸² (1978: 22-23)

De acuerdo al texto anterior, el pasado y el presente del personaje se tejen en sus sueños y estos tiempos se explican uno a otro. Ya lo confirma un especialista en la materia a propósito de las imágenes que uno recuerda al despertar: “En el contenido manifiesto aparecen elementos que proceden de vivencias del sujeto ocurridas en el día o días anteriores al sueño.” (Tallaferro 2000: 140) En este sentido, una mirada a la escaleta, es decir el listado o desglose de escenas creadas por el autor para relatar la trama de la película, permite advertir que a cada acción en el viaje a Lund le sucede un determinado recuerdo o sueño que guarda relación con la acción precedente. En cierta forma, un hecho del presente provoca la siguiente secuencia, ya sea onírica o evocativa. Un repaso a *Fresas salvajes* permite confirmar esta afirmación: cuando Isak está durmiendo al lado de un reloj de manecillas, da la impresión que el tic tac del aparato se incorpora a su pesadilla a manera de palpitations cardíacas, lo que no resulta extraño puesto que “Los sueños pueden ser provocados por estímulos externos, tales como podrían ser los campanillazos de un despertador.” (Tallaferro 2000: 131) Posteriormente, al llegar en carro a la casa de verano, el viejo se encuentra con el atajo de fresas silvestres y por ello evoca el beso que Sigfrid y la prima Sara se dieron ahí, años atrás.

mundo que lo reta al compromiso.”

⁸² “El presente y las memorias de la infancia están tejidos orgánicamente en el mundo del sueño. Los sucesos del día proveen material para los sueños los cuales se estructuran por los sucesos del pasado.”

Este mecanismo también se evidencia en esta pesadilla. A lo largo de estas escenas, Borg soñará con su amada prima Sara y su esposa Karin. Ello no es gratuito, porque en el presente, Isak viaja con una chica muy parecida a su prima Sara, además del encuentro con la pareja Alman-Berit, que le ha recordado su propio matrimonio. Su psique está intranquila por el impacto de ambas coincidencias. Por otro lado, un hecho, sucedido cuando Isak visitó a su madre, ilustra la relación entre el presente y esta secuencia onírica. En la conversación con el protagonista, la anciana había recordado que hace 50 años un bebé de la familia: “estaba acostadito en su canasto en la sombra de las lilas, en nuestra casa de verano. (...) Y su primita Sara que siempre lo llevaba en brazos, y lo mimaba, y se casó con Sigfrid, ese inservible.” (Bergman 1965b: 206) Estas palabras, al parecer irrelevantes, se quedaron grabadas en la mente del anciano. De ahí que, en la segunda escena onírica, Isak sueña que la prima Sara lo abandona por irse a cuidar al bebé en el jardín de lilas e inmediatamente después la vea entrar a la casa de verano junto con Sigfrid, su esposo, mientras que el viejo se queda solo frente a la cuna -ver imagen 13.

Que Isak sueña con Sara y Sigfrid no es casual. Esta pesadilla tiene varios episodios cargados de momentos dolorosos en la vida del protagonista, de modo que podría asociarse con el psicoanálisis. De acuerdo a esta disciplina, los sueños tienen una gran carga significativa; son portadores de signos que señalan traumas y acontecimientos que supuestamente han marcado la vida de la persona y se manifiestan enmascarados a través del conjunto de imágenes que el soñador recuerda al despertar.⁸³ En este contexto, resuenan las palabras de Cowie cuando afirma, a propósito de esta secuencia, que “Los sueños no son un mero *revivir* el pasado. Se deben a un tejido de prejuicios, temores y recuerdos.” (1970: 193) De este modo, los episodios oníricos de Isak no sólo consisten en un encuentro con su pasado, sino que sobre todo, conllevan al descubrimiento de dolores, sufrimientos y culpas que se generaron en ese tiempo. Estos elementos permiten que el personaje se conozca más y en este conocimiento, descubra la

⁸³ Al final de este acápite y teniendo en cuenta otras variantes, se hará una evaluación sobre el aporte del psicoanálisis en los sueños de Isak Borg.

raíz de su frialdad con respecto a toda relación humana. En virtud de esta pesadilla, el anciano evasivo tomará conciencia de aquello que no quiere enfrentar en la realidad.

Antes de analizar cada una de las escenas oníricas, es necesario advertir que tanto en el presente como en el pasado son las mujeres quienes interpelan al personaje. Si en el tiempo actual, Marianne y la viajera Sara conducen a Isak al encuentro consigo mismo, en esta pesadilla son las voces femeninas de la prima Sara y su esposa Karin, quienes recordarán a Borg cómo se relacionó con ellas muchos años atrás.

El primer episodio de la pesadilla sucede en el jardín de las fresas silvestres - espacio que se grabó en el inconsciente de Borg cuando, escenas atrás, visitó la casa de verano. De este modo, Isak, anciano, se encuentra frente a la prima Sara, aún joven. Ella toma un espejo y lo pone frente al rostro de Borg, quien se resiste a mirar su reflejo. A continuación, la prima habla duramente al personaje y le evidencia la verdad, es decir, que está viejo, que pronto va a morir y que aún siendo un doctor, no sabe nada de la vida –ver imagen 14.

A lo largo de la historia de la literatura los espejos han implicado el paso de una dimensión vital a otra. Un ejemplo helénico se encuentra en Medusa, personaje mitológico, a quien sólo se podía destruir con el reflejo del espejo. En este sentido, se le asocia también con el mito de Basilisco, reptil de un solo ojo que mataba con su mirada (Escartín Gual 1996: 66). En otras ocasiones implica un conocimiento doloroso y duro, como en el cuento de Blancanieves, donde el espejo evidencia a la bruja la verdad que ella no quiere encarar. Este personaje ficticio representa todas las personas que no se reconocen a sí mismas hasta que se enfrentan a una fuente de sabiduría y revelación, como es el caso de Isak Borg durante esta pesadilla.

En la filmografía de Bergman la presencia del espejo abarca numerosas dimensiones, desde el uso cotidiano y práctico, hasta la fuente del autoconocimiento. Es sinónimo de vanidad en *Un verano con Mónica* (1952); expresa cotidianidad, feminidad y autocomplacencia en los tres episodios de *Tres mujeres* (1952); es ocasión de seducción y tentación en *Noche de circo* (1953), por citar algunos ejemplos.⁸⁴ Sin embargo, es en la pesadilla de *Fresas salvajes* (1957) donde el espejo desenmascara al personaje y lo confronta con realidades más profundas. En este sentido, el espejo es un recurso que permite la mirada de uno mismo y, metafóricamente, conduce al encuentro con realidades que van más allá de la apariencia externa. El espejo exige arrancarse la careta, en palabras de Kierkegaard -citadas por Reale-:

Para nadar, hay que desnudarse. Para aspirar a la verdad, es preciso desnudarse en un sentido mucho más íntimo, hay que despojarse de unos vestidos mucho más interiores: pensamientos, ideas, egoísmos y cosas semejantes, antes de lograr el necesario estado de desnudez. (Reale y Antiseri 1992: 226)

De acuerdo a este texto, el encuentro con uno mismo exige un primer paso, es decir, despojarse de aquello que no pertenece al individuo, pero que al mismo tiempo, está impregnado en la persona como si le perteneciera, de ahí que resulte doloroso arrancarlo. En la obra de Bergman, se dice que el espejo revela la doble existencia de los personajes, duplicidad de la que ellos son conscientes, pero que

⁸⁴ En *Un verano con Mónica*, cada vez que la vanidosa protagonista pasa frente a un espejo, se arregla el vestido o el maquillaje. Luego de dar a luz a una niña, dice sentirse fea y se mira al espejo con disgusto. Al final de la película, Harry, el esposo a quien Mónica abandona, se detiene ante un espejo con el bebé en los brazos y ello lo lleva a recordar el feliz verano que pasó junto con la protagonista; de ahí que también se asocie el espejo con el recuerdo y la nostalgia. Por otro lado, en el primer episodio de *Tres mujeres*, Rakel se está arreglando frente al espejo de su tocador cuando ve el reflejo a Kaj, el amor de su infancia, quien ingresa a su habitación. Ella continúa en lo suyo hasta que éste la seduce. Igualmente, en la segunda historia, Marta coge un espejo de mano y hace el ademán de maquillarse para conocer el reflejo del hombre que la está enamorando y se encuentra detrás de ella. Finalmente, no pasan desapercibidos Karin y Fredrik, la pareja de la tercera narración que está en un ascensor y se mira al espejo con autocomplacencia hasta que el aparato se malogra y sus rostros reflejan terror. Un año más tarde, en *Noche de circo*, mientras Anne, una pobre actriz circense, se mira al espejo y se prueba unos trajes elegantes, encuentra el reflejo de Frans, actor de teatro, quien la

muchas veces quieren ocultar. Por eso, Isak Borg muestra ademanes formales y educados, aunque por dentro se sepa un viejo duro y egoísta.

Los intentos de Bergman por arrancar la careta de Borg encuentran eco en el naturalismo de Strindberg,⁸⁵ en su empeño por denunciar la verdad sin que quede nada oculto. Adolfo, personaje de la obra teatral *Los acreedores*, dice a su mujer: “¿De qué tienes miedo? ¿De que alguien me preste sus ojos para verte como eres y no como pareces ser?” (Strindberg 1999b: 178). Se trata de las dos caras del ser humano -lo que uno aparenta y lo que uno es-, las mismas que son evidenciadas a Isak Borg en *Fresas salvajes* y, concretamente, en este episodio onírico. El director –un tanto negativo- desea romper la fachada de este hombre respetable y admirado por todos para mostrar todas sus miserias, las cuales se resumen en una sola palabra: egoísmo.

En este contexto, la obra de Bergman cuenta con el espejo como un medio para que el personaje se encuentre consigo mismo. Lamentablemente, este encuentro no será integral pues el protagonista sólo encara sus defectos y culpas. A ello hay que sumarle un elemento más, es decir, una persona encargada de conducir al personaje hacia su propio reflejo. En esta escena de la pesadilla, se trata de la prima Sara quien en medio de la oscuridad apunta a Isak con el espejo, el mismo que proyecta una luz intensa que incomoda al viejo. La verdad incomoda pero clarifica. Por eso Sara toma el espejo y revela a Isak quién es él, aunque en realidad sólo le revele su parte negativa:

Eres un viejo preocupado que morirá pronto, pero yo tengo toda la vida por delante. (...) Ahora escúchame. Estoy por casarme con tu hermano Sigfrid. Nos amamos y todo parece un juego. (...) Tú, un profesor jubilado, deberías saber por qué duele. Pero no sabes. Porque a pesar de toda tu sabiduría, no sabes nada. (Bergman 1965b: 208-209)

seduce. De la misma forma, se presenta posteriormente y la tienta a acostarse con él a cambio de un amuleto supuestamente valioso.

⁸⁵ En el punto titulado *La pareja Alman* se hace alusión a la tendencia naturalista del dramaturgo August Strindberg.

En primer lugar Sara evidencia a Borg su vejez física. A partir de su realidad biológica –tiene más de 70 años-, el anciano se topa con la inminencia de la muerte, frente a la cual sus logros profesionales se tornan banales. Justamente la toma de conciencia de la muerte, el descubrir –en palabras de Heidegger- que es un *ser-para-la-muerte* debe motivar al protagonista a reordenar sus prioridades en la vida. En este sentido *Fresas salvajes* tiene reflejos existencialistas,⁸⁶ cuyos filósofos desarrollaron y dieron centralidad al tema de la muerte:

Todos ellos [Kierkegaard y Heidegger, entre otros] ven al hombre preso en el mundo, en cuyas vanidades corre el riesgo de perderse a sí mismo, porque se le ha desfigurado la totalidad de su existencia. Sólo experimentando su «*ser-para-la-muerte*» y abrazándolo resueltamente asciende al todo de su existir y a la plenitud de su humanidad, desde la cual domina entonces lo intramundano. (Lotz 1978: 358)

En sintonía con este texto, Isak descubre que sus esfuerzos han sido fatuos, al punto que no sabe lo que significa el dolor, a pesar de ser un médico jubilado que supuestamente ha tratado años tras años con el sufrimiento humano. En este contexto, las acusaciones de Sara parten del plano biológico y dan un salto para revelar su realidad espiritual. De ahí que el viejo Borg enfrente la ironía de su vida, a su edad sabe mucho de su profesión pero nada de sí mismo ni de los demás. Una de las consecuencias fue la pérdida de su amada prima quien se casó con Sigfrid, como lo anuncia ella misma. Como respuesta a sus palabras, Isak tartamudea. La incapacidad de comunicación con ella -uno de los males que padecen los personajes de Bergman en sus relaciones con los demás- se hace concreta en su torpeza de expresión.

Si se trae a la memoria el primer sueño, es decir la pesadilla inicial, la muerte también ha sido un tema recurrente en esa secuencia. Ahora Isak puede entender que no se trata sólo de su muerte biológica, sino que todo apunta a descubrir su muerte espiritual. Isak se descubre a sí mismo avejentado o, lo que es lo mismo, muerto en vida, reconociendo la imagen de su visión negativa. La oposición entre

⁸⁶ Para mayor información, consultar en el primer capítulo la sección titulada *El existencialismo*.

el anciano Borg y su joven prima se evidencia a primera vista, puesto que él lleva un terno negro, mientras Sara tiene un vestido blanco.

Esta secuencia predice el encuentro entre dos personajes, que se realizará años después frente a un espejo. En efecto, este recurso reaparece en la película *Gritos y susurros* (1972). Es conocida la escena cuando David, el médico de la familia -interpretado por Erland Josephson-, conduce a Maria -interpretada por Liv Ullmann-⁸⁷ a un espejo para que reaccione y observe sus propias arrugas que no son sino consecuencia de una amargura interior:

Mírate en el espejo. Eres hermosa. Posiblemente más que en nuestros tiempos. Pero has cambiado. Quiero que veas qué has cambiado. Ahora tu mirada es penetrante, calculadora, de soslayo. Antes veías hacia el frente, abiertamente, sin disfrazarte. Tu boca tiene una expresión de disgusto y hambre. Antes era suave. Tu cutis está pálido, usas maquillaje... tienes cuatro líneas en tu amplia frente arriba de cada ceja. No, no puedes verlas con esta luz, pero se ven a la luz del día.

Así como Isak, Maria necesita del espejo para descubrirse a sí misma. En ambos casos, sin embargo, no se trata de un autoconocimiento integral puesto que el personaje sólo toma conciencia de su parte negativa. Con esta carga, Borg se sumerge en el siguiente episodio onírico, que se inicia cuando la prima Sara abandona al protagonista en el atajo de fresas y se adentra en el bosque.

El ambiente al aire libre se torna funesto y amenazador, el cielo está cargado y opaco, la fotografía se inclina hacia las tonalidades oscuras y posteriormente, se escuchará el ruido de los cuervos que tanto asustan al propio Bergman (Bergman y Samuels 1971: 191). La naturaleza ha dejado de ser la compañera del verano. Atrás quedaron las fresas, los veleros, la luz del día y el calor de la estación que caracterizaron las escenas de juventud. El recuerdo y la felicidad han cedido el paso al misterio de la noche. Esta ambigüedad no es propia del director, Steene

⁸⁷ Para mayor información sobre ambos actores, consultar los anexos 5 y 6.

advierte la dualidad de la naturaleza en las películas de Sjöström y Stiller (1968: 135). Personalmente, encuentro ecos en la mentalidad escandinava, a veces cómplice del medio ambiente y en muchas ocasiones traicionada por el frío y la oscuridad.

Pero en la filmografía de Bergman, la naturaleza no sólo condiciona el ánimo del personaje. En *Fresas salvajes* y más adelante en *Persona* se convierte en el medio de expresión de su interioridad. Las tinieblas de la noche y la confusión del bosque sintonizan con la realidad espiritual de Isak, la cual es oscura, lúgubre, y carente de brillo y vitalidad. Por eso, Young no tarda en establecer símiles entre ambas realidades: mientras el viejo ingresa al bosque “oscuro y cadavérico”, se adentra al “bosque enredado de sus propias evasiones y subterfugios” (1971: 162). El paisaje conduce al personaje al encuentro consigo mismo.

Sin embargo, en esta película, la naturaleza no sólo participa de la psicología de los personajes. Jörn Donner observa que los elementos naturales son empleados como una forma de transición entre escenas (1964: 170). Se puede aplicar este comentario a lo largo de toda la pesadilla, la cual adquiere un aire onírico a través de una cámara que sigue a los personajes mientras se adentran en el bosque. La oscuridad enfatiza la pesadez del sueño, al que se suma el cierre del diafragma y una disolvencia a negro entre cada episodio de la pesadilla. El uso de distintas bandas sonoras varía de acuerdo a la intensidad dramática, pero cada cual apunta a generar un ánimo apagado en el personaje. En algunos casos prima el silencio o el ruido ambiental, en otras ocasiones se escucha una música que evoca tensión o se repite el tema musical en momentos de nostalgia y dolor. En esta parte de la pesadilla se oye el llanto de un bebé.

En medio del llanto del recién nacido y la naturaleza misteriosa, Sara se adentra en el bosque y deja desamparado a Isak quien ha escuchado sus acusaciones frente al espejo. La prima se detiene en el jardín de lilas donde hay una canasta con un bebé de la familia -como se señaló anteriormente, a propósito de un

comentario que hizo la mamá de Isak. Sara lo toma en brazos, le dirige palabras tiernas y le da su protección, porque la criatura continúa llorando. Inmediatamente corre hacia la casa de verano, donde la espera Sigfrid. Borg ha presenciado este suceso. Ahora él se dirige al jardín de lilas y observa la cuna de paja.

Junto a este paisaje funesto, que comunica a Isak la sensación personal de la muerte en vida, se encuentra el canasto del bebé, quien ha estado tan asustado como el propio viejo. “Detesto las demostraciones emocionales, las lágrimas femeninas y el llanto de los niños” (Bergman 1965b: 172), había dicho el protagonista al inicio, en su despacho. Sin embargo el niño sí es capaz de inquietarse y comunicar el miedo que siente, a diferencia de este anciano. El reconocimiento de esta fragilidad ha permitido que Sara se acerque a acunarlo. Y es que no hay barreras entre ella y el bebé. En el momento en que el anciano sale al encuentro de la cuna, se enfrentan dos polos opuestos: el recién nacido tiene en abundancia aquello de lo que carece el protagonista, la vida –ver imagen 13.

En medio de la oscuridad, la luz que refleja la luna ha iluminado la cabeza de la criatura cuando Sara la tuvo en sus brazos. Ello no resultaría extraño, a menos que no ocurra lo mismo con el anciano que ahora se encuentra frente a la cuna. En efecto, Isak llega al mismo lugar pero no participa de esta claridad. La luz entonces, se transforma en un símbolo de vitalidad; la oscuridad, por el contrario, reafirma la confusión interior. En este sentido, para el protagonista es difícil reconocerse a sí mismo y con mayor razón a los demás. Sólo puede percibir su presencia en virtud de su egoísmo y soledad.

Así también, el tercer episodio de la pesadilla tiene una zona iluminada: la casa de verano. Del jardín de lilas, Sara ha corrido hacia este espacio, en donde la espera Sigfrid, el hermano del protagonista.⁸⁸ La pareja entra y cierra la puerta. Afuera queda Isak en completa oscuridad. El anciano observa desde la ventana a su prima, quien toca en el piano una fuga de Johann Sebastian Bach mientras es

⁸⁸ No hay que olvidar que en un momento de la película se cuenta que Sara prefirió a Sigfrid y se casó con él.

interrumpida por Sigfrid, quien la besa. La música incidental de este instrumento es suplida por el tema musical reiterativo a lo largo de la película, pero esta vez suena con un timbre distinto al habitual para evocar no sólo nostalgia sino pesar. Se trata de un momento de dolor para el anciano, quien observa cómo su hermano besa al amor de su juventud. De la casa sale luz porque ellos sí pueden expresarse cariño, supuestamente no hay frialdad.

Luego que Isak presencia cómo Sara está feliz con Sigfrid, se dirige al frontis de la casa de verano y toca la puerta de la casa. Accidentalmente su mano es atravesada por un clavo, como Jesús cuando fue clavado en la cruz. Ésta y otras imágenes hacen alusión a algunas escenas cristianas que Bergman sugiere a lo largo de su filmografía. Así por ejemplo, la secuencia inicial de *Noche de circo* (1953) muestra a Frost, el payaso, llevando a su mujer en forma similar a Jesús con la cruz a cuestas; *El séptimo sello* (1956) presenta un humilde matrimonio conformado por Jof y Mia con un bebé en brazos, lo que recuerda a la Sagrada Familia; posteriormente en *Gritos y susurros* (1972), Agnes muere con la pierna doblada y los brazos extendidos como Jesús crucificado; en otra imagen de la película aparece una clara referencia a *La pietà* cuando Anna, la sirvienta, carga en sus brazos el cuerpo de la difunta.

¿Existe acaso un trasfondo religioso en cada una de estas imágenes? Personalmente encuentro un poco exagerada la relación entre el sufrimiento de Isak con el de Jesús en la cruz, sobre todo si se toma en cuenta el valor redentor que significa esta imagen dentro del contexto cristiano –su muerte implica la salvación del mundo entero. La razón de esta asociación se percibe más bien desde otro ángulo, es decir, desde la mentalidad y experiencia subjetiva del director. Bergman extrae el concepto personal que le suscitan las imágenes religiosas y las aplica en sus personajes. En este sentido, su mirada capta el sentir humano de los retratos religiosos y desde esta perspectiva, asocia el dolor, la traición y el abandono de Jesús con la experiencia de Isak en *Fresas salvajes*. Así también, una retrospectiva a *Noche de circo* permite establecer una

semejanza entre Frost, el payaso que carga a su mujer en medio de las burlas, con la de Jesús camino al Calvario; ambos sufren las humillaciones y la compasión por parte de la muchedumbre. El director ha tomado la realidad religiosa y la ha humanizado. Desde esta aproximación personal, la mano clavada de Isak simboliza la pasión del anciano con miras a una redención en su vida terrena, que en su caso significa la posibilidad de restablecer las relaciones con quienes le rodean.

La mano atravesada por un clavo invita a hacer un paréntesis en el análisis de la pesadilla para evidenciar la variedad de referencias religiosas que figura en *Fresas salvajes*. Además de la mano clavada, el espectador tiene que presenciar las continuas discusiones entre Anders y Viktor sobre la existencia de Dios; en una escena se escucha un comentario gracioso acerca de dos personajes del Antiguo Testamento, Abraham y Sara, a propósito del protagonista Isak y la viajera Sara. Así también, la condecoración del protagonista –como se verá más adelante- tiene lugar en la catedral de Lund, espacio eminentemente religioso. La atmósfera espiritual que se respira en el país natal de Bergman da luces para interpretar estos elementos, pero en forma inversa. Es como si el director, a través del tema religioso, expresara la irreligiosidad de su país en los últimos tiempos. Una mirada al primer capítulo de este trabajo a propósito de Suecia, permite recordar la crisis religiosa en esas tierras y la perspectiva de Jörn Donner al respecto:

Lutheran Christianity loses its grip, but not entirely its power to set standards. (...) Lutheranism remains as a decoration at baptisms, weddings, and funerals, just as, in B's [Bergman's] art, it is an ornament, a memory from childhood.⁸⁹ (1964: 155)

Donner thus reduces the element of Lutheran Christianity in Bergman's films to "an ornament". And although he does not develop this point further, it is obvious that he regards this element as a kind of outward decor, as *something that is not its real self*. (...) In this perspective the Christian

⁸⁹ "El cristianismo luterano pierde su control, pero no enteramente su poder para imponer normas. (...) El luteranismo permanece como un decorado en bautismos, bodas y funerales, tal como, en el arte de B [Bergman], es un ornamento, una memoria de la infancia."

element in Bergman's films becomes not a direct expression of a "Swedish" religiousness but, on the contrary, a paradoxical sign of the *lack* of religiousness. It expresses less a *presence* than an *absence*⁹⁰ (Koskinen 1984: 6).

Koskinen, de acuerdo al texto de Donner, sostiene que en la misma línea de la crisis espiritual en Suecia, el luteranismo en la filmografía de Bergman refleja la carencia de religiosidad, antes que la piedad y devoción. Su presencia evidencia un abandono de creencias, una crisis espiritual, por lo que sus elementos se reducen a una costumbre vacía, en palabras de estos autores, constituyen un adorno, un "decorado", un "ornamento".

Esta aproximación, compartida por dos críticos, alude en forma indirecta a las dudas religiosas que Bergman tenía en los años cincuenta e inicios de la década de los sesenta y que posteriormente abandonó, cuando renunció a sus interrogantes sobre el sentido de Dios. Si bien era un asunto personal, sus inquietudes espirituales se vieron reflejadas en su cinematografía, primero en forma de creencias y dudas –como es el caso de *Fresas salvajes* (1957)- y después como rezago de un tema que ya había relegado. En este contexto, son idóneas las palabras de Ayfre a propósito de otro cineasta cuando dice que "a veces encontramos en él la religión, pero nunca la fe" (1971: 793). Incluso, en películas como *Persona*, realizada a mediados de los años sesenta, no hay referencia alguna al respecto. A ello se suma la experiencia personal del director pues para él no era extraño recurrir a adornos religiosos en su filmografía. Su infancia estuvo marcada por la presencia del luteranismo.

Retornando al análisis de la pesadilla, Isak ha tocado la puerta de la casa de verano y, por casualidad, ha apoyado su mano sobre un clavo. En ese momento, le abre Alman, aquel hombre que en el camino a Lund había subido al auto del

⁹⁰ "Donner de esta forma reduce el elemento del cristianismo luterano en las películas de Bergman a 'un ornamento'. Y aunque él no desarrolla más este punto, es obvio que considera este elemento como un tipo de decorado externo, como *algo que no es su verdadera identidad*. (...) En esta perspectiva el elemento cristiano en las películas de Bergman se convierte, no en una expresión directa de la religiosidad sueca sino, por el contrario, en un signo paradójico de la *falta* de religiosidad. Expresa menos una *presencia* que una *ausencia* (...)"

protagonista junto con Berit, su esposa. En el sueño, este personaje conduce a Borg al interior de la casa, el cual camina a través de un largo pasadizo como si estuviera sumergiéndose cada vez más en su interioridad. En este contexto, resultan idóneas las palabras del escritor Sandoval, cuando sostiene que en la obra de Bergman, los espacios cerrados sirven “para recalcar ese ambiente irrespirable, no tanto físico sino interior, psicológico, en que se desarrollan los personajes.” (2002) En esta escena de pesadilla, ingresar al interior de la casa comporta profundizar en las características personales del viejo Borg, pero en un sentido negativo, pues el protagonista se encuentra con sus culpas y defectos, de los cuales no puede escapar, tal como se evidencia cuando ambos hombres entran a una habitación, condicionada para realizar un examen público. A un lado, se encuentran las bancas para los espectadores –entre los que figuran los tres viajeros: Sara, Anders y Viktor- y frente a ellos está el tribunal, en donde se ubica Alman –ver imagen 15. Él será el examinador, la prueba trata de medicina y el examinado es Isak. Pero éste no puede responder a ninguna pregunta.

Que Alman sea el examinador no es casualidad. Por un lado, el nombre “Alman” es una variante de *allmän* que significa, en sueco, “general o público”. De este modo, Isak está siendo juzgado por la sociedad (Young 1971: 167). Como se señaló anteriormente, entre el público se encuentran los viajeros, es decir, Sara, Anders y Viktor, quienes siendo más jóvenes e inexpertos que él, presencian la vergüenza de Isak, incapaz de contestar públicamente a cada pregunta que, si bien trata de temas de medicina, refleja su ignorancia frente a la vida. Lo paradójico de esta secuencia onírica se contrasta con el hecho de que el viaje conduce al protagonista a una ceremonia de premiación de su actividad profesional.

Sin embargo, hay una razón más personal para que Alman sea quien examine a Isak. “Estaba precisamente pensando en Alman y su mujer. Me recuerdan mi propio casamiento”, dirá posteriormente Borg a su nuera Marianne (Bergman 1965b: 221). Evidentemente la pelea entre Alman y Berit escenas atrás quedó grabada en el inconsciente del protagonista. Isak ha identificado su propio

matrimonio con la pareja que subió al auto, y se ha visto a sí mismo, tal como un espejo, en el marido fastidioso que agredía verbalmente a su esposa durante el viaje. Por eso se ha dicho que, en la persona de Alman, Isak se está juzgando a sí mismo: “Puesto que Alman ha aparecido ya en realidad como un hombre con las faltas de Isak, se deduce que a éste lo interroga su *álder ego*.”⁹¹ (Cowie 1970: 191)

En medio de la pesadilla, Borg se cuestiona a sí mismo mediante una prueba de medicina. Este tipo de examen no es arbitrario. Wood recuerda al “Studentexam sueco” donde el alumno es interrogado por el profesor públicamente frente a un tribunal (1972: 80). Lo absurdo se evidencia en cada una de esas pruebas. En primer lugar, Isak debe identificar lo que se encuentra en el microscopio, pero el problema surge cuando sólo puede ver su propio ojo. Luego, Alman, el examinador, le pide que lea lo que está escrito en la pizarra, pero se trata de un conjunto de letras que pertenecen a una lengua ajena a la del examinado, por lo que éste no puede entender el mensaje, que contiene el primer deber de un doctor. El recurso de la lengua indescifrable alcanza su plenitud en *El silencio* (1963), donde los personajes del pueblo de Timoka se comunican entre sí a través de un idioma inventado por Bergman, quien combinaba las letras del alfabeto en forma aleatoria y obtenía un código ininteligible. A lo absurdo de la pesadilla se suma una atmósfera tensa a través del silencio, que es resaltado mediante el registro de ruidos ambientales como pasos, abrir y cerrar de puertas y la manipulación de los instrumentos del examen.

A través de esta prueba Isak experimenta la falta de comprensión por parte de Alman quien no le aprueba el examen. De ahí que esta escena sea cubierta a través de un plano picado-contrapicado, lo que acentúa la posición del examinado que está debajo del examinador, es decir, humillado por medio de pruebas absurdas y posteriores acusaciones. En este contexto, el diálogo entre Isak y Alman, su *álder ego*, no consiste en un encuentro positivo consigo mismo. Si esta

⁹¹ *Álder ego*: traducido al castellano como “el otro yo”, esta frase latina significa, entre otras cosas, la “Persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra.” (Real

escena comporta el encuentro con su pasado, el personaje descubrirá sólo sus errores. Por eso, en un momento del sueño, el protagonista debe responder cuál es el primer deber de un doctor. Como lo ha olvidado, Alman se lo recuerda: “El primer deber de un médico es *pedir perdón*.” En este momento, el anciano afronta sus culpas.

Isak, criado en una atmósfera luterana, entiende que encarar las culpas es un paso necesario para estar en paz. Ya lo había observado el crítico Cowie, cuando posteriormente Alman le da la oportunidad de detener el examen, pero Isak manifiesta su deseo de continuar, aunque sea doloroso enfrentar las propias faltas. “Esta exclamación es un punto crucial en la película, la genuina *peripeteia*.⁹² Isak está ya salvado, porque se aviene a ver los errores de juicio de su vida.” (Cowie 1970: 191) Este comentario clarifica el pensamiento protestante. Para que uno pueda acoger el perdón divino debe primero reconocer sus miserias. Isak está dispuesto a verlas.

En continuidad con la idea anterior, la siguiente prueba dentro de la pesadilla es diagnosticar una paciente muerta. Ella es Berit, la esposa de Alman, quien repentinamente abre los ojos riéndose. Nuevamente se trata de un suceso absurdo y ante ello Isak no sabe responder con acierto. En el veredicto, su álter ego lo culpa de incapaz, además de indiferente, egoísta y desconsiderado. Todos son errores que atañen a su relación con los demás. Y es que su propio aislamiento ha tenido consecuencias en las personas que lo rodearon y, concretamente en su esposa.

Por eso, el siguiente episodio onírico se referirá a Karin, la esposa fallecida de Isak, quien aparentemente ha quedado olvidada en la memoria del viejo. Alman, álter ego de Borg, lo conduce fuera de la casa, al aire libre. Es ahí donde el viejo recuerda una escena sucedida con Karin algunas décadas atrás, pero que aún

Academia Española 2001: 1).

⁹² Término griego que significa un “cambio inesperado” o “suceso imprevisto”. En la tragedia clásica esta palabra implicaba “un nuevo rumbo en el desarrollo de la acción” (Estébanez Calderón 1996: 830).

está presente en su memoria. Como ocurre con Berit quien despierta de la muerte, el crítico Robin Wood observa que Karin, aún muerta, sigue viva en el inconsciente de su marido en forma de culpa (1972: 80). Así también, si momentos atrás el protagonista escuchó la risa de Berit en medio del examen, pronto oye la risa de Karin, su esposa, que está con otro hombre en la intemperie. El nuevo espacio es adecuado para el ambiente dramático. Se trata de un bosque fangoso, lleno de hojas y troncos secos. Acerca de este espacio, el fenomenólogo Bachelard anota:

Esta “inmensidad” nace de un cuerpo de impresiones que no proceden realmente de las informaciones del geógrafo. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que “nos hundimos” en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está. (1965: 237)



De acuerdo a Bachelard, el bosque indica inseguridad, angustia e incertidumbre. El paisaje es ilustrativo en esta pesadilla porque el protagonista va a presenciar cómo su esposa lo traiciona, de un modo sumamente grotesco, como tratando de compensar en forma burda el cariño que no encontró con él. Escondido detrás de un tronco y escoltado por Alman, Borg observa el *escenario* donde su mujer se deja humillar ridículamente por un extraño.

De pronto, Karin cambia de actitud; se pone seria y comienza a hablar sobre Isak. El amante se aparta y ella queda sola. Mientras critica a su esposo tiene un espejo en la mano. La mujer puede verse al espejo, ella no tiene miedo a su propio reflejo, que en último término implica enfrentar la verdad. Con la verdad en la mano, la esposa saca a la luz la situación personal del protagonista, quien casualmente había evitado mirarse al espejo escenas atrás. La crítica de Karin gira en torno a lo que Borg ha ido descubriendo de sí mismo a lo largo de todo el viaje; la mujer dice refiriéndose a él: “Pero no le importa nada, porque es completamente frío.” (Bergman 1965b: 215). Por largos años Isak ha sentido que su frialdad ha sido la causa de la infidelidad de su esposa. Recién ahora, a través de las palabras de su mujer y en compañía de su álgter ego, lo está enfrentando.

Con acierto Donner señala que la importancia de este episodio onírico no estriba en la infidelidad de Karin, sino en las palabras con que ella critica a su esposo (1964: 166). Ello se refleja en la puesta en escena, ya sea a través de la actuación de la mujer –cuando ella comienza a hablar de Borg deja de comportarse como un personaje de caricatura para humanizarse y mostrar su sufrimiento- o mediante el trabajo de cámara. Hay cuatro personas en el bosque – Karin y el amante en el *escenario*, Isak y Alman detrás de un tronco-, pero en el momento en que ella habla sobre Borg, la cámara sólo registra los rostros de los esposos en la lógica de acción-reacción. Lo que Karin dice atañe estrictamente a Isak.

De pronto, tanto Karin como el amante desaparecen de la pesadilla. En el bosque sólo quedan Borg con Alman, quien establece una similitud entre el episodio presenciado y una operación sin dolor: “Una obra maestra de cirugía. Sin dolor, ni sangre, ni temblores”, dice Alman al anciano, dándole a entender que es duro como una piedra (Bergman 1965b: 216). Esta ironía no es gratuita ya que a lo largo de la pesadilla, se increpa al viejo su insensibilidad frente a la vida, lo que se opone a sus copiosos conocimientos de medicina. “Tú, un profesor jubilado, deberías saber por qué duele. Pero no sabes.” (Bergman 1965b: 209), le había dicho la prima Sara al inicio de la secuencia onírica. Detrás de la fachada de un médico exitoso, el profesor Borg se ha refugiado en su profesión y con ello ha huido de las experiencias de la vida. Incluso, él ha podido caer en la ilusión de que dedicarse a su carrera era suficiente para vivir pero llega un momento en que ya no puede seguir engañándose. En este sentido, cada personaje del sueño le reprende que su existencia haya sido como una cirugía, sin dolor, a pesar de su contacto habitual con numerosos enfermos que evidentemente sufren. De ahí que exista una diferencia abismal entre Isak, duro como el hielo, y el bebé en el jardín de lilas, que lloraba porque sí expresaba sus sentimientos. La voluntad de comunicar lo que uno siente tiende puentes hacia los demás. A diferencia del niño, Borg se negó a relacionarse con quienes le rodeaban. Ahora ha reconocido su error: la indiferencia.

Según la mentalidad luterana del protagonista, él debe recibir un castigo ante su culpa. Por eso pregunta a Alman en qué consistirá la pena. Isak espera con arrepentimiento -o acaso sólo con resignación- el castigo que va a redimir sus errores. En forma progresiva toda esta pesadilla se ha ido revelando tremendamente luterana. No en vano Birgitta Steene -a propósito de la obra teatral *Camino a Damasco* de Strindberg- ha considerado a *Fresas salvajes* como una forma de penitencia. En este contexto, el viaje se enmarca dentro de un “peregrinaje simbólico”, donde el protagonista arrepentido camina a través de los pasos de la confesión cristiana: “reconocimiento de culpa, penitencia y absolución.” (1968: 72) Esta misma perspectiva se puede aplicar a Marianne, la copiloto de Isak, quien funciona como una especie de conciencia que recuerda

sus faltas al viejo. El trayecto hacia su propio interior se convierte en un juicio donde el protagonista ha ido enfrentando con sus culpas. De ahí que, en términos luteranos, esta pesadilla tenga un matiz purificante: el malestar del juicio cobra un valor redentor. Y con el castigo Isak estará absuelto.

Al final de la pesadilla, ¿cuál es el castigo que imputa Alman a Isak? “Soledad”, sentencia el álter ego. Éste es el castigo de Isak. Esa soledad que lo ha acompañado a lo largo de toda la pesadilla: cuando Sara lo abandona en el atajo de fresas después de acusarlo injustamente; cuando camina solo en medio del bosque funesto; cuando ve a través de la ventana cómo su querida prima se divierte con su hermano dentro de la casa; cuando se clava la mano y no tiene quién lo auxilie; cuando se ha sentido incomprendido por el examinador Alman; y finalmente cuando su esposa, después de serle infiel, lo ha acusado de frío. En el fondo, la soledad lo ha acompañado durante toda su vida. Por eso, en palabras de Alman, es el castigo “de siempre”. De ahí que Isak siempre haya sido frío.

“The central theme of *Wild Strawberries* is loneliness. It surrounds all levels in the story”⁹³ (Donner 1964: 167). Aplicando esta perspectiva a la película, se obtienen numerosos resultados. La soledad acompaña a los personajes fríos como Isak, su madre y, como se verá posteriormente, su hijo Evald; se entromete en la pareja de esposos Alman-Berit, quienes se atormentan entre sí, pero no pueden alejarse uno del otro pues tienen miedo de quedarse solos, tal como Isak Borg y Karin años atrás; pero sobre todo, la soledad marca la existencia de los científicos como Isak, quien en virtud a su intelectualidad, se ha aislado del resto de la personas. La soledad traza una distancia abismal ante aquellos que creen en la juventud o en la sencillez de la vida: los primos y primas del protagonista, los viajeros, Agda y la pareja Åkerman en la estación de gasolina. Para éstos no existe esta palabra.

⁹³ “El tema central de *Fresas salvajes* es la soledad. Rodea todos los niveles en la historia...”

Vernon Young, crítico agudo de *Fresas salvajes* y de la obra de Bergman en general, considera que el valor de la película radica en que Bergman evidencia, quizá inconscientemente, un predicamento o fenómeno sueco: la soledad. En este sentido, toda la familia Borg representa su país, Suecia: en primer lugar la anciana, abandonada por sus hijos e ignorada por sus nietos; el padre que presta dinero a sus hijos a tasas de interés exorbitantes –como reprochó Marianne a Isak al inicio del viaje-; y el hijo, es decir Evald, que declara a su esposa su necesidad de estar muerto, tal como se verá más adelante. Padre, hijo y abuela encarnan realidades que se viven en esas tierras y se relacionan con un ánimo individualista y ensimismado. Por eso, al crítico inglés, le parece una ironía que el castigo del protagonista sea la soledad:

So, at the end, Isak Borg is sentenced to loneliness; this comes within circumference of the joke. To no Swede would isolation be a capital punishment. *Ensamhet: loneliness*. Their favorite misery. They cherish it; they hug it to themselves, they write odes to it, they perch it on their wrists and feed it.⁹⁴ (1971: 170)

Para emitir este comentario sarcástico, Young considera que si bien en todo país hay personas que han abdicado de vivir “olvidando el mundo y por el mundo olvidadas”, en Suecia son incontables los que viven en sociedad dándole la espalda a ella. En el primer capítulo de este análisis, se comentó la tendencia a la soledad en Escandinava y, particularmente, en Suecia. En definitiva, Bergman es consciente del fenómeno que viene desarrollándose en su país, pero además es sensible a las consecuencias dolorosas que resuenan al interior del temperamento sueco.

Ya en otro plano, la soledad se presenta como la categoría central del existencialismo, de ahí que la sentencia de Alman cobre un sentido más amplio dentro de esta corriente filosófica. En este contexto, la soledad se convierte en

⁹⁴ “Entonces, al final, Isak Borg es sentenciado a la soledad; esto viene dentro del ámbito de una broma. Para ningún sueco la soledad sería una pena capital. *Ensamhet: soledad*. Su miseria favorita. Ellos la aprecian; la abrazan hacia ellos mismos, le escriben odas, la posan en sus muñecas y la alimentan.”

una característica de la existencia que acompaña al hombre desde su origen, Sartre lo enunciaría como *estar de más* y Heidegger con las palabras de *desamparo y derelicción absoluta*. La persona está sola, arrojada al mundo, sin saber por quién ni para qué (Blázquez 1997: 467-468), es decir, desconoce las reglas de un juego que sin embargo debe jugar (Camino 2002c). Justamente la ausencia de respuestas marca las palabras finales de Alman. Cuando Isak le pregunta si hay algún atenuante para su castigo, su áter ego confiesa, con la misma fatalidad de los existencialistas, que no sabe nada de eso. No tiene respuestas a sus interrogantes.

“La conciencia propia es conciencia de mi soledad y produce angustia, un sentimiento de ‘nada’.” (Blázquez 1997: 468). Estas palabras evidencian la dramática situación del individuo dentro de la perspectiva existencialista. Sin embargo, Bergman no condena a su personaje a la soledad. Por el contrario, a través de esta pesadilla Isak ha reconocido frente a sí mismo su propia existencia alejada de los demás. Por fin es consciente de la frialdad que transmite su vida solitaria. Ahora que sabe, puede elegir libremente y por ello no está determinado a vivir eternamente solo, en palabras de Cowie: “Aunque los otros tratan de fijar para él sus rasgos egoístas, sólo el mismo Isak puede disipar su propia indiferencia para con los demás.” (1970: 191). A partir del momento que despierte de este largo sueño, el personaje será capaz y tendrá la posibilidad de tomar una decisión en su vida.

Las características de esta secuencia permiten criticar la forma cómo el personaje se está encontrando consigo mismo. En primer lugar, el descubrimiento de sí mismo se enmarca en una pesadilla, lo cual es esencialmente desagradable; por otro lado, insisto, el protagonista sólo se está encontrando con sus culpas, lo que acentúa su parte negativa. Una comparación entre dos sucesos de la película ilustra esta crítica: si se trae a la memoria la secuencia del recuerdo, Isak sólo es un *outsider*. El viejo no participa de la alegría de la juventud; sin embargo, tanto en la pesadilla inicial como en esta larga secuencia onírica –que a mi juicio resulta

larga y en algunos momentos pesada- el anciano suele interactuar con los otros personajes del sueño, que le reprenden por sus faltas e incluso lo humillan –como sucede en el examen público. Justamente, la humillación imprime un matiz desagradable en el reconocimiento de los propios errores, que de por sí no tiene que ser vergonzoso.

El tema de la humillación no es gratuito en la filmografía de Bergman donde se hace presente de diversas maneras, ya sea porque los adultos humillan a los jóvenes a través de un profesor en *Tortura*⁹⁵ (1944), o mediante el padre y los jefes de trabajo en *Un verano con Mónica* (1952). A nivel de pareja la humillación es causada por el exhibicionismo y la infidelidad de la mujer en *Noche de circo* (1953), película en la que se repite este tema dentro del mundo artístico –los hombres de teatro humillan a los circenses. Un salto más allá permite descubrir que la humillación tiene resonancia en la vida privada del director, quien suele leer algunas de sus experiencias de infancia a través de este filtro. Un ejemplo ilustrativo son los castigos que recibía de su padre-pastor, como se comentó en el primer capítulo a propósito de su vida.

Ahora bien, la presencia de los sueños, aunque sean desagradables para el protagonista, se enriquece con los aportes que arrojan otras perspectivas. Como en todo episodio onírico, una explicación tentativa a esta extensa pesadilla la provee el psicoanálisis,⁹⁶ donde el sueño del paciente adquiere un valor fundamental para descubrir su inconsciente que, de acuerdo a esta disciplina, contiene deseos, imágenes y pensamientos reprimidos, los cuales no pueden aflorar a su conciencia durante el estado de vigilia. En este sentido, Borg tiene miedo a la muerte biológica y a una muerte espiritual, pero sólo toma conciencia

⁹⁵ Película escrita por Bergman y dirigida por Alf Sjöberg

⁹⁶ Sigmund Freud (1856-1939) es el fundador de esta disciplina, que si bien ha sido enriquecida, modificada y cuestionada por sus seguidores, será comentada en este trabajo a la luz de su perspectiva, pues a él se debe el impacto de la teoría psicoanalítica, independientemente de su cuestionada vigencia. Para efectos de esta investigación se ha recurrido a una de sus conferencias pronunciadas en la Clark University de Estados Unidos. Además se cuenta con los aportes de una publicación eminentemente didáctica a cargo de Alberto Tallaferro en el capítulo

de ello a través de las dos secuencias oníricas que se le presentan a lo largo de la película. De ahí que en la primera pesadilla el protagonista haya soñado con una carroza, un féretro y su propio cadáver, lo que constituye una manera de representar simbólicamente su temor a la muerte, aunque no siempre tales representaciones sean tan evidentes. En efecto, muchas veces el contenido original *-latente-* está disfrazado por lo que se hace necesario interpretar cada uno de los elementos oníricos (Tallaferro 2000: 130-137). La interpretación de los sueños carece de sentido si no se tiene en la mira el pasado del paciente:

Además, en el análisis de los sueños descubrirán con asombro, y de la manera más convincente para ustedes mismos, el papel insospechadamente grande que en el desarrollo del ser humano desempeñan impresiones y vivencias de la temprana infancia. (...) Así se les hacen a ustedes patentes, con un poder irrefutable, todos los desarrollos, represiones, sublimaciones y formaciones reactivas por los cuales desde el niño, de tan diversa disposición, surge el llamado hombre normal (Freud 1986: 31-32).

De acuerdo al psicoanálisis, la interpretación de los sueños ahonda en los sucesos de la infancia para explicar el desarrollo y la conducta actual del individuo. En este contexto, un analista podría recolectar información sobre el pasado de Borg a partir de los elementos de esta pesadilla, los cuales evocan la decepción amorosa que tuvo con la prima Sara; la derrota ante su hermano Sigfrid que ganó el amor de la prima; la posterior infidelidad de su mujer en la escena del bosque; e incluso se podría indagar en la frialdad de su madre y en la educación rigurosa que recibió. La interpretación sería interminable y arrojaría muchas luces sobre el protagonista que, aconsejado por un psicoanalista, podría entrar en terapia con la intención de enfrentar sus conflictos para tener más claridad sobre sí mismo y poder tener un puente hacia los demás.⁹⁷

que indaga en el mecanismo del sueño (2000: 130-145), aunque también se puede ir a las fuentes y consultar *La interpretación de los sueños* de Freud.

⁹⁷ *Fresas salvajes* es regularmente empleado casi al final de un curso de Harvard titulado *The Human Life Cycle*, como señalan Erik H. Erikson, Joan M. Erikson y Helen Kivnick, quienes a su

A estas alturas, sin embargo, es necesario identificar el lugar del psicoanálisis en la interpretación de esta película. No en vano, Julio Hevia, psicoanalista, observa: “Más fácil es decir que ahí hay material para que un psicoanalista encuentre marcas, antes que decir que Bergman las está planteando psicoanalíticamente.” (2003). Personalmente, creo que este comentario clarifica la posición de esta disciplina con respecto a *Fresas salvajes*. En este sentido, Bergman no ha querido dotar –por lo menos conscientemente- de una carga psicoanalítica a su protagonista, como sí se evidencia en películas posteriores como *Secretos de un matrimonio* (1973) donde la esposa, abandonada por el marido, cuenta que ha entrado a terapia y ha encontrado en su infancia la raíz de sus problemas personales. Así también, en *Sonata de otoño* (1978) se da un enfrentamiento verbal entre madre e hija, de modo que una analiza el pasado de la otra y la enfrenta con sus conflictos. En el caso de *Fresas salvajes*, si bien refleja la importancia del sueño en la vida del ser humano, también acusa la influencia de un referente más directo, como se verá en los siguientes párrafos.

La solución a cualquier posible posición antagónica se encuentra en las palabras de Maria Bergom-Larsson cuando afirma: “*Wild Strawberries* has been called a psychoanalysis with the picture as its analytical tool instead of the spoken word.”⁹⁸ (1978: 21) La crítica cinematográfica focaliza la importancia del sueño hacia su aspecto visual, en último término, sensitivo. Desde esta perspectiva, la película visibiliza el fluir de la conciencia del personaje y ello lleva a voltear la mirada hacia un exponente teatral de las libres asociaciones visuales. Se trata del dramaturgo sueco August Strindberg, quien no sólo desarrolló una vertiente naturalista, como

vez han publicado un estudio sobre esta película en su libro titulado *Vital Involvement in Old Age* (Erikson et al 1989: 237).

⁹⁸ “*Fresas salvajes* ha sido denominado un psicoanálisis con la imagen como herramienta analítica en vez de la palabra hablada.”

se ha comentado anteriormente, sino que también creó piezas simbólicas donde el sueño y el estado de vigilia se unen en una sola realidad.⁹⁹

De este modo, a quienes estén tentados en dar mérito a la influencia directa del psicoanálisis al interior de la película, les recomendaría detener su atención en la figura de Strindberg, quien tuvo el ingenio de jugar en la escena con los sueños del personaje. Esta idea no niega la posibilidad de encontrar claves psicoanalíticas en los sueños de Borg, pero sobre todo, afirma la intención del director por dejarse influenciar e inspirarse en el dramaturgo coterráneo. Y es que Bergman se ha empapado en la herencia del padre de la dramaturgia sueca, a quien él tanto ha admirado.

En Suecia, August Strindberg fue quien precedió al cineasta en liberar la estructura dramática y dejar que el pasado fluya en el presente (Donner 1964: 154). Steene advierte que si bien Strindberg no inauguró el uso del sueño como un recurso estructural, fue el primero en ponerlo en escena en relación con la psicología moderna (1968: 72-73). Como muchos críticos han resaltado, hay algunas semejanzas entre *El sueño*, obra teatral de Strindberg, y *Fresas salvajes*. La influencia de la primera respecto a la segunda se evidencia especialmente en la escena de la pesadilla central, cuando Isak debe rendir un examen ante el tribunal, sueño que ha sido calificado como netamente strindbergiano.¹⁰⁰

En calidad de tal, el filme es también, en último término, una prolongación de la estética onírica (...) de Strindberg, con que Bergman experimentó ya en *Fresas salvajes*. Allí, esa estética fue dirigida por una estructura narrativa fragmentada de corte modernista, filtrada por la memoria y los sueños del viejo protagonista de la película (Koskinen 1996: 20).

⁹⁹ Además del teatro naturalista y el drama simbólico, Strindberg desarrolló el drama histórico y las piezas de cámara. Esta última será comentada en el siguiente capítulo a propósito de *Persona*.

¹⁰⁰ En un artículo de la revista *Chaplin*, Koskinen encuentra varias similitudes entre *Fresas salvajes* (1957) y *El sueño* (1901). En este drama, el oficial va a ser condecorado con un grado honorario, al igual que Isak Borg. En cierto momento, debe contestar una prueba de multiplicación, pero el personaje no recuerda las tablas de multiplicar, lo que prefigura la escena de Isak en el tribunal (1984: 10).

Este texto demuestra el papel que ocupa la mente del protagonista a lo largo de *Fresas salvajes*. Si bien Borg se ubica en una realidad espacio-temporal –el viaje a Lund el día de su condecoración–, el anciano rompe con el espacio y el tiempo y se traslada libremente hacia los diversos niveles de realidad. La unión de la vigilia con el sueño y el recuerdo es posible en virtud de su conciencia, que es la verdadera rectora en *Fresas salvajes*.

2.3. Del encuentro con uno mismo a las relaciones humanas

Isak despierta de la extensa pesadilla como visualmente lo indica una disolvencia que parte del rostro del viejo en el sueño al rostro del mismo en el carro, ya en la realidad. Al lado de Borg, se encuentra Marianne en el volante –ver imagen 16–, quien explica que han detenido el viaje para que Sara y sus amigos estiren las piernas. El día está iluminado, lo que contrasta el ambiente lúgubre de la anterior secuencia onírica. Afuera los jóvenes viajeros recogen flores para el protagonista, puesto que quieren homenajearlo en vista a su próxima condecoración. Al interior del carro, Isak cuenta a Marianne las reflexiones que le ha suscitado la pesadilla:

ISAK: Es como si estuviera tratando de decirme algo a mí mismo que no quiero oír cuando estoy despierto.

MARIANNE: ¿Y qué es lo que quiere decirse?

ISAK: Que estoy muerto, a pesar de que estoy vivo.

(Bergman 1965b: 217-218)

Con estas palabras el protagonista explica a su nuera el sentido de su sueño y cierra un camino recorrido a través de pesadillas, recuerdos y sucesos reales. El ataúd, la ausencia de rostro y el reloj sin tiempo en el sueño inicial; el frío, la soledad, la vejez y hasta el encuentro con su propia madre durante el viaje son elementos indicadores del diario entorno que vive el protagonista. En el encuentro consigo mismo Isak se ha descubierto muerto en vida.

El reconocimiento de esta situación lo lleva a contárselo a su nuera Marianne. Se establecen lazos de confidencialidad pues ella también le cuenta lo ocurrido entre ella y Evald, el hijo de Isak –ver imagen 17. A través de este suceso, el protagonista conoce más de su hijo, pero también adquiere luces sobre sí mismo que lo impulsan a hacer concreta su apertura hacia los demás.

2.3.1. El hijo

Casi al final de la historia, se revela un problema que estaba latente desde el inicio. Se trata de la situación marital entre Marianne y Evald, el hijo del viejo. Si bien constituye una línea de acción secundaria, esta secuencia ilustra cómo la frialdad de Isak se ha expandido en quienes le rodean. Es así que, a través de un *flashback*, Marianne cuenta a su suegro la pelea entre ambos, sucedida meses atrás. Evidentemente esta escena se distingue de todas las demás, porque es narrada desde el punto de vista de la nuera. Una revisión a la película, que ha oscilado entre el viaje, los sueños y recuerdos, demuestra que cada suceso es visto desde la mirada del protagonista.

Que la realidad sea descrita a los ojos de una sola conciencia puede tener sus riesgos, como señala Steene a propósito de Borg: “If we adopt his point of view, the other characters in the film seem functional rather than empirical.”¹⁰¹ (1968: 73). Esta afirmación expresa el peligro de colocar personajes que no tienen vida propia, es decir, mal caracterizados, puestos en la historia únicamente para que el protagonista descubra supropio egoísmo a través de ellos. Y es que para Isak, cada persona que encuentra en el camino es un reflejo suyo o de su entorno, como sucede con la pareja Alman que le recuerda su matrimonio o la viajera Sara que le remite al amor de su juventud. Pero a su vez, también es cierto que las peleas entre Alman y Berit son tan reales como la inexperiencia de la Sara actual y los planes a futuro de los dos muchachos que viajan con ella. Probablemente, las palabras de Steene sean aplicables a estos últimos, los amigos de Sara,

cuyas personalidades se ven estereotipadas –en Viktor y Anders se plantea la dicotomía del científico ateo contra el pastor creyente, lo que sugiere una proyección de Sigfrid e Isak puesto que ambos son opuestos entre sí y coincidentemente pelean por la misma muchacha. En este contexto, si bien Marianne impulsa a Isak a encontrarse consigo mismo, ella sí se presenta como un personaje bien caracterizado y autónomo, como se demuestra a lo largo de la película y especialmente en esta escena.

Al inicio de *Fresas salvajes* sólo se sabe que Marianne vive con su suegro desde hace un mes porque se ha peleado con Evald. Aprovecha el viaje de Isak para regresar a su casa en Lund y enfrentar a su esposo. Además de comentar algunas dificultades en su matrimonio a raíz de unos problemas económicos que guardan relación con Isak –el viejo ha hecho un préstamo a su hijo a altas tasas de interés-, durante el trayecto ella no dice nada más del asunto. Su mirada trágica acompaña al protagonista en su propio viaje al interior y cobra mayor dramatismo cuando el anciano va a visitar a su madre. Cuando Isak le cuenta en el carro la experiencia de sentirse muerto en vida, ella se anima a contarle lo sucedido con Evald. ¿Por qué esta confidencia?

La propia escena responde a esta interrogante, pues trata de una conversación que ambos esposos tuvieron un día en la playa. Marianne en su auto ha conducido a Evald hasta este lugar para confesarle que está embarazada. Lo que podría resultar una buena noticia, se convierte en un motivo de pelea. Evald sale del carro y obliga a su esposa a escoger entre él y el bebé. Según cuenta, él no quiere tener hijos porque como hijo vivió una mala experiencia -creció en medio del matrimonio inestable de Isak y Karin. Finalmente, Evald da un pequeño discurso en el que se declara muerto en vida. ¿No es acaso lo mismo que el viejo ha confesado a Marianne al despertar de la pesadilla?

¹⁰¹ “Si nosotros adoptamos su punto de vista, los otros personajes en la película parecen funcionales en vez de empíricos.”

Sin duda alguna, al sentir el frío de Isak y de su anciana madre, Marianne comprende un poco más las duras palabras de Evald cuando supo que ella estaba embarazada. En ese momento él le dijo que no quería tener hijos porque “es absurdo vivir en este mundo, pero es todavía más ridículo poblarlo con más víctimas”. Evald fue un hijo no deseado en un matrimonio infernal, se crió entre niñeras llamadas “indiferencia, temor, infidelidad y sentimientos de culpabilidad”, como lo indica el guión original. Al final de la escena, añadió su propia sentencia: “Mi necesidad es estar muerto. Absoluta, totalmente muerto.” (Bergman 1965b: 219-220).

El dolor de la declaración de Evald está anunciado por el paisaje a través del rugir del mar y la agresión de la lluvia. Bachelard sostiene que “El agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal.” El fenomenólogo explica las múltiples manifestaciones de la ira a través del líquido elemento: “Esta vez el elemento [el agua] se molesta, su cólera se hace universal; la tormenta ruge, el rayo estalla, el granizo crepita, el agua inunda la tierra.” (1978: 266,271) Efectivamente, el mar se escucha agitado y los esposos, al salir del auto, se ven empapados por la lluvia, lo que termina de confirmar la idea de que en la película la naturaleza va de la mano con el ánimo de los personajes e indica la vida o la muerte.

En esta escena en particular, el paisaje está condicionado por la distribución de los esposos al interior del carro. Dentro del vehículo, los personajes están sentados en los asientos delanteros. El encuadre que privilegia a Evald tiene un fondo lúgubre, mientras que el fondo de Marianne inspira tranquilidad. Su ventana la enmarca en un paisaje vasto e inmenso, pues a lo lejos se ve el mar y el cielo despejado –ver imagen 18. A diferencia de su mujer, el paisaje que acompaña a Evald se compone de unas hojas oscuras y unos troncos secos, lo que acentúa en él la idea de la muerte.

Por otro lado, la tristeza de esta secuencia se refleja en las tonalidades de grises, que generan un ambiente apagado. Cuando Marianne y Evald salen del auto, éste sólo es capaz de comunicarle sombras y de dar discursos pesimistas, mientras ella se compadece de sus duras palabras. En un momento, el hijo de Isak reconoce que esta vida lo enferma; sobre él, una nube oscura completa el encuadre.

Esta escena estuvo anunciada al inicio de la película, cuando Isak Borg se presentó a sí mismo en el despacho y un paneo recorrió la habitación exponiendo de una en una las fotografías de sus parientes más cercanos. En un momento, la cámara mostró los retratos de Evald y Marianne: primero se detuvo en el rostro masculino sumamente infeliz; a continuación avanzó hacia la imagen de una mujer sonriente, que corresponde a Marianne; el tercer retrato reunió a la pareja – por fin Evald sonríe aunque ligeramente, lo que anticipa el final de la película: él no la dejará ir pues necesita de ella para vivir. Finalmente, se encuentra una fotografía opacada por la sombra. Todo hace suponer que se trata de Evald de niño rodeado por sus padres, Isak y Karin. La oscuridad no es gratuita pues es sinónimo de una infancia infeliz.

En la escena frente al mar y en sintonía con el paisaje y la fotografía, el rostro de Evald está apagado. Él es copia de su padre y éste lo es de su madre. Con respecto a estos personajes, Bergman habla de un “encadenamiento hereditario de la frialdad, la agresión y la repugnancia” (Bergman et al 1968-70: 146), que no hace sino recordar las palabras de La Madre en *El pelícano*, obra de teatro de Strindberg:

LA MADRE: ¿Sabes qué infancia tuve? ¿Puedes imaginar el horror de ese hogar donde me crié, y todo el mal que en él aprendí? Es algo así como una herencia... Pero, ¿a quién se la debemos? A nuestros primeros padres, contestan los libros, y todo hace pensar que sea verdad. (Strindberg 1966a: 166)

Esta locución no sólo hace referencia al pecado original, también destaca la importancia del ambiente familiar en la constitución del ser humano y, aunque resulte un pensamiento determinista, ilustra la realidad de los Borg. La frialdad y, en último término, la vejez espiritual se expande de la realidad personal al entorno más cercano, y en consecuencia, va contagiando a toda la descendencia. Con la conciencia de su muerte en vida, Evald da a escoger a Marianne entre él -la muerte- y su hijo -la vida (Cowie 1970: 189). Pero ella no lo va a abortar, por el contrario, defiende lo que la define: la vida. Al gestar a su hijo, Marianne rompe con el círculo funesto de los Borg por “su maldita necesidad de vivir, de existir y de crear vida” -en palabras de Evald (Bergman 1965b: 220).

En este contexto se evidencia la oposición entre la vida y la muerte. Las dos Saras y Marianne representan la vida y, a su vez, encarnan la maternidad. En la pesadilla anterior, la prima Sara cuidaba a un bebé de la familia, mientras que en este *flashback* Marianne confiesa estar embarazada.¹⁰² La muerte y la frialdad, en cambio, están encarnadas por Isak, su madre y Evald, quien confiesa: “Esta vida me da asco y no creo que necesite una responsabilidad que me haga vivir un solo día más de lo que yo quiera.” (Bergman 1965b: 220) ¿Se trata de una alusión al suicidio? En este sentido, Evald refleja un aspecto de la sociedad sueca cuando revela su necesidad de estar muerto. Basta retroceder al primer capítulo de este trabajo y recordar –por intermedio de Young- los estudios del norteamericano Herbert Hendin titulado *Suicide and Scandinavia*. Al analizar las reacciones de los suecos que habían intentado suicidarse, el investigador descubrió que a muchos de ellos les resultaba difícil tomar conciencia de sus propias emociones y, evidentemente, expresarlas abiertamente; en consecuencia, les preocupaba el sentimiento de estar emocionalmente muertos (Young 1971: 97).

¹⁰² Robin Wood encuentra una continuidad en el personaje de Marianne en *Fresas salvajes* (1957) y el siguiente que interpreta la misma actriz, Ingrid Thulin, en *En el umbral de la vida* (1957), también llamado *Tres almas desnudas*. En la primera película Marianne está embarazada de un niño que su esposo no desea. La película posterior -también dirigida por Bergman pero escrita por Ulla Isaksson- empieza con el aborto del personaje llamado Cecilia Ellius (1972: 105).

La escena entre los esposos frente al mar termina del mismo modo visual como empezó. Si al inicio, se pasó del rostro de Marianne, que estaba frente a Isak, al rostro de Evald en la playa; al final, al rostro oscuro de Evald sucederá el de su esposa en medio de un día soleado pues ahora se encuentra frente al viejo Borg. El *flashback* ha terminado.

Frente a su suegro, Marianne hace un recuento de los personajes que han encontrado en el camino. Por un lado, la pareja Alman le advirtió sobre los extremos de un matrimonio mal llevado; luego, la madre de Isak le remitió a la frialdad de Evald. Por eso, este viaje también resulta una oportunidad en la cual Marianne puede conocer más a su esposo y reflexionar sobre su relación marital. Con su drama personal, la nuera también se convierte en la conciencia del propio Borg pues lo enfrenta con las consecuencias que ha tenido su frialdad en las personas que lo rodearon y concretamente en su hijo –ver imagen 19.

El clima de confianza que se ha generado entre ambas partes se diferencia totalmente de la situación comentada en el primer capítulo a propósito del existencialismo de Sartre y las relaciones humanas. En ese acápite, se hizo referencia a *La náusea*, obra del existencialista francés en que el protagonista, Roquetin, y su ex compañera Annie, fueron incapaces de acompañarse en una experiencia desoladora: “Tomarla en mis brazos... ¿Para qué? ¡No puedo hacer nada por ella! Está sola como yo.” (Sartre 1973: 170). Estas palabras, escritas por el personaje de *La náusea*, no tienen vigencia en la película de Bergman. Y es que en ella, Isak ha contado las reflexiones de su pesadilla a Marianne, quien a su vez le ha confiado los problemas que tiene con Evald. Ahora nuera y suegro se acompañan, aunque no puedan solucionar el problema del otro. La diferencia con la obra francesa radica en la posibilidad que Bergman da a sus personajes de ayudarse y encontrar aliento en el otro, lo cual indudablemente altera la naturaleza misma del desamparo. Y es que en *Fresas salvajes*, las relaciones humanas se revelan como una fuente de esperanza.

Un detalle de la conversación entre la nuera y el viejo es la nueva actitud de éste. Ante lo que cuenta Marianne, Isak no tiene mejor respuesta que permitirle fumar, cosa que le disgusta en una mujer y frente a lo cual siempre ha sido inflexible –no se puede olvidar que al inicio del viaje, él pidió a ella que apagara el cigarrillo. Borg se ha sensibilizado frente al suceso ocurrido entre su hijo y su nuera. Con esta pequeña acción el protagonista comienza a tender un puente hacia los demás.

2.3.2. Al encuentro de los demás

El reconocimiento de su situación personal a través de todos los sucesos ocurridos a lo largo del viaje impulsa al protagonista a una nueva disposición que se traduce en una apertura hacia los demás. Ni bien llega a Lund, Borg debe prepararse para la ceremonia, por lo que no tiene tiempo para ninguna resolución. Por eso, inmediatamente después de la condecoración, el viejo protagonista realiza algunas acciones concretas con las personas que lo rodean.

En primer lugar, conversa con Agda y, además de pedirle disculpas por el suceso de la mañana, le propone tutearse. Este gesto es rechazado inmediatamente por el ama de llaves pues le preocupa su “reputación” como mujer, el “qué dirán”, lo cual resulta cómico. Y es que, en general, la relación entre Isak y el ama tiene pinceladas de comicidad, pues en la práctica comparten gestos y hábitos de dos viejos esposos. De todos modos, Agda se sorprende con las disculpas del protagonista y se lo agradece.

Isak se acuesta y escucha una serenata que viene de fuera. Sale al balcón y encuentra a los jóvenes viajeros, Sara, Anders y Viktor, que han ido a felicitarlo y a despedirse de él, pues van a continuar su viaje. Los dos chicos se van, pero Sara se queda un momento, sola con el viejo: “Adiós, papá Isak. ¿Sabe que es a usted a quien amo realmente, hoy, mañana y siempre?” (Bergman 1965b: 228). Sara –quien a lo largo del camino no sabía a cuál de los dos muchachos escoger-

dice al anciano doctor que es él a quien ama de verdad. Si bien se trata de una frase dicha por una chica coqueta, la Sara de hoy es para Isak un reflejo de la prima Sara y, al declararle su amor, lo reconcilia con su pasado, puesto que Isak sufrió cuando la prima prefirió a su hermano y no a él. Con esta frase, se explota al máximo el recurso de haber contado con la misma actriz para interpretar ambos papeles, pues las palabras dichas por la viajera de hoy, resuenan al interior del viejo como si fueran dichas por la muchacha de ayer, en virtud a la semejanza física entre ambas mujeres. Siguiendo esta lógica es la prima Sara, *encarnada* en la Sara del presente, quien confiesa al viejo sus verdaderos sentimientos. En la secuencia del recuerdo, la prima no sabía a cuál de los dos hermanos escoger. Con el paso de los años, ella ha podido reconocer el valor de Isak. Por eso, este momento teñido de cierto encanto -que no cae en sentimentalismo-, no sólo es importante para Borg, lo es también para la prima Sara, y con ello Bergman resalta la importancia de la reconciliación, ya no sólo como un reconocimiento de las propias culpas, sino sobre todo, como un encuentro entre dos personas dispuestas a dar y recibir perdón.

Cuando los tres muchachos se están yendo, Isak pide en voz baja que no lo abandonen. El encuentro con los jóvenes le ha suscitado alegría y vitalidad, a las que ya no quiere renunciar. Ahora el personaje tiene la humildad para reconocerlo. El viejo necesita del calor de los jóvenes, quienes a su vez han aprendido de él.

En este sentido, esta película también es muestra de la madurez del realizador. Wood ha destacado que en los inicios de su carrera, Bergman enfrentaba en sus películas la vulnerabilidad de la juventud contra la corrupción de los adultos. Conforme fue avanzando en su filmografía esta oposición se hizo menos rígida al punto que en *Fresas salvajes* los tres muchachos dieron un homenaje a Isak a ritmo de serenata. Por eso esta película “simboliza el abrazo de dos generaciones diferentes” (1972: 19, 47). Se trata ahora de la presencia de ambas edades, de la

admiración de los jóvenes hacia el anciano Isak y de éste que se congracia con ellos.¹⁰³

Sin embargo, *Fresas salvajes* también incluye una generación más. En medio de los jóvenes y el anciano se encuentran los adultos, personificados por Evald y Marianne. Cuando el viejo intenta dormir, oye a los esposos que han regresado de la calle, lo que da a suponer que se han reconciliado. Isak aprovecha la oportunidad y llama a Evald para conversar. El protagonista rompe el diálogo habitual con su hijo –cuyos contenidos se han reducido a lo funcional- para preguntarle por su relación con Marianne. Sin embargo, Evald no está acostumbrado a una conversación tan cercana con su padre, por lo que sus respuestas son puntuales. El protagonista tiene la intención de condonarle la deuda pendiente, pero el hijo aún es demasiado duro como para aceptar una proposición de tal naturaleza. Ahora es el padre quien, a raíz de las experiencias adquiridas durante el viaje, debe tener paciencia con el hijo.

Marianne irrumpe en la habitación. Es ella quien ha ayudado al viejo a descubrirse a sí mismo. Por eso, el encuentro suegro-nuera está cargado de afecto. En vez de ser duro como una piedra, Isak se esfuerza por expresarle cariño. De todos los allegados, ella es la más receptiva a los intentos de cambio del protagonista. Cuando él le dice: “Me gusta usted, Marianne”, ella no tarda en responder: “A mí también me gusta usted, papá Isak.” (Bergman 1965b: 230). Si una cámara tardó en reunir en un solo plano al hijo y al padre, de inmediato un solo encuadre basta para cubrir el abrazo entre el suegro y la nuera.

Que Isak esté contento que Marianne y Evald se hayan reconciliado, se debe a que está cambiando de actitud frente a esta joven pareja. De este modo, aunque un poco tarde, está asumiendo su paternidad y rebelándose contra la soledad. El protagonista está reanimando la célula familiar.

¹⁰³ Los tres jóvenes no sólo dieron una serenata a Borg, escenas atrás le ofrecieron un ramo de flores -ver imagen 20.

Ya en otro plano, esta película también comporta una particularidad dentro de la filmografía del director. Maria Bergom-Larsson señala que en *Tortura*, escrita por Bergman en 1944, la experiencia de la autoridad se percibe desde los ojos del adolescente. En cambio, en *Fresas salvajes*, realizada más de diez años después, la perspectiva es revertida puesto que ahora corresponde al punto de vista del progenitor. El padre se convierte en un ser humano (1978: 25).

En este contexto, ¿qué está sucediendo al interior del viejo protagonista? Una mirada hacia atrás, a la ceremonia de condecoración, muestra una contradicción, en palabras de Eithne O'Neill: "Grandeur à deux tranchants. Publique et privée. Joyeuse et mélancolique."¹⁰⁴ (2002: 58) A un lado de la moneda, no pasa desapercibida la pompa con que se celebra el acto público: campanas de la catedral, sonido de trompetas, una banda musical, desfile de doctores, distintivos en los trajes, asistentes elegantemente vestidos, disparo de cañones –ver imagen 21. En la otra cara, a nivel personal, Isak recibe el grado de doctor emérito pero no se le ve feliz. El homenaje por sus 50 años de ejercicio profesional es la recriminación por sus 50 años de abandono personal:

En *Fresas salvajes* a Isak Borg, Dios o el destino le da la satisfacción de haber logrado lo que él quería pero no de darle la felicidad. Tiene frío, es distante, ha visto, pero no ha actuado y esto lo recuerda en su momento de mayor triunfo. Ahí se da cuenta de lo banal, de lo fatuo que puede ser todo. No se le ve contento cuando recibe el honor. (Camino 2002b)

De acuerdo a esta reflexión, el protagonista recibe el grado honorario con pesar porque ya es consciente de que en lo intelectual no está la felicidad. Él sabe que en lo académico sólo ha experimentado la soledad. Borg es un científico y en calidad de tal, es excesivamente racionalista por lo que ha menospreciado sus sentimientos y emociones, a excepción de su pasión por la ciencia. Luego del viaje a Lund -que ha constituido un viaje al encuentro de su propio interior- el

¹⁰⁴ "Grandeza a dos filos. Pública y privada. Alegre y melancólica."

anciano ha sido capaz de enfrentar su propia realidad. La conciencia de la muerte en vida lo ha impulsado a apreciar el valor de las relaciones humanas. Recién ahí se dispone a entablar puentes con las personas de su entorno: Agda, Evald y Marianne.

En un momento de la ceremonia, mencionan el nombre de Isak Borg. La condecoración consiste en colocar un sombrero y un anillo al homenajeado, además de entregarle un diploma, todo enmarcado en la mayor solemnidad –ver imagen 22. Borg recibe el reconocimiento de la sociedad, la gloria del público, los asistentes están contentos de sus logros, a excepción de él. El protagonista aún es incapaz de reconocerse a sí mismo. Y es que aún falta un suceso que lo enfrentará cara a cara consigo. En este sentido, *Fresas salvajes* termina con un último recuerdo, donde Isak finalmente puede alcanzar una mirada más completa de sí mismo a través del encuentro con sus padres.

2.3.3. Al encuentro de sus padres

Siempre que estoy inquieto o triste, trato de recordar episodios de mi infancia para tranquilizarme. Así lo hice esa noche también y regresé a la casa de verano y el sembrado de fresas silvestres y todo lo que había soñado o recordado o experimentado durante ese largo día. (Bergman 1965b: 230)

En la noche, luego de las emociones del trayecto, la ceremonia de condecoración y los pequeños encuentros con las personas más cercanas, Isak no puede dormir. Para tranquilizarse de todas las experiencias vividas, ya echado en su cama el protagonista trae a la memoria un episodio de su infancia con el cual culmina su propio viaje interior.

De la misma forma como el personaje evocó el recuerdo en el jardín de las fresas silvestres, un juego de notas surgiere un arpa y marca el inicio de esta secuencia, que se remonta al cambio de siglo. Nuevamente el espacio es la casa de verano.

La fotografía está iluminada y destaca el blanco tanto en la fachada como en el vestido de las primas y primos. Isak, anciano, se encuentra detrás de un tronco y observa cómo todos los jóvenes salen de la casa. Pero a diferencia del primer recuerdo, el protagonista sí participa de esta escena, por lo que la prima Sara se le acerca y le habla con cariño: “Isak querido, no quedan más fresas silvestres. Tía quiere que busques a tu padre. (...) Tu madre iba a ir con él.” (Bergman 1965b: 231) El protagonista debe ir en busca de sus padres y Sara lo acompañará.

La atmósfera es alegre y fresca, en sintonía con el verano. Cada elemento natural y audiovisual confirma que se trata de un recuerdo encantador: disolvencias, sonidos de arpa y la bulla de los primos, Sara y Borg sonríen y emprenden la marcha. Luego de caminar por un bosque de coníferas, ambos llegan a una orilla, sobre un pasto emblanquecido por la luz solar. En medio de este paisaje, Sara va conduciendo al protagonista de la mano hacia el encuentro con sus padres. Finalmente ella le señala el otro lado del estrecho y se retira.

En la orilla opuesta, están el padre y la madre. A lo lejos se ve a la mujer, sentada en la pradera con un sombrero de verano y un tejido en las manos; mientras el padre tiene una pipa y una caña de pescar. Un plano general los encuadra dentro de un panorama sereno, entre la frescura y claridad del agua y el pasto iluminado por el sol. El paisaje habla por sí solo al punto que ha recibido los elogios de Wood: “Parece una escena sacada de un cuadro.” (1972: 81) En este marco, el padre mira al hijo y la madre lo saluda con la mano; él les devuelve el saludo con un rostro conmovido.

Esta escena ha sido interpretada de diversas maneras. Para Maria Bergom-Larsson se ha tendido un puente entre la niñez y la ancianidad de Isak (1978: 25); no en vano, el viejo protagonista puede por fin participar de la alegría del recuerdo y de la juventud. Birgitta Steene advierte que si bien Borg “ha recuperado su inocencia (...) también se ha convertido en un adulto” pues reconoce en sus

padres el valor de la paternidad (1968: 72). Por su parte, Robin Wood destaca “el sentido del perdón mutuo entre generaciones” (1972: 82). De acuerdo a estas palabras, *Fresas salvajes* reúne a Isak, a sus padres y a Evald, el hijo, quien a su vez, casi al final de la película, reconoce la vida en su propio hijo, que pronto nacerá.

Personalmente encuentro la clave para interpretar esta escena en una simple afirmación: Isak puede ver a sus padres. A lo largo de la película, el protagonista era incapaz de traerlos a la memoria. Ahora por fin los ve, cara a cara. Esta reflexión se complementa con el aporte de la psicología. Desde un punto de vista psicológico, la reconciliación con los padres comporta la reconciliación con la propia vida porque supone aceptar la propia realidad, el pasado del cual uno proviene:

Los padres son la primera fuente de información de los hijos, desde ellos los hijos aprenden a conocerse y valorarse. Entender a los padres como personas con virtudes y limitaciones ayuda a comprender las propias inconsistencias aprendidas a lo largo del proceso de aprendizaje, las cuales no determinan al hijo pero sí afectan la percepción que pueda tener de sí mismo como humano. (Ballón: 2003)

De acuerdo a la psicóloga Ballón, Borg retorna a sus raíces y las acepta, lo que implica un paso decisivo para el encuentro consigo mismo. Desde una mirada comprensiva percibe a sus padres y con ello su propia historia. Por eso, sus recuerdos personales se despojan de todo tinte negativo, lo que implica algunos cambios en la puesta de escena. En este sentido, el tema musical que acompañaba sus evocaciones anteriores, cargadas de nostalgia, es remplazado por la lucidez de un arpa. Así también, lejos de ser un *outsider*, el viejo protagonista participa de la alegría, la inocencia de la juventud, el paisaje cargado de luz, el verano y las fresas silvestres, que constituyen los motivos de *Fresas salvajes*.

¿Por qué Isak es capaz de ver a sus padres? Cowie se aventura a dar una explicación, que linda con la perspectiva luterana: “Solamente ahora, libres de las deformaciones de una conciencia culpable, tienen significado estos recuerdos. Antes los oscurecía su visión egoísta del pasado.” (1970: 191-192) En sintonía con estas palabras, Borg se encuentra consigo mismo en un sentido integral; si bien es un septuagenario, es capaz de sentirse espiritualmente vivo, pues ya no hay culpa ni visión negativa que se lo impida. A lo largo del viaje, el personaje ha ido purificando sus errores y se ha desprendido de las caretas que oscurecían su verdadero rostro. Ahora Isak es capaz de reconocerse. Por eso, la película termina con la sonrisa del protagonista en su cama, en un primer plano donde su rostro está iluminado por una intensa luz blanca.

2.4. Revisión final de Fresas salvajes

La Sara de ses rêves avait raison: tout est injuste! Le châtiment traditionnel pour un accusé de coeur de pierre est la solitude. Sous-entendu, l'isolement de la vie. Non pas le privilège, la plénitude de l'autonomie, mais la carence affective.¹⁰⁵ (O'Neill 2002: 59)

Con estas palabras O'Neill resalta la injusticia a la que está sujeto el protagonista a lo largo de la película. Borg recibe acusaciones, castigos, soledad y carencia afectiva por parte de su entorno más cercano, pero además, el propio personaje cree merecerlos. Por eso, una interrogante salta a la vista: ¿la mirada que Isak tiene hacia sí mismo es la apropiada? Ello lleva a plantear una segunda cuestión: ¿una apreciación crítica sobre el personaje concordaría con la representación que Isak tiene de sí mismo?

En este sentido, una simple observación pone en duda el lente con que el protagonista se mira a sí mismo: la mayoría de características que Borg va

¹⁰⁵ “La Sara de sus sueños tenía razón: ¡todo es injusto! El castigo tradicional para un acusado de corazón de piedra es la soledad. Sobreentendido, el aislamiento en la vida. No el privilegio, la plenitud de la autonomía, sino la carencia afectiva.”

descubriendo de sí tiene un denominador común, todas rescatan lo malo de él. Vernon Young, inclinado a criticar agudamente *Fresas salvajes*, protesta: “A man, such a man, is more than the sum of his deficiencies.”¹⁰⁶ (1971: 168) Y es que en *Fresas salvajes* el proceso de encuentro con uno mismo implica una mirada castigadora, es decir, Isak se percibe a sí mismo desde un filtro culposo y negativo. Desde sus propias disciplinas, el luteranismo y el existencialismo contribuyen a crear esta perspectiva, como se explica en el primer capítulo a propósito del encuentro con uno mismo.

De este modo, no pasa desapercibida la mirada negativa que invade los esfuerzos profesionales del protagonista, como si nuevamente el peso existencialista de la finitud del ser humano y la penitencia de la vida luterana impidieran que Borg se alegre de sus logros terrenales. Los triunfos académicos del doctor se reducen al gran pretexto tras el cual Isak se distanció de su entorno familiar. No se toma en cuenta que la condecoración es la cosecha de constantes esfuerzos profesionales, que si bien podrían considerarse como un trabajo al servicio de los enfermos, sólo son mencionados como la fachada de un personaje egoísta.

Pienso que la mirada que el espectador va adquiriendo de Borg es totalmente distinta a la que éste tiene de sí mismo, porque aquel que ve el pasado del personaje puede entender su problemática actual. A propósito de *Los comulgantes* (1962), Wood había dicho que “el espectador siente intensamente el pasado del protagonista” (1972: 13). Lo mismo sucede con la audiencia de *Fresas salvajes*, en que la historia de Isak da luces para comprenderlo.

Personalmente encuentro una mirada benevolente en los ojos de Sara, la viajera, quien a lo largo del trayecto ha conocido las virtudes del viejo y lo trata con afecto. En un momento del viaje, Sara y los dos muchachos le ofrecen un ramo de flores, no sin antes pronunciar con ironía un discurso sobre su sabiduría –ver imagen 20.

¹⁰⁶ “Un hombre, tal hombre, es más que la suma de sus deficiencias.”

Las palabras emotivas de la viajera recuerdan por oposición el reproche que la prima Sara hizo a Isak en un episodio de la pesadilla. Mientras la prima amonestaba a Borg por su vida dedicada al trabajo, la Sara de hoy lo felicita, le hace bromas y le grita vivas.¹⁰⁷ Igualmente, en el momento de la condecoración ella le pasa la voz con la alegría de quien se siente orgullosa de sus logros académicos. Ya casi al final de la película, la muchacha, indecisa entre dos amores, declara poéticamente al viejo que es él a quien ama de verdad. De una forma casual la Sara del presente sana las heridas que la prima Sara imprimió en Isak desde su juventud.

En este contexto, la Sara de hoy, sus dos amigos y la pareja Åkerman en la estación de gasolina aprecian verdaderamente la profesión del doctor. Desde su sencillez y juventud se maravillan de sus largos años de dedicación académica. Definitivamente ellos desconocen la vida personal de Borg, de ahí que su mirada no esté opacada como la de los otros personajes que son incapaces de ver la generosidad de su carrera profesional porque, al ser parte del entorno de Isak, también sufren de los mismos problemas.

¿Qué sucederá con el personaje?

En cierto sentido, puede resultar simplista la manera como se resuelve el conflicto de Isak, puesto que la experiencia humana es mucho más compleja como para dar un vuelco de 180 grados en sólo un día y permanecer de ese modo. En el fondo, el protagonista -por todas las experiencias vividas a lo largo del viaje- tiene la intención de relacionarse con los demás, pero no se sabe si efectivamente

¹⁰⁷ En palabras textuales, la prima Sara critica duramente a Isak durante la secuencia onírica: "Eres un viejo preocupado que morirá pronto, pero yo tengo toda la vida por delante. (...) Ahora escúchame. Estoy por casarme con tu hermano Sigfrid. Nos amamos y todo parece un juego. (...) Tú, un profesor jubilado, deberías saber por qué duele. Pero no sabes. Porque a pesar de toda tu sabiduría, no sabes nada." (Bergman 1965b: 208-209). Entretanto Sara, la viajera, repite los mismos temas, es decir, sabiduría y vejez, pero con una actitud bromista y admirada: "Sabemos que está celebrando este día. Ahora queremos ofrecerle nuestro homenaje con estas sencillas flores y decirle que estamos *muy* impresionados de que tenga tantos años y de que haya sido

mantendrá este deseo ya que carga con muchos años de hábitos que ahora deberá abandonar para poderse socializar.

Sin embargo, Donner hace una interesante observación a la luz del existencialismo, de la que se desprende el recto lugar que ocupa el desenlace en la película, no como una serie de acciones que prometen un cambio de actitud en el protagonista, sino como la consecuencia de un proceso de toma de conciencia que se ha venido gestando al interior del personaje a lo largo de *Fresas salvajes*:

The important thing is our analysis, the selfanalysis. In this B [Bergman] is again a contemporary and a follower of the literary philosophy that has found its foremost expression in existentialism. (...) The important thing is that he realizes the meaning or the meaninglessness of his life, that he looks himself in the face.¹⁰⁸ (1964: 169)

Esta reflexión destaca la importancia del encuentro del personaje consigo mismo, de modo que todo el viaje se ha convertido en un camino de autoconocimiento. Con ecos existencialistas, Borg reflexiona sobre su existencia. En este contexto, el desenlace de la película imprime la novedad y la frescura del proceso, pues es ahí, en la secuencia final, donde Isak se descubre a sí mismo, cara a cara, como en un espejo.

Ahora bien, ¿hasta qué punto el filme de Bergman es existencialista? Hay que reconocer que desde el inicio hay una preocupación por la existencia, desde la intención por examinar la situación del personaje, comprender sus relaciones con los otros, tomar conciencia de la soledad y, fundamentalmente, de la muerte para asumir una posición en la vida y no ser un simple espectador. Sin embargo, *Fresas salvajes* es más positivo, en la película existe la posibilidad de ser feliz, no

médico durante medio siglo. Y sabemos, por supuesto, que es usted un anciano *sabio* y *venerable*.” (Bergman 1965b: 222).

¹⁰⁸ “Lo importante es nuestro análisis, el análisis de uno mismo. En esto B [Bergman] es nuevamente un contemporáneo y un seguidor de la filosofía literaria que ha encontrado su

en lo intelectual,¹⁰⁹ pero sí en la inocencia y sencillez de la vida. No queda un vacío porque Bergman enfatiza la necesidad de la convivencia humana:

Toda la película es una gran búsqueda de un amor humano que trasciende la limitación de las relaciones físicas. Es la preocupación de Ingrid Thulin, la disyuntiva de Bibi Anderson y aquello que el profesor Isak no ha tenido. (De Cárdenas 1965: 8)

Ciertamente cada persona con la que Isak se encuentra a lo largo del camino tiene una inquietud por comunicarse con quienes le rodean. Marianne, interpretada por la Thulin, viaja a Lund para solucionar sus problemas con Evald, su esposo, quien a la vez confiesa que no puede vivir sin ella; el señor y la señora Alman se ahogan en sus problemas maritales, pero al mismo tiempo, son incapaces de separarse; Karin, el recuerdo vivo de la esposa de Isak, sufre por la frialdad de su esposo; la madre de Borg vive sola y se da cuenta de que sus parientes sólo la buscan por dinero; la prima Sara en el pasado debía escoger entre dos amores, como sucede con la Sara del presente, pues para ambas no existe la posibilidad de vivir solas. En este contexto, Isak también debe volver la mirada a la convivencia humana y darle un lugar en su existencia; por eso –y en oposición al pensamiento de Sartre– el protagonista abandona la soledad: “Son las relaciones humanas lo único que puede proporcionar la felicidad. Lo profesional no”, concluye Camino a propósito de esta película (2002b).

En este sentido, la experiencia del encuentro con uno mismo ha arrojado respuestas y traza puentes hacia los demás. No ha sido en vano recordar el pasado, aunque haya implicado revivir sucesos dolorosos, puesto que el presente plantea a Borg una oportunidad para relacionarse con su entorno familiar. Por

expresión principal en el existencialismo. (...) Lo importante es que él toma conciencia del significado o sinsentido de su vida, que él se mira a sí mismo al rostro.”

¹⁰⁹ Esta afirmación remite a *El séptimo sello* (1956), pues el protagonista de esta película es consciente de que la razón no conduce a la felicidad. Sobre este tema, consultar Platón y Kant (Camino 2002a).

eso, al final de la jornada, el viejo tiene la disposición para traer de la memoria un recuerdo feliz. Luego de ello, su rostro se tranquiliza y se pone fin a la película:

Todas las películas de Bergman, hasta *El manantial de la doncella* (1959), finalizan con imágenes exteriores a los problemas planteados por la película misma. *Fresas salvajes* termina con la sonrisa del viejo profesor (...). Así, las imágenes finales de muchas de sus películas nos devuelven a la vida sencilla y cotidiana, y más particularmente a alguna imagen de ternura, *ömhet*, la única realidad válida de la existencia, según Bergman; la más frágil y, a la vez, la más rica de sentido. (Moeller: 1995: 95)

Las palabras no son necesarias para percibir en el rostro la calma del protagonista, lo que prefigura a su vez la importancia que Bergman dará a los primeros planos conforme alcance un estilo personal como realizador. Sin embargo, la observación de Moeller trae a colación la diferencia abismal que visualmente plantea el final de *Fresas salvajes* (1957) y el desenlace de *Persona* (1966), filme realizado una década después. Basta observar en la última escena el rostro de Borg y compararlo con el de Alma y Elisabeth en la segunda película. Al alivio del anciano se opone la confusión, la decepción y la contrariedad de las dos mujeres. La reflexión ante la propia existencia ha llevado a conclusiones distintas, como se constatará en el siguiente capítulo.

Continuando con la crítica a la mirada personal que Isak tiene de sí, vale la pena una redundancia: ¿Isak es culpable de las culpas de los demás?

Con esta interrogante se puede retroceder hasta el amor de su juventud, Sara. Su prima rechazó los valores del protagonista y prefirió a su hermano, a sabiendas que era un mujeriego. Entonces, lo más lógico sería preguntarle a ella cuál es su escala de valores, en vez de culpar a Isak por su retrainimiento. Igual sucede con su matrimonio, ¿acaso Borg tiene que recibir un castigo por la infidelidad de su mujer? Pareciera más bien que Bergman considera importante que su personaje

enfrente esos sucesos y reciba un castigo, para luego sentirse perdonado. Esta lógica remite nuevamente al tema luterano:

Quiero decirte que hay un sentimiento de culpa; su castigo es la frialdad de los sentimientos, la angustia de la muerte y ese viaje se convierte en una especie de confesión. Parece que antes de morir quiere justificarse, está decidido a hacer una buena acción para mejorar su posición (Bergman et al 1968-70: 142).

Con estas palabras, Sima se refiere a la presencia del filtro luterano en el autoconocimiento de Isak, lo que explica el pesimismo con que el personaje se descubre a sí mismo. Esta corriente acentúa el aspecto negativo de la persona, por lo que el encuentro con uno mismo pasa necesariamente por el reconocimiento de las propias faltas. A ello hay que añadir la propia experiencia de Bergman: la confesión de las culpas resulta familiar para el director sueco debido al peso que el luteranismo ha ejercido en su vida; a todo lo anterior se suma la forma particular en que su padre, pastor sumamente exigente y riguroso, interpretó y encarnó la religión. En este contexto, la confesión de las faltas necesariamente implicaba una atmósfera de humillación, como se comenta en el primer capítulo a propósito de los castigos que recibía el director.

El filme vislumbra ciertas huellas religiosas, como los valores cristianos que se desprenden de la película -el perdón y el amor como antípoda del egoísmo-, algunas referencias sobre la existencia de Dios y el rechazo luterano a las realidades temporales por el que se desestima la profesión de Borg. Sin embargo, la película también descubre la perspectiva del sueco del siglo XX frente a la religión, la cual ha sido reducida con el tiempo a un aspecto decorativo -la catedral como un espacio para la condecoración- o a un conjunto de normas morales que impulsan a Borg a abandonar su egoísmo. No obstante, en el momento de la condecoración, Isak confiesa descubrir una “causalidad” dentro de la cadena de sucesos que ha ido experimentando. No se sabe con precisión si se refiere a algún ser supremo, pero hay que recordar que el tema de la existencia

de Dios aún estaría presente en la filmografía de Bergman hasta la trilogía (1961-63).

Culpas, angustias, recuerdos, inocencia... a lo largo de *Fresas salvajes* se plantean diversas atmósferas dramáticas que guardan relación con la puesta en escena. Una fotografía bien iluminada, ropas blancas y el griterío de primos en el pasado guarda relación con un recuerdo alegre y jovial, en tanto que la oscuridad y el silencio se hacen presentes en una atmósfera pesada de pesadilla. En algunos casos el ambiente está cargado de elementos, como en las escenas al interior de las casas, pero en otras ocasiones el encuadre es más despojado, lo que contribuye a crear la desnudez que los personajes necesitan para ser confrontados.

En *Fresas salvajes*, Bergman aún no ha alcanzado el estilo cinematográfico que lo caracterizará posteriormente, como es el uso perito de los primeros planos. Sin embargo, lo que Bergman aún no explotó a cabalidad en el soporte cinematográfico lo pudo suplir a través de otros medios. Como se ha observado anteriormente, la naturaleza expresa el sentir del personaje y predispone al espectador a un determinado tono dramático, de acuerdo a la escena. Así las fresas de Sara, los días soleados y en general el verano van unidos necesariamente con la juventud, la vida y hasta la fertilidad. Por el contrario, cada situación lúgubre -cuando aparece Borg, su madre o Evald- es anunciada por un cambio en las condiciones del tiempo en que las nubes opacan el cielo ahora gris, el viento sopla, llueve o vuelan pájaros negros.

El audio se maneja en varios niveles, entre los que destacan temas musicales que evocan nostalgia o angustia, ciertas melodías incidentales y ruidos ambientales que son muy marcados y que en algunos casos dan la impresión de unir la vigilia y el sueño, como es el caso del reloj despertador de Isak que parece introducirse en su pesadilla bajo la forma de latidos del corazón. Pero en esta película el sonido también se emplea para indicar desplazamientos en el tiempo. En efecto,

además de una fotografía sumamente iluminada, el espectador sabe que presencia un suceso del pasado cuando escucha un arpa, que imprime en el recuerdo un carácter lúdico.

La estructura narrativa está compuesta de varias tramas, cada una de las cuales relacionan a Isak con algún personaje. Se trata de líneas de acción que comprenden: 1. la presentación del protagonista en relación a un personaje determinado; 2. el punto de quiebre -la pelea entre ambos- y, 3. la reconciliación. En este sentido, al inicio se presenta a Agda como el ama de llaves de Borg; luego de la primera pesadilla, Isak discute con Agda porque éste la levanta en la madrugada y quiere que ella viaje catorce horas en carro, cosa que el ama no acepta pues habían acordado ir en avión; a pesar de la pelea, Agda vuela sola hasta Lund para asistir a la condecoración del viejo, quien finalmente le pide disculpas por la desconsideración y le propone tutearse.

En el caso de Marianne, la estructura es más compleja porque ella está presente a lo largo de todo el viaje. De todos modos, la trama se simplifica de este manera: Marianne e Isak parten en auto; en el camino tienen una fuerte confrontación; luego de muchos sucesos donde la nuera conoce y comprende más a su suegro, Borg y Marianne tienen un diálogo confidencial donde él le confía su experiencia de sentirse muerto en vida y ella le cuenta su problema marital con Evald; finalmente, cuando ambos han empezado a solucionar sus propias dificultades, Isak y Marianne se expresan afecto.

La prima Sara también tiene una línea particular: al inicio, Borg recuerda un episodio donde ella está indecisa entre él y Sigfrid; en la pesadilla posterior, la prima confronta duramente al viejo con su vacío personal y le anuncia su matrimonio con Sigfrid; ya en el recuerdo final, Sara lo busca y lo lleva de la mano al encuentro de sus padres. A través de estas pequeñas tramas y otros encuentros más, el protagonista expone su relación con cada personaje, se pelea, recibe críticas de éste y finalmente se reconcilia con cada uno. La evolución de

estas líneas argumentales está en función de la progresión interior del protagonista. Sin embargo, se trata de varias estructuras simples y poco desarrolladas. Si bien todas confluyen en Isak, no guardan relación unas con otras por lo que pueden percibirse segmentadas.

Las afirmaciones vertidas en los últimos párrafos demuestran la posibilidad de delimitar los sucesos que conforman la estructura dramática de *Fresas salvajes*. En la película, la mente de Isak Borg cumple una función principal pues se combinan recuerdos, pesadillas y la vigilia en sí, sin embargo, cada elemento está bien definido, cosa que marca una diferencia abismal con *Persona* (1966) donde llega un momento en que no se sabe si determinada escena forma parte de la realidad o se desprende de la mente del personaje.

Por otro lado, a nivel temporal, Robin Wood destaca un rasgo característico de la filmografía de Bergman:

... la acción se desarrolla en un período de tiempo bastante breve (muchas veces de veinticuatro horas), si bien crucial, en el que el protagonista, llegado a un punto crítico, ha de tomar una decisión de trascendencia para su futuro (1972: 13).

Este texto se confirma en *Fresas salvajes* donde, a raíz de una pesadilla, Isak Borg viajará en carro durante catorce horas con su nuera Marianne. La decisión no es casual, hay un interés por parte del protagonista por reflexionar en torno a su vida.

Ahora bien, la importancia del tiempo ha sido resaltada con la presencia reiterada del reloj: basta retroceder al inicio de la película para escuchar los golpes de este aparato en el despacho del protagonista; inmediatamente después, un reloj despertador acompaña al anciano mientras duerme y despierta de la primera pesadilla, en la cual, a su vez, hay dos relojes, ambos sin manecillas; finalmente,

cuando Borg visita a su madre, se escucha los golpes de un reloj de pared, mientras la anciana muestra un reloj de bolsillo, que carece de horario y minuterero.

La presencia constante de este motivo demuestra que en *Fresas salvajes* el tiempo cobra dimensiones sorprendentes, pues no sólo comporta las catorce horas de viaje -y un poco más- comprimidas en los noventa minutos de película. Un alto en este asunto permite descubrir varios niveles de reflexión: en primer lugar, evidentemente, se encuentra el tiempo real, es decir, la hora y media de película. En segundo lugar, ya en el tiempo dramático, la historia trata del viaje a Lund que Isak realizó el 1 de junio y que él cuenta en su diario, por lo que el camino a esta ciudad es un suceso pasado. En tercer lugar, dentro del viaje, se trata de un periodo corto pues son catorce horas que definen el encuentro de Isak Borg consigo mismo, a las que se añaden algunas horas al inicio y al final de la película. En cuarto lugar, durante el trayecto a Lund, se encuentra la oposición pasado-presente pues Isak soñará o recordará su pasado, a través de *flashbacks*. Con la libertad de su mente, Borg se traslada a su pasado, el cual, a su vez, tiene fuertes implicancias en su presente. En quinto lugar, el tiempo se convierte en un sinónimo de una vejez tanto física como espiritual en la consabida oposición juventud-vejez. En sexto lugar, se trata del tiempo que no transcurre, simbolizado en el reloj sin manecillas y en la madre de Isak que sigue viva. Es el tiempo congelado que se relaciona con la muerte. En sétimo lugar, se resalta la premura del tiempo, porque Isak quiere reencaminar su vida en el poco tiempo que le queda pues ya es un septuagenario.

A estos niveles hay que agregarle uno más, aportado por Wood, quien sostiene que en *Fresas salvajes* “Bergman comprime cinco generaciones” (1972: 75). En la película aparece Isak, su madre y Evald, pero también se menciona a la madre de la anciana, quien vivía en la casa que ahora habita ella, y finalmente, se hace referencia al hijo de Marianne y Evald. Efectivamente, se trata de cinco generaciones.

Ahora bien, la presencia constante del reloj a lo largo de toda la película, exige detener la atención en el valor del tiempo preciso, más aun cuando cada encuentro, conversación o sueño ocurrido a lo largo del día se ha convertido en un momento revelador. Justamente, una mirada a las raíces del existencialismo, es decir, a Kierkegaard, ilumina el valor de estos momentos. Aplicando las palabras de Hersch, a propósito del pensador danés, cada uno de estos sucesos constituye un momento trascendental para la vida de Borg denominado el *instante*:

Si existe una «filosofía» de Kierkegaard, tal filosofía se parece menos a un sistema que a un dardo. Es una filosofía del punto. Y ese punto es el instante. (Hersch 1970: 74)

El instante posee un carácter absolutamente decisivo, en el sentido de una irreversibilidad, de un «renacimiento», de un «tránsito del no-ser al ser» y escapa a todo pensamiento objetivo. (Hersch 1970: 76)

Según Hersch, el *instante* constituye un acontecimiento preciso para la persona, en el que se revela una verdad trascendental para su vida. En virtud a ello, el individuo pasa del no-ser al ser. Así también, el trayecto a Lund y cada uno de los episodios ocurridos durante la jornada tiene un carácter decisivo para el autoconocimiento de Isak, quien ya no es el mismo antes de iniciar el viaje. Las experiencias de un solo día serán determinantes para el resto de su existencia. En este contexto resuenan las palabras de Donner cuando afirma: “One day in a person’s life can be as revealing as his whole life.”¹¹⁰ (1964: 163)

En una entrevista concedida a Charles Thomas Samuels en 1971 Bergman comentaba que le era difícil salir del teatro para hacer cine. No conseguía marcar el cambio (Bergman y Samuels 1971: 193). En *Fresas salvajes* esta autocrítica se refleja en el uso de la cámara ya que, si bien hay planos cercanos que captan con maestría la vejez de Victor Sjöström, también abundan los planos generales que a modo de teatro, establecen un escenario. Tal es el caso del encuentro entre Karin y su amante en el bosque, ambos están bañados por una luz puntual, como si

¹¹⁰ “Un día en la vida de una persona puede ser tan revelador como su vida entera.”

estuvieran en un estrado donde se está representando una obra dramática. *Fresas salvajes* cuenta con una cámara abierta pues para entonces el director sueco aún era muy tradicional y no lograba establecer un lenguaje cinematográfico propiamente suyo.

Así también, algunas actuaciones tienen matices histriónicos, como lo evidencian Bibi Andersson –quien interpreta a las dos Saras- y el encuentro de Karin con su amante. En este aspecto, no hay que olvidar que la mayoría de sus actores de cine provienen del teatro de Malmö, donde el director trabajó entre 1952 y 1958, como se explica en el primer capítulo.

Sin embargo, la relación teatro-cine también se convierte en una virtud donde un arte enriquece al otro. En el caso de los suecos, este acercamiento se hace más evidente, puesto que el cine nació prácticamente de hombres de teatro:

Con el objeto de elevar los niveles de producción [Magnusson]¹¹¹ convenció a dos eminentes actores-directores teatrales, Victor Sjöström y Mauritz Stiller, que formaran parte de su compañía. (...) Magnusson financiaba la empresa pero no intervenía para nada; Sjöström y Stiller tenían completa libertad de acción. Por eso los orígenes de la producción cinematográfica sueca tuvieron una íntima relación con el arte y las normas del teatro. (Dymling 1965: 11)

Al igual que Sjöström y Stiller, Ingmar Bergman incursionó primero en el teatro, además de colaborar en algunos trabajos de ópera. Durante sus años formativos estuvo en contacto con maestros del drama sueco, como se expuso en el primer capítulo de esta investigación. Se sabe también que mientras dirigía filmes, continuaba realizando obras en el escenario. En este contexto, no es de extrañar que su aproximación como realizador de cine tenga el aporte de varias disciplinas artísticas y, en especial, del teatro.

¹¹¹ Charles Magnusson era presidente de la compañía Svensk Filmindustri.

De acuerdo a Donner, Fereydoun Hoveyda sostiene que *Fresas salvajes* presenta tres análisis. El primero, es el propio análisis de Borg; el segundo es el análisis de Bergman sobre Borg; y el tercero es el análisis que la audiencia hace de los dos (1964: 155). Estas palabras guardan relación con la presente investigación pues en ella se ha centrado la atención en el protagonista y los diversos puntos de vista que confluyen en él: en primer lugar, se ha examinado la propia mirada de Isak, que está en continua progresión; así también, se ha tomado en cuenta los comentarios que Borg acoge de los otros personajes hacia sí; y, finalmente, se ha realizado una crítica a la aproximación que el protagonista tiene de sí mismo y, por ende, al trato que recibe de su director.

Sin embargo, un análisis a los filmes de Bergman exige tarde o temprano voltear la mirada a su creador. En él encontramos la fuente de inspiración de muchos sucesos que, sin desvirtuar el sentido de la película, permiten tomar contacto con el director-autor y con los demonios personales que se expresan a lo largo de la película. Por eso, este capítulo incluye dos perspectivas más, que si bien son someras, enriquecen la interpretación que se pueda tener de *Fresas salvajes* y demuestran la posibilidad de comentar la obra desde diversos enfoques analíticos. En primer lugar, se trata de una aproximación a Ingmar Bergman, seguida de un breve acercamiento a Victor Sjöström, el intérprete de Isak Borg.

2.5. Al encuentro de Ingmar Bergman

Para mí, era una especie de inventario de mi vida pasada, una especie de test final profundizado. (Bergman et al 1968-70: 138-139)

Con estas palabras el director confiesa a tres entrevistadores el carácter personal de *Fresas salvajes*. Y es que esta película puede ser interpretada a la luz de los demonios personales de Bergman: miedos -como el miedo a la muerte-, interrogantes -como la pregunta sobre la existencia de Dios-, lecturas culposas de

la vida, experiencias humillantes, angustias y hasta seguridades –en este sentido, su experiencia personal con las mujeres explica la confianza que pone en ellas para conducir a su protagonista al encuentro consigo mismo, aunque también constituyen el motivo de las desdichas, tanto del personaje como del creador.

Justamente, el director recoge de su día a día algunos elementos que confluyen en su obra y con ello explota su capacidad creadora. No está demás mencionar que los sueños de Isak Borg fueron sus propios sueños: el féretro que cae abierto de una carroza fúnebre, la esposa que es infiel públicamente y el examen mal contestado (Bergman 1992: 22), todo lo cual está escrito en *Imágenes*, su publicación autobiográfica, y se visualizan en las dos secuencias oníricas de la película. Así también, el episodio de pesadilla donde Borg debe rendir un examen público -que finalmente se torna humillante para el protagonista- se asemeja a otro sueño de Bergman en que tiene que dirigir y no recuerda qué hacer:

Tengo sueños que se repiten. El más corriente es un sueño profesional: estoy en el plató y voy a rodar una escena. Todos están allí, actores, operadores, asistentes, electricistas, extras. Por algún motivo no puedo acordarme del texto del día. Tengo que mirar incesantemente en mi guión. Allí veo réplicas incomprensibles. (...) El actor me mira con desconfianza, pero sigue obediente mi indicación. Lo contemplo a través de la cámara, veo sólo media cara y un ojo que me mira fijamente. (Bergman 1995: 185)

De acuerdo a estas confesiones, Bergman sueña que está en público y no puede leer el guión; por lo que no resulta extraño que Isak, su personaje, sueñe con unas palabras ilegibles en la pizarra. En una pesadilla el director sólo puede ver un ojo a través de la cámara; así también, Borg se encuentra con un ojo en el microscopio. A través de los sueños, Bergman capta circunstancias angustiantes y las pone en escena, pero también cuenta con su propio entorno de donde *toma* personajes. En una ocasión confesó que la pareja Alman-Berit era una caricatura de Stig Ahlgren y su mujer. Se trata de un crítico cinematográfico con quien Bergman se había fastidiado, de modo que escogió un personaje desagradable para efectuar su venganza (Bergman et al 1968-70: 140). Pero el director sueco

no sólo usa su ingenio para vengarse de las personas. Un claro ejemplo de ello es la profesión de Isak Borg. No es casual que el protagonista sea médico pues Bergman se inspiró en su mejor amigo, Sture Helander, quien además ha sido su médico de cabecera (Bergman et al 1968-70: 133). Finalmente, el director recuerda en los pasajes de su infancia a una señorita Agda, maestra de los Bergman y amiga íntima de su madre, que visitaba frecuentemente su casa (Bergman 1995: 148). Puede ser coincidencia pero esta figura femenina pudo haber servido de inspiración para el ama de llaves del viejo Borg, también llamada Miss Agda.

Es conocida la anécdota que dio forma a *Fresas salvajes*. Se trata del viaje que Bergman hizo a Uppsala en 1956. Ahí se encontró con la casa de su querida abuela donde pasaba temporadas de su infancia. El director abrió la puerta de la cocina y sintió estar de vuelta en su pasado:

Pero allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas. Con veinte años de intervalo, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de la “primera escalera”, no tropezaríamos con tal peldaño un poco más alto. Todo el ser de la casa se desplegaría, fiel a nuestro ser. Empujaríamos con el mismo gasto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la guardilla lejana. El menor de los picaportes quedó en nuestras manos. (Bachelard 1965: 48)

Da la impresión que Bachelard conociera la experiencia personal de Bergman pues con la imaginación que caracteriza a este último y su sensibilidad frente a olores y colores, el director pudo recrear su infancia con un tinte de nostalgia.¹¹² No es extraño que se haya sentido en casa junto a su abuela. Como se menciona en el primer capítulo, Bergman vivía feliz durante las temporadas que pasaba junto a ella. Con su abuela daba rienda suelta a su imaginación y olvidaba los conflictos que tenía en su casa natal, los castigos que le imputaba su padre y las caretas tras las cuales sus progenitores se escondían para fingir que eran una

¹¹² Bergman relata detalladamente esta experiencia en una de las entrevistas publicadas en el libro *Conversaciones con Ingmar Bergman* (Bergman et al 1968-70: 131-133).

familia armoniosa. En este sentido, no me extraña que el director se dedique a romper la fachada de su protagonista. Al igual que su familia, Borg vivía tras una fachada y fingía una falsa imagen ante la sociedad.

Conforme han transcurrido los años, Bergman no sólo se refiere a ciertos elementos anecdóticos que impulsaron la creación de la película. Las circunstancias que envuelven la realización de *Fresas salvajes* ayudan a entender su situación personal. En aquel entonces se encontraba en medio de una actividad laboral sumamente intensa y a la vez angustiante que lo condujo a tener problemas psicosomáticos. Antes de escribir el guión -que lo hizo mientras estaba internado en el hospital- había realizado *El séptimo sello* en el verano de 1956. Luego de ello puso en escena tres obras en el Teatro Municipal de Malmö: *La gata sobre el tejado de zinc*, *Eric XIV*, *Peer Gynt* que fue estrenada en marzo de 1957. El rodaje de *Fresas salvajes* duró desde inicios de julio hasta el 27 de agosto. Luego estrenó en Malmö *El misántropo* (Bergman 1992: 17-18). Evidentemente, el director vivía en una continua actividad entre el cine y las tablas.

En este contexto, no resulta extraño que detrás del éxito profesional¹¹³ le haya ido mal en su vida personal: “Tras una reflexión profunda y adentrarme en el oscuro espacio de *Fresas Salvajes* encuentro, dentro de la solidaridad laboral y el esfuerzo colectivo, un caos negativo de relaciones humanas.” (Bergman 1992: 18) En efecto, tras la tensión consecuente de su trabajo, le seguía el dolor por la separación de su tercera esposa, las dificultades en su convivencia con Bibi Andersson y los serios problemas que tenía con sus padres.

Justamente le dolía inmensamente la frustrada relación con sus progenitores, de ahí que la escena final, en la que Isak saluda a sus propios padres, esté cubierta por una añoranza muy personal. Hay, pues, a través de esta película una

intención de comprenderse a sí mismo y de tender un puente hacia los padres de la vida real.

John Kobal sugiere que Evald, el hijo de Isak, tenía la misma edad que Bergman al momento de la realización de la película (1990: 40). No sorprende que el creador comparta la compleja experiencia de su joven personaje, es decir, sentirse muerto en vida, afrontar dificultades maritales y, sobre todo, tener problemas de comunicación con el padre. En este sentido, Bergman confiesa que intentaba retratar a su propio progenitor en Isak Borg, el padre de Evald, pero pronto se dio cuenta de que en el viejo protagonista el joven director se encontraba a sí mismo. Casualmente, las iniciales de Isak Borg coinciden con la de su creador: Ingmar Bergman. Y es que, conforme ha transcurrido el tiempo, el director ha confesado que experimentaba a sus 37 años la propia experiencia de Isak, septuagenario:

Yo, a los treinta y siete años, aislado de relaciones humanas, relaciones que yo había cortado, autoafirmativo, introvertido, no sólo bastante fracasado sino fracasado de verdad. Aunque exitoso. Y capaz. Y ordenado. Y disciplinado. (Bergman 1992: 21)

Estas confesiones llevan a considerar *Fresas salvajes* como un encuentro con el propio director. Y en cierto sentido sí es así. Un crítico estableció la posibilidad que Bergman estuviese dando un salto de conciencia en Borg para acusarse a sí mismo de ser un hombre viejo: “For myself, I have learned in Bergman movies always to look for the personal involvement first.”¹¹⁴ (Young 1971: 163, 236) Si bien esta afirmación resalta la importancia del autor en el proceso de comprensión de su obra, comporta el riesgo de encontrar en los personajes de Bergman simples proyecciones de su vida. Evidentemente esto no sucede así cuando los personajes están bien logrados, es decir, cuando tienen autonomía propia. En el

¹¹³ Para entonces Bergman ya había conseguido la primera aceptación mundial con *Sonrisas de una noche de verano* en el Festival de Cannes de 1956, donde obtuvo una mención especial. Un año más tarde, *El séptimo sello* ganó el Premio especial del jurado.

¹¹⁴ “Por mi parte, he aprendido a buscar siempre primero la implicación personal en las películas de Bergman.”

caso del protagonista de *Fresas salvajes*, Isak Borg gana en universalidad e independencia al encarnar a todas aquellas personas que siendo profesionalmente exitosas, han despreciado las relaciones con sus entornos inmediatos. No pocos espectadores pueden sentirse identificados con él, después de todo, el protagonista vive un problema del que no se eximen los hombres de estos tiempos.

Más adelante Bergman encontrará en el artista un personaje que canaliza la expresión de sus propios conflictos. Esto se vislumbra en *El rostro* (1958), que reúne una compañía de magos, y alcanza consideraciones especiales con *Persona* (1966), donde se revela la realidad desoladora de una actriz exitosa. Por eso, tanto *Fresas salvajes* como *Persona* tienen como terreno la misma problemática: los personajes de ambas películas experimentan lo fútil de sus logros profesionales a los que han reducido su propia vida. De este modo, se está construyendo un camino hacia *Persona*.

“¡*Fresas Salvajes* ya no era mi película, era la película de Victor Sjöström!”, declara Bergman a propósito de este actor y director (1992: 25). Sus palabras no son sólo emotivas, ya que este filme se ha convertido en un homenaje a quien fuera uno de los iniciadores del cine sueco. Por eso, este capítulo termina con un somero enfoque analítico, que centra su atención en el intérprete de Isak Borg:

2.6. Al encuentro de Victor Sjöström

En su autobiografía titulada *Linterna mágica*, Bergman relata la experiencia de estar cerca de uno de los pioneros del cine sueco que, en calidad de director artístico de la institución Svensk Filmindustri, le daba invalorable recomendaciones durante sus primeros años de actividad cinematográfica (1995: 79). Se trata de Victor Sjöström (1879-1960), de quien se hizo una somera referencia en el primer capítulo de este análisis. La cercanía Bergman-Sjöström

permitía un intercambio generacional entre dos directores, que enseñó al más joven a simplificar sus trabajos, cuando aún era un realizador novato.

Pero Sjöström también era actor y en 1949 Bergman tuvo la oportunidad de dirigirlo en el filme titulado *Hacia la felicidad*. Ocho años después, sin embargo, la experiencia era distinta. En el rodaje de *Fresas salvajes* (1957), Bergman tenía como protagonista a un hombre mayor, lo que implicaba asumir las limitaciones propias de la vejez. Limitaciones físicas -como la de rodar con Sjöström sólo hasta determinada hora, porque a las cuatro y media debía llegar a su casa para tomar una copa de whisky- y limitaciones psicológicas: “su propio sufrimiento, misantropía, marginación, brutalidad, tristeza, miedo, aspereza, aburrimiento” (Bergman 1992: 25).

En este sentido, aunque *Fresas salvajes* oscile entre el sueño y la realidad, Melvin Ledgard, crítico peruano, rescata su carácter documental. En una de sus clases de *Apreciación cinematográfica*,¹¹⁵ Ledgard observa, que a través del empleo preciso de los planos cerrados, Bergman cuenta con la propia realidad de Sjöström para captar la vejez. Se trata efectivamente de un actor que en virtud de su ancianidad está cerca de la muerte. Las arrugas y la voz vacilante de Isak Borg pertenecen al propio Sjöström. Probablemente también correspondan al actor la mirada temerosa ante la muerte, así como la nostalgia por el pasado.

Casualmente Victor Sjöström había vivido una experiencia similar a la de Isak Borg. Entre 1915 y 1916 entró en depresión por diversos asuntos personales. Se sentía insatisfecho por su trabajo en el cine, pero además no le había ido bien en su matrimonio con la actriz danesa Lili Beck. Una acción lo ayudó a salir de esta crisis: compró una bicicleta e hizo un viaje por el campo. Recorrió los lugares donde había vivido con sus padres de niño, pero donde nunca había estado ya de

¹¹⁵ Curso dictado por Ledgard a lo largo del segundo semestre del 2000 en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

adulto. Poco a poco empezó a recobrar la fe en la vida (Idestam-Almquist 1952: 47-48).

Victor Sjöström falleció en 1960, pocos años después de actuar en *Fresas salvajes*.



CAPÍTULO 3

PERSONA

Este capítulo presenta el análisis de *Persona* (1966), película escrita y dirigida por Ingmar Bergman. Previo a ello se encuentra un resumen del filme, seguido de una introducción al trabajo de investigación.

RESUMEN DE LA PELÍCULA

Elisabeth (Liv Ullmann), una célebre actriz teatral, está hospitalizada tras haber perdido la voz durante una representación de *Electra*. Una doctora (Margaretha Krook) la somete a toda una serie de pruebas, y afirma que está sana y bien, pero ella sigue sin hablar y permanece en el pabellón. Alma (Bibi Andersson), la enfermera encargada de cuidarla, intenta establecer una relación con ella y se dedica a hablarle. Paciente y enfermera se trasladan a la casita de verano de la doctora, al lado del mar y Elisabeth va recuperando poco a poco la salud, pero sigue sin hablar. El silencio de una, lo suple la otra hablando sin parar. Alma le acaba confesando a Elisabeth sus sentimientos y recuerdos más íntimos. Entre ambas mujeres se va creando una simbiosis cada vez más intensa e inquietante.

[Tomado de Aurora Boreal:
http://www.mundofree.com/cine_nordico/Persona.html]

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS¹¹⁶

Una actriz, Elisabeth Vogler, decide dejar de hablar a partir de su actuación de *Electra*: esto es lo único que informa la doctora a Alma, quien es la enfermera del

¹¹⁶ A lo largo de este análisis se emplearán los términos *la actriz*, *la paciente*, *la enferma* –nombre que siempre irá en cursivas pues en realidad no tiene enfermedad alguna- y *la Vogler* para designar a Elisabeth, interpretada por Liv Ullmann. En el caso de Alma, interpretada por Bibi Andersson, sólo se recurrirá a su nombre y a su oficio, por lo que también se le llamará *la enfermera*. Eventualmente se le denominará *la cuidadora* o *la hermana Alma*, término que no alude a un sentido religioso.

hospital a donde llega la artista para internarse. El resto lo irá conociendo conforme se relacione más con su paciente en calidad de enfermera, pero sobre todo, conforme se involucre más con ella, al punto que llegan a congeniar en apariencia. *Persona* es la historia de Alma, la enfermera que, con el transcurrir del tiempo, se convierte en la paciente de Elisabeth, la supuesta *enferma*, a quien la primera confía su vida creyendo estar en manos de una artista amiga. O mejor dicho, es también la historia de la actriz Elisabeth Vogler, la paciente que escucha a su enfermera. Palabras y silencio. Voz y oídos. Convivencia feliz. Admiración y fascinación. A los ojos de Alma, todo es controlable hasta la traición de la actriz, un suceso que revela el caos insondable de las relaciones humanas y la maldad de la traidora, pero sobre todo, es un catalizador que desata la crueldad de Alma, la víctima. A partir de esta dolorosa revelación, la enfermera recién es capaz de comprender el silencio de la actriz, pero ya es demasiado tarde, porque ella misma está experimentando la imposibilidad de la convivencia humana y lo único que le queda para sobrevivir es defenderse de su paciente pero, sobre todo, marcar distancia y huir de la posibilidad de confundir su identidad con la otra.

Como en *Fresas salvajes* (1957), *Persona* juega con dicotomías pero, valga la redundancia, son fuertemente polarizadas: de la bondad extrema hasta la crueldad; de la ilusión inicial al escepticismo completo; de la enfermera a la *enferma*; de la actriz al espectador; del embarazo al aborto; del amor maternal a la aversión; el silencio y el ruido. Alma y Elisabeth, dos personajes totalmente distintos, pero en su interior llegan a ser tan similares que un primer plano las denuncia; se trata del retrato que contiene la fusión de la mitad de los rostros de cada una de estas mujeres, imagen que ha quedado grabada en la memoria del cine –ver imagen 13 en *Galería de fotos de Persona*.

Los nombres se convierten en una herramienta de lectura: tanto el título de la película como *Alma*, *Elisabeth* y el apellido *Vogler*, que es conocido en la filmografía de Bergman por pertenecer a una familia de actores. Porque en *Persona* no es casual que Elisabeth sea actriz. Justamente este filme trata de la

artista que renuncia a la actuación como una postura ante la propia vida y como reacción a sus problemas cotidianos. Bergman se vale de todo en esta película – como una secuencia de imágenes anexas al inicio, mitad y fin de la película- para explicitar su perspectiva frente al arte y, en forma concreta, al cine. El artista ha dejado de ser un guía, ahora es un vampiro que succiona a su espectador.

Persona impresiona por su austeridad, lo que remite a la estética de Dreyer, director danés, así como al teatro de cámara de Strindberg, dramaturgo sueco. Esta película está filtrada por la mente de las protagonistas mediante unas acciones confusas que son una prolongación del arte onírico del dramaturgo coterráneo de Bergman. Sin embargo, no sólo se traslada del mundo de la vigilia al plano mental, sino que *Persona* apela a diversos niveles de realidad. En este sentido, las imágenes anexas a la historia de la película, mencionadas en el párrafo anterior –que comprenden una composición inicial, la avería en el proyector a mitad del filme y la secuencia final- recuerdan, entre otras cosas, que el cine es una ilusión.

Un simple detalle, el color de la ropa, toma un papel importante en la identificación de cada personaje. Al inicio, el blanco y el negro señalan la polaridad entre ambos personajes. Sin embargo, la película sorprenderá con un intercambio de personalidades o, mejor dicho, con la posibilidad de asemejarse una a la otra, de modo que los vestidos del mismo color predicen la similitud entre las dos mujeres. Tomando como referencia la connotación occidental, los colores de la ropa también anuncian la naturaleza del acto que van realizar. El personaje suele vestirse de blanco cuando es víctima de la otra; cuando lleva ropa negra en cambio, se convierte en la victimaria.

Y es que a lo largo de la obra, la transformación se convierte en el común denominador de Alma y Elisabeth. Se trata de una mutación interior, que confunde sus identidades, complica el proceso de encuentro con uno mismo y consecuentemente, altera la convivencia con la otra.

En base a estas consideraciones, presento cinco grandes momentos¹¹⁷ que obedecen a situaciones marcadamente distintas al interior de Alma y Elisabeth, pero que a su vez, coinciden y están determinadas por las relaciones entre ambas. De ahí que se titulen:

1. El encuentro inicial
2. La convivencia feliz
3. Traición y angustia
4. El otro es un espejo: el caos
5. La separación

Finalizado el análisis de la historia y dada la riqueza temática y el carácter abierto de esta película, he querido agrupar algunos temas en una sexta sección titulada *Algunos comentarios en torno a Persona*. Los puntos séptimo y octavo corresponden, respectivamente, a una revisión final de la película, seguida de una sección titulada *Al encuentro de Ingmar Bergman*, en la que me remito a las fuentes de esta obra, es decir, su creador.

Al igual que en el análisis de *Fresas salvajes*, este capítulo cuenta con una escaleta, insertada en los anexos,¹¹⁸ que permite tener una visión panorámica del filme. Ahí también se encuentra una *Galería de fotos* de la película,¹¹⁹ a la que se hará referencia a lo largo de este capítulo para una mayor comprensión del mismo.

Persona transcurre en los años sesenta y coincide, por tanto, con la época de su creación. El rodaje comenzó en julio de 1965 hasta septiembre del mismo año;

¹¹⁷ Después de haber visionado el filme, se decidió dividir el análisis de la historia en cinco fragmentos que muestran características particulares en las dos categorías con que se analiza este trabajo de investigación, es decir, el encuentro con uno y las relaciones humanas. En otras palabras, se trata de cinco momentos significativos al interior de cada una de las protagonistas y, por tanto, en la convivencia entre ambas.

¹¹⁸ Ver anexo 3.

¹¹⁹ Ver anexo 10.

algunas tomas se rehicieron entre febrero y marzo de 1966 y el 18 de octubre fue proyectada en Estocolmo (IDFF 1990: 696).¹²⁰ Los interiores fueron inicialmente grabados en estudio pues ahí el director ganaba en concentración y libertad. Sin embargo, el rodaje encontró dificultades, por lo que se rehicieron esas escenas en la isla de Fårö, que se convirtió en la locación idónea para filmar los exteriores. Años atrás, a 700 metros de ese lugar, se había realizado *Como en un espejo* (Bergman 1970b: 132-133; Bergman et al 1968-70: 203). Pronto la isla de Fårö dejaría de ser sólo un espacio de trabajo para constituir la morada del propio director.

ANÁLISIS DE *PERSONA*

Persona comienza con una serie de imágenes que, a simple vista, no guardan relación alguna entre sí. Por el momento no parecen trascendentales para el sentido de la película, pero una avería intencional a la mitad de la cinta, así como una experiencia similar al final de ésta, dan un nuevo valor a esta secuencia. Dada la evidente importancia de esta serie de imágenes, les he dedicado un acápite especial titulado *Cinematografía* -punto 3.6.1- al terminar el estudio de la historia.

Un comentario, expuesto por el propio director, da luces para emprender el análisis de la obra. En un artículo titulado *A propósito de Persona*, Bergman señala que la película trata de dos personajes principales, “de una idéntica longitud” (1970b: 130). Este minucioso cuidado recuerda la medida exacta de los ingredientes para llevar a cabo un experimento. Los objetos estudiados serían Alma y Elisabeth, dos seres humanos opuestos y a la vez complementarios; el lugar adecuado para el experimento sería un espacio aislado de cualquier otra variante, es decir, una isla. Una pregunta acompañaría todo la investigación: ¿qué

¹²⁰ Para efectos de practicidad, cada vez que se haga alusión a *Persona* se tomará como referencia el último año de su realización, es decir 1966, por lo que suele aparecer: *Persona* (1966).

sucede si dos mujeres, físicamente parecidas entre sí, pero interiormente opuestas, viven juntas durante un tiempo, aisladas de los demás seres humanos?

Mal que bien, esto es lo que hace el director sueco en *Persona* para ahondar en el ser humano y en sus conflictos interiores. Ahora bien, ¿quiénes son estos personajes? ¿cómo van evolucionado en el encuentro con ellos mismos y con los demás? Un primer paso para responder a estas interrogantes implica conocer la situación inicial de cada uno de ellos.

3.1. El encuentro inicial

Para conocer cómo se presentan Alma y Elisabeth al inicio del filme es necesario partir de lo más visible, es decir, de lo que ellas saben y muestran de sí mismas. El título de la película da luces al respecto.

3.1.1. Al encuentro de la persona

Hay una palabra que frecuentemente me había obsedido y que me vino al pensamiento: *persona*, el vocablo latino con que se designaban las máscaras detrás de las cuales, en la antigüedad, los actores ocultaban el rostro. Y me di cuenta de que tenía un título particularmente adecuado, porque, finalmente, ése era el tema de mi film: las máscaras que llevan los individuos. [...] Yo estaba encantado: mi film llevaría ese título curioso, *Persona*, palabra cuyo primer sentido fue extrañamente alterado, porque, de significar máscara, pasó a designar a aquel que se oculta detrás de ella. (Bergman 1970b: 129-130)

Como Bergman señala, el sentido de *persona* ha ido variando con el paso del tiempo. En un inicio se trataba de la máscara que el actor romano empleaba para sugerir el personaje que interpretaba; con el transcurrir de los siglos este término denominó al propio individuo, es decir, al ser humano.

Pero el director sueco no ha caído en cuenta de otra definición de *persona*, que se halla en la psicología analítica de Jung.¹²¹ *Persona* se convierte en la suma de las máscaras o roles sociales, es decir, se trata de la “personalidad social” y como tal, está determinada por las expectativas del entorno. Justamente, por estar restringido al ámbito social, Jung consideró que la *persona* no era lo más importante en la personalidad del individuo (DiCaprio 1985: 85, 111). Si bien no es lo esencial en el ser humano, la *persona* es lo más evidente de cada uno, por lo que su reconocimiento constituye un primer paso para ahondar en sí mismo.

Aplicando este concepto en los personajes de la película, ¿cuáles son las respectivas *personas* de las protagonistas?

3.1.2. *Alma, la enfermera*

Una serie de escenas iniciales dan luces sobre la situación de cada uno de los personajes. La película empieza cuando Alma, la enfermera, entra al consultorio de la doctora para informarse del caso clínico de Elisabeth Vogler. Inmediatamente después, Alma ingresa a la habitación de su paciente y se presenta ante ella, pero se sorprende que esta última no murmure palabra alguna. En el pasadizo, Alma vuelve a encontrarse con la doctora y le cuenta sus impresiones acerca de la Vogler, por lo que reconoce que prefiere abandonar el caso, cosa que no llega a suceder. Inmediatamente después, Alma se encuentra nuevamente en la habitación de la actriz y le enciende una radionovela, lo que genera una reacción inesperada en la paciente. La enfermera se retira a su dormitorio y en voz alta hace una reflexión sobre sí misma. Las escenas siguientes atañen principalmente a Elisabeth y la doctora, por lo que no serán mencionadas en este acápite, dedicado a hurgar en la *persona* de Alma.

¹²¹ Carl Gustav Jung nació en Suiza en 1875 y murió en 1961. Es el fundador de la psicología analítica. Había sido uno de los colaboradores de Freud, pero más adelante se apartó de él porque no estaba de acuerdo con la perspectiva extrema del psicoanalista ante la sexualidad humana. Jung estaba interesado en explorar una parte del inconsciente que consideró la más profunda y a la que denominó “el inconsciente colectivo”. El suizo pensaba que el ser humano de entonces permanecía como un enigma por haber perdido contacto con las creencias y misterios de antaño, es decir, “con los fundamentos inconscientes de su personalidad”. El encuentro con ello le daría el sentido a su vida (DiCaprio 1985: 84-85).

En este sentido, la primera escena presenta al personaje: Alma ingresa al consultorio de la doctora y se para en postura recta, con las manos en la espalda, dispuesta a escuchar. Un inofensivo plano conjunto registra a la enfermera, su porte sumiso y diligente, su gesto de asentimiento; pero no tardará mucho tiempo para que la cámara comience a hurgar e invadir al personaje. En efecto, conforme la doctora va revelando que el caso clínico de la paciente se debe únicamente a una decisión de voluntad, la cámara se acerca a la enfermera y la registra por todos los ángulos posibles: los ojos atentos, los labios tensos, ambos perfiles, y la cabeza por atrás hasta descender abruptamente a sus manos que se mueven e indican inseguridad ante la tarea que se le está asignando. A pesar de sus reacciones corporales, la enfermera no critica ni hace comentario alguno sobre el caso expuesto, sólo asiente con sumisión. ¿Por qué tiene esta actitud?

La respuesta a esta interrogante se encuentra en la imagen que la enfermera tiene de sí misma. En primer lugar: “el informe [uniforme] de la enfermera es de por sí una máscara”, observa el crítico inglés Robin Wood, quien encuentra relación entre el vestido y el movimiento de la cámara que desciende hasta sus manos enlazadas en la espalda, para mostrarnos a una “alumna buena y obediente” (1972: 167). Si en ese momento se le preguntase a Alma quién es ella, probablemente respondería que es la “hermana Alma”. Por eso, presentarla con el uniforme de trabajo no corresponde sólo a una intención funcional del director. Evidentemente, Alma se define por su profesión: toda ella se percibe como una enfermera, lo que equivale decir que se valora por su *persona* –término que anteriormente se definió, de acuerdo a Jung, como el conjunto de roles sociales que evidentemente no abarca todas las dimensiones de su vida. Sin embargo, la magnitud con que Alma aprecia su *persona* guarda relación con la propia percepción de chica buena que se manifiesta en la manera de comportarse y de asentir a la doctora en el consultorio. Su eficiencia y esmero se reflejan también en ese mechón que se acomoda escrupulosamente antes de entrar a la habitación de su paciente, en la escena siguiente.

Lo primero que llama la atención en la habitación de la *enferma* –ver imagen 1- es la austeridad de los decorados y del encuadre –lo que recuerda el cine de cámara que será comentado en el acápite que lleva el mismo nombre-, así como el registro objetivo y pulido de lo que está sucediendo a través de tonalidades bien definidas. En este ambiente, Alma se presenta a Elisabeth Vogler. Le cuenta que tiene 25 años, está comprometida y es enfermera como su madre. Por más que suene simplista, así es como ella concibe su propia vida. Por otro lado, la forma como se introduce a la *enferma* da luces de su función a lo largo de la película: Alma es la voz impertinente que siempre habla y, como no tiene interlocutor –pues la contraparte es muda-, conversará de su propia vida. Si se retrocede a *Noche de circo* (1953), se encontrará en el *flashback* inicial a un personaje que coincidentemente se llama Alma, es la esposa del payaso Frost y se desnuda delante de todos los soldados. Como observa Birgitta Steene, crítica sueca, en ambas situaciones se trata de una mujer exhibicionista (1968: 117).

En el caso de *Persona*, Alma no tiene reparo en hablar de ella porque no tiene recelo de la gente, es ingenua y no teme cualquier daño que le puedan hacer. La actitud abierta hacia los demás se evidencia desde su trabajo que trata del servicio a los enfermos: ser enfermera comporta una postura en favor de los seres humanos, la misma que comunica cierta esperanza en la vida. Maria Bergom-Larsson, crítica sueca, sugiere que en la filmografía de Bergman se asocia el nombre de Alma con “bondad, maternidad, feminidad” (1978: 71). Como prueba de ello se encuentra *La hora del lobo* (1967), película inmediatamente posterior a la analizada, en que la esposa del artista Johan Borg también se llama Alma y es una mujer comprometida con los problemas de su marido. De ahí que la misma crítica señale que en la lengua latina *alma* signifique generosa (1978: 71). En este contexto, el personaje de *Persona* se presenta como una enfermera que en calidad de tal, profesa una entrega desinteresada hacia los demás.

La confianza de Alma hacia los seres humanos pronto se verá cuestionada a través de su paciente. En efecto, la presentación con la Vogler ha sido inofensiva

en tanto Alma -y la cámara- se han ubicado lejos de ella. Sin embargo, cuando el encuadre se cierra y la enfermera se acerca a la *enferma*, esta última voltea el rostro en rechazo a cualquier encuentro de miradas. Alma se retira de la habitación con una mala impresión, cosa que confiesa a la doctora en el corredor. Nótese que en esta conversación, la cámara sólo registra a Alma mas no a la galena, a quien se le escucha a través de una voz en off. A lo largo de esta secuencia, se usará este recurso cuando sea importante registrar las reacciones de alguno de los personajes. En este caso, Alma está experimentando una serie de emociones que la cámara no tarda en hurgar, a costa del registro de la doctora.

El sinsabor producido en la habitación de la Vogler ha acentuado la inseguridad inicial de Alma. De ahí que, cuando la doctora le pregunte sobre su parecer, ésta manifieste no sentirse a la altura de Elisabeth porque la percibe con una fuerza superior a la suya. Esta declaración comporta una distancia entre ambas, un complejo de inferioridad frente a su paciente, así como la alusión a la fuerza psíquica de la misma, de la cual carece la enfermera. Irónicamente, la que se llama Alma, se considera sin fuerza en el alma. Wood sugiere que la fragilidad de esta última se hace evidente en sus deseos por renunciar a su paciente (1972:167). En efecto, su debilidad psíquica se percibe de inmediato: ni bien opina no estar a la altura de la *enferma*, en la siguiente escena aparece cuidándola. ¿Docilidad con la doctora o falta de carácter ante sus propias opiniones?

Ante su propia inseguridad, Alma se esconde detrás de su *persona*. La postura de enfermera marca una posición frente a la *enferma*, desde la cual se protege de ella. Por eso, luego de hablar con la doctora, la enfermera cuida de Elisabeth y cumple cabalmente con su rol: le abre las cortinas y, como la paciente es actriz, su cuidadora supone que lo mejor es sintonizarle en la radio una obra de teatro. Su inocencia frente a las personas también se ha trasladado al arte, por eso le confiesa: “aunque tengo una enorme admiración por los artistas, y me parece que

el arte tiene una gran importancia en la vida... sobre todo para los seres que tienen dificultades de una manera o de otra” (Bergman 1970a: 34).¹²² Bergman coloca esta frase con cierta ironía pues retrata lo que muchas personas piensan y él rechaza: “a mí no me gusta esta actitud de respeto y de humildad ante los artistas” (Bergman et al 1968-70: 211). Sin embargo, Alma sí lo cree así. Ella habla del arte con mucho optimismo y hasta le confiere un enfoque terapéutico. Es la visión *rosa* que tiene del mundo en general.

Sin embargo, la Vogler tiene una reacción inesperada al escuchar la obra de teatro pues se ríe y se perturba –asunto que se detallará en el siguiente acápite. En este contexto, se evidencia una distancia abismal entre la enfermera y su paciente. Mientras la primera le ha encendido la radio porque cree que el arte, en cualquiera de sus formas, ayuda a las personas; la artista se burla de esa manifestación artística y, en vez de tranquilizarse, se arrebata. La perspectiva de las dos mujeres es irreconciliable pues al endiosamiento del arte se opone a la experiencia desengañada de la actriz. Por otro lado, la escasa comprensión que la enfermera tiene de sí misma le impide comprender a su paciente. Para Alma es un honor trabajar con Elisabeth Vogler porque es artista, lo que alimenta la ingenua idea que está frente a un ser superior. De ahí que Maria Bergom-Larsson describa la actitud de la enfermera como llena de clichés y de un respeto incomprensible hacia la actriz, lo cual es cierto pues Alma idealiza a su paciente (1978: 71). Sin embargo, tampoco pasa desapercibida la sensación de amenaza que siente frente a la Vogler quien irá resquebrajando las seguridades de la enfermera, como lo evidencia el monólogo de la siguiente escena.

En efecto, luego del suceso de la radio, Alma abandona la habitación de su paciente, no sin antes sintonizarle una pieza musical. La tranquilidad de Johann Sebastian Bach contrarresta el ambiente sonoro del dormitorio de la enfermera, donde reina un silencio que es interrumpido por los ruidos de ésta, quien abruptamente se mete en su cama, dispuesta a dormir. La otrora diligente

¹²² Los diálogos de los personajes son tomados del guión de la película, publicado en México,

enfermera lleva puesto un camión, y se acuesta y se levanta momentáneamente, con cierta sensación de frustración. Ello no es causal, ya que los sucesos del día han estado cargados de impresiones. Alma enciende una lámpara mientras es cubierta por un plano que la encuadra sobre su cama, de rodillas, alumbrada tan sólo por esa fuente de luz. Más de una vez, Bergman recurre a una única fuente luminosa: lámparas a petróleo, ventanas, televisores encendidos (Cieutat 2002: 32). *Persona* no escapa a esta característica, lo que genera un ambiente más recogido. En estas circunstancias, Alma se da un tiempo para evaluar en voz alta su propio futuro:

Es extraño. (...) voy a casarme con Karl Henrik y tendremos unos cuantos niños que yo criaré. Todo está decidido, determinado, dentro de mí. Ni siquiera necesito preguntarme cómo sucederá. ¡Qué gran sentimiento de seguridad...! Y, por otra parte, tengo un oficio que me gusta. Esto también es agradable, pero muy de otra manera. (Bergman 1970a: 36-37)

Este fragmento es una parte del monólogo que Alma pronuncia a solas, de rodillas, sobre su cama. La imagen que proyecta coincide con lo que ella cree de sí misma: se muestra una mujer simple, con ciertas seguridades, sin historia y con un futuro ya establecido. No se hace problemas y tampoco los tiene o cree no tenerlos. Definitivamente –y como se señaló al inicio del acápite–, la seguridad que cree encontrar en sí misma se basa en su autopercepción de enfermera bondadosa, es decir, en su *persona*.

Sin embargo, las teorías de Carl Jung permitirían calificarla de tener una visión muy superficial de sí misma. Si bien la *persona* es necesaria para el desenvolvimiento en común, se convierte en un problema cuando el individuo cree que él o ella es sólo su máscara y renuncia a una personalidad mucha más compleja. Éste es el caso de Alma. Siguiendo esta lógica, el psicólogo le recomendaría el reconocimiento de su propia *persona* para que aprenda a

ediciones Era, 1970.

emplearla según sus necesidades sociales, pero sobre todo, para que no viva en función del rol de enfermera.

Mal que bien, esto es lo que empieza a sucederle a Alma. La seguridad en su identidad como enfermera empieza a resquebrajarse. No en vano este primer monólogo suena como un encanto mágico, como un apego desesperado a una *persona* que ya se está agrietando (Bergom-Larsson 1978: 88). Si se observa detenidamente sus propias palabras, éstas corresponden a lo mismo que Alma le contó a su paciente momentos atrás, como un eco que regresa de la habitación luego de encontrarse con la *enferma*, pero ésta vez, cargadas del desánimo de esta última. Y no es para menos, los primeros encuentros con la actriz la han ido confundiendo. Aunque Alma no entiende lo que ocurre, le intriga encontrar a una artista que ha renunciado voluntariamente a todo lo que ella sí aspira vivir. La influencia de Elisabeth puede ser grande: no olvidemos que Alma admira a los artistas.

3.1.3. El silencio de Elisabeth

Decirle *enferma* a Elisabeth resulta impreciso porque, como explica la doctora a Alma, la actriz está completamente bien de salud, tanto física como mental. Su silencio total -le continúa explicando- sucede al día siguiente que interpretó a Electra en el teatro, donde permaneció sin voz durante todo un minuto. A través del único *flashback* visual de la película, se ve a la Vogler interpretando su papel, horrorosamente maquillada y muda, desubicada en el escenario y con una mirada que expresa terror y sufrimiento, tras lo cual se dispone a soltar una carcajada en plena actuación. Contrariamente, a la imagen estereotipada del artista que se realiza en su medio, Bergman vuelve a jugar una ironía a sus personajes.

Efectivamente, a lo largo de su filmografía, aparece un tipo de personaje que desempeña un determinado rol, el cual por sus propias características le exigiría vivir ciertas experiencias. Sin embargo, -y ahí está el conflicto- los personajes

creados por Bergman experimentan todo lo contrario y en algunos casos, ni siquiera aspiran a vivir lo que su rol les demanda. Como explica Camino, filósofo peruano, “los héroes de Bergman son los grandes *cuestionadores* de la regla establecida” (Camino 2002c). De este modo, se encuentra el final de *Un verano con Mónica* (1952), en que la joven madre, que supuestamente debería realizarse en su maternidad, abandona a su hija; el caballero de las Cruzadas que ha perdido la fe en el *Séptimo sello* (1956); el doctor de *Fresas salvajes* (1957), quien hace un examen culposo de su vida justamente el día en que la sociedad le celebra su mayor logro profesional; el escritor sin inspiración en *Como en un espejo* (1961); el pastor sin fe en *Los comulgantes* (1962); la moribunda que no puede recibir consuelo de sus propias hermanas en *Gritos y susurros* (1972); la pianista renombrada pero maternalmente frustrada en *Sonata de otoño* (1978); el obispo incapaz de ejercer su paternidad con sus hijastros en *Fanny y Alexander* (1982). Esta vez se trata de la artista desencantada del arte.

Un punto importante es observar cómo se presenta cada personaje. En la primera escena Alma está de pie, pronta a escuchar la misión que le designa la doctora, con ojos atentos, muy arreglada y diligente. En cambio, Elisabeth ya en el hospital, aparece echada, despeinada y resuelta a no hablar, por más que Alma le converse con dulzura o la doctora la trate con dureza. Como se sabrá más adelante, la actriz no sólo ha renunciado a la actuación, sino también a la maternidad y a su matrimonio. En el fondo, tanto Alma como Elisabeth reflejan dos actitudes ante la vida, aparentemente irreconciliables entre sí. Mientras que la primera es idealista, la postura de la segunda se expresa en su mutismo. La actriz ha cerrado la puerta al arte al renunciar a uno de sus vehículos de expresión: la voz. ¿Por qué el silencio?

La *enferma* se va dando a conocer a través de varias escenas que irán sucediendo en el hospital: la referencia a su mudez en el escenario cuando interpretaba a Electra; su fuerte risa cuando escucha las voces ridículas de la radionovela; el espanto al ver por televisión a un monje budista quemándose vivo;

el rechazo a su familia cuando rompe la carta de su esposo y la fotografía de su hijo; y finalmente, las duras palabras de la doctora al final de toda esta secuencia.

En primer lugar, es importante conocer las circunstancias que acompañan a Elisabeth Vogler el día en que decide enmudecer. Como explica la doctora a través de un *flashback*, la actriz se encontraba en el teatro, interpretando a Electra, figura mitológica que aparece en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. La vida de esta mujer está sellada por el odio, las ansias de venganza y, concretamente el matricidio. Se sabe que Egisto mató a Agamenón con la ayuda de Clitemnestra, la esposa de este último. Justamente, Electra y Orestes son hijos de Agamenón y Clitemnestra, por lo que deciden vengar la muerte de su padre. Electra alienta, da valor y ayuda material a su hermano, quien se encarga de asesinar a su padrastro Egisto y a Clitemnestra, su madre. La venganza en la propia sangre sólo encontrará paz con la ayuda de los dioses – en el juicio divino el acusado será encontrado inocente¹²³ (DLC 1991: 294-295; Armiño 1988 2:775-776). En este contexto, Electra se convierte en una mujer concentrada en odio con el cual empuja a su hermano a cometer los crímenes. Su vida comporta una historia de traición y venganza familiar, que sólo se consuma con más traición. ¿No es acaso una premonición de lo que sucederá con Elisabeth? Los sucesos venideros confirmarán esta interrogante.

Para comprender la realidad de Elisabeth Vogler es necesario realizar el mismo viaje efectuado con Alma, es decir, partir de lo más visible, su *persona*. A simple vista, a los ojos de la ingenua enfermera, la actriz tiene todo lo que se puede esperar en la vida: el esposo, el hijo, la profesión y la fama. La contradicción de este personaje surge cuando abandona todo ello, como observa José de la Colina en una publicación titulada *Rostros interrogados*:

Elisabeth es la gran actriz, la mujer bella y famosa que todo el mundo tiene por esposa y madre ejemplar, pero que rechaza el hijo tenido con su

¹²³Curiosamente, Jean-Paul Sartre se ha basado en la tragedia griega para escribir *Las moscas* (1962b), la cual es una obra teatral con claves existencialistas.

esposo y que un día se encuentra vacía de todos sus papeles, asqueada de todos los personajes representados o por representar, y que se refugia en un silencio que es una liberación y una condena. (1970: 11)

Las palabras vertidas por el autor confirman el rechazo de la Vogler a todos los roles que supuestamente la hacían feliz. Al aislarse en el hospital, la mujer abandona todas las áreas de su vida: la carrera, el esposo y su hijo y, con ello, el rol de la artista, la esposa y la madre, es decir, los papeles que constituyen su *persona*. Cansada de las actuaciones en el escenario de la vida, la otrora actriz realizada rechaza todas las expectativas sociales que ven en ella una exitosa artista, una esposa y una madre y, a cambio de ello, ha enmudecido.

Luego de varias escenas, la doctora visitará a Elisabeth y le dirá lo que ve en ella. La dramaturgia enseña que no sólo se conoce al personaje por lo que él dice o hace sino también por lo que los otros dicen de él o hacen con él.¹²⁴ La mencionada conversación con la doctora es reveladora pues sus palabras se convierten en la voz de la *enferma*. Ella es más acertada a interpretarla que la inexperta Alma, quien carece de objetividad pues está sintiendo las influencias de su encuentro con la actriz, a quien endiosa. Por eso, a partir de este instante, se empleará el propio análisis de la galena para iluminar las escenas que presentan a la Vogler y para comprender su situación con mayor claridad. La condición de la actriz que se ha retirado de la sociedad es interpretada por la doctora con estas palabras:

No creas que no te comprendo. Ese vano *sueño de ser*; no de actuar, sino de ser. (...) Y al mismo tiempo ese abismo entre lo que eres ante los otros y lo que eres en ti misma. Esa sensación de vértigo y esa hambre de revelación. (Bergman 1970a: 45-46)

¹²⁴ En el libro titulado *Directing television and film*, Alan Armer señala que el personaje se revela a su audiencia a través de cinco fuentes: su aspecto físico; sus tratos y maneras; lo que hace o deja de hacer; lo que dice o no dice y, finalmente, mediante las reacciones de los otros personajes (1990:122). Aunque no siempre los otros sean de entera confianza, sus palabras son importantes para entender mejor lo que le está sucediendo al personaje en cuestión.

Con esta sentencia la galena comienza a pronunciar el diagnóstico de la *enferma*. Se trata de una intención sensata de Elisabeth por dejar de aparentar ante los demás, es decir, por abandonar las caretas para empezar a ser ella misma. Implica la necesidad de comunicación y autenticidad, y las consecuentes dificultades en la convivencia humana por transparentar lo que uno descubre de sí mismo. Sin embargo, la amargura en su voz no pasa desapercibida al decir: “ese vano *sueño de ser*”. Para la doctora no hay posibilidad de ser, sólo de actuar. Definitivamente, en sus palabras se percibe un escepticismo hacia la propia existencia. ¿Acaso Elisabeth experimenta también esta visión decepcionada de la vida?

Anota Bergman en su diario de trabajo:

La señora Vogler ansía la verdad. La ha buscado por todas partes y a veces ha creído encontrar algo sólido, algo duradero, pero de pronto el suelo ha cedido. La verdad se ha diluido y desaparecido o en el peor de los casos se ha convertido en una falsedad. (1992: 56)

¿No recuerdan estas anotaciones a la descripción que hiciera Bergman sobre Isak Borg, protagonista de *Fresas salvajes*? En efecto, la búsqueda de la Vogler recuerda al personaje atormentado que constantemente se encuentra presente en la filmografía del sueco. Basta una mirada al capítulo anterior para constatar que esta descripción corresponde al personaje intelectual, que busca con la razón las respuestas a todas sus interrogantes. Su interés por encontrar explicaciones lo conducen muchas veces al aislamiento y la soledad, a diferencia de quienes son más sencillos y viven sin complicaciones. Sin embargo, en el caso de *Persona*, los resultados son más desalentadores, como lo muestra la siguiente escena.

La acción sucede en la noche. En un ambiente gris, Alma abre las cortinas de la habitación de Elisabeth, por lo que la luz sólo proviene de la ventana. Nuevamente se trata de un clima de intimidad. La enfermera enciende la radio

para que la Vogler se distraiga con una obra teatral. No es casual que ésta sea interpretada por voces falsas y ridículas. Elisabeth se exalta y empieza a reír.

-Perdóname, perdóname, amor mío. Oh, siquiera deberías perdonarme...
-¿Qué sabes tú de la misericordia?...
-Oh Dios mío, tú que estás en alguna parte detrás de esas tinieblas que nos cercan a todos, apiádate de mí. Tú que eres amor...

(Bergman 1970a: 32-33).

Estas son algunas de las frases de la radionovela que figuran en el guión original de *Persona*. El tono poco natural con que son pronunciadas así como la risa de Elisabeth reflejan un escepticismo frente a cada uno de los temas que la radio va abordando: el amor, el perdón y Dios. Maria Bergom-Larsson observa que estos motivos han estado presentes en las anteriores películas de Bergman (1978: 27). Ello se confirma si se trae a la memoria *Fresas salvajes*, en la cual cada personaje sufre y busca el amor humano, además del perdón que el protagonista experimenta luego de enfrentar sus culpas, e incluso los debates en los que se discute la existencia de Dios. Sin embargo, la manera como estos temas son abordados en *Persona* va revelando una perspectiva distinta. Se trata de una visión más desencantada que se hace concreta en la reacción de la actriz, quien alterada, apaga abruptamente la radio.

El arrebató de Elisabeth se explica en la vacuidad con que percibe la vida, perspectiva que se extiende hacia la insignificancia del lenguaje. En una entrevista, el director comenta la reacción de su personaje ante la novela radial:

Se imagina exactamente en el papel de Fedra,¹²⁵ cree oírse y se dice: ¡Qué voz tan horrible! Ve a sus compañeros, sus caras maquilladas. ¿Diablos, qué estamos haciendo? Reflexiona, las palabras son inútiles, sólo queda callarse. (Bergman et al 1968-70: 211)

¹²⁵ Posiblemente no se refiere a Fedra sino a Electra.

Contradictoriamente, Bergman emplea el lenguaje para explicar la experiencia interior de Elisabeth Vogler. Para ella las palabras, otrora importantes, suenan vacías, carecen de sentido, por eso apaga la radio. Por esa misma razón enmudeció y permanece tercamente en silencio. Más adelante la actriz verá por televisión a un monje quemándose vivo. Para Vernon Young esta imagen confirma el sinsentido del lenguaje ya anunciado en el diálogo de la radio. El crítico inglés sugiere que, cuando Elisabeth ve por televisión el martirio del budista, contrasta la dura realidad con lo absurdo de la ficción verbal (1971: 230).

Ahora bien, a través del silencio Elisabeth denuncia la vacuidad de las palabras pero también “Es la manera de protestar de su ser fuerte.” (Bergman et al 1968-70: 211). No olvidemos que *Persona* empieza luego de una decisión que ella ha tomado y que mantendrá a lo largo de toda la película. Paradójicamente, su convicción expresa una desesperanza y un escepticismo que sólo encuentran salida en la libertad humana. Esa libertad de la que se cogen los existencialistas puesto que no tienen nada más certero, y que a su vez se vislumbra en sus propias raíces: “Kierkegaard constata que yo soy yo y soy irremplazable y nadie puede hacer nada por mí si uno no participa. Lo único que importa sobre el sistema es mi situación existente” (Camino 2002c). Camino resalta el valor de la libertad personal, realidad que no escapa de la conciencia de Elisabeth. Preocupada por su existencia, decide libremente protestar a través de su mutismo. Sin embargo, su decisión resulta una paradoja puesto que se aísla. Al refugiarse en el hospital y elegir el silencio, la Vogler evidencia una inmensa desconfianza en su propia libertad y en el alcance de sus actos. Desde la perspectiva existencialista, las dimensiones de la libertad son ilimitadas. El peligro de ella ya había sido constatado por Sartre durante el Holocausto, en palabras de Camino: “Nunca hemos sido tan libres como en la Segunda Guerra Mundial.” En este sentido, nunca se dio tan mal uso a la libertad individual.

La realidad no tardará en mostrarle lo limitado de su propia protesta. Se trata de dos escenas que comunican sufrimientos reales. La primera es la autoinmolación

del monje budista –mencionada dos párrafos atrás- que sucede en Vietnam y que Elisabeth ve por televisión; la segunda, ocurre más adelante cuando la actriz estudia una foto de mujeres y niños judíos que están en manos de los nazis. Robin Wood observa que si bien los espectadores saben de Elisabeth tanto como la conoce Alma, estos dos sucesos escapan a los ojos de la enfermera: “Estas escenas nos enseñan mucho más sobre el retiro de Elisabeth de lo que logrará averiguar Alma a lo largo de la película.” (1972: 166) A esta afirmación habría que agregarle una situación más, sucedida momentos atrás: luego del suceso de la obra radial, la enfermera le sintoniza una pieza musical y abandona la habitación de la *enferma*. La cámara se queda con esta última, quien ya sola, se tapa los ojos como queriendo llorar. A diferencia de Alma, el espectador sí puede presenciar la fragilidad la actriz y, en último término, su sufrimiento. Dicho a la inversa, la enfermera desconoce una serie de experiencias que vive su paciente y que son necesarias para ayudarla y no crearse una imagen falsa de ella.

En este contexto, el espectador será el único que presencie las repercusiones que genera en la actriz la muerte del monje. Ella se encuentra caminando de un lugar a otro en su habitación. De pronto le llama la atención una imagen de la televisión. Desde ahí se escuchan griteríos, ruidos de armas y la voz de un reportero que sitúa la noticia en Vietnam. Es entonces, cuando el bonzo se quema vivo –ver imagen 1.

Este suceso puede ser interpretado desde muchos ángulos. Desde un punto de vista visual, se emplea una fuente de luz justificada –en este caso, el televisor– desde la cual se ilumina toda la habitación. Ello no es novedad, escenas atrás una ventana y posteriormente una lámpara han cumplido la misma función. Por otro lado, no pasa desapercibido el camisón blanco que lleva puesto la paciente. En la introducción se sugirió que la ropa blanca guardaba relación con el papel de víctima, en este caso, con el sufrimiento que experimenta Elisabeth ante las imágenes televisivas. Ya en otro nivel de análisis, sorprende ver a la actriz de pie, caminando angustiada, pues ante los demás siempre se ha presentado postrada

en su cama y muchas veces carente de expresión. Por eso, llama la atención el horror con que reacciona ante la imagen del monje. Su sensibilidad es tan fuerte que retrocede hacia la pared con la mano en la boca. La actriz se siente invadida por esta imagen, de la cual no puede escapar. Ello se sustenta en una puesta en escena que, además de privilegiar la bulla de la televisión, alterna la imagen televisiva –que se centra sólo en el bonzo- con los planos de la mujer, cada vez más cercanos. La cámara no sólo se limita a registrar, pues parece que ella misma arrinconara a su personaje hacia la pared y no lo dejara huir de esta realidad.

Ahora bien, que a la actriz le afecte tanto presenciar por televisión el acto del bonzo no sólo se debe a su sensibilidad frente a situaciones violentas. Bergman explica que Elisabeth se asusta al ver al monje porque percibe su grandeza de convicción que lo impulsa a inmolarse a sí mismo (Bergman y Samuels 1971: 187). Personalmente, pienso que en el fondo, lo que le estremece de él, es el uso extremo de su libertad hasta destruir la propia vida. Ello lleva a cuestionar la postura del personaje, ¿acaso su convicción es tan fuerte como la del monje? La respuesta la da Steene, quien hace alusión a unas palabras que la doctora le dirá después, las que a mi juicio, reflejan el propio pensamiento de la actriz: “¿Suicidarse?... No, es demasiado horrible y eso no se hace.” (1968: 116; Bergman 1970a: 47). De acuerdo a estas palabras, a Elisabeth le asustan las posturas extremas porque, como tales, tienen consecuencias definitivas en uno mismo y en los demás. En definitiva, su convicción no es tan fuerte, por eso prefiere paralizarse.

Sin embargo, la solución no es tan fácil. Por eso, la doctora cuestionará la validez de su *parálisis*:

Pero uno puede inmovilizarse. Enmudecer. Así ya no se puede mentir. Armar un paravento [sic], encerrarse. Así no hay necesidad de actuar un papel, de mostrar un rostro, de hacer gestos falsos. Eso es lo que se cree.

Pero la realidad es infernal. Tu refugio no está bien cerrado. La vida se filtra en él por todas partes. (Bergman 1970a: 47)

Estas palabras hacen alusión a todo lo que Elisabeth quiere evadir. Por más que se esconda en una habitación, la paciente no puede huir de la “realidad infernal” del entorno, representada en el reporte televisivo del budista. Justamente Maria Bergom-Larsson sugiere que la reacción de Elisabeth ante estas imágenes confirma la imposibilidad de su aislamiento total (1978: 88). Ahora bien, la Vogler intenta huir de las miserias del mundo, pero sobre todo, pretende olvidar sus propias miserias. Es evidente que se ha refugiado en el hospital para escapar de su propia “realidad infernal”, es decir, su entorno familiar. En este sentido, las manifestaciones de su propia vida personal se cuelan en la escena siguiente para recordarle lo que ella intenta olvidar: su esposo y su hijo.

En esta escena, Elisabeth se encuentra con ropa opaca, a diferencia del acontecimiento anterior en el que estaba vestida de blanco. Probablemente hay una cierta relación entre la oscuridad de su vestido y la propia oscuridad del acto que va a efectuar. Primero, Alma lee a su paciente una correspondencia. Se la ha enviado su marido, el señor Vogler. De un momento a otro, la Vogler le arrebató el papel y lo rompe. Acto seguido, la enfermera le entrega una fotografía, adjunta a la carta, en la cual sale su hijo. La intención es clara, Alma quiere tranquilizarla, pero sucede todo lo contrario puesto que la *enferma* hace pedazos la imagen de su propio hijo. En este momento, suena un tema musical que evoca angustia e incluso maldad. Ello acentúa el carácter revelador de esta acción. Con su agresión, la mujer expresa los problemas que tiene con su familia y particularmente con su hijo. ¿Será acaso el motivo principal de su aislamiento? Más adelante, en *la escena doble*, la enfermera la enfrentará con este suceso. De ahí que, en este episodio, se encuentren varios elementos que posteriormente se repetirán: la voz de Alma, que en este caso lee la carta; la foto del hijo de Elisabeth; y la cámara que cubre por largo rato a la enfermera y posteriormente a la *enferma*. Efectivamente, todos estos recursos prefiguran *la escena doble*, en

que Alma emplea su voz para recordar a la Vogler, quien tiene la foto rota de su hijo, los conflictos de su maternidad. En ese episodio, la cámara cubre una a una la misma acción, que se repite dos veces, tal como se detalla en el punto 3.4.2.

En este contexto, Elisabeth quiere abandonar su maternidad del mismo modo como ha renunciado al teatro, pero eso tiene sus consecuencias:

El silencio, le dice la psiquiatra a Elisabeth, es en sí una postura; mientras viva, Elisabeth no podrá dejar de influir sobre otras vidas, de infligir dolor. Hasta su negativa a participar en la vida constituye una acción de imprevisibles e incontrolables consecuencias. Y de hecho, a Elisabeth le resulta imposible no hacer *nada*. (Wood 1972: 169)

El texto del autor refleja una realidad paradójica. Aunque la actriz decida no hacer nada como protesta ante el mundo, sigue haciendo daño a los demás; una de las primeras víctimas ha sido su hijo, a quien rechaza y abandona, y más adelante lo será Alma.

Inmediatamente después del suceso de la fotografía, se produce el encuentro entre Elisabeth y la doctora, cuyas palabras se han ido citando a lo largo de este acápite. A simple impresión, la galena sólo visita a su paciente para informarle que ésta ya no seguirá en el hospital -a cambio de ello la *enferma* pasará una temporada en una casa de playa, junto con Alma. Sin embargo, la visita tiene otra intención, la médica quiere enfrentar a su paciente con su propia realidad. En estas circunstancias, *la escena de la confrontación* resultaría un título idóneo para este encuentro, puesto que la doctora no se intimida en decirle a la Vogler lo que piensa de su situación. Esta última está condenada a escuchar lo que no quiere escuchar. El trabajo de cámara alterna el campo-contracampo, de modo que registra a la galena, sus gestos firmes e inflexibles mientras habla y, conforme desarrolla su parlamento, se alterna la imagen de la doctora con el rostro alterado

de la paciente, caminando de un lado a otro, incómoda por las palabras que escucha, tratando de escapar de un encuadre cerrado que finalmente la asfixia.

No pasa desapercibida la dureza con que la doctora trata a Elisabeth. La distancia que adopta con su paciente puede explicarse como una postura clínica que la protege de mayores vínculos. Wood sugiere que en sus palabras hay un tono brutal que refleja un resentimiento hacia la Vogler puesto que ésta aún conserva cierta sensibilidad, que al parecer la primera ya ha perdido (1972: 169). La observación del crítico se constata en la manera como la galena se dirige a su paciente, así como el contenido de sus palabras. Su visión desesperanzada queda confirmada en el parlamento final; la doctora se mete en el encuadre de Elisabeth, invade su espacio y, aunque ésta no la quiera escuchar, le da su sentencia:

Nadie pregunta si es verdadero o falso, si eres sincera o hipócrita. Sólo en el teatro eso es importante (...) Considero que debes continuar haciendo este papel hasta que ya no lo encuentres interesante, hasta que lo hayas agotado y lo abandones poco a poco, como abandonas tus otros papeles. (Bergman 1970a: 47-48)

Elisabeth, cansada de su *persona* había buscado en el silencio su ser más integral, pero la doctora le da una respuesta desconsoladora: la mudez también es una máscara, una actuación. Estas palabras cobran mayor peso porque la galena es la que, entre todos los personajes, comprende más a la *enferma*. Decirle que el silencio es sólo una máscara es evidenciarle que no hay salida. Todo está empapado del sinsentido; no hay respuestas. Se comprende, entonces, la angustia existencialista.

En efecto, a lo largo de varias escenas la actriz ha sido presa de angustia, miedo, terror, pavor. Se trata de sentimientos, que para Heidegger, tienen su raíz en una preocupación por la existencia (Camino 2002c). En este contexto, la decisión de la Vogler cobra mayor sentido porque se ha descubierto desesperada e impotente

frente a una realidad dolorosa y agresiva, ya sea en una dimensión mundial, como es la imagen del monje, como en una dimensión más personal, que atañe a la imagen de su propio hijo.

Ahora bien, la búsqueda de Elisabeth de su propia existencia, consiste en aislarse de todas las personas. Definitivamente la actriz tiene una visión negativa y hasta peligrosa de sí misma y de lo que es capaz de hacer. Se trata de una desconfianza total hacia la propia naturaleza de sus actos, lo que explica la razón de su aislamiento. En sintonía con el existencialismo de Sartre, tiene una visión mordaz, sórdida y desesperanzada del ser humano –no en vano el existencialista lo define como una *pasión inútil*-, perspectiva que se expande en su relación con los demás:

Pero no puedo contar con hombres que no conozco fundándome en la bondad humana, o en el interés del hombre por el bien de la sociedad, dado que el hombre es libre y que no hay ninguna naturaleza humana en que pueda yo fundarme. (Sartre 1984: 77)

Las afirmaciones vertidas por el existencialista francés dan luces para comprender la situación personal del personaje. Posiblemente el descubrimiento que ha tenido de sí antes de ingresar al hospital, la ha enfrentado con los alcances de su libertad, tema del que se comentó anteriormente. La mirada que Elisabeth tiene de sí se proyecta en su relación con los demás: su esposo, su hijo y posteriormente, Alma.

En un ambiente sencillo de hospital se están conociendo estas dos mujeres, aparentemente distintas y opuestas. Por un lado se encuentra la enfermera Alma, con su propia imagen de chica buena. La seguridad en lo que le depara su propia existencia tiene ecos en su ingenuidad hacia el arte. Irónicamente, el encuentro con Elisabeth Vogler, la actriz, va cuestionando sus ideales y metas pues esta última ha renunciado a todos sus roles. No sabemos aún lo que ha vivido la

Vogler pero escoge el silencio como un medio de protesta -aunque también puede ser un rol. Los motores de su decisión han sido su sensibilidad y su conciencia de la realidad, pero en el fondo subyace un gran desconsuelo.

“Al comienzo parece que su rostro es tan dulce, casi infantil. Pero luego, cuando se miran sus ojos... entonces... cómo decirlo... me parece que tiene una mirada tan dura...” (Bergman 1970a: 30). Esta descripción corresponde a la primera impresión que Alma tiene de Elisabeth Vogler. Si bien la induce a un cierto temor, el silencio de la actriz se convierte en una fuente de misterio y atracción. Ello guarda relación con el apellido Vogler, que para entonces ya había sido empleado en la filmografía de Bergman. En el texto titulado *A propósito de Persona* el director explica que el personaje, Elisabeth Vogler, desciende de la compañía de actores que en 1846 viajan a Estocolmo en la película *El rostro* (1958)¹²⁶ (1970b: 130). A la cabeza está Albert Emanuel Vogler, interpretado por Max von Sydow, artista e hipnotizador, también silencioso y, por tanto, enigmático. Teniendo en cuenta al protagonista de *El rostro* y a la actriz de *Persona*, José de la Colina sugiere que el apellido Vogler se asocia con la seducción del artista:

Por lo demás, no tiene nada de casual que una de las imágenes inolvidables que Bergman nos ha dado del artista sea la de Albert Emmanuel Vogler, el discípulo de Mesmer que practica el hipnotismo, y cuya finalidad es también, por medio de la ilusión, el seducir a sus semejantes. (1970: 139)

Como sostiene De la Colina, Albert Emmanuel Vogler, protagonista de *El rostro*, practica el mesmerismo, es decir, la doctrina del magnetismo alemán difundida por el doctor Franz Mesmer.¹²⁷ En base a sus enseñanzas, el mago de *El rostro* dirige el *Teatro de la Salud Magnética del Dr. Vogler* y viaja por toda Europa. Se

¹²⁶ Posteriormente el apellido Vogler también será usado en *La hora del lobo* (1967).

¹²⁷ El doctor Franz Anton Mesmer (Viena, 1734-1815) expuso las enseñanzas sobre el mesmerismo en la segunda mitad del siglo XVIII. La doctrina del magnetismo animal comportaba la existencia de un fluido vital en el cuerpo, cuya calidad y volumen determinaba la salud humana. Mesmer desarrolló un método de curación que incluía una vasija de imanes y limaduras de hierro (Provod, Miroslav). En: [<http://www.portaldelmilenio.com.ar/editorial/mesmer/>]

trata de un artista que seduce a su público usando la hipnosis y *magnetizando* a la gente. Por su parte, el personaje de *Persona* no escapa a esta interpretación, pues en calidad de artista irá encantando a Alma. Casualmente, en una publicación peruana Federico de Cárdenas afirma que “Elisabeth Vogler magnetiza a Alma” (1968: 30). Esta atracción es posible, a mi parecer, desde que paciente y enfermera empiezan a vivir juntas, a congeniar y a compartir experiencias en un lugar completamente alejado de la sociedad.

3.2. La convivencia feliz

Si se retrocede al análisis de *Fresas salvajes* (1957) se puede traer a la memoria la importancia de los viajes en la filmografía de Bergman. El viaje es un pretexto que conduce al protagonista a la toma de alguna decisión trascendental en su vida. El desplazamiento se convierte en una ocasión de encuentro con el personaje y, por lo tanto, de un cambio de actitud en la propia existencia.¹²⁸

Sin embargo, en *Persona* –a diferencia de *Fresas salvajes*– lo determinante del viaje no es la trayectoria en sí sino el lugar de destino. En efecto, luego que la doctora comunica a Elisabeth que tanto esta última como Alma irán a su casa de playa para acelerar su recuperación, ocurre una elipsis y un narrador en off ubica al espectador tras un tiempo, en el cual Alma y la actriz se encuentran viviendo juntas frente al mar. El lugar es decisivo para su convivencia pues se trata de una isla.

3.2.1. La isla

¿Qué implica una isla? La tradición literaria ha asociado este espacio con un lugar desértico, fabuloso, desconocido. En algunas ocasiones, se trata de una isla

¹²⁸ Para mayor profundización consultar el libro *Ingmar Bergman* de Robin Wood (1972) p. 9-15.

paradisiaca, rica en sorpresas y tesoros, aunque a veces comporte peligros, encantamientos y maldiciones.¹²⁹

A pesar de sus innumerables connotaciones, la constitución geográfica de este espacio comporta un común denominador. La vida en la isla constituye una puerta cerrada a todo contacto exterior. Al estar rodeada por el mar, impide que sus habitantes escapen con facilidad, de ahí que implique la idea del encierro. Steene observa, a propósito de Alma y Elisabeth, que estas viajeras ni siquiera cuentan con un televisor o una radio, medios de comunicación que en el hospital constituyeron uno de los pocos canales de vínculo con la realidad exterior (1968: 116).

Si la *enferma* desea descansar de su entorno social, la isla como terapia resulta prometedora. Sin embargo, Elisabeth no sólo huye de la sociedad sino, sobre todo, de su propia realidad personal. El *Diccionario de los símbolos*, dirigido por Jean Chevalier, confirma cuál es la intención de la actriz: el aislamiento total.

El análisis moderno, ha puesto de relieve particularmente uno de los rasgos esenciales de la isla: la isla evoca el refugio. (...) La isla sería el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconsciente (1986:596).

De acuerdo a esta definición, la isla sirve de protección. Al aislarse, Elisabeth cree encontrar el lugar seguro para resguardarse del mundo exterior, de sus propios problemas, conflictos personales, roles y, concretamente, de su pesar existencial. En conclusión, la isla se convierte en un refugio de sí misma, es decir, de aspectos que ella no cree manejar, aunque las acciones venideras demuestren que existen otras variables que ella no ha considerado.

¹²⁹ Por ejemplo, en el caso concreto de Ariadna, figura de la mitología griega, la isla evoca la idea de ingratitud, cuando Teseo -a quien ella había ayudado a escapar del laberinto de Creta- la abandona en la isla de Naxos (Escartín Gual 1996:52).

Ahora bien, no es la única vez que Bergman aísla a sus personajes. Basta recordar *Un verano con Mónica* (1952), filme en el que los jóvenes enamorados viajan a una isla y huyen de la sociedad. No pasa desapercibido el tercer episodio de *Tres mujeres* (1952), en que una pareja de esposos, que suelen estar apartados entre sí por sus ocupaciones diarias, quedan encerrados en un ascensor por toda una noche. Como se comentó en la introducción a este análisis, *Como en un espejo* (1961) había sido grabada en la isla de Fårö. Posteriormente, *La hora del lobo* (1967), *La vergüenza* (1968) y *Pasión* (1969) también recurrirán a esta locación. ¿Por qué la tendencia a la soledad?

Dentro de las posibles respuestas a la interrogante por la soledad, Jacques Attali publica el libro *Fraternidades* en el que desarrolla el tema de la utopía como esbozo de una sociedad ideal. Entre las manifestaciones culturales, Attali observa que muchos autores de utopías ubican a sus personajes en un país imaginario, donde ensayan ciertas condiciones de vida en busca de una convivencia feliz, en paz, sin conflictos, ni penas. En este contexto, la isla es inmune al influjo y a la “contaminación” de las civilizaciones, por eso se convierte en un espacio idóneo para la sociedad utópica (2000: 52, 55):

La utopía siempre es un viaje: nostalgia, infancia, regresión, o, al contrario, huida hacia adelante, búsqueda de un mundo prestigioso, de una edad de oro, de una liberación de los fantasmas. Es deseo de alcanzar la propia tierra, de llegar a casa, libre y a salvo de enemigos. (2000: 54)

Las afirmaciones vertidas por Attali se extienden a la isla. He ahí un espacio, que de acuerdo a los autores de utopías, es impermeable a la corrupción de la sociedad –perspectiva un poco ingenua si tomamos en cuenta que toda sociedad está constituida por individuos que vayan donde vayan portan consigo sus conflictos personales. En este sentido, ¿qué sucede cuando los “fantasmas” o “enemigos” están en uno mismo? Tal es el caso de la Vogler quien cree que escapando de la civilización puede huir de sus propios pesares.

En sintonía con la oposición isla-sociedad, Robin Wood interpreta el significado de la vida civilizada a los ojos de Bergman. El estilo de vida que comporta residir en una sociedad se traduce en una temática limitada, que en determinado momento el director abandona para instalar su filmografía en locaciones aisladas y silvestres, de lo que resultan otros estilos de vida:

Pero el Bergman de la trilogía y subsiguientes películas rechaza precisamente toda limitación: el director no quiere seguir construyendo su obra sobre valores que exigen una limitación de nuestro "Weltanschauung",¹³⁰ valores que sólo pueden florecer en jardines vallados, en los que no tiene cabida ningún tipo de vegetación silvestre. (1972: 150-151)

De acuerdo a Wood, la vida al aire libre en las películas de Bergman comporta la idea de desarraigo, de destierro y de renuncia a las propias raíces y referentes morales. Justamente la presencia de una isla implica un alejamiento de todas las convenciones y normas sociales. Al apartar a sus personajes de la sociedad, el director les da la libertad de romper las reglas de lo establecido y experimentar hasta qué punto ellos serán fieles a su moral –como el suceso de la orgía, que Alma confesará más adelante en la escena de *la narración*. Desnudo de todo aparato social, el sujeto vive otro tipo de experiencias y tiene la posibilidad de descubrir realidades de sí, hasta ese momento desconocidas. Pero no necesariamente lo novedoso es bueno. Lejos de sus hábitos y tradiciones, que en algunos casos lo fastidian pero que a la vez le dan seguridad, el habitante de la isla se encontrará en un lugar confuso para el encuentro consigo mismo. Incierto para los personajes, pero idóneo para que Bergman experimente con ellos.

Las relaciones humanas no escapan a las particularidades de la isla. Al tratarse de un espacio reducido, Wood observa que este terreno contribuye a lograr una mayor intimidad, además de reforzar la intensidad dramática. Intimidad que en *Persona* tomará alcances insospechados cuando Alma y Elisabeth lleguen a confundir sus identidades; intensidad dramática que fluirá de un extremo a otro, desde la felicidad de una convivencia íntima hasta los inútiles intentos por huir de

la otra cuando no haya salida alguna porque las dos mujeres están solas, rodeadas únicamente por el mar. He ahí la desventaja, esbozada también por el mismo crítico, quien opina que en una isla los personajes no pueden acceder a ciertas salidas que sí ofrece la sociedad para aliviar las tensiones propias de las relaciones humanas (1972: 225).

En este contexto, la isla constituye un catalizador que acelera la acción dramática hacia la relación, la revelación, la confesión, el diálogo, e incluso la traición. Se trata de facetas en las relaciones humanas que conllevan a la transformación del personaje. Si éste busca el aislamiento para conocerse y estar en paz, este lugar no tardará en desencadenar reacciones intensas y, en muchos casos conflictivas, según sea la experiencia interior del individuo, por lo que se convertirá en un espacio asfixiante.

A lo largo de este trabajo se ha comentado el valor que connota la naturaleza y el verano en la visión escandinava y concretamente en Bergman. El calor, el mar y el aire libre son sinónimos de jolgorio y felicidad. Sin embargo, Ricardo Bedoya, conocedor de la filmografía del sueco, sugiere la otra cara de la moneda. Para el crítico peruano, la isla de Bergman en pleno sol y bañada por las olas comunica la imposibilidad de las relaciones humanas:

No hay forma de convivencia humana feliz en medio de una isla. Entonces todo puede parecer muy lírico: vivir en una isla, qué maravilla en medio de la naturaleza, pero en realidad es un infierno. En ese sentido, la naturaleza se puede convertir en un elemento bien importante para mostrar que la violencia está dentro de la persona y que es imposible escapar de ella por más que uno vaya a vivir en medio de la belleza más increíble (2002).

Como lo confirmarán los sucesos venideros, este comentario resultará adecuado para describir la locación de *Persona*. En medio de este paisaje prometedor pero

¹³⁰ Palabra alemana. Su traducción literal al castellano es “cosmovisión” o “concepción del mundo”. El diccionario alemán-español de Müller (1977) la registra como *Weltanschauung*.

a la vez revelador, Alma y Elisabeth, portadoras de sus propias cualidades y conflictos personales, iniciarán una amistad, aparentemente sincera en la locación *isla*.

3.2.2. *La amistad*

Aisladas en una landa frente al mar,¹³¹ estas dos mujeres tan distintas, de vidas casi opuestas, van a convivir, a espiarse, a tratar de conocerse. (De la Colina 1970: 11)

Luego de una elipsis, paciente y enfermera simpatizan y se hacen cada vez más amigas y cercanas. Esto lo anuncia una voz en off, que comenta sus nuevos entretenimientos en la isla -paseos, pesca, cocina, lecturas de cartas- y varios episodios lo demuestran a través de escenas al aire libre.

El tratamiento visual recoge la libertad que los propios personajes experimentan en contacto con la naturaleza. Mientras las nuevas amigas caminan por el campo en busca de hongos, la cámara se desplaza con ellas en un movimiento lateral. Posteriormente, Alma y Elisabeth se sientan frente al mar y seleccionan las setas. Curiosamente, enfermera y paciente llevan el mismo sombrero pero de distinto color. Por eso, cuando Alma reclina la cabeza, no se reconoce al personaje. ¿Será acaso una advertencia de la posterior confusión de identidades? Para Abbondanza constituye una metáfora visual que señala la dualidad entre ambas (1969: s.n.). Dualidad que no comparto -porque implicaría que las dos mujeres conformen una sola unidad- pero que ciertamente indica oposición. En efecto, a lo largo de *Persona* el contraste de colores en el vestuario se convierte un elemento importante para indicar la identidad de las dos mujeres. No en vano, vestirán el mismo color cuando duden de su personalidad. Por ahora, somos testigos de dos personajes completamente diferentes que cambiarán a lo largo de la historia.

¹³¹ Por landa se entiende una extensión de tierra donde crece únicamente la vegetación silvestre.

Ricardo Bedoya observa que las dos mujeres son social y culturalmente distintas. Para el crítico peruano esta diferencia trae como consecuencia una fascinación entre ambas (2002). A través de la vida en común, la Vogler empieza a interesarse por la enfermera, por su modo de ser y su modo de comportarse. Por eso, mientras seleccionan los hongos, la actriz compara su propia mano con la de Alma con una dulzura que linda con lo tierno, como si se conmoviera con la pequeñez de su compañera, quien a su vez la mira encantada.

Hay un dato importante en la comparación de las manos. Como lo indica el guión, la Vogler no porta el aro de matrimonio, mientras Alma sí lleva el anillo de novia. Este pequeño detalle confirma dos actitudes opuestas frente al compromiso. Por un lado, la enfermera tiene expectativas por algo que aún no ha vivido y que implica cierta confianza en el matrimonio como forma de relación humana; por otra parte, Elisabeth Vogler ha renunciado a esta condición, la cual ya experimentó.

No escapa a nuestros ojos el semblante de Elisabeth. La vida al aire libre le ha permitido dejar atrás sus facciones angustiadas, al punto que tararea una canción mientras selecciona los hongos. Su rostro ha cobrado un aire sereno, pero también observador porque, como más adelante sabremos, ha estado estudiando el comportamiento de la enfermera, quien no deja de hablar:

Pensándolo bien, he sido un verdadero molinillo de palabras... todo el día he estado hablando de mí... y tú me has escuchado. Debe ser fastidioso para ti. ¿Cómo puede interesarte mi vida?... (Bergman 1970a: 66).

Estas palabras, pronunciadas más adelante en el interior de la casa, resumen la actitud de Alma hacia Elisabeth: la enfermera ha encontrado alguien que la escuche, alguien a quien ella admira terriblemente. De este modo, se hace más evidente la dicotomía voz-silencio: "Confrontación entre el rostro y la máscara, *Persona* es también un diálogo entre una voz y un silencio. La voz es la de Alma

(...) En cuanto a Elisabeth, ella es la del silencio.” (De la Colina 1970: 10-11) Como señala el crítico de cine, la convivencia se ha convertido en un intercambio de voz y silencio. Alma llena con palabras el silencio de Elisabeth. Incluso, esta última, en calidad de muda, se comunica sin uso del lenguaje verbal. La enfermera no se inmuta con la mudez de su paciente y no le exige esfuerzo alguno para que hable, puesto que ella nunca se calla. La voz de Alma cumple una función *exhaustiva*: no sólo verbaliza el silencio de la callada, sino que, con sus innumerables palabras, le cuenta sus experiencias, la entretiene e incluso la perturba.

A estas alturas se pueden establecer notables oposiciones entre ambas mujeres: la actriz Elisabeth Vogler y la hermana Alma; paciente y enfermera respectivamente; muda y charlatana; la experimentada y la novata curiosa; la desengañada frente a la ingenua; la escéptica y la idealista; la que abandona todo y la que busca en la vida; la misteriosa y la transparente; la madre y la niña. Las escenas en la isla mostrarán dos posturas claramente distintas: la tranquila y la que interrumpe, o mejor dicho, la fastidiada y la que fastidia; la que escucha y la que habla; la sobria y la ebria; la que observa y la observada; la que estudia y la estudiada. Elisabeth Vogler está obligada a escuchar las innumerables confesiones de Alma, por lo que la fisonomía de la primera cede a una sensación de fastidio, puesto que la segunda no cesa de hablar, de idolatrar a la actriz y de recordarle las preguntas existenciales que ésta quiere olvidar. Por su parte y como lo confirman las escenas siguientes, la enfermera se convierte en la charlatana ebria que fastidia a su paciente sobria, quien poco a poco la mira con un ojo clínico, observándola, estudiándola. La encantada Alma no se da cuenta de ello porque cuando se dirige a la Vogler, ésta le sonrío maternalmente. Elisabeth es el imán que atrae a la imantada.

En efecto, el magnetismo que ejerce la Vogler en Alma tiene dramáticas consecuencias en la débil enfermera. Sus seguridades otrora sólidas empiezan a ser desplazadas con mayor intensidad conforme se hace más íntima su

convivencia con la actriz. En un episodio, Alma y Elisabeth, están recostadas y toman sol en una playa pedregosa. La enfermera interrumpe la tranquilidad de la paciente y le lee el fragmento de un libro:

Toda esta angustia que llevamos en nosotros, nuestros sueños rotos, esta crueldad inexplicable..., esta ansiedad de la muerte, este conocimiento doloroso de nuestra condición terrestre han cristalizado lentamente nuestra esperanza de redención extraterrena. Los terribles gritos de nuestra fe y de nuestra duda lanzados a las tinieblas... y al silencio, son una de las pruebas más atroces... de nuestro abandono y de nuestra conciencia terrible. (Bergman 1970a: 51-52)

La angustia, el negativismo, el escepticismo, el peso a la muerte, la desesperanza, la falta de Dios y la ausencia de respuestas, la condición de abandono: todos son temas que atañen al existencialismo. El propio paisaje se une a esta corriente para expresar su impotencia y desolación. Mientras Alma lee el texto, se escucha a lo lejos el sonido de las olas y aparecen tomas de la playa, llena de rocas agrietadas, con un mar que revienta violentamente y un desolado arenal, todos los cuales comunican la experiencia interior de los personajes. A un lado, se encuentra Elisabeth, quien se identifica con el texto y, posible e inevitablemente, trae a su conciencia la propia experiencia de sentirse arrojada, sin referencia alguna, con muchas interrogantes sin respuestas. Al otro lado, se encuentra Alma, cuyas certezas poco a poco se irán derrumbando. La insularidad no la deja huir de estas interrogantes existenciales, su retiro le exige pensar, toda ella está rodeada de esta naturaleza que le remite la sensación de angustia y desolación.

El color de la vestimenta también es signo de dos posturas antagónicas. “Según la poética de espacio, la negrura es siempre valorada negativamente”, sostiene Escartín Gual, quien a su vez resalta la inocencia y la pureza en relación al blanco (1996: 103, 231). En este sentido, Alma pregunta a Elisabeth si está de acuerdo con el pasaje que le fue leído. La Vogler, vestida de negro, asiente con la cabeza, mientras que la enfermera, con una ropa de baño clara, dice “¡Yo no!” (Bergman

1970a: 52). La primera con su ropa y bincha negra embandera la desesperanza, el negativismo, en tanto que Alma, inocente e incluso inexperta, aún cree en la vida. Sin embargo, Maria Bergom-Larsson sugiere que la enfermera rechaza el texto violentamente como previniendo un hecho que se está haciendo real en ella (1978: 89). Ello es posible puesto que Alma está siendo presa de la duda, especialmente si su *estrella*, la actriz Elisabeth Vogler, no cree en nada ni en nadie.

Otro día, las dos mujeres se encuentran conversando al interior de la casa, junto a una ventana que trasluce el mar y las rocas. Nuevamente, Sven Nykvist, fotógrafo de *Persona*, cuenta con una fuente justificada de luz para iluminar la escena. En este ambiente, la diligente enfermera confiesa a su observadora paciente que se siente culpable por ser perezosa: “Habría que cambiar, pero soy perezosa. Mi conciencia me lo reprocha. Karl-Henrik me llama sonámbula, pero fui la primera en mi examen. ¡Quería decir otra cosa, sin duda!” (Bergman 1970a: 53). Alma va tomando conciencia de elementos que ella misma no quiere reconocer porque rompen con su *persona* de enfermera responsable. Ahora bien, no sólo se trata de un reconocimiento teórico de su pereza y falta de ambición, sino que ella misma experimenta una actitud más descuidada, desde su postura holgada, con la pijama puesta y la cabeza apoyada en el brazo, como cuando espontáneamente se va a servir café y se da cuenta de que primero debe cedérselo a su paciente.

Inmediatamente después Alma refiere a la actriz la existencia de un pabellón que acoge a las enfermeras ancianas:

Las que toda la vida han sido enfermeras y sólo vivieron para su trabajo, y toda la vida llevaron el uniforme. Viven allí, en sus pequeños cuartos; viven y mueren al lado de su clínica. Sí, así es... creer tanto en algo que se le consagra toda la vida. Creer en algo. Cumplir con algo, hallar que la vida de un ser tiene un sentido. (Bergman 1970a: 53-54)

Alma admira la dedicación de las enfermeras y probablemente ella escogería ese camino pues ha estado en búsqueda de algún sentido para toda su vida. Sin embargo, no es casual que se lo comente a la escéptica actriz. Steene observa que durante su convivencia con la Vogler, en vez de experimentarse realizada por la absoluta devoción a una tarea, la enfermera se ha vuelto más y más desorientada sobre su propia existencia (1968: 119). De ahí que Alma exponga sus ideales a la paciente, queriendo saber cuál es el punto de vista de ésta. Por eso, la escena emplea el plano busto para cubrir a ambos personajes. A la mirada expectante de Alma, Elisabeth responde con un ojo clínico, observador, y deja escapar –sin que la primera lo note- una mirada de reproche hacia la otra quien aún cree en todo lo que ella ya ha descartado.

“Hay que tener una convicción, sobre todo si no se cree en religión ninguna” (Bergman 1970a: 54), añade la enfermera, quien manifiesta su necesidad de un punto de referencia estable. Qué diferencia con los personajes de *Fresas salvajes* (1957) que aún discuten sobre la existencia de Dios y le proclaman odas. En *Persona*, Alma ya no cree en un ser supremo y Elisabeth, en nadie. Entre ambas películas han transcurrido varios años, dato que no puede escapar al momento de comprender la presencia del luteranismo en la obra de Bergman. Ello lleva a voltear la mirada hacia el propio director, quien para entonces había renunciado a toda interrogante sobre Dios. Tiempo antes de dirigir *Persona* (1966), Bergman había realizado la famosa *Trilogía*, conformada por *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962) y *El silencio* (1963). Fue en este trío de películas en que Bergman agotó sus preguntas sobre un ser divino; a partir de entonces sus filmes venideros dejarán sentir tan sólo un rezago de su inquietud religiosa.

Retornando a la interminable conversación de Alma, ésta pregunta a su oyente si está de acuerdo con sus convicciones. Como respuesta, Elisabeth le acaricia el rostro, como quien está ante una niña que aún no comprende todo lo que la actriz sabe. Si bien tiene 25 años, Alma actúa como una adolescente y en calidad de tal está dispuesta a probar todo para crecer. De ahí que en la siguiente escena, esté

aprendiendo a fumar. Ahora las mujeres se encuentran al lado de una cortina que trasluce cierta luz que viene de fuera; nuevamente la ventana se convierte en la fuente luminosa que alumbra la habitación. Un encuadre registra a ambas mujeres que están sentadas una al lado de otra; cuando Alma se inclina hacia delante, se privilegia su rostro; en otras ocasiones se va hacia atrás lo que permite observar el semblante pensativo de la oyente. Mientras tanto, la enfermera revela a la Vogler datos de su pasado que corresponden más bien a una vida complicada: cinco años “terriblemente enamorada” de un hombre casado (Bergman 1970a: 55). Se está desvaneciendo la imagen rosa que ella misma ha ido proyectando. Ahora hay más posibilidades de reconocerse en la otra, de ahí que ambas estén vestidas del mismo color.

“Tantos me han dicho que yo sé escuchar tan bien. Es curioso, ¿eh? Quiero decir que nadie se ha dado la pena de escucharme... Quiero decir... como tú, tú me escuchas en este momento...” (1970a: 57). En esta ocasión, las dos mujeres se encuentran en la habitación de la *enferma*. Una lámpara encendida justifica la fuente de luz, lo que a su vez crea un cierto aire de intimidad. Esto es lo único novedoso, pues Alma continúa hablando de sí. En calidad de enfermera, debe cuidar a la *enferma*, tiene la misión de entretenerla, sin embargo está completamente centrada en sí misma. Alma no sale de su asombro que una persona le esté prestando atención, sobre todo si se trata de una actriz, como más adelante le confesará. La enfermera se encuentra tan ebria y entusiasmada que no se da cuenta de que la Vogler estudia cada uno de sus gestos y entonaciones. Esta última es tan astuta que disimula su actitud bebiendo un trago de jerez cada vez que Alma le dirige la mirada. Mediante sus monólogos ininterrumpidos la enfermera comienza a jugar con su propia paciente el papel de la paciente, de la hermana menor que a su vez idolatra a su oyente. Debido a su posición, tiene que mirar hacia arriba cada vez que se dirige a la Vogler, lo que refuerza la sensación de que está frente a una diosa. En la enfermera se cumple el viejo dicho “por la boca muere el pez” porque a través de sus confesiones, se

va haciendo más franca y desinhibida al punto de revelar a la actriz su vida privada en la escena de *la narración*.

“Quiero mucho a Karl Henrik, pero, ya sabes, sólo se ama de verdad una vez. De cualquier modo, le soy fiel. ¡Y sin embargo, en mi profesión, no faltan las ocasiones!” (1970a: 58). Alma se coge de esta descripción para aferrarse a una imagen que tiene de sí, aún cree ser la muchacha fiel e inocente que proyecta su *persona*. Inmediatamente después se derrumbará esta careta. Ello se evidencia en la escena siguiente, llamada *la narración*, en la cual confiesa más de una culpa.

3.2.3. *La narración*

La descripción que hace de aquel prolongado coito (...) constituye, sin lugar a dudas, uno de los grandes monólogos de la pantalla. La interpretación de Bibi Andersson es realmente extraordinaria. (Wood 1972: 168)

Conforme la conversación se va haciendo más íntima, las mujeres se desplazan hacia el interior de la casa y dentro de ésta, hacia espacios más acogedores. De este modo, la recolección de hongos y la lectura del libro ocurren al aire libre; los episodios siguientes suceden en el comedor de la casa pues la enfermera va ganando en confianza. Posteriormente, como sucede en esta escena, Alma y Elisabeth se encuentran en el dormitorio de la actriz; la primera sentada en un sillón, la segunda en su cama. Ello no es casual; Bachelard resalta el valor íntimo de esta locación: “La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno.” (1948: 14) Si esta descripción corresponde a un hogar, cuánto más un dormitorio.

En efecto, una gran tranquilidad inunda la habitación. El calor de la intimidad está reforzado por unas copas de jerez, cigarrillos y cortinas oscuras y cerradas. El silencio y la luz tenue de una pequeña lámpara contribuyen a que Alma pierda el pudor y gane en confidencialidad.

A través de un monólogo –al que el director y las actrices llamaron “la narración”– la enfermera empieza a contar a la Vogler un suceso ocurrido en una playa solitaria cuando su novio Karl-Henrik se había ido a la ciudad, dejándola sola (Bergman 1968-70: 207). Se trata de la orgía entre ella y una chica, llamada Katarina, con dos muchachos desconocidos, frente al mar.

La combinación del tratamiento de la cámara, la actuación de Bibi Andersson y las facciones de Liv Ullmann, la oyente, suplen toda recreación visual:

“En palabras de Bergman: Bibi Andersson ‘está magnífica en esta escena, porque cuenta la experiencia en un tono de voz de impúdica lascivia; no tengo la menor idea de dónde ha podido sacar ese tono.’” (Wood 1972: 168)

Ciertamente, la entonación de la Andersson, los pormenores que detalla y las posturas corporales que adopta en el sillón comunican la sensualidad que experimentó entonces, de modo que no se necesita ningún *flashback* para situar la acción en el pasado.

El logro de esta escena también radica en la actuación de quien escucha y observa. Por eso Bergman ha querido mostrar la reacción de Elisabeth, quien está completamente atraída y perturbada por el relato. Para ello el director le pidió que concentrara toda su sensibilidad en los labios: “Si te fijas en la cara de Liv, verás que cada vez se hace mayor. Es fascinante: los labios se agruesan, los ojos se oscurecen, todo su yo se convierte en una especie de deseo.” (Bergman et al 1968-70: 206-207) Desde su cama, la Vogler se irá involucrando progresivamente

con las confesiones de Alma, como lo demuestran sus facciones, cada vez más estimuladas.

Por otro lado, el trabajo de cámara es determinante para transmitir las experiencias de los personajes y lograr el mismo efecto en el espectador. Sobre este asunto Bergman comenta:

Cuanto más violenta, cruda, terrible, brutal e inconveniente es una escena, más indicado resulta convertir a la cámara en un agente de comunicación objetivo. (...) La historia que Alma cuenta no sólo debe turbar a Elisabeth, debe turbar también a ti, y manteniendo la cámara inmóvil, el efecto es mucho más brutal, drástico y auténtico. (Bergman et al 1968-70: 207-208)

El comentario del director queda confirmado en esta escena, en que la cámara permanece impasible por largo tiempo. Manteniendo la cámara fija, se alternan el plano conjunto, el medio y los primeros planos de cada una de las mujeres. Ello no es gratuito, puesto que la selección de planos va de la mano con la intensidad dramática. A más intensas sean las emociones, la cámara estará más cerca de los personajes.

En este sentido, un solo encuadre cubre inicialmente a Alma en el sillón y a Elisabeth sobre su cama. La enfermera describe el contexto general de su narración –circunstancias y datos-, por lo que las dos mujeres aún no están involucradas con el suceso. De ahí que este momento vaya cubierto con un plano abierto. Al respecto, Wood observa que en algunos casos este tipo de plano crea una sensación de distanciamiento (1972: 130). Distanciamiento que proviene de ambos lados: de quien narra, porque aún no toma conciencia de lo que va a confesar; y alejamiento de quien escucha y observa pero no se involucra, como lo señalan las indicaciones de actuación para Elisabeth, la oyente: “Escucha cada entonación, observa cada movimiento.” (Bergman 1970a: 56) La razón sólo la entenderemos después cuando se descubra -a través de una carta- que la Vogler se había estado alimentando de las confesiones de la enfermera.

Sin embargo, no pasará mucho tiempo para que la oyente se involucre con el relato de Alma. Por lo que ésta cuenta, ella y la otra muchacha, Katarina, tomaban sol frente al mar. Ni bien la enfermera se refiere a los dos muchachos que aparecieron en la playa, el encuadre se cierra sólo en ella, sentada sobre el sillón con una postura sensual. La vergüenza que sintió frente a los visitantes, la expresa en ese momento con su cuerpo, volteando la cabeza para no darle la cara a Elisabeth.

A partir de entonces, Alma narra la orgía. El encuadre se cierra en un plano busto de cada personaje. Al relato que proviene de la enfermera, le sucede la reacción de la oyente, quien la escucha perturbada. Elisabeth ha dejado de lado su ojo clínico para mirarla con interés. Sus reacciones son registradas por una cámara que permanece largo tiempo con ella.

De pronto, la intimidad generada por la cercanía de los encuadres es interrumpida por la narradora que se pone de pie y se desplaza con la misma ligereza como sucedió ese encuentro fugaz: “Luego nos bañamos y nos separamos. Cuando volví a la casa, ya estaba de vuelta Karl Henrik.” (Bergman 1970a: 63). La cámara también se hace más liberadora y ahora la registra en un plano conjunto mientras camina hacia la ventana. Su frescura no durará mucho tiempo pues la enfermera cuenta que regresó a casa y encontró al novio, ante quien simuló afecto y tranquilidad. La cámara se acerca al rostro del personaje para captar su angustia. Su confusión interna es expresada por lluvia que cae en la ventana.

¿Qué sucede con la enfermera? Confesar este hecho implica fortalecer los lazos de intimidad con Elisabeth, pero sobre todo, conduce a Alma a tomar mayor conciencia de sí misma. Por un lado, ha traído a la memoria experiencias que prácticamente había olvidado, que de pronto narra con obvio placer, pero que a su vez rompieron con su escala de valores mostrándola diferente a como luce

habitualmente. Según relata, los cuatro muchachos estaban solos y alejados de la sociedad y se arriesgaron a experimentar aquello que fue comentado en el acápite de la isla: abandonaron su propio *Weltanschauung*. A raíz de *la narración*, Alma, la eficiente enfermera que escenas atrás decía ser fiel y creer en algo estable, descubre amargamente que goza cuando su conducta rompe sus propias reglas. Su incoherencia la asusta.

El contexto de *la narración* conlleva a plantear una interrogante: ¿no era acaso el verano junto con el sol, el mar y el tiempo pasado, los elementos que en la filmografía de Bergman connotaban la felicidad? Basta recordar *Un verano con Mónica* (1952), en que la joven protagonista y Harry, su enamorado, se perdieron en una isla, sólo para los dos. Publica *El Amante*:

Se hace difícil no equiparar a Marie y Henrik (en *Juventud...*) y a Harry y Mónica (en *Un verano...*) con Adán y Eva, jóvenes, vitales, desnudos, deseantes. Ese mundo de deseo, luz y verano (...) es, claramente, un paraíso perdido al que se evoca, con nostalgia, desde un presente de pérdida y sufrimiento. (Bernades 1995: 22)

Al igual que en las anteriores películas, el relato de Alma se ubica en el pasado, al aire libre, lleno de luz y lejos de la ciudad. Sin embargo, el resultado es adverso, puesto que se trata de una alegría placentera pero efímera, un paraíso fugaz. En este sentido, la enfermera va descubriendo en su propio acto la vacuidad del sexo, tema que tiene ecos en el existencialismo de Sartre cuando cosifica al otro.¹³² Ello recuerda las palabras del filósofo Herpin a propósito de Heidegger y Sartre: “Ni siquiera el amor es comunicación, sino sólo deseo nunca satisfecho de poseer al otro como sujeto.” (1974: 202). Desde un enfoque sartriano, tanto en la confusión de la orgía y como en el posterior encuentro con el novio, Alma ha percibido al sexo como un desencuentro, incapaz por tanto de relacionar y comunicar con la otra persona. ¿No recuerda entonces a Karin, interpretada por

¹³² En *La náusea*, la relación superflua entre Roquetin y Françoise, la patrona, ilustran esta realidad.

Ingrid Thulin en *Gritos y susurros* (1972), cuando desengañada se corta la vagina con un vidrio? “Es sólo una red de mentiras”, se dice a sí misma antes de efectuar el acto.

La experiencia narrada, un embarazo posterior y el aborto de un hijo no deseado conducen a Alma a un estado de confusión. A estas alturas, la enfermera se encuentra al lado de Elisabeth, con la cabeza recostada en la cama. La oscuridad le da confianza para continuar el relato:

Karl Henrik, que termina sus estudios de medicina, me llevó con uno de sus amigos que me hizo abortar... Los dos estuvimos contentos de que la cosa marchara tan bien. No queríamos hijos. No en esa época, en todo caso. (Bergman 1970a: 64)

Al instante, la enfermera rompe en llantos. Como observa Young: “She tries to carry this off impassively, dismissing the idea of a bad conscience, but in a minute she is desperately crying.” (1971: 231)¹³³ No es para menos: *la narración* confronta la experiencia narrada con la propia moral. En consecuencia, aunque diga haber estado satisfecha por lo que hizo, sus palabras suenan vacías. Los acontecimientos narrados no la liberan. Alma se siente culpable y no puede acallar su conciencia.

El tema de la muerte entra pronto a tallar. La enfermera, que se enorgullecía de una vida al servicio de los demás, ha tomado conciencia que ella misma ha matado a su propio hijo. La que creía en ideales supremos descubre que ha actuado salvajemente -por más que las leyes de Suecia permitan el aborto. La actitud de Alma remite entonces a la madre de Isak Borg en *Fresas salvajes*, aquella a quien el director sueco acusaba de tener un útero frío (Bergman et al 1968-70: 146). Como se comentó en el segundo capítulo, Maria Bergom-Larsson define a los personajes femeninos de Bergman por su capacidad de engendrar, de modo que, la renuncia a la maternidad tiene consecuencias notables: “A

¹³³ “Ella intenta llevar esto impasiblemente, rechazando la idea de una mala conciencia, pero en un minuto está llorando desesperadamente.”

woman's actual sterility is often a symbol in Bergman's films of spiritual sterility, a lack of contact with fundamental sources of life"¹³⁴ (1978: 30). En este sentido, la vacuidad de esta mujer invade toda su existencia.

La narración puede ser interpretada como una confesión de culpas por medio de la palabra, lo que recuerda, en el mundo de Bergman, a la confesión luterana. Bedoya comenta a propósito de la obra del director:

Subsiste la palabra y él valora mucho la palabra, la confesión. Bergman viene de la tradición protestante rigurosa, en la cual la palabra es muy importante. Se dice incluso que la palabra es redención, la palabra es confesión. De alguna manera, en las películas de Bergman pasa exactamente lo mismo: la capacidad de poder confesarse ante alguien, una *confesión laica*, donde los personajes se manifiestan a través de la palabra. (2002)

Como en la tradición protestante, Alma ha confesado sus errores. Sin embargo, no experimenta ningún alivio, ningún perdón, antes bien, se siente más confundida. Sus sentimientos mezclados acerca del aborto no le permiten mirar con objetividad: por un lado pensó que era lo mejor pero, a su vez, se descubre sumamente culpable. Y es que en el fondo ya no cree en un paradigma que le diga qué está bien o mal, al renunciar a su moral ya no sabe a qué atenerse. Por eso dice inmediatamente: "¡La vida está mal hecha...! ¡No nos dice nada! No corresponde a nada, cuando se piensa en ello. ¡Tener remordimiento por tales bagatelas!..." (Bergman 1970a: 65). Alma está descubriendo lo que Elisabeth ha encontrado en el existencialismo: la ausencia de respuestas y la consecuente posibilidad de configurar las propias respuestas.

La orgía referida lleva a voltear la mirada a una compleja realidad que se percibe en Suecia: a un lado se vive la promiscuidad, el desenfreno, la obediencia al cuerpo y los sentidos, mientras que al otro lado, se erige el puritanismo, el rigorismo que, como se comentó en el primer capítulo a propósito de este país, subsisten cual polos opuestos. En este sentido, con gusto manifiesto la enfermera detalla el desenfreno sexual que vivió junto con Katarina y los dos muchachos, e

¹³⁴ "La esterilidad de una mujer suele ser un símbolo en las películas de Bergman de la esterilidad espiritual, una falta de contacto con las fuentes fundamentales de la vida".

ilustra una realidad que no es ajena a un sector de su país. Por otro lado, si bien necesitaba desahogarse, sorprende que en un clima de intimidad y confidencia – en que uno suele contar lo más relevante de uno mismo-, Alma haya centrado la atención en un suceso que le remite a sus culpas, como si cargara con el peso luterano que acentúa la dimensión oscura del ser humano. En suma, la búsqueda de sí la ha conducido al encuentro de sus propias fallas.

En el mismo acápite referido en el párrafo anterior, Paul Britten Austin anota:

Any discussion of 'religion' with the average Swede swiftly reveals that, as far as he is concerned, what is here in question is a repressive type of moralism. Which is why he makes no bones about having rejected it.¹³⁵
(Austin 1966-67)

En estas circunstancias, algunos rechazan el moralismo y optan por la ligereza moral; otros asienten al rigorismo, a menos que heroicamente encuentren la solución a esta polaridad. Justamente, estos dos polos remiten a las dos películas analizadas a lo largo de este trabajo. Si en *Persona* (1966) Alma optó por la promiscuidad y fue infiel a su moral; Isak Borg en *Fresas salvajes* (1957) ilustra el rostro puritano. Cada personaje encarna dos modos distintos de reaccionar ante una misma realidad.

¿La diferencia de actitudes entre ambos protagonistas guarda correspondencia con la vida personal del director sueco? Ello es posible, pues Bergman había renunciado al protestantismo en los años sesenta. Un dato curioso lo aporta un artículo publicado en *El Amante*, que establece una relación inversa entre las creencias del director y su trabajo cinematográfico. El crítico observa que Bergman emplea una puesta en escena ascética y depurada desde el momento en que abjura al luteranismo; por el contrario, ensaya una variedad de estilos – entre ellos, el barroquismo- en los primeros años de su trabajo cinematográfico, cuando aún era creyente. En suma –y de acuerdo al artículo-, cuando Bergman renuncia a los dogmas puritanos, los deja sentir en su estilo cinematográfico, tal

como ocurre en *Persona* (Bernades 1995: 22). Aunque, a mi parecer, la coincidencia planteada por esta revista sea una simple casualidad, el acápite titulado *Puesta en escena y cine de cámara* profundiza el estilo ascético que caracteriza *Persona* –ver punto 3.6.6.

Retornando a la escena de *la narración*, a nivel personal, la confesión ha sido particularmente dura para el personaje. A lo largo de su estancia con Elisabeth, Alma ha puesto en tela de juicio sus propios ideales, pero contar *la narración* la encara con partes de sí que ella no quería enfrentar. En este momento empieza a descubrir con más conciencia que ella misma no responde a su propio patrón ideal, es decir, que ella no actúa de acuerdo a lo que aspira ser. Su incoherencia la lleva a dudar de sus convicciones y esto la conduce al caos sobre sí misma. Por eso dice: “¿Se puede ser al mismo tiempo seres tan diferentes y tan cercanos uno de otro? ¿Y qué es de todas las resoluciones hechas? ¿Esto no es importante? Oh... todo es ridículo.” (Bergman 1970a: 65). La enfermera ya no está segura de su identidad, sin embargo, su develamiento la ha acercado a Elisabeth.

El proceso no sería tan desesperanzador si Alma encontrara un equilibrio. Retomando la psicología analítica de Jung acerca de la *persona*, lo que la enfermera ha ido descubriendo según el suizo corresponde a su *sombra*, es decir, lo que él calificó como “perverso”. Se trata de su parte negativa que justamente revela elementos que hay que cambiar o por lo menos, aceptar. El reconocimiento y el manejo de la *persona* y de las *sombras* –así como otros elementos- apuntan a la *individuación*, es decir, a una personalidad diferenciada e integral (DiCaprio 1985: 85).

Sin embargo, Alma no va por el camino de la *individuación*. La ausencia de un referente superior que le inspire perdón, así como el pesimismo del existencialismo no son buenos aliados para enfrentar esta crisis. De la enfermera

¹³⁵ “Cualquier discusión sobre ‘religión’ con un sueco promedio revela rápidamente que, por lo que a él concierne, lo que está aquí en cuestión es un moralismo de tipo represivo. Por esto no

rosa se desplazará al otro extremo, hacia el descubrimiento de su confusión interior. Sin valorar su propia identidad, aún le queda un recurso, muy ingenuo por cierto: aspirar a no ser ella, como lo demuestra el suceso siguiente. Inmediatamente después de *la narración*, paciente y enfermera se encuentran en el comedor, posiblemente ya de madrugada, frente a una ventana que trasluce una copiosa lluvia. En este ambiente de intimidad sonora -sólo se escucha el ruido de las gotas de agua que caen en el exterior- Alma dice a Elisabeth:

Yo quisiera ser como tú. La noche en que fui al cine y que te vi en un film, me miré en un espejo y me dije que nos parecíamos. ¡Oh, compréndeme! Eres más bonita que yo... mucho más bella, pero, en cierto modo, hay parecido. Y yo podría transformarme, entrar en tu piel.¹³⁶ Interiormente, claro está... si lo intentara. ¿No lo crees?... (Bergman 1970a: 66-67).

Con estas palabras, la enfermera prosigue su confesión, cada vez más ebria. No sólo se trata del deseo de ser como Elisabeth, sino de ser Elisabeth pues está encantada con ella. Sin embargo, aunque aún inconscientemente, concreta verbalmente un proceso que ha venido sucediendo desde que conoció a la Vogler: su propio ser está siendo desplazado por el de la actriz. La enfermera se ha dejado invadir por la dominante Elisabeth, como se evidenciará sin ningún descaro más adelante, cuando no pueda definir su identidad. Sin darse cuenta, Alma está anunciando una gran desgracia que no tiene retorno. Esto va reforzado por una construcción: “me miré en un espejo”. Como se comentó en el análisis de *Fresas salvajes* –ver punto 2.2.4-, el espejo en la filmografía de Bergman guarda relación con el encuentro con uno mismo, es decir, con la toma de conciencia de realidades hasta ese momento desconocidas u olvidadas. Su deseo de ser Elisabeth Vogler se está revelando. La explicación la encontramos nuevamente en la fascinación de una a la otra:

... Elisabeth, que posee la máscara verdadera de su yo interior, tiene, además, la carrera exitosa, el marido, el hijo y la estabilidad sentimental,

se hace problemas en haberla rechazado.”

¹³⁶ El editor añade en el pie de página: “Los subtítulos expresan muy bien esta idea con: ‘Yo podría ser tu doble.’”

que faltan a Alma. Esta, en cambio, posee la máscara engañosa que se muestra al mundo exterior, y esa realidad la ha privado del hombre que amó, del hijo que pudo tener y, quizás, de la vocación artística. (Abbondanza 1969: s.n.)

La cita de Abbondanza se confirma en las actitudes de Alma. Aunque es la enfermera, se comporta como una paciente que está fascinada por ser escuchada, pero sobre todo por quién la escucha: una actriz que posee todo lo que ella admira pero que a la vez carece, y por quien se siente fuertemente atraída. No deja de ser ilusa su perspectiva sobre el artista. Vernon Young se pregunta de dónde surge esta visión idealista y afirma que es el resultado de ver muchas películas de cine. De ahí que compare a esta mujer cinéfila con otros personajes femeninos, los cuales se han sumergido en el mundo de las quimeras literarias. Asegura que así como Nora¹³⁷ de Ibsen estaba descarrilada por la lectura y Emma Bovary¹³⁸ se encontraba corrompida por las ficciones, la enfermera sufre un proceso similar: “Alma is a bourgeois derailed by theatre, specifically by film”¹³⁹ (1971: 232). La interpretación del crítico se extiende a la escena siguiente, cuando extrañamente Elisabeth se acerca a la habitación de Alma y descansa su rostro sobre la yugular de ésta. Sea un hecho real o acaso un sueño, Young sostiene que en este episodio, Alma no se estaría encontrando con la Vogler sino con el arte.

3.2.4. Dos episodios inciertos

A continuación suceden dos episodios que, como Wood ha señalado, se caracterizan por su incertidumbre, es decir, es imposible definir si corresponden a la realidad o si acaso pertenecen a la fantasía del personaje (1972: 171). El primero de ellos ocurre en el comedor, luego que Alma le ha confesado a Elisabeth que le gustaría ser ella. Alma, aún despierta y con la cabeza apoyada

¹³⁷ Nora es el personaje de la obra teatral *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen.

¹³⁸ Emma Bovary es la protagonista de *Madame Bovary*, novela de Gustave Flaubert.

¹³⁹ “Alma es una burguesa descarrilada por el teatro, específicamente por el cine”.

en la mesa, escucha una voz femenina que le recomienda ir a acostarse. No se sabe si la Vogler habló o si la enfermera lo imaginó, puesto que la cámara se queda con esta última, quien además está ebria, lo que a su vez aumenta las posibilidades de interpretación.

El segundo episodio ocurre momentos después en la habitación de Alma. Todo está a oscuras. Evidentemente es de noche o acaso ya de madrugada. Su dormitorio tiene dos puertas contiguas, de las cuales emana una luminosidad intensa, de modo que hay dos espacios claramente diferenciados: la habitación en penumbra y los cuartos contiguos fuertemente alumbrados. La enfermera no puede dormir, como explica el director en su diario de trabajo: “como si una angustia cósmica se apoderase de ella” (Bergman 1992: 57). En este contexto, se dirige a una de las puertas, regresa con un vaso de agua y se acuesta. Desde la habitación contigua, Elisabeth Vogler ingresa intensamente iluminada, se aproxima a Alma y luego se retira por la otra puerta. Inmediatamente después regresa y se acerca a la enfermera, que ahora está de pie. En un ambiente de penumbra, ambas mujeres se aproximan, Alma apoya su cabeza en el pecho de Elisabeth, quien a su vez coge el hombro de la primera; la Vogler pasa su mano por la frente de la enfermera –ver imagen 2- y ésta esconde su rostro en el cabello de la actriz. Finalmente, Elisabeth coloca su boca sobre la yugular de Alma, como un vampiro frente a su víctima –ver imagen 3.

La escena está cubierta por un plano conjunto que registra todo el suceso, hasta el momento en que paciente y enfermera se aproximan entre sí. Entonces un encuadre más cerrado registra el rostro de las dos mujeres, quienes miran al frente, como si estuvieran ante un espejo. Cuando la Vogler pasa su mano por la frente de la enfermera, parece que estuviera contemplando el reflejo de sus rostros y evidenciando las similitudes de tales facciones –ver imagen 2. Este encuadre va acompañado por una música que evoca misterio. En *Persona*, “Bergman emplea la música generalmente –no siempre- para subrayar las escenas ‘irreales’” (Wood 1972: 171). Esta sugerencia se convierte en una clave

de lectura para indicar los episodios “irreales” o por lo menos inciertos, que ocurren a lo largo de la película. En este sentido, la lucidez y objetividad de las escenas anteriores son desplazadas por varios elementos que contribuyen a crear un clima de ensoñación: la expresión impersonal de ambas mujeres; las miradas fuertes que culminan con los ojos cerrados; la iluminación que empaña tanto las habitaciones contiguas como las cortinas traslúcidas, y que en conjunto crean una sensación de neblina;¹⁴⁰ el dormitorio de Alma invadido por la penumbra; el camisón blanco de la actriz, quien camina lentamente cual espectro y pasa de la luz a la oscuridad; la sirena de un barco que, según Abbonbanza, encuentra eco en otra lejana y se funden cuando las dos mujeres se juntan (1969: s.n.). A todo esto se suma la propia incertidumbre de la noche:

La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. (...) Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. (Chevalier 1986: 754)

Esta cita evoca las innumerables connotaciones que tiene la noche. Se trata de un espacio onírico e incluso revelador. Si bien tiene un final pues cede al nuevo día, se le asocia con la oscuridad, las tinieblas, el color negro, de ahí que implique el encuentro con lo desconocido o acaso lo irracional, rasgos que caracterizan este episodio, que casualmente culmina con un fundido a negro.

A estas alturas, es necesario plantearse una pregunta: ¿se trata de un sueño de Alma o acaso corresponde a la representación visual de un proceso invisible que se está gestando entre las dos mujeres? Posiblemente sean ambas cosas. Es un

¹⁴⁰ No hay que olvidar que la luz intensa genera en el propio director la sensación de claustrofobia. Esta connotación particular echa sus raíces en los días extensos de julio y agosto, donde el sol nunca se desvanece en tierras escandinavas, tal como se explicó en el segundo capítulo de este trabajo a propósito de una secuencia onírica, donde la luz solar cegaba e incomodaba al protagonista de *Fresas salvajes* –ver punto 2.1.1.

sueño porque en lo onírico se develan los deseos ocultos y Alma ha deseado ser Elisabeth desde aquella vez que la vio en el cine; pero también se trata de un proceso invisible que Bergman explica en su libro *Imágenes*: “*ambas intercambian sus caracteres*” (1992: 57). Frente a este intercambio que se evidenciará en las escenas siguientes, muchos autores han dado diversas interpretaciones: Wood sugiere que las dos mujeres se funden en una sola (1972: 165); Abbondanza considera que una es el negativo de la otra porque Alma carece todo lo que Elisabeth tiene (1969: s.n.);¹⁴¹ José de la Colina opina que cada mujer es “*la otra*” en relación a su compañera de modo que encarna una “*otredad*” con que la desafía (1970: 12); Deleuze descarta la posibilidad que sean una o dos personas, pues para él ambas mujeres pierden la individuación debido a la “operación del primer plano” (1984: 147-148).¹⁴²

Personalmente no creo que se trate de una fusión sino de un efecto de la convivencia humana, sumado a la fascinación, observación y a la fuerza de carácter de una, frente a la debilidad de la otra: Alma está hechizada por la actriz, mientras ésta, a su vez, la observa con curiosidad. Como fruto de la vida cotidiana, las dos mujeres compatibilizan, aunque en apariencia sean distintas. Que una intime con la otra da pie a que ambas se involucren mutua e intensamente hasta confundir sus identidades. Si a todo esto se le agrega una dosis de irrealidad, se obtiene la transferencia de personalidades, pero no será total porque hasta el final Alma luchará por defender su identidad. De un modo más racional, Ricardo Bedoya explica a propósito de Elisabeth y Alma:

Lo importante en realidad es que son personajes intercambiables. Más que una se convierta en la otra es que ambas son las dos, que una tiene las posibilidades de la otra, que ambas descubren las posibilidades de la otra en ellas mismas. (2002)

¹⁴¹ Este enfoque recuerda inevitablemente a Anna y Ester, hermanas en *El silencio* (1963), donde la primera -sensual, físicamente sana y excesivamente afectiva- es todo lo opuesto a la otra -intelectual, físicamente enferma y poco expresiva.

¹⁴² Para mayor información consultar: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (Deleuze 1984)

Las afirmaciones vertidas sintonizan con el proceso que sufren los personajes. A lo largo de la película una va conociendo a la otra, pero también se descubre más a sí misma y, en ese doble conocimiento, se revela que cada cual tiene todas las potencialidades de ser la otra, es decir, de ser el opuesto de su *persona*, entendida como la máscara que siempre ha usado y con la que ingenuamente ha igualado su identidad.

Un detalle proveniente de la música prefigura el sentido completo de esta escena. La melodía que acompaña este suceso incierto corresponde al mismo tema musical que se escuchó episodios atrás, cuando Elisabeth rompió la foto de su hijo, rechazando con este acto su propia maternidad. A estas alturas, Alma también ha confesado su aborto, y por tanto, el rechazo a su propio hijo. Aunque aún es pronto para evidenciarlo, la coincidencia en la actitud como madres evidencia la similitud entre ambas mujeres. En este contexto, el tema musical está anunciando la confusión de identidades.

La experiencia que comienzan a vivir las dos mujeres lleva a recordar la confesión que Alma, completamente ebria, había dirigido a Elisabeth antes de acostarse: “Yo quisiera ser como tú. (...) Y yo podría transformarme, entrar en tu piel. Interiormente, claro está... si lo intentara. ¿No lo crees?...” Inmediatamente agrega: “Y para ti no sería ninguna hazaña el cambiarte en mí. Lo harías como si nada.” (Bergman 1970a: 66-67). En pocas palabras, la enfermera ha propuesto a la actriz intercambiar sus identidades. Su estado de embriaguez lleva a interpretar esta confidencia como un simple deseo, ya que la ebriedad despierta el inconsciente. Sin embargo, los sucesos venideros llevarán a cuestionar el valor de las palabras dichas por esta mujer: ¿se trata sólo de un deseo o acaso constituyen una premonición? De ser así, comportan un mal presagio.

En *My Fair Lady* (Cukor 1964), la interacción entre alumna y educador arrojó resultados positivos. Eliza Doolittle pudo adquirir la cultura y la educación que le

faltaba, mientras que el profesor Higgins, se hizo más humano, si bien siguió siendo tan culto como al inicio de su asidua labor. En *Persona*, sin embargo, la convivencia es peligrosa puesto que Elisabeth, portadora de un mensaje desolador, es psicológicamente más fuerte que Alma, de modo que ésta deberá luchar contra la aprehensión de la actriz sobre ella. Se iniciará así una lucha entre mentes, que se verá en el acápite 3.4. titulado *El otro es un espejo: el caos*.

Al inicio del análisis de *Persona* se planteó la posibilidad que Bergman hubiera hecho un experimento al colocar en un lugar desolado a dos mujeres aparentemente opuestas y a la vez complementarias. Se está dando inicio a la respuesta, la transferencia se está evidenciando. Por eso, los rostros de ambas ya no serán los mismos: la expresividad inocente de la enfermera ha cedido a la dureza; la mirada inexpresiva y observadora de la actriz se ha transformado en una expresiva fragilidad. Con estos semblantes despertarán al día siguiente.

3.3. Traición y angustia

This experience is a turning-point for Alma, whose whole existence and identity collapse around her.¹⁴³ (Bergom-Larsson 1978: 72)

A la intimidad nocturna de la casa le sucede el día al aire libre. Las olas revientan en las rocas con una agresividad que presagia una nueva corriente de acontecimientos. Mientras el tratamiento visual recupera la precisión de sus tonalidades –ya no se trata de un clima de ensoñación-, la cámara se libera y emplea planos generales para ubicar a las dos mujeres en medio de la naturaleza.

En esta escena, Elisabeth tiene en sus manos una cámara fotográfica. Curiosamente, la actriz emplea este dispositivo para simular que está convirtiendo un encuadre cinematográfico en una fotografía, pues se ubica frente a la

¹⁴³ “Esta experiencia es un punto de quiebre para Alma, cuya total existencia e identidad colapsa alrededor de ella.”

filmadora, la mira a través del lente de su cámara y toma una foto –ver imagen 4. Esta maniobra no resulta extraña, pues a lo largo de *Persona* la Vogler se relaciona con distintos medios de comunicación, como se ahondará en el punto 3.6.3.

Sorprende ver a ambas mujeres vestidas de negro, evocando cierta similitud. Nuevamente la ropa es un indicador de un efecto que está sucediendo al interior de los personajes, como si estuvieran asemejándose. Paralelamente, hay un aparente intercambio de roles que se evidencia en la sensibilidad de la Vogler y el endurecimiento de Alma. En el caso de la primera, no sólo su rostro ha tomado una expresiva sensibilidad sino que toda ella está distinta. En vez de ser la segura actriz a quien la enfermera perseguía con sus palabras, hoy va al encuentro de la enfermera, como si dependiese de ella. Si Alma camina, Elisabeth la sigue, siempre detrás de ella; si la primera recoge algo, la segunda observa qué tiene en su mano; ya no la esquiva como antes, hasta incluso parece tenerle miedo.

Por otro lado, la carismática enfermera está molesta, su mirada se ha endurecido, sus posturas pertenecen a una mujer segura. Si antes dependía de la Vogler, ahora se ha ido al otro extremo. Con fastidio encara a la actriz por los dos episodios inciertos comentados en el punto anterior, es decir, si ésta le habló en la noche y si después entró a su habitación. Con una sonrisa ansiosa Elisabeth sacude la cabeza negando ambos sucesos –ver imagen 5-; a cambio, Alma se aleja decepcionada. “¡Es que has venido a mi cuarto, anoche!”, le dirá posteriormente la enfermera (Bergman 1970a: 71). Llama la atención cómo se cubren estas palabras: Alma se encuentra más arriba, sobre una roca, de modo que se dirige a Elisabeth mirando hacia abajo, indicando cierta superioridad que la otra acepta, cuando le responde con notoria inseguridad.

La seguridad de Alma se prolonga hasta un día de lluvia, en que lleva puesto un impermeable negro que combina con su nuevo aspecto, ahora resuelto y agresivo. Desciende de su automóvil y corre hacia la casa, donde Elisabeth le

entrega algunas correspondencias. La otrora tímida enfermera bebe un sorbo del café de su paciente y se despide rápidamente de ella.

Camino al correo, la enfermera conduce sola por un bosque y se da cuenta de que uno de los sobres está abierto; se trata de una carta que Elisabeth ha escrito a la doctora. La cámara registra el proceso interior del personaje que oscila entre la curiosidad y el respeto a la privacidad. En efecto, un encuadre registra el perfil de la conductora, quien en calidad de tal, debe mirar constantemente al frente. Sin embargo, ella baja varias veces la mirada, distraída por algo que ha encontrado en su asiento. Ese *algo* se verá segundos después, cuando aparezca un inserto del sobre que Elisabeth no ha cerrado. La cámara retoma nuevamente el perfil de la enfermera, quien manifiesta su curiosidad con un gesto bucal. Inmediatamente después reaparece el inserto de la correspondencia, pero ésta vez incluye la mano de la enfermera que se apodera del sobre.

Alma detiene el coche y lee la carta de Elisabeth. En medio del camino tortuoso, tanto la fuerte lluvia, el sendero fangoso y el bosque en sí, son propicios para aumentar el fastidio y la incertidumbre del acontecimiento que está por venir.

Con asombro, la enfermera descubre en la carta lo que Elisabeth realmente piensa de ella. En el papel la Vogler cuenta a la doctora todo lo que Alma le ha confiado en la escena de *la narración*, es decir el suceso de la orgía, el aborto y su confusión interior. Lejos de encontrar a la hermana mayor o la amiga confidente, se revelan unos ojos que registran todo sin involucrarse: “En realidad es muy entretenido observar su comportamiento”, escribe la actriz. Además de revelar la confesión secreta de la enfermera como si fuera una bagatela, Elisabeth se da la libertad de afirmar que Alma está enamorada de ella, “inconscientemente y de un modo encantador” (Bergman 1970a: 75).

El desconcierto de esta revelación va acompañado por el golpe de las gotas de lluvia, que fastidiosa e impertinentemente caen una y otra vez. La puesta en

escena alterna los textos de la carta con el rostro de la enfermera, con quien la cámara permanece por largo rato, acompañándola todo el tiempo que ella tarda en asumir la dura realidad. Por todos los ángulos posibles, la cámara intenta indagar en el personaje -de frente, perfil y movimientos corporales- con el fin de conocer los pensamientos y emociones que experimenta en este momento. Sin embargo, Alma responde con la inexpresión y sale del auto, como si dijera a la cámara “déjame un rato, quiero estar sola”. La filmadora le hace caso pues en el plano siguiente, la enfermera es registrada a lo lejos mientras se mira a sí misma en el reflejo de una laguna.

De vuelta a la isla, Alma continúa con una actitud pensativa, aunque sus facciones se han tornado un tanto más firmes y adustas. La cámara la explora a cada instante, como si aún estuviera a la expectativa de su reacción. Con un vaso en una mano y un sombrero en la otra, la enfermera sale a los exteriores de la casa a tomar sol en ropa de baño. A través de un plano abierto e inmóvil, la cámara la registra a lo lejos y con ella presenciemos algunas acciones aparentemente irrelevantes: desde que toma agua y deja caer el vaso en forma descuidada, hasta que barre los pedazos de vidrio y desaparece del encuadre, porque ha entrado a la casa en busca de una escoba. Si bien al inicio puede malinterpretarse como un *tiempo muerto*, estos sucesos dan pie a que la enfermera geste su venganza. Cuando vuelve a sentarse con un cigarro en la mano, Alma encuentra en el piso un trozo del vaso y se dispone a recogerlo, pero en ese momento, escucha unos ruidos al interior de la casa: evidentemente se trata de Elisabeth que se dispone a salir. Contra todo pronóstico, Alma deja deliberadamente el pedazo de vidrio en el suelo y se sienta a fumar. En ese instante se cierra el encuadre.

A partir de entonces, somos testigos de la expresión de la enfermera; su mirada es maliciosa pues mira tanto al vacío, como si tramara algo, y luego fija los ojos en el piso, donde está la trampa. Por eso, se alternan tanto los planos que registran a la enfermera como lo que ella mira, es decir, el trozo de vidrio en el

suelo y los pies desnudos de su paciente, quien incauta camina cerca del peligro. Planeada la celada, Alma se retira del lugar, pues la presa pronto caerá.

La otrora noble enfermera ha permitido que su paciente se corte el pie. En este hecho se han expresado sus deseos de venganza y su violencia interior. Ahora bien, Alma ha tenido el tiempo y la libertad para evitarlo, como bien lo indica la cámara estática que desde lejos esperó pasivamente que ella recogiese todos los pedazos del vaso. Como se indicó anteriormente, sólo cuando la enfermera ha decidido dejar el trozo de vidrio en el suelo, la cámara se ha acercado. La ropa de baño negra refuerza la agresividad de la victimaria, mientras que Elisabeth lleva una bata blanca pues se ha convertido en la víctima que grita porque se ha lastimado. Ante ello, la *buena* Alma está a gusto con lo que ha hecho.

El momento en que Alma, la joven enfermera, altruista y completamente normal, se ve obligada a afrontar su propia capacidad de crueldad en el incidente del vaso roto, completa la exposición de su descubrimiento de la realidad (su propia realidad) a través de la experiencia de Elisabeth. (Wood 1972: 170)

Evidentemente el contenido de la carta significa para el personaje una inmensa traición. Como más adelante le encarará a la Vogler, se ha sentido usada y explotada por ella. Sin embargo, las afirmaciones vertidas por Wood confirman que Alma está siendo testigo de un derrumbe mayor: la caída de la imagen ideal de sí misma para dar paso al encuentro de su propia maldad. En efecto, ante la crueldad de la Vogler, la enfermera responde con más crueldad. Frente a la traición, reacciona con una serie de acciones que se inician con el incidente de un vaso roto. Su propia maldad se está desencadenando. Entonces se rompe la cinta de cine.

Por un momento trataré de ser indiferente a este hecho, aunque resulte imposible. En efecto, todo espectador que ha sido testigo de esta avería intencional debe encontrarse definitivamente perturbado por este suceso. Por considerarlo un nivel

de análisis distinto al presente, se explicará más adelante, en el acápite titulado *Cinematografía* -ver punto 3.6.1.

Entonces, ¿qué está sucediendo con el personaje? Si se ubica a la enfermera en el proceso que ha estado viviendo, se puede entender que no ha sido traicionada únicamente por la supuesta amiga –lo cual ya es un duro golpe- sino por todo aquello que la actriz significaba en su vida. De ahí que esta revelación constituya el derrumbe de sus propias certezas.

Por un lado, se destruye la confianza que tenía en las relaciones humanas. Alguna vez Alma le había dicho a Elisabeth que era la primera vez que alguien la escuchaba. A la soledad inicial le sucede la ilusión de la amistad –ella consideraba a la actriz como una hermana mayor- y el golpe por tanto, es mucho más fuerte. Con toda precisión, Federico de Cárdenas ha afirmado: “Bergman insinúa que tal vez no haya interlocutor.” (1968: 28) En efecto, Alma descubre que las confesiones que ha compartido con la Vogler han sido en realidad soliloquios, diálogos sin oyente, porque al no ser escuchada, ha estado prácticamente sola. Con la traición se revela la ilusión de la compañía, la soledad y, en el fondo, la vacuidad de las relaciones humanas. A partir de este momento, Alma va a confirmar la incapacidad de comunicación con Elisabeth y, evidentemente, la imposibilidad de convivencia.

Alguna vez el director confesó que en su infancia había perdido la confianza en la palabra, debido al sobrepeso que se le daba en su hogar luterano.¹⁴⁴ Consciente del escepticismo de Bergman hacia el lenguaje verbal, Steene evidencia que en *Persona* las palabras sólo comunican a través de monólogos y correspondencias - entre éstas figuran la carta que a inicios de la película mandó el señor Vogler a la actriz y la que ésta ha escrito a la doctora. Lo paradójico se da cuando la aparente

¹⁴⁴ Curiosamente, durante su vejez, Bergman ha empleado la palabra para escribir obras como *Linterna mágica*, *Imágenes*, *Las mejores intenciones*, *Niños del domingo* y *Conversaciones íntimas*.

amistad entre las dos mujeres se derrumba a través de una correspondencia (1968: 119-120). Se están destruyendo las pocas posibilidades de comunicación.

La enfermera ha abierto la correspondencia como único canal para conocer el pensamiento de su paciente y supuesta amiga, pero se ha encontrado con la mayor decepción de su vida. Lo irónico es que ella ha debido inducir a su paciente a retomar el habla. En este sentido, qué peligroso sería si la Vogler hablase.

Por otro lado, Alma se ha decepcionado del arte y del artista. Perturbada por la lectura de la carta y asfixiada por el silencio inmutable de Elisabeth, en un momento le exigirá que hable. Ya no se trata de una terapia para su paciente sino de un reto personal, de ganarle la pelea a la actriz. Ante su negativa, la enfermera le confesará estar desencantada de ella y en general, de los artistas:

Siempre creí que los grandes artistas tenían por los demás seres humanos una profunda compasión, que ellos creaban con la ayuda de este sentimiento y sentían la necesidad de ayudar. ¡Qué tonta he sido! (Bergman 1970a: 84-85).

Estas palabras, suenan incomprensibles para la Vogler pues ella aún desconoce que Alma ha leído su carta. Por eso, antes de oír esta confesión, la paciente ha estado buscando a Alma, como si fueran grandes amigas. Cuando por fin la encuentra en las afueras de la casa, Elisabeth se acomoda en un asiento de playa y tranquilamente abre un libro de teatro, cerca de su enfermera. Sin embargo, Alma está furiosa. Su ropa, completamente negra, inspira firmeza; sus lentes de sol, no permiten ver su mirada, como si ella misma no quisiera exponerse del todo a la traidora –ver imagen 6. Su entonación pasa por diversos niveles de emoción pues al inicio habla con ironía, pero le gana la impaciencia, la furia, los gritos y llantos. Su cólera se expresa en diversas acciones: palabras irónicas, un portazo y movimientos bruscos, que Elisabeth no ve porque está de espaldas pero que sí escucha –dicho sea de paso, esta escena destaca por la fidelidad al registro de los efectos sonoros. Es en este contexto, en que Alma pide a la Vogler que hable;

ante el silencio de ésta, pronuncia el comentario sobre el artista citado en el párrafo anterior.

Sorprende cómo se pone en escena este momento dramático a través del uso de la profundidad de campo. En un nivel más cercano, se encuentra Elisabeth, mirando al frente y trastornada por la agresividad de la enfermera. Atrás, en el mismo encuadre, se encuentra Alma quien habla y grita, mas no alcanza a ver el rostro asustado de su paciente –ver imagen 7. Como contracampo está el punto de vista de la enfermera, es decir la espalda de Elisabeth, quien al inicio mira hacia el frente en señal de escucha, pero que posteriormente, cuando la enfermera le pide que hable, inclina el rostro hacia abajo, hacia su lectura, denegando el pedido de Alma y finalizando la comunicación con ésta.

La seducción y posterior decepción del artista no es un tema novedoso en la filmografía de Bergman. Ya en 1958, el director había realizado *El rostro*, en el que el enigmático hipnotizador Albert Emanuel Vogler había cautivado con su supuesta mudez a la esposa del cónsul Egerman. Casi al final de la película, ese mismo personaje deja de interpretar el rol del mago misterioso y comienza a hablar desesperadamente. Cual mendigo se acerca a la señora Egerman en busca de la paga por su buena actuación. La mujer, confundida y decepcionada por el artista, le dice “No lo conozco” (Bergman 1965c: 300).

Curiosamente en *El rostro*, Bibi Andersson interpreta el papel de Sara, la doméstica seducida por Simson, quien era el cochero de la compañía de teatro Vogler; se trata de la muchacha encantada por el artista. Años después, la misma actriz interpretará a la enfermera que protesta pues ha sido cautivada por el arte, en este caso, el teatro (Young 1971: 232).

Desde otra perspectiva, es decir desde el punto de vista de Elisabeth, esta última se revela como la artista que se ha estado alimentando de las confesiones de la enfermera. Si bien hay momentos en que la Vogler trata a Alma como una

hermana menor, la actriz observa el comportamiento de la otra como una interesante actuación (Steene 1968: 116). Esta afirmación recuerda a David, personaje de la película *Como en un espejo* (1961). Se trata de un escritor que se alimentaba de la enfermedad de su hija para inspirar su poco inspirada creación literaria. Ciertamente, el artista se ha convertido en un vampiro, como se ahondará en los acápites titulados *Las palabras sin sentido y el vampirismo*, y *El vampirismo artístico*.

En este contexto, ¿Alma es víctima de la crueldad del artista? En cierto sentido sí, pero en forma paralela la enfermera también irá descubriendo los alcances de sus propias posibilidades de agresión. Como Elisabeth se niega a hablar, Alma le confiesa haber leído la consabida carta. Se inicia una pelea de manos: la Vogler abofetea a la enfermera hasta sacarle sangre; en respuesta, ésta amenaza a la muda con una olla de agua hirviendo y logra sacar un grito de ella. A lo largo de estas agresiones, Alma descubre que es capaz de herir verbalmente a la actriz y de adquirir poder, por eso acusa a su paciente: “porque yo sé qué podrida estás”. Aguda y precisa, logra su cometido pues la Vogler se retira dolida. Al momento, la enfermera reacciona y se pregunta: “¿Qué me sucede?” (Bergman 1970a: 90-91).

Esta frase es importante porque revela la situación interior del personaje: a estas alturas, Alma ya no sabe quién es, e incluso le sorprende sus propias reacciones. La mujer oscila entre emociones intensamente polarizadas: dolor y decepción, arrebatos, ira y miedo a sí misma –ver imagen 8. De la enfermera bondadosa no queda ningún rastro. Ya no puede encontrar en ella algo seguro, su *persona* ha desaparecido, sus ideales también, sólo descubre un caos total. Del odio al arrepentimiento; ahora camina detrás de Elisabeth a lo largo de la playa pidiéndole perdón. La locación expresa el sentir de las dos mujeres, como comenta Bachelard a propósito de una obra de Victor Hugo:

¿Hay tema más trivial que el de la cólera del océano? Un mar tranquilo es atacado por un repentino furor. Brama, ruge. Acoge todas las metáforas de la furia, todos los símbolos animales del furor y de la rabia. Agita su crin de

león. Su espuma recuerda “la saliva de un leviatán”, “el agua está llena de garras”. Victor Hugo ha escrito así una admirable psicología de la tempestad en *Los trabajadores del mar*. (Bachelard 1978: 257)

El mar agitado rompe y golpea las rocas y trae a colación la furia generada por la impotencia de ambas mujeres, quienes son incapaces de comprenderse a sí mismas, antes bien descubren en ellas la imposibilidad de toda relación humana. Ya no pueden creer en su *persona* que de por sí es agradable, pero tampoco soportan la crueldad que poco a poco se ha ido desatando en ellas. La cámara, libre en exteriores, se desplaza con sus personajes: la enfermera camina detrás de Elisabeth pidiéndole perdón, cosa denegada pues ésta la abandona. Alma queda llorando, cabeza abajo, con el cuerpo en la roca como si buscara en ella la seguridad y la convicción que ya no tiene frente a la agresión y ambivalencia de las olas. Apartada en una isla, tampoco puede huir de lo que ha descubierto de sí misma; esta locación refuerza la soledad que la enfermera está experimentando tras la traición y el encuentro con su propia maldad.

El vacío que experimenta la enfermera se ha expandido a diversos ámbitos de su existencia: las relaciones humanas, la comunicación por medio de la palabra, el arte y el artista y, evidentemente, los valores. Julio Hevia comenta la carta que Elisabeth ha escrito a la doctora -que para Alma resultó una inmensa traición-: “No sé si traición, pero por lo menos linda con la indiscreción” sostiene el psicoanalista, quien pone en duda la discreción como valor que caracterice estos tiempos. Ello lleva a reflexionar en la postura del hombre de hoy frente a los valores: “La gente es bastante más cicutu en la actualidad, por el mismo hecho que ya no cree en los valores inmutables.” (2003)

Las palabras de Hevia parecen cumplirse con Elisabeth, quien abandona toda posible discreción y escribe un *informe* a la doctora acerca de la vida privada de Alma, su supuesta amiga. Además de ser indiscreto, porta un matiz científico, como si la actriz buscara observar el comportamiento de la enfermera para

analizarlo. “¡Y conseguiste hacerme hablar!... ¡Conseguiste hacerme contar lo que nunca había dicho a nadie! ¡Y dejas que suceda! ¡Qué buen estudio!, ¿eh?”, reprocha la agraviada (Bergman 1970a: 86). Este acto también hace alusión al endiosamiento de la ciencia y la información, que es otro rasgo de la actualidad. La traición que significa haber cambiado la amistad por el análisis científico es una crítica a la sociedad de hoy, a la sustitución de los valores humanos por la avidez de la información y el aporte al conocimiento de diversa índole.

Por otro lado, ¿qué ha sucedido con la traidora? Para entenderla, es necesario remontarnos al inicio de la película. Elisabeth decidió no hacer nada, es decir, alejarse de todos para no dañar a las personas; paradójicamente -y como resultado de sus acciones- se encuentra ante una mujer que la increpa por su crueldad. Recordando la escena del hospital, le afectó tremendamente la acción del monje que se quemaba por televisión, pero después demostró carecer de sensibilidad al no involucrarse con la confesión de Alma en la escena de *la narración*. La actriz sólo la observó y extrajo de ella aquello que le servía; traicionó a su supuesta amiga y no se arrepintió porque desde siempre la consideró una cosa a su servicio, no un ser humano.

De este modo, la enfermera se convierte en la medida del grado de deshumanización de la Vogler. Ello se evidencia en un momento de la pelea, en que Alma toma conciencia de su propia agresividad y se asusta. Un plano cercano registra su rostro, con la mano en la boca y los ojos abiertos indicando pavor; como contracampo, sin embargo, está la sonrisa irónica de Elisabeth, quien se burla de la reacción de la enfermera, asustada de su propia maldad. El sarcasmo de la Vogler confirma su falta de humanidad frente al sufrimiento de Alma:

¿Qué sentido tiene, por otro lado, la risa ambigua con que Elisabeth acoge el “desmoronamiento” definitivo de Alma? ¿Es una risa cruel: el placer que siente el ser superior al ver cómo otro descubre la angustia existencial? ¿O tal vez se ríe de la absurdidad de todo, porque, si tiene sentido, el dolor no

importa, como tampoco importa la felicidad? La ambigüedad de su silencio es nuevamente causa de dolor. (Wood 1972: 170)

Wood entiende “el ser superior” como saber más (1972: 169). Comprendida esta frase resulta conveniente hacer referencia al existencialismo, pues dentro del contexto de *Persona*, Elisabeth es consciente de realidades que Alma recién está empezando a comprender: la angustia, la finitud y la muerte, la nada, el abandono, la ausencia de respuestas. Todos son conceptos existencialistas.

Ahora bien, la sonrisa de la actriz no durará mucho, pues Alma le increpa: “¿Te ríes?... Para mí no es tan sencillo. ¡Ni muy divertido, tampoco!... ¡Tú y tu risa!” (Bergman 1970a: 89). La enfermera insinúa que la sonrisa de la Vogler es sólo una máscara, una mueca tras la cual ésta se esconde para defenderse de los demás; evidentemente, la actriz se identifica con este comentario e inmediatamente después, deja de sonreír.

Desaires, gestos de soberbia y más silencio: estos son algunos recursos que la actriz emplea mientras la enfermera le saca en cara su traición y en última instancia, su hipocresía. Elisabeth se defiende de la agraviada y parece ser impermeable a sus comentarios. En un momento, sin embargo, Alma le dice:

“Me pregunto si tu locura no es la peor de todas. Actúas las personas sanas... y lo haces tan hábilmente que todo el mundo te cree. Todo el mundo... menos yo... porque yo sé qué podrida estás.” (Bergman 1970a: 90)

Recién ahí es cuando la Vogler comienza a enfrentar el daño que sigue haciendo, aún estando recluida en una isla. Es en ese momento cuando sale furiosa, caminando por la playa, seguida de la enfermera que le pide disculpas, como se explicó párrafos atrás. Sin embargo, la actriz aún no es consciente de todo el alcance que ha acarreado el mal uso de su libertad. Recién se dará cuenta de ello

cuando enfrente la frustrada relación con su hijo, como se verá en el acápite titulado *la escena doble* -punto 3.4.2.

Mientras Alma se desahoga en una roca frente al mar, Elisabeth se interna en la penumbra de la casa. Junto a la enfermera se escucha el golpe de las olas en las rocas y el llanto del personaje; por lo que la banda sonora está conformada por sonidos naturales que indican angustia. Elisabeth en cambio, está acompañada por una música dramática que además de transmitir inquietud y ansiedad, evoca su malicia. Ello no resulta dispar con la imagen, puesto que la actriz encuentra refugio extrañamente en una fotografía de varios judíos que son llevados por los nazis fuera del ghetto de Varsovia. Aislada en su habitación y alumbrada sólo por una lámpara, la Vogler se distrae observando detenidamente esta figura y enfocando su atención, sobre todo, en el rostro de un niño al que un alemán apunta con su arma.

Los recursos audiovisuales captan la intensidad del momento. Cuando Elisabeth encuentra la fotografía, la música dramática toma presencia evocando misterio y malicia. Mientras el personaje aumenta la luz de la lámpara con cierta ansiedad, tanto su rostro, sus manos y la imagen de los judíos adquieren una fuerza luminosa mayor, blanca, demasiado intensa. Cuando la Vogler analiza a cada una de las víctimas que están presentes en la figura, la cámara registra su rostro cada vez más cercano, pero también hace las veces del ojo de la mujer, enfocando a cada uno de los judíos y en especial al niño que es apuntado con la pistola. La sucesión de planos que inspeccionan cada detalle de la imagen y el acompañamiento musical que va en aumento transmiten la ansiedad que está viviendo el personaje, en contacto con la crueldad de la fotografía.

En *Persona* tanto la foto de los judíos como la imagen televisiva del bonzo vietnamita hacen referencia a situaciones que corresponden al mundo real. En los dos casos se trata de sufrimientos que corresponden a la realidad contemporánea. Sin embargo, ambas imágenes carecen de un valor

independiente, pues están subordinadas a las tensiones de los personajes (Bergom-Larsson 1978: 91). En este sentido, Maria Bergom-Larsson sostiene que la presencia de esta fotografía cumple dos propósitos. En primer lugar, no es casual que a la Vogler le llame la atención la imagen de un niño apuntado por un nazi, pues resulta un anticipo de lo que será *la escena doble* o, en palabras de Bergom-Larsson, “la escena central de la película”, es decir, el episodio, mencionado algunos párrafos atrás, en el que se revela el origen de toda la violencia de Elisabeth y que se asocia íntimamente con la aversión que ésta siente por su hijo.

La segunda intención de la imagen sería relacionar la agresión de las dos mujeres con los conflictos del mundo exterior, en este caso, la Segunda Guerra Mundial. Por medio de ésta, el director establece un vínculo entre ambas fuerzas, de modo que las tensiones mundiales manifiestan los conflictos de estos personajes: “*Persona* demonstrates once again how Bergman makes of political conflicts a private concern, and somehow denies the outer world’s autonomous, factual existence” ¹⁴⁵ (Bergom-Larsson 1978: 91). En efecto, todo material informativo pierde su carácter documental para convertirse en una expresión de las tensiones personales. Por eso, luego de pelear con Alma, no resulta extraño que Elisabeth se sienta identificada con la agresividad que se desprende de la imagen que tiene en sus manos.

A los dos objetivos trazados por la Bergom-Larsson añadiría uno más. El genocidio al que hace alusión esa imagen lleva a pensar en los peligros que acarrea el uso desequilibrado de la libertad individual, en este caso, la libertad de Alma y Elisabeth. Al ver que sus propios conflictos irrumpen en su relación con la enfermera, la Vogler descubre irónicamente que, por más que quiera escapar de todo peligro, ella misma constituye un germen de violencia porque cuenta con una libertad ilimitada que no está ordenada por ningún referente. Existencialismo y angustia. Sus buenas intenciones se están derrumbando. Desde un punto de

¹⁴⁵ “*Persona* demuestra una vez más cómo Bergman hace un asunto privado de los conflictos políticos, y de alguna manera niega la autonomía de la existencia factual del mundo exterior”.

vista inverso, los conflictos personales de estas mujeres llevan a reflexionar en las consecuencias mundiales que tiene el mal uso de la propia libertad.

A lo largo de estas escenas, Alma y Elisabeth han sido víctimas y victimarias de la otra, de ahí que las dos vistan ropas oscuras. La primera ha buscado consuelo en las rocas y el mar; la segunda se distrae con una fotografía siniestra; pero ambas solas, alejadas de todo contacto humano. Ello es comprensible puesto que cada cual se ha topado con la violencia de la otra, pero al mismo tiempo, ha descubierto su propia capacidad de maldad, y aunque cada una busque consuelo en la soledad, nunca podrá huir de sí misma.

3.4. El otro es un espejo: el caos

No he escrito un argumento de film en el sentido usual de la palabra. Lo que he escrito me parece más bien una partitura para una voz o para un instrumento musical, que, supongo, habré de orquestar durante su registro, con ayuda de mis colaboradores. Me encuentro indeciso acerca de muchos puntos, y uno de los pasajes, por lo menos, me resulta enteramente extraño. De hecho, he descubierto que el tema que había escogido era inmenso y que la selección que debería hacer de las secuencias por incluir en el film definitivo (este pensamiento me hace temblar) sólo podía ser subjetiva. Por ello invito a la fantasía del lector o espectador a usar libremente los elementos que pongo a su disposición. (Bergman 1970a: 18)

Con estas palabras el director introduce la publicación del guión de *Persona*. La apertura de interpretación es un recurso idóneo para toda la película pero, sobre todo, para el tercio final en que suceden episodios que se caracterizan por su ambivalencia. Antes de llegar a este punto, el espectador podría decir, con derecho, que ha empezado a sentirse confundido. Nadie podría ser indiferente ante las palabras que Alma oyó cuando estaba ebria la noche de *la narración*, la incierta visita que Elisabeth hiciera a la habitación de la enfermera y, finalmente, la avería de la cinta cinematográfica. Sin embargo, a partir de ahora, no hay quién no experimente desconcierto alguno: luego de la pelea entre ambas mujeres

sucedrán algunos episodios que pueden interpretarse como alucinaciones o sueños o, acaso, como hechos reales dentro de la película.

El incierto tercio final de *Persona* comprende algunas escenas confusas: 1. la visita nocturna del señor Vogler; 2. la historia sobre Elisabeth y su hijo contada dos veces por Alma; 3. la escena en que ésta pronuncia palabras sin sentido junto con el vampirismo de su paciente; 4. finalmente, el episodio en que la enfermera dice *nada* en el hospital.

La duda está planteada desde la propia puesta en escena que imprime una sensación de pesadilla. Federico de Cárdenas observa que en la casa se ha creado un ambiente onírico a través de velos y cortinas reventadas de luz, que recuerdan la confusa visita nocturna que Elisabeth hiciera a Alma escenas atrás (1968: 29). Los planos cercanos captan la incertidumbre de los personajes, quienes son víctimas y a su vez responsables de los acontecimientos inciertos. Las mitades de las caras, contrastadas por los clarososcuros, anticipan la fusión de los rostros de ambas mujeres; mientras que en las zonas no iluminadas se siente la vaguedad de la penumbra -como en la visita del señor Vogler, en que se juega con los grises. Cada episodio se une entre sí a través de fundidos, ya sea a blanco o a negro. La música tiene un aire misterioso y a veces irrumpe, a manera de golpes, en los momentos de revelación y de mayor dolor. En suma, los recursos audiovisuales no sólo transmiten la naturaleza ambigua de los sucesos, sino también el propio estado de desconcierto de los personajes.

Con precisión Wood ha delimitado de dónde a dónde surge el carácter incierto de los sucesos. Luego que Elisabeth ha observado la foto de los judíos con los nazis, sucede la escena que va a dar pie a toda la secuencia onírica: aún en la realidad se ve a la enfermera en su habitación con una pijama ploma. Alma está durmiendo y aparentemente tiene pesadillas. La duda -y posiblemente lo irreal- empieza cuando ella abre los ojos, se levanta, coge un radio y da vueltas en su cama, adormecida. A continuación suceden los episodios confusos -numerados al

inicio de este acápite- que finalmente dan paso a una escena real, con que se pone fin a toda esta secuencia: Alma, nuevamente dormida, despierta en el mismo lugar donde estaba al inicio de toda esta secuencia, es decir, en su habitación (1972: 171-172).

Varios elementos confirman que, a pesar de estar separadas por varios episodios dudosos, la escena que da pie a estos sucesos guardaría relación con aquella con que finaliza toda esta secuencia. Para sustentar esto nos valemos de la continuidad y de dos elementos en particular: la pijama de Alma y la posición de la radio. En la escena aún real que daría pie a la secuencia irreal, la enfermera se encuentra durmiendo en su cama con un camisón plomo; las cortinas están cerradas porque es de noche. Cuando abre los ojos y se inician los episodios inciertos, Alma coge la radio que se encuentra sobre un mueble y tras escuchar una emisora, la deja en su cama y se retira de la habitación, es decir, no devuelve el aparato a su lugar original; incluso, la cámara se queda un rato con la radio para mostrar que está fuera de su sitio. Ya en la realidad, luego de todos los acontecimientos inciertos en los que Alma ha llevado diversos vestidos, la enfermera también despierta con una pijama ploma, pero la radio no está sobre su cama sino sobre el mueble, es decir, se encuentra en su sitio original, como si sólo hubiera sido tocada en sueños o alucinaciones. Alma se pone de pie, las cortinas también se encuentran ahí pero, como es de día, están abiertas. Elisabeth ha despertado antes, ella las ha podido correr.

Ahora bien, la cosa no es tan sencilla porque la misma continuidad nos juega una mala pasada. La primera vez que se ve durmiendo a Alma –y tras lo cual suceden todas las escenas irreales-, el personaje está echado, boca arriba. Luego de los episodios inciertos, la enfermera despierta ya en la realidad, pero esta vez ha estado durmiendo sentada, boca abajo, lo que anula la posibilidad de explicar los hechos anteriores como simples sueños. Con esta sutil diferencia, pienso que Bergman quiere dejar establecido la imposibilidad de una interpretación fija y

correcta; el director no quiere que el crítico o el espectador tenga la capacidad de explicar una obra que él mismo no llega a entender.

De lo que sí se puede estar seguro es que la confusión que puede experimentar el crítico o el espectador es causada, entre otras cosas, por la ausencia de un indicador que explicita el paso de un nivel de realidad a otro. De Cárdenas capta la dificultad de interpretación de estos sucesos cuando afirma que “en el mundo de Elisabeth y Alma, sueño y realidad dejan de diferenciarse” (1968: 29). Esta observación traza una diferencia entre *Fresas salvajes* y *Persona*, en palabras de Isaac León Frías:

En *Fresas salvajes*, los niveles temporales -el presente del personaje, el viaje, los sueños y recuerdos- están separados. En cambio, en *Persona*, la película es deliberadamente más ambigua, se sitúa en una temporalidad incierta, en que el presente o la vigilia de sus personajes y el nivel de fantasía o la imaginación de los mismos, están entreverados. Se ha borrado toda separación. (2003)

En sintonía con el crítico peruano, *Fresas salvajes* indica, explícitamente, el momento en que el protagonista se aleja de su propia realidad: si Isak Borg cierra los ojos, está soñando; si contempla la casa de su infancia, comienza a recordar, además de la ayuda de ciertos recursos audiovisuales. Por el contrario, en *Persona*, no se sabe si algunos hechos son reales o irreales, si acaso son fantasías o si corresponden a los deseos del personaje. Esta película exige, por lo tanto, un cambio de perspectiva para su interpretación. Bergman, seguidor del dramaturgo August Strindberg, demuestra a través de estos dos filmes –que están divididos por el transcurso de los años- dos estilos distintos con que pone en escena lo onírico y en forma más general, el fluir de la conciencia. En esta línea, Juan M. Bullitta percibe, que entre la filmografía temprana y la creación posterior de Bergman, hay un cambio en la función del sueño. Al inicio, los sueños, recuerdos y obsesiones expresaban y establecían la angustia de sus personajes –cosa evidente en *Fresas salvajes*-; en *Persona*, en cambio, van a dar un giro hasta ordenar la realidad de la película (1968: 25).

En este contexto, se plantea la interrogante: ¿qué significan todos los episodios confusos? Dentro de las múltiples posibilidades de interpretación, Wood sugiere que estas escenas visualizan tanto la conciencia de Alma como la de Elisabeth (1972: 173). Personalmente, me adhiero a esta opinión puesto que, al tratarse de la mente humana, no hay lógica alguna a la que deban obedecer, pues la conciencia tiene la posibilidad de fluir libremente. A través de esta secuencia, Bergman penetra en los pensamientos de sus personajes y los saca a la luz, pero los resultados reflejarán la agresión que una siente por la otra, cosa que se traducirá en dos conciencias que se atacan mutuamente. Considerando esta premisa, veamos qué sucede al interior de las dos mujeres. Para ello se comentará cada una de las escenas inciertas:

3.4.1. La visita del señor Vogler

Un fundido a negro da inicio a esta escena. Como se mencionó con anterioridad, Alma está en su habitación con una pijama ploma, duerme y se mueve agitadamente como si tuviese una pesadilla. La incertidumbre se inicia justamente cuando ella abre los ojos aunque en realidad siga durmiendo. Lo que sucede a continuación pertenece al curso de su mente.

Con una mirada un tanto perdida, la enfermera coge una radio y la enciende. En una emisora escucha: “¡No hables!... ¡No escuches!... ¡No comprendas!...” ¿Qué hacer para que me oigas?...” (Bergman 1970a: 96). Son frases que aluden a la falta de comunicación y, como tales, anticipan la manera en que Alma se encontrará con el señor Vogler. Finalmente, la enfermera deja la radio en su cama y sale de la habitación.

A continuación, Alma se dirige al dormitorio de Elisabeth. Se inclina hacia ella, la acaricia mientras duerme, la observa, la huele y le dice:

Cuando duermes, tu rostro se deforma, tu boca se infla y afea. Una arruga de maldad cruza tu frente. Exhalas un olor de sueño y de lágrimas... Percibo tus latidos en tu cuello y tienes en él una pequeña cicatriz, consecuencia de una operación... Acostumbras maquillarla... (Bergman 1970a: 97-98).

Elisabeth se muestra tal cual es, porque no está actuando. Mientras duerme, la actriz no lleva puesta ninguna máscara tras la que suele esconder su verdadero rostro. Heredero del naturalismo¹⁴⁶ de Strindberg, Bergman tiene la intención de mostrar la realidad, aunque resulte fea o dolorosa. Años atrás, el viejo Isak Borg, protagonista de *Fresas salvajes* (1957), fue duramente criticado por la prima Sara. Como se comentó en el capítulo anterior, la muchacha cogió un espejo para que el viejo enfrente la realidad de su vejez. Lo curioso es que el personaje de Sara fue interpretado por Bibi Andersson, la misma actriz que ahora encarna Alma, quien critica a Elisabeth Vogler.

Paralelamente, la descripción que la enfermera hace a la Vogler anticipa una escena de *Gritos y susurros* (1972), en que el doctor David conduce a Maria hacia un espejo para evidenciarle su amargura. Curiosamente, la mujer es interpretada por Liv Ullmann, la misma actriz que en *Persona* hace las veces de Elisabeth Vogler. Las palabras que el médico dirige a Maria también hacen referencia a las arrugas que la mujer esconde detrás del maquillaje:

Tu boca tiene una expresión de disgusto y hambre. Antes era suave. Tu cutis está pálido, usas maquillaje... tienes cuatro líneas en tu amplia frente arriba de cada ceja. No, no puedes verlas con esta luz, pero se ven a la luz del día.¹⁴⁷

En *Fresas salvajes* y *Gritos y susurros*, los personajes develaron su propia situación a través de un reflejo. En *Persona* en cambio, no hay espejo alguno. A

¹⁴⁶ En el capítulo anterior, se ahonda en el tema del naturalismo.

¹⁴⁷ En el análisis de *Fresas salvajes* –punto 2.2.4– se encuentra consignado un fragmento más extenso de esta escena a propósito de *Gritos y susurros*.

Alma le basta el rostro de la actriz para desenmascarar todo aquello que ésta no quiere revelar. Ello no resulta extraño en la obra de Bergman, en que el rostro constituye un instrumento de encuentro con uno mismo y con la realidad del otro:

“El rostro, espejo del alma”, dice el lugar común. A partir de ese espejo, que a veces es “un espejo oscuro”, como el aludido por San Pablo en la Epístola a los Corintios, Bergman trata de conocer a sus personajes, a esos seres que viven entre su verdad y su ilusión, mirándose en los ojos del otro o en la mirada que les devuelve su propio rostro desde el espejo. (De la Colina 1970: 10)

De la Colina resalta el valor del espejo y del rostro del otro en la filmografía de Bergman. Se trata de dos medios que permiten el descubrimiento de uno mismo. El personaje se mira en el espejo o contempla el semblante del otro y éstos le devuelven el reflejo de sí mismo. En *Persona*, sin embargo, no hay espejo; a cambio de ello se emplea la voz de Alma quien dice a la Vogler la verdad de ésta última. Por eso, el espejo es sustituido por los sentidos y las palabras de la enfermera. Si Elisabeth no tiene la valentía para mirarse a sí misma, es la otra persona quien revela aquello que ella no quiere enfrentar.

Como resultado de la convivencia humana, no se trata sólo de la descripción de la Vogler, sino de la propia realidad de Alma. Dice Bedoya: “el gran tema de *Persona* es *yo te conozco y me reconozco en ti como en un espejo*” (2002). Parafraseando al crítico peruano, diría que en *Persona* “me encuentro conmigo mismo a través del encuentro contigo”. En este contexto, las palabras de Alma cobran un nuevo sentido: cuando ambas duermen, se les cae la careta y sus facciones se afean, porque la maldad emerge en el rostro de cada una.

Pero el rostro en el cine se perdería si no fuera por la cámara, a la que Bedoya califica como una “lupa”. En calidad de tal, este dispositivo suele estar pendiente de las reacciones de sus personajes, cual objetos de estudio. En efecto, conforme crece el interés de Bergman por el ser humano, el director aumenta el empleo de los primeros planos: ““Nuestro trabajo empieza con el rostro humano (...). La

posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine’.” (Bergman 1959). El rostro, encuadrado en un primer plano, revela la complejidad del personaje. En poesía se suele emplear una figura literaria llamada *sinécdoque* es decir, la sustitución de la parte por el todo o viceversa (Ada-La Fuente s.f.: 45). En el lenguaje de Bergman, el rostro se convierte en la sinécdoque de los personajes puesto que revela toda su individualidad y profundidad, desde sus apariencias hasta lo que ellos quieren esconder.

Ahora bien, desde que Alma ha abierto los ojos y, por tanto, ha comenzado esta escena incierta, un hombre ha estado llamando a Elisabeth. La enfermera abandona la habitación de la actriz para dar el encuentro a esa voz masculina. Interpretado por Gunnar Björnstrand, el mismo actor que encarnó a Evald en *Fresas salvajes*, se vislumbra en la penumbra al señor Vogler, el esposo de la enferma, que ha venido a buscarla en la noche.¹⁴⁸ Extrañamente lleva puesto unos lentes de sol en plena oscuridad, lo que aumenta la atmósfera absurda y anticipa la ceguera que imprimirá este encuentro.

El señor Vogler confunde a Alma con Elisabeth -cree que la primera es su esposa. Se inicia un diálogo de sordos porque él le dirige palabras de amor, mientras la enfermera no cesa de repetirle que ella no es la señora Vogler. La incapacidad de comunicación también invade las relaciones de pareja pues uno no es capaz de reconocer quién es la otra persona. Pero todavía hay más sobre este tema.

Sea pesadilla o alucinación, me parece que este episodio constituye un pensamiento no deseado por parte de Elisabeth, quien les ha dado el encuentro y escucha, de espaldas a Alma, la conversación de sordos. Lo absurdo llega a su

¹⁴⁸ El anexo 6 contiene mayor información sobre este actor.

límite cuando la propia actriz empuja a la enfermera hacia su marido. Ahora Alma, quien al inicio defendía su propia identidad, profiere palabras de amor al señor Vogler –ver imagen 9-, además de abrazarlo como si fueran esposos. Ambos se comportan como amantes: Alma trata al visitante como si fuera su pareja –posiblemente tiene en su mente a Karl-Henrik, el novio-, en tanto que el señor Vogler no cesa de llamarla *Elisabeth*. Ninguno de los dos está viendo a la persona que tiene frente a sí:

Dos personas en busca de identidad y seguridad se escriben mutuamente unos papeles que ambos aceptan debido a la gran necesidad de complacerse mutuamente. Las máscaras pronto se agrietan y a la primera tormenta caen en el suelo. Ninguno de los dos tiene la paciencia de mirar la cara del otro. Ambos gritan apartando la mirada: «Mírame a mí, mírame», pero nadie ve. Los esfuerzos son inútiles. Las dos soledades son un hecho, el fracaso una realidad no reconocida. (Bergman 1995: 201)

Podría considerarse esta cita como un comentario del director a propósito de esta escena, sin embargo, se trata de una confesión personal. Por experiencia propia, Bergman sabe que la convivencia de dos personas ciegas y sordas entre sí desemboca en una frustración, un fracaso en las relaciones humanas. Llena de expresiones falsas, Alma no tarda en experimentar la incompatibilidad y la hipocresía, por eso echa a llorar. Todo ha resultado una buena actuación y un desengaño. Ahora bien, la enfermera no sólo ha pronunciado palabras de amor a un hombre que no ama, sino que también ha mandado mensajes de ternura al hijo de la Vogler, a quien ésta no ama. Todo esto lleva a pensar en la absurdidad del lenguaje; las palabras resultan vacías. Entretanto la observadora actriz permuta de emociones: impasibilidad, dolor y asco, puesto que la incapacidad de relación humana también invade la intimidad de la pareja.

Alguna vez Bergman había afirmado, a propósito de la película *El silencio* (1963), que el sexo pervertido era el infierno: “When sex is completely totally isolated from

other parts of life and all the emotions, it produces an enormous loneliness.”¹⁴⁹ (Bergman y Samuels 1971: 200) Igualmente, el encuentro entre Alma y el señor Vogler se ha transformado en un frustrante desencuentro, en el que no importa la identidad del otro. Wood relaciona esta escena con la orgía en la playa –la que Alma comentó en *la narración*:

Es natural relacionar esta escena con la del coito en la playa: esta última representa la total satisfacción lograda a base de limitar el acto sexual a una experiencia puramente animal, omitiendo toda complejidad humana; la escena con el marido de Elisabeth representa la imperfección de las relaciones que plantean exigencias de tipo emocional, la dificultad de renunciar a la conciencia de sí. (1972: 174)

En este sentido, el encuentro sexual en *Persona* se transforma en un acto conflictivo a través del cual, sus personajes experimentan el anonimato, la incomunicación y, por tanto, la vacuidad del sexo. Esta experiencia no hace sino reforzar la idea del sinsentido de la existencia, lo que recuerda las reflexiones de Roquetin, personaje sartriano de *La náusea*, a propósito de una pareja de jóvenes: “Cuando se hayan acostado juntos, habrá que buscar otra cosa para ocultar el enorme absurdo de la existencia.” (Sartre 1973: 128)

Desde un enfoque particular, Young considera que el esposo de la Vogler no es un ser material sino la encarnación del teatro. Para ello se basa en el apellido del personaje que –como se comentó anteriormente- designa en la obra de Bergman a una familia de artistas. Young también se apoya en una confesión, que alguna vez hiciera el director, en que éste contaba que el teatro era como su esposa, en palabras de Donner: “The theater is his faithful wife, the film his mistress.” (1964: 3).¹⁵⁰ Planteadas las premisas, se deduce que en *Persona* el señor Vogler es decir, el teatro, quiere convencer a la actriz, su esposa, que regrese a su oficio, pero Alma, que no es actriz, es incapaz de ver en él al arte y de entender el mensaje que éste quiere comunicar a la verdadera artista (Young 1971: 232-233).

¹⁴⁹ “Cuando el sexo es aislado completa y totalmente de otras partes de la vida y de todas las emociones, produce una enorme soledad.”

¹⁵⁰ “El teatro es su esposa fiel; el cine, su amante.”

La puesta en escena juega con el perfil de Alma y la mitad del rostro de la Vogler, quien mira al frente mientras su semblante está iluminado sólo por un lado o cortado, en el medio, por el propio encuadre –ver imagen 10. Este registro, enmarcado en un solo plano, anticipa el rostro que fundirá la mitad del semblante de cada una de estas mujeres en *la escena doble* –ver imagen 13.

A diferencia de Alma y Elisabeth, llama la atención la personificación del señor Vogler, que resulta siendo muy simplista y poco profunda. Ello lleva a pensar en la caracterización de los personajes femeninos y masculinos en la obra de Bergman. Al respecto, François Truffaut comenta que “Ellas están perfiladas y matizadas hasta el infinito mientras que los personajes de hombres son de una pieza.” (Truffaut et al 1995: 27). Mientras que las dos protagonistas e incluso la doctora se presentan como tres personajes bien contruidos, el único personaje masculino que aparece dentro de la historia carece de hondura y color. Ello podría justificarse alegando que se trata de una escena absurda, pero hay un detalle más: Truffaut observa que su colega sueco tiende “a presentar a los hombres tal y como se reflejan en las pupilas femeninas”. Parafraseando al director francés, los personajes masculinos son una proyección del punto de vista femenino. En este sentido, no hay escena más idónea para corroborar el comentario de Truffaut que este episodio. En él se puede conocer cómo la Vogler considera a su marido. En este sentido, éste se presenta como un hombre incapaz de reconocer a su esposa pero pronto a proferirle palabras de amor. Los lentes de sol que lleva puesto en la oscuridad aumenta el carácter caricaturesco y hasta ridículo con que Elisabeth representa a su propio esposo. Ella sería incapaz de regresar con él, sus gestos confirman el fastidio que le genera su supuesta visita.

Estableciendo una comparación entre los personajes de *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966), la construcción de Isak Borg en la primera película, está a la altura de Alma y Elisabeth en *Persona*. Si en *Fresas salvajes* un personaje masculino destaca por la riqueza de su caracterización, en la película posterior serán las mujeres quienes se presenten como seres humanos integrales. No

sucede así con el señor Vogler; curiosamente, el mismo actor había interpretado a Evald Borg en *Fresas salvajes*, pero en esa película Evald tenía una complejidad mayor. Si se comparan ambos personajes, se corrobora la idea de que en *Persona* el marido de la Vogler resulta siendo una representación de las pupilas de su mujer.

La complejidad que alcanzan los personajes femeninos en *Persona* también se debe a una cuestión de actores, o mejor dicho, actrices. Para entonces, Bibi Andersson ya había alcanzado la madurez actoral que aún no tenía en los cincuenta, cuando interpretó a Sara, la prima de Isak Borg. Por otro lado, *Persona* es el inicio de una nueva temporada en el cine de Bergman con la llegada de Liv Ullmann. Pero esto es sólo un adelanto de lo que se comentará en el acápite titulado *Las actrices* –punto 3.6.7.

Ahora bien, la proyección que la Vogler hace de su marido me remite a *Electra* de Eurípides. La mujer estaba casada con un campesino a quien ella no amaba, pero que respetaba los asuntos de su esposa. Electra tenía otras prioridades en la vida, a decir, la venganza por la muerte de su padre Agamenón y a ello volcaba todas sus energías. Algo similar sucede con Elisabeth. Ella ha vivido varios años con el señor Vogler, pero tampoco lo ama. No se realiza siendo madre y esposa. Ella tiene otros intereses, que no están a la altura del esposo. El señor Vogler aún no entiende otras dimensiones de la vida, de las cuales la Vogler sí es consciente. En este contexto, las palabras amorosas del marido resultan vacías para una mujer que ha experimentado el sinsentido de la existencia.

Finalmente, también es necesario comentar el punto de vista de Alma. No pasan desapercibidos los intentos de ésta por agredir a Elisabeth, de ahí que se encuentre distraída mientras está con el señor Vogler. En vez de mirarlo a él, voltea su rostro para fijar sus ojos en la actriz y verla sufrir –ver imagen 10. Esto se comprendería fácilmente dentro de un sueño puesto que, cuando uno duerme,

afloran los deseos del inconsciente, en este caso, hacer daño a la Vogler. Ahora bien, tras su venganza, Alma no ha salido bien parada porque se ha descubierto falsa en su encuentro con el señor Vogler. No contenta con esta lección, a lo largo de estas escenas tratará de causar dolor en aquella que le ha revelado su propia capacidad de maldad. Sin embargo, conforme le hace daño a su paciente, también se hará daño a sí misma como se verá en el siguiente episodio.

3.4.2. La escena doble

Están las dos vestidas de la misma manera, de negro... y hasta sus tocados se parecen, dado que Elisabeth ha comprimido su larga cabellera en un turbante. (Bergman 1970a: 114).

Estas palabras, aparentemente descriptivas, presagian un suceso que sorprenderá a la Vogler y a Alma conforme se desarrolle este episodio.

Un fundido a blanco da inicio a esta escena. Sin ninguna referencia espacio-temporal, se encuentra Elisabeth, al lado de unas cortinas blancas, sumamente iluminadas, y sentada frente a una mesa. Alma ingresa al lugar y descubre en las manos de su paciente los pedazos de la fotografía de su hijo, aquella que la actriz rompió en el hospital. Con dureza la enfermera comienza a develar cuál fue la verdadera relación entre el niño y la Vogler.

Motivada probablemente por un deseo de venganza más que por la intención de ayudar a su paciente, Alma revela detalle por detalle el problema central de la actriz es decir, el odio desenfrenado hacia su propio hijo. Como relata la enfermera, alguna vez la Vogler escuchó que ella lo tenía todo, excepto la maternidad; obsesionada por esto, se dejó embarazar por su marido y jugó el papel de la madre en espera; sin embargo pronto sintió miedo a las consecuencias de la maternidad, por lo que deseó abortar al hijo; como fuera

imposible, comenzó a odiarlo y deseó que naciera muerto; el niño nació y Elisabeth comenzó a sentir repulsión por él, quien paradójicamente, la amaba con locura; a toda esta situación se suma el sentimiento de culpa por la aversión al hijo y la imagen que la actriz daba de ser una madre feliz. En este contexto, Elisabeth, personaje de Bergman, sufre la paradoja de ser madre y de querer renunciar a su propia maternidad. Sin embargo, deshacerse del niño no es igual que quitarse la máscara de Electra.

Se trata de un momento crucial. Lo que en la tragedia griega se denomina *anagnórisis* –porque supone el reconocimiento de una identidad ignorada– Elisabeth lo experimenta en carne propia, cara a cara consigo misma. A través de este episodio, la Vogler se encuentra con elementos de sí misma que ella siempre quiso esconder o acaso olvidar. Se trata entonces de una revelación dolorosa –notemos su negativa e incomodidad al escuchar el relato de Alma, cosa que se refleja en diversas actitudes: su vergüenza al bajar la mirada, el dolor al levantarla, y su rechazo cuando voltea el rostro y aparta la vista. Si hasta entonces la actriz ha descubierto su propia insensibilidad –como lo ilustra su actitud ante al sufrimiento de la enfermera–, ahora se encuentra con toda su crueldad. La *sombra* de Jung quedaría pequeña ante la experiencia de horror de esta mujer.

En el acápite de *la narración* se había resaltado la importancia de la maternidad en las mujeres de Bergman, al punto que Maria Bergom-Larsson las definía por su capacidad de generar vida (1978: 29). De este modo, la Vogler encara la mayor frustración de su vida: como madre es incapaz de relacionarse con su hijo hasta el punto de convertirse, como la anciana de *Fresas salvajes*, en una mujer con el útero frío. La maternidad, que intrínsecamente es fuente de calor y amor ilimitado, confirma una vez más la incapacidad de emprender las relaciones humanas y demuestra hasta dónde se ha esparcido esta realidad, cual plaga.

Cómo no recordar a Elisabeth mirando la foto de los judíos en Varsovia. Recién ahora se comprende a cabalidad por qué razón concentraba su vista en el niño que era amenazado por un nazi. No sólo se identificaba con la violencia de la imagen a causa de su pelea con Alma, sino que, en ese niño frágil, proyectaba el dolor de su maternidad así como el deseo que ver al hijo muerto. Esta revelación explica por qué Maria Bergom-Larsson ha llamado a este episodio “la escena central de la película” (1978: 91). En este sentido, se trata de un momento crucial para ambas mujeres: por un lado, este episodio saca a la luz el origen de la maldad de Elisabeth; así también es revelador lo que Alma descubrirá sobre sí misma y sobre su relación con la Vogler.

En efecto y para asombro del espectador, el relato de la enfermera se repite dos veces. La primera vez, como ya se mencionó, aparece el rostro turbado de Elisabeth; en la segunda, el de la enfermera. La duplicación de la escena aumenta la incertidumbre del episodio. En una entrevista a Bergman, Samuels le preguntó el porqué de la repetición. Para el director sueco la respuesta era simple: las dos artistas estaban maravillosas, no bastaba el plano-contraplano para mostrarlas, de ahí que la cámara se quede con un personaje en la primer relato y luego pase a la otra mujer, en la segunda vez. Con esta nueva forma se daba una dimensión completa a la escena (Bergman y Samuels 1971: 189).

Sin embargo, la dimensión completa de la escena se entiende al recordar la vida de Alma. En el episodio de *la narración* ella contó que alguna vez había salido embarazada y había abortado. La enfermera tampoco quiso a su propio hijo, fue incapaz de darle calor, antes bien le dio la muerte y, por lo tanto, ella también tiene un útero frío. De esta forma, cuando Alma intenta juzgar cruelmente a Elisabeth, se está encontrando con sus propios errores. En el fondo, ambas mujeres, aparentemente distintas entre sí, cargan con la misma culpa. Por eso, el segundo relato ya no corresponde a la Vogler sino a la experiencia de Alma. De ahí que la cámara la encuadre a ésta última.

Las dos mujeres están frente a frente. La propia cámara va indagando en el personaje a través de planos cada vez más cerrados. Así, en el primer relato, la imagen se queda con Elisabeth en un plano busto que tiene como referencia la espalda de Alma, mientras que ésta cuenta que la actriz quedó embarazada por vanidad e interpretó el papel de “futura madre dichosa” (Bergman 1970a: 116) -ver imagen 11. Conforme avanza la primera narración, el plano se cierra más en la Vogler, y Alma relata que la actriz no pudo abortar y deseó que el niño naciera muerto. Un primer plano observa los miedos y remordimientos de la *enferma* cuando la enfermera narra que el niño sobrevivió a sus malos deseos. Finalmente, un primerísimo primer plano capta su conflicto al escuchar que el niño la amaba tanto como ella lo odiaba.

En el segundo relato, Alma también es observada por un encuadre cada vez más cercano a su rostro. Como al inicio del relato anterior, un plano busto muestra, en este caso, a la enfermera, y se puede ver, aún estando de espaldas, las reacciones de la Vogler. La continuidad permite que Elisabeth efectúe los mismos movimientos que realizó la vez anterior, los mismos gestos ante las mismas palabras. De pronto, la cámara cierra su encuadre en el rostro de la enfermera y ya no aparece más la Vogler, porque el relato se ha convertido en la confesión de Alma. Esto sucede cuando ésta empieza a contar sobre los intentos de aborto, en este caso, sus intentos de aborto. La cámara ha expresado, por sí sola, a quién pertenece la historia, aunque los personajes no lo hayan dicho –ver imagen 12.

Ahora bien, lo novedoso de esta escena es que juega con la precisión. Si en el primer relato, se cerró el plano cuando Alma dijo una frase determinada, en la segunda narración el pase al nuevo encuadre será con las palabras que le siguen a la misma frase, como respetando la correspondencia de los mismos momentos dramáticos con el mismo tipo de plano. Lo paradójico es que ya no se trata del mismo momento dramático con respecto a la primera narración, puesto que la historia ya no pertenece a la Vogler. Se trata ahora de la confesión de Alma.

Si para Elisabeth la revelación es turbadora porque ha encarado el odio hacia su hijo, para Alma será aterrador descubrir, a partir de su maternidad frustrada, que se identifica con la Vogler. Justamente, cuando Alma termina el segundo relato – su confesión- toma conciencia que se reconoce en Elisabeth. Inevitablemente, aparece en pantalla una cara femenina que contiene la mitad del rostro de cada una de ellas –ver imagen 13. Alma lo rechaza:

No... no soy como tú... no siento como tú. Soy la hermana Alma, la enfermera. Estoy aquí sólo para ayudarte. No soy Elisabeth Vogler. Eres tú la que es Elisabeth Vogler. Quisiera tener... me gusta... no he... (Bergman 1970a:120).

La *hermana* Alma menciona su *persona*, su rol, es decir su función, tratando de afirmarse en algo que marque distancia con la actriz, pero todo es en vano. Recordemos la frase de Bedoya: “el gran tema de *Persona* es *yo te conozco y me reconozco en ti como en un espejo*”. Por segunda vez, pero ahora en un modo más pulido, aparece el semblante que contiene la mitad de las caras de Alma y Elisabeth. Se trata de un rostro espantoso, horroroso por lo que puede significar. En esta imagen el reconocimiento de una en la otra alcanza toda su plenitud. Ya no es necesario un espejo pues una conforma con la otra un retrato idéntico. La identificación en *el otro* ha alcanzado un valor cinematográfico con la imagen que contiene los rostros fundidos de ambas mujeres.

Birgitta Steene recuerda cuando la noche de *la narración* Alma preguntó si era posible ser como la Vogler, transformarse y entrar en su piel. La respuesta a esta interrogante se revela visualmente en esta escena (1968: 119). Como cuento de hadas o acaso como Dorian Gray¹⁵¹ que permutó su cuerpo con su autorretrato (Wilde 1964), la enfermera tiene su deseo concedido: su identidad se ha confundido con la Vogler en un solo rostro. La ropa y el peinado de ambas –las dos mujeres están vestidas de negro y llevan el mismo turbante-, así como la

¹⁵¹ Personaje de la novela que lleva el mismo nombre y cuyo autor es Oscar Wilde.

iluminación que durante ambos relatos ha mantenido a oscuras la mitad de los rostros de estas mujeres,¹⁵² son un anticipo de lo que está sucediendo.

Esta escena también es significativa por el peso de la confesión. Cuando Alma encuentra a Elisabeth con la fotografía de su hijo en las manos, le dice: “Es la fotografía de tu hijito. La que habías desgarrado. Debemos hablar de ello. ¿No es verdad, Elisabeth?” Inmediatamente después, añade: “Cuéntame, Elisabeth. Bueno muy bien... lo haré yo... ¿quieres?” (Bergman 1970a: 114-115). Para la enfermera es importante la toma de conciencia y el reconocimiento verbal de las culpas. Como la paciente se niega a hablar, ella comienza a narrar, detalle por detalle, cada una de las faltas de la Vogler. El tono recuerda el estilo de confesión luterana: acusador pero a la vez necesario. De ahí que este episodio me recuerde la pesadilla central de Isak Borg. A través de una secuencia de sueños, el personaje de *Fresas salvajes* va enfrentando las culpas de toda su vida. Si bien es un proceso doloroso y castigador, esto tiene un efecto determinante en lo que hará después. Una vez limpia su conciencia, el viejo protagonista será capaz de comportarse mejor como ser humano, por lo que buscará plantear acciones concretas para relacionarse con los demás.

Sin embargo, terminado el primer relato de Alma, la Vogler no experimenta la satisfacción de una confesión, antes bien un golpe musical enfatiza su turbación por haber encarado sus faltas. La mujer no tiene la fe del personaje *Fresas salvajes*, quien finalmente se sintió libre de culpas. En vez de purificar su conciencia, la angustia existencial de Elisabeth la conduce a un mayor desaliento.

Paralelamente, Vernon Young comenta a propósito de Alma: “She is already half out of her *persona*, moving into the truth about herself which she will speedily

¹⁵² En el primer relato, el rostro de Elisabeth queda dividido en dos: a un lado está iluminado, mientras que la otra mitad permanece a oscuras. Igual sucede con la cara de Alma en el segundo relato, de ahí que anticipen la fusión de las dos mitades en un solo rostro.

impose on Elisabeth as *her sins*.”¹⁵³ (1971: 233). Alma acusa a Elisabeth de dejarse llevar por sus miedos, vanidades, odios e hipocresías -hacia el papel de madre mientras trataba de abortar. Al enfrentar a la actriz con la crueldad de sus actos, la enfermera descarga detalle por detalle sus propias culpas. Sin embargo, tampoco encuentra paz, por el contrario, descubre con horror su semejanza con la Vogler.

Un golpe musical refuerza el sentido aterrador de cada descubrimiento. Si bien la música irrumpe luego que Elisabeth ha encarado su cruel maternidad, en el caso de Alma, en cambio, la música golpea en el momento en que aparece el semblante con la mitad de los rostros de ambas mujeres. Ahora, que se reconoce en la Vogler, la enfermera tratará de agredirla inútilmente para defender su propia identidad.

3.4.3. Las palabras sin sentido y el vampirismo

Un fundido a blanco da inicio a esta escena. En una habitación desconocida se encuentra Elisabeth, vestida de negro y sentada frente a una mesa. Alma, con ropa de enfermera, le envía un puñetazo, pero detiene su brazo y le dice: “Nunca seré como tú... Nunca. Yo evoluciono.” (Bergman 1970a: 122). La primera frase muestra un cambio de actitud en el personaje, puesto que antes ella deseaba ser Elisabeth Vogler; ahora, por el contrario, busca afirmarse en sí misma. Por otro lado, Abbondanza recuerda que, en un inicio, la enfermera creía dedicar su vida a un ideal, a algo seguro y permanente; ahora, en cambio, reconoce que cambia siempre (1969: s.n.). ¿No se trata, acaso, de la misma experiencia de Roquetin y Annie en *La náusea*? “yo cambio” dice una, mientras que el otro responde “he evolucionado totalmente los últimos tiempos” (Sartre 1973: 162). En sintonía con los personajes del existencialista francés, ésa es la única certeza de Alma, aunque, paradójicamente, lleve puesto su uniforme de enfermera, como tratando de afirmarse en la *persona* que ya se derrumbó. Si con la ropa busca marcar

¹⁵³ “Ella ya está medio fuera de su *persona*, moviéndose hacia la verdad sobre ella misma, la cual impondrá rápidamente en Elisabeth como *sus* pecados.”

diferencia con la actriz y ubicarse en el rol de cuidadora frente a su paciente, se engaña a sí misma porque desde hace tiempo la relación entre ambas ha traspasado esos límites.

Luego de esto, la enfermera golpea desesperadamente la mesa y comienza a pronunciar frases desconectadas. Su turbación y agresividad sobrepasan la capacidad expresiva de sus palabras, que ahora se disgregan hasta perder todo sentido. Young encuentra en los trozos del discurso los diversos temas de *Persona* es decir, el dolor, la identificación con la Vogler e, incluso, fragmentos de una conversación que corresponden a la producción de una película (1971: 235). Se trata de diversas experiencias que, combinadas entre sí mediante frases incomprensibles, demuestran la incapacidad de la comunicación verbal. Ésta es la nueva lección de la enfermera. Finalmente dirá: “Palabras, demasiadas palabras... El asco incomprensible... un dolor insoportable.” (Bergman 1970a: 123). La traducción subtitulada de la película, sustituye la palabra “asco” por “náusea”, ¿acaso se trata de una referencia a la obra de Sartre? Pienso que la respuesta a esta interrogante se encuentra al interior de ambas mujeres que a estas alturas comparten la misma experiencia de desolación, angustia y *nada* que vive el personaje de la obra literaria.

La incoherencia de las palabras de Alma recuerda la pesadilla del viejo Isak en *Fresas salvajes*, cuando tiene que leer en la pizarra una serie de términos indescifrables. No es un elemento casual, sino que, a lo largo de su filmografía, Bergman ha tratado el tema de la incomunicación. Es en la trilogía (*Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*) donde la vacuidad del lenguaje es combatida a través del manejo ascético de la palabra. *Como en un espejo* (1961) muestra a David, un escritor que, fastidiado por la falsedad del lenguaje, pule sus textos, palabra por palabra, hasta que se queda sólo con lo esencial. En *El silencio* (1963), los pobladores de Timoka se comunican por medio de un lenguaje que resulta ininteligible para las extranjeras (Steene 1968: 120). Bullitta observa que hasta entonces el tema de la incomunicación era ajeno al personaje puesto

que sólo se ubicaba en el contexto de la película (1968: 25-26). Es en *Persona* donde la incomunicación toma al propio protagonista, quien ha optado por vivir en silencio.

De este modo, la banalidad de las palabras invade la puesta en escena a través de un personaje que interpreta la voz, mientras la otra encarna el silencio. Pronto éste se convierte en un arma de agresión, en palabras de José de la Colina:

Una de ellas hablará y la otra permanecerá callada, en cierto modo respondiendo con ese silencio profundo que es como una oquedad oscura que comienza devorando las palabras que vienen de fuera y terminará absorbiendo a quien las emite. (1970: 12)

Durante este intercambio de voz y silencio, una perturba a la otra por el vacío de sus palabras; la otra altera y debilita a la charlatana con su mudez hasta hacerla perder la paciencia, dar golpes en la mesa y decir incoherencias.

La escena está bañada por una atmósfera absurda. En primer lugar, carece de referencia espacio-temporal. Mientras el fondo revienta de luz, la cámara se cierra en los perfiles de las mujeres, que están oscurecidos. Sin alterar la individualidad de cada personaje, los encuadres juegan con la mitad de sus rostros, evocando la imagen que contenía la fusión de ambos semblantes. A ello se suman la incoherencia de las palabras y la versatilidad de emociones -de la impasibilidad y seriedad, hasta la inquietud y el arrebato total- como lo demuestran las acciones que están por suceder.

Lo absurdo llega a su límite cuando Alma extiende su brazo y se corta la vena. Inmediatamente después la Vogler absorbe su sangre, como un vampiro. Más que una acción real, esta escena representa la relación entre paciente y enfermera, pues a lo largo de su convivencia con Alma, Elisabeth se ha estado alimentando de la vitalidad de la otra, de sus confesiones, aspiraciones y hasta de su propia

autoposesión. Justamente en el pensamiento de Sartre, la relación de uno con otro implica que el primero envisque al segundo en su propia libertad (Herpin 1974: 202). Esta perspectiva no supone al otro como un igual, un ser humano, sino una cosa, un objeto de posesión. En este sentido, Elisabeth ha cosificado a Alma, pero la primera no es la única responsable de esta relación puesto que la propia personalidad de la enfermera, débil y sumisa, la ha convertido en víctima. No en vano un artículo publicado en francés recoge el sentido etimológico que diera Michel Ciment a los nombres de los personajes: en lenguas germánicas *Vogler* es el “pajadero”, el que “encanta, atrae, captura”; mientras que *Alma*, en latín, es la “alimentadora”¹⁵⁴ (Braucourt 1973: 130). De acuerdo a estas definiciones, la víctima, atraída por la vampiresa, la alimenta con su propia vida.

Ahora bien, el vampirismo de Elisabeth no sólo se debe a una cuestión etimológica o de personalidad de las involucradas, sino que sobre todo, es una consecuencia de una realidad que se ha expandido al ámbito del arte, como se detallará en el acápite titulado *El vampirismo artístico* –punto 3.6.2. La *Vogler*, en calidad de artista, se ha convertido en un vampiro; *Alma*, admiradora del arte, es víctima de ello.¹⁵⁵

Maria Bergom-Larsson observa que una consecuencia del vampirismo de Elisabeth es el derrumbamiento del lenguaje de Alma que se vuelve falso y hueco hasta disolverse y perder su sentido (1978: 91). Ello no resulta extraño puesto que en *Persona* se trata del vampirismo por medio del silencio. Por eso, es imposible no traer a colación a *La más fuerte*, obra teatral de August Strindberg, en que la señora X intenta agredir a la señorita Y, al hablarle desmesuradamente y al sacarle en cara que ella sí está casada. Sin embargo, el silencio de la segunda es tan fuerte que destroza síquicamente a la primera, quien termina

¹⁵⁴ El Diccionario latino-español de Blánquez (1978) define *Alma* como criadora, que da vida y alimento; también connota –según el contexto- limpieza, pureza. La acción comporta: mantener, sustentar y alimentar, así como: criar y educar.

¹⁵⁵ Al parecer, el tema del vampirismo rondaba la mente del director en aquella época, puesto que antes de escribir *Persona*, Bergman tenía en mente realizar una película titulada *Los*

suponiendo, con horror, que está frente a la amante de su esposo (1999d: 203-211).¹⁵⁶

A lo largo de su obra dramática, August Strindberg ha desarrollado el “asesinato psíquico” que consiste en el empleo de la sugestión por parte del personaje fuerte para dominar y derrumbar psicológicamente al otro, de personalidad más débil. Eco de la influencia de Strindberg es *Persona* en que Elisabeth ha declarado una guerra psicológica a Alma, quien no lo sabrá hasta cuando sea demasiado tarde. Uno de los personajes con que cuenta el dramaturgo sueco es el vampiro, entendido como “el ser que tiene que devorar a los demás para poder vivir” (Uriz 1999: 19). En este contexto, las relaciones humanas son interpretadas desde el vampirismo, como lo comenta la cocinera en una obra teatral de Strindberg titulada *La sonata de los espectros*:

LA COCINERA: Ustedes nos exprimen hasta el tuétano, nosotros los exprimimos a ustedes. Les chupamos la sangre y, en su lugar, les damos agua con colorante; porque eso es lo que contiene esta botella. (1966b: 126)

Las palabras de este personaje no resultan extrañas para las mujeres de *Persona*, cuya relación se entiende a través del vampirismo. Lejos de la supuesta amistad con la que alguna vez Alma soñó, ella se ha convertido en una víctima de la actriz, aunque pronto la afectada también se transforme en la victimaria. Ello se evidencia en la reacción inmediata de Alma, quien comienza a dar bofetadas a Elisabeth. Llama la atención un fragmento musical que irrumpe en el momento en que Elisabeth se comporta como un vampiro y se extiende hasta cuando la enfermera abofetea a la Vogler; recuerda el tema que acompañaba a la actriz cuando ésta se distraía mirando la foto de los judíos en manos de los nazis. Si en esa escena, la música sugería la crueldad de Elisabeth; en este episodio

devoradores de hombres. Por otro lado, Steene confirma la importancia de este tema en el hecho de que un título anterior a *Persona* fuese *Los Caníbales* (1968: 117).

¹⁵⁶ Alonso Alegría comenta a manera de anécdota que Strindberg escribió esta obra para su esposa –Siri von Essen– quien haría el papel de la muda en los países donde no supiera hablar el idioma del lugar (2002).

connotará la maldad de ambas mujeres. En este sentido, la maldad de una ha provocado el brote de la maldad de la otra. Si además se trae a la memoria la secuencia de imágenes con que comienza la película –las mismas que serán comentadas en el acápite titulado *La secuencia inicial o el poema visual*– se observará que ahí también se presenta ese fragmento musical. Teniendo en cuenta que el conjunto de imágenes iniciales presenta los diversos motivos del filme, se confirma el peso que va adquiriendo la crueldad de los dos personajes a lo largo de la película.

3.4.4. Nada

Un fundido a negro da pie a esta escena que extrañamente se realiza en el hospital. El uso de esta locación confirma que no se trata de un hecho real, de ahí que sigamos visualizando la conciencia de ambas mujeres. Alma, nuevamente con su uniforme de enfermera, toma a Elisabeth que está laxa. La primera le pide dulcemente que repita la palabra *nada*. A duras penas, la paciente lo hace.

La muda por fin rompió su silencio. Young considera que con este acto Alma está reivindicada (1971: 235). Ya se puede sentir realizada como enfermera y como enemiga. Sin embargo, Wood percibe que no sólo se trata de una victoria, sino también de una derrota, porque la palabra en cuestión representa el mayor temor de la enfermera: *nada* (1972: 175).

Nada comporta la negación absoluta de todo; en este sentido, implica el vacío de palabras y significados. Por eso, me parece que con este término, Alma no enseña a hablar a Elisabeth, por el contrario, le transmite la incapacidad de comunicación. Sin embargo, *nada* también describe el verdadero estado de la Vogler, que como plaga, se ha expandido a la vida de la enfermera. Y ya no hay ninguna otra palabra consoladora. Alma se ha descubierto a sí misma en la palabra *nada*.

A lo largo de *Persona*, Alma ha buscado un sentido para su vida, sin embargo el resultado ha sido la confusión y paradoja. A raíz de su convivencia con la actriz, ha descubierto el sinsentido, la ausencia de respuestas, la *nada* de los existencialistas. Anota el diccionario de filosofía acerca de este término: “Para Heidegger (...) la prueba de la angustia o de la ‘inminencia’ de la muerte, es la prueba de la ‘contingencia radical’ del existente, de su ‘supresión’ en la nada.” (Noiray 1974: 426). Ante la *nada* la única certeza es la existencia y, evidentemente, la muerte. En el caso de Sartre, a partir de la *nada* y otros conceptos, el pensador francés se arrastrará hacia el nihilismo (Herpin 1974: 198).

Años atrás, Alman, personaje de *Fresas salvajes*, había sentenciado a Isak a la soledad. Esta palabra resumía la vida del viejo así como sus temores y sus sufrimientos. En *Persona*, Alma pronuncia el término *ingenting* es decir, *nada*, que constituye una síntesis de su lección mayor, quizás la más dolorosa de todas.

Antes de salir del conjunto de escenas inciertas, aparecen nuevamente las imágenes que resultaran de la visita de la Vogler a la habitación de Alma la noche de *la narración*. Se trata del momento en que ambas mujeres se aproximan entre sí en un ambiente de penumbra. El fragmento registra a los dos personajes, quienes miran al frente, como si estuvieran ante un espejo. En un plano cercano Elisabeth pasa su mano por la frente de la otra mujer. Mientras Alma se esconde en el cabello de la Vogler, ésta coloca su boca sobre la yugular de la enfermera, como un vampiro frente a su víctima –ver imágenes 2 y 3. A estas alturas somos capaces de entender a plenitud este encuentro, puesto que ya somos conscientes del vampirismo de la actriz. La música que estuvo presente en esa escena, se vuelve a repetir, lo que confirma la dosis de irrealidad que este elemento sonoro aporta a lo largo de *Persona* (Wood 1972: 171). En efecto, no es casual que estos episodios inciertos hayan estado acompañados por golpes o fragmentos musicales, puesto que una de las funciones de la música ha sido crear la atmósfera de incertidumbre e irrealidad.

Pronto las mujeres abandonarán esta secuencia absurda y despertarán al mundo real. En el caso de Alma, ¿es posible aún encontrar alguna respuesta? Si bien la única certeza que tiene es la *nada*, paradójicamente, en un acto de refugio o acaso de evasión, se aferrará a su uniforme de enfermera, como se verá en la secuencia final a la que he titulado *la separación*.

3.5. La separación

Luego de los cuatro episodios confusos, una disolvencia pone fin a la incertidumbre y muestra a Alma en su habitación, durmiendo boca abajo con su pijama. La enfermera se despierta asustada y mira a su alrededor; es de día. Anteriormente se comentó –ver punto 3.4- que podría haber cierta continuidad entre la escena nocturna que mostraba a Alma durmiendo en su dormitorio –en la que, posteriormente, abre los ojos e inicia el conjunto de acciones confusas- y esta escena, en que la enfermera también abre los ojos, pero ya estando en la realidad.

En este contexto, terminada la secuencia de episodios confusos, Alma despierta, como si todo lo anterior fuese producto de su mente y probablemente, también pertenezca al pensamiento de la Vogler. Mientras la enfermera se levanta, ve que Elisabeth está cerrando una maleta. Alma comienza a arreglar sus cosas también. Finalmente la enfermera sale de la casa, sube a un ómnibus y abandona el lugar, sola.

“El film no resuelve nada: esto es lo más inquietante de todo y lo que -aún más que sus indudables características innovadoras- lo distingue de las obras anteriores de Bergman.” (Wood 1972:178)

Con estas palabras el crítico destaca el carácter abierto de *Persona*. El final de esta película es ambiguo y no plantea solución. Los últimos minutos alternan

imágenes de ambos personajes: por un lado, el filme presenta a Alma saliendo de la casa con una maleta y un saco; por otro lado, aparece Elisabeth en un escenario y para sorpresa de todo espectador, lleva el maquillaje de Electra; además, se ve un estudio de cine, en el que una cámara desciende hacia donde está la Vogler, interpretando otro papel. Ante esta combinación de situaciones, es válido cuestionar el final de la película, impreciso y abierto. A mi parecer es lógico que el director no dé final alguno porque de esta forma es consecuente con el estado de sus personajes: la confusión.

De este modo, se puede observar que las dos mujeres aparecen en tomas distintas, como si efectivamente, se hubieran separado. Elisabeth ha preparado sus maletas y luego aparece en el escenario disfrazada de Electra, tan asustada como en el pasado. Young recuerda que en el guión original de la película, un narrador anunciaba que la actriz se había recuperado y había regresado a las tablas (1971: 235). Personalmente, confirmé que se cumplió el pronóstico de la doctora cuando amargamente minusvaloró el silencio de la Vogler, lo consideró simplemente un rol más y le dijo que tarde o temprano se cansaría de interpretar el papel de muda y buscaría otro. Ciertamente, Elisabeth ha retornado a la *persona* que tanto rechazó, de ahí que se presente como una actriz.

Por su parte, Alma está vestida con su uniforme de enfermera. Lo lleva puesto desde la escena confusa que la hace estallar y proferir palabras incoherentes. Incluso ahora se comporta con un esmero y cuidado que recuerda los episodios iniciales en el hospital, cuando también vestía la ropa de enfermera. Se ha dicho que con esto Alma intenta restablecer una identidad ya derrumbada, además de marcar una diferencia entre ella y la Vogler. Ello es cierto, sin embargo, hay un elemento más, al volver a ponerse su uniforme, la enfermera está tratando de recuperar la visión que tenía al inicio de la película, es decir, la posibilidad de darle un sentido a su vida.

Por eso mismo, el final de *Persona* representa un desenlace crítico para Alma. Si bien viste el uniforme, ya no es capaz de considerar su profesión con los ideales de antes, pues tampoco puede olvidar todo lo vivido con Elisabeth. Es posible que siga trabajando como enfermera, pero su postura ante la vida tiene ahora una carga de desesperanza, a menos que más adelante encuentre alguna explicación que dé sentido a su experiencia en la isla. La actitud de esta mujer es semejante a la del pastor Tomas Ericsson en *Los Comulgantes* (1962). En primer lugar, la enfermera y el pastor asumen un rol en virtud del cual tienen la misión de ayudar a otra persona. Sin embargo, por la falta de fe de uno y por la ingenuidad de la otra, terminarán apoyándose en la persona que necesitaba de ellos. El pastor se confiesa con el confesado, la cuidadora se vuelve paciente pues se considera incapaz de curar. Finalmente, a pesar de los cambios y descubrimientos sobre ellos mismos –lo que implica un escepticismo frente a su propio rol-, pastor y enfermera se colocarán en el puesto de su misión: Tomas oficia una misa, mientras Alma viste su uniforme (Wood 1972: 124).

Antes de abandonar la casa, Alma se mira al espejo. En el reflejo aparece la imagen de las dos mujeres; en ella, la Vogler coloca su mano sobre la frente de la enfermera, tal como sucedió cuando Elisabeth la visitó la noche de *la narración* - ver imagen 2. Ello no puede ser más que una evocación de ese momento. Se viene a mi mente el final de *Un verano con Mónica* (1952) cuando Harry, abandonado por su esposa Mónica, coge a su hijita y se mira al espejo para recordar un episodio feliz que compartió con la protagonista el verano pasado. En este contexto, el reflejo de las dos mujeres constituye un recuerdo, la memoria de un momento feliz cuando paciente y enfermera estaban unidas por una amistad que se situaba en medio de un paisaje encantador. En sintonía con la filmografía de Bergman, la felicidad del verano también llega a su término en *Persona*. El paisaje fascinante del inicio se transforma después en un lugar asfixiante. Ello no resulta arbitrario puesto que la naturaleza constituye un reflejo del interior de sus personajes, que a las finales se experimentan solos y angustiados. Conforme ha avanzado la película, los elementos naturales se erigen en contra de las mujeres:

la ilusión de la isla se transforma en un fracaso para el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas.

“Los personajes de Bergman parecen, pues, estar suspendidos, sin raíces permanentes, cambiando siempre de lugar o condición.” (Wood 1972: 11) Esta frase, empleada en el análisis de *Fresas salvajes*, se refiere, evidentemente a la escasa permanencia de sus personajes con respecto a sus propios domicilios. Se convierten así en hombres y mujeres errantes por medio de los viajes. En *Persona*, en cambio, la cita toma dimensiones insospechadas, porque la experiencia de desarraigo no sólo se limita a lo espacial sino a toda la existencia. En suma, se trata de un desarraigo existencial. ¿Qué les queda entonces? Sartre respondería: estar condenado a ser libre.

La búsqueda de uno mismo se ha despeñado en la soledad y la nada. Ahora bien, ¿de qué forma el descubrimiento de esta realidad personal perturba la relación entre ambas mujeres? La secuencia final arroja algunas claves que dan respuesta a esta interrogante: se presenta a cada personaje en forma separada porque ya no hay contacto entre una y otra; en este sentido, llama la atención la banda sonora que está compuesta de ruidos y sonidos de mar, pero que carece de la voz de Alma puesto que ésta ni siquiera se acerca a la Vogler. Las dos mujeres han renunciado a la convivencia y han optado por aislarse una de la otra. Experiencia similar vivieron Roquetin y Annie, personajes de *La náusea*. Como se comentó en el primer capítulo a propósito del existencialismo de Sartre y las relaciones humanas, ambos fueron incapaces de unirse ante el descubrimiento del vacío existencial: “Siento la impresión penosa de que no tenemos nada más que decirnos.” (Sartre 1973: 171). Esta confesión, escrita por el protagonista de *La náusea*, parece repetirse en Alma y Elisabeth, torpes para ayudarse mutuamente. Ambas han experimentado que de seguir juntas se harían daño una a la otra. Por eso, han claudicado a su amistad, que a la larga se manifiesta como una relación epidérmica y superficial.

No es primera vez que Bergman aparta a sus personajes. Ya en *El silencio* (1963) se percibía la tensión entre las dos hermanas desde el inicio, a través de los silencios y la escasa comunicación. Anna y Ester, dos mujeres completamente distintas entre sí, tienen curiosamente las mismas iniciales de las protagonistas de *Persona*, Alma y Elisabeth. El final de ese filme es intensamente desgarrador pues la primera mujer abandona a su hermana completamente enferma en una ciudad desconocida. *El silencio* y *Persona* pertenecen a una época de Bergman, distinta a la de los años cincuenta, cuando el director realizaba películas como *Fresas salvajes* (1957) en que las crisis en las relaciones humanas impulsaban al protagonista y al resto de personajes a buscar un cambio al interior de cada cual, con el fin de mejorar la convivencia y encontrar un sentido a la felicidad.

Justamente, en el capítulo anterior de este trabajo, se hizo referencia al rostro de Isak Borg al final de *Fresas salvajes*. El anciano, conmovido con sus recuerdos, está en paz consigo mismo. No sucede así con los semblantes de Alma y Elisabeth. La decepción y contrariedad de estas mujeres son consecuencia de una búsqueda que se ha chocado con la angustia y la soledad, en último término la *nada* y la ausencia de respuestas. Si el final de *Fresas salvajes* conmueve y apacigua, el desenlace de *Persona*, angustia y confunde. Finalmente, la película desemboca en una pequeña composición de imágenes, aparentemente ajenas a la historia.

Si el final ambiguo, la estructura abierta y la posibilidad de una libre interpretación marcan una diferencia radical entre *Persona* y la filmografía temprana de Bergman -nuevamente tomamos como ejemplo a *Fresas salvajes*, que en sintonía con el resto de películas de los años cincuenta, es muy sólida desde el punto de vista narrativo-, tampoco pasa desapercibida la libertad con la que el director de *Persona* maneja el soporte cinematográfico, tal como lo demuestra la secuencia final, la avería a mitad de la película y la composición de imágenes con que termina el filme.

3.6. Algunos comentarios en torno a *Persona*

No he querido finalizar el análisis de esta película sin hacer referencia a algunos aspectos que se desprenden de *Persona*. Justamente, el carácter abierto de este filme, ameritan diversos comentarios sobre temas, a los que se hace alusión a lo largo del filme. Si bien no se agotan a simple vista, están agrupados en siete puntos: 1. Cinematografía; 2. El vampirismo artístico; 3. Los medios de comunicación; 4. Niveles de realidad; 5. El tiempo; 6. Puesta en escena y cine de cámara; 7. Las actrices.

3.6.1. *Cinematografía*

Bajo este nombre Bergman quería titular la película que felizmente se llamó *Persona*. Argumentaba que *Cinematografía* respondía a la única certeza del director: su filme iba a ser un filme (Bergman 1970b: 129). Sin embargo, *Cinematografía* también es un anticipo de una realidad que el director quería hacer presente en esta película. A través de la secuencia inicial –en que aparece una serie de imágenes desconectadas entre sí-, la avería en el proyector a mitad del filme, y la composición final, Bergman nos conduce a otro nivel de reflexión: la realidad del cine y su vinculación con esta película. De ahí que en esta sección se comente, una a una, las tres secuencias mencionadas:

3.6.1.1. *La secuencia inicial o el poema visual*

Después, eso se puede interpretar como se quiera. Exactamente igual que los poemas. La imagen significa unas cosas diferentes para seres diferentes. (Bergman et al 1968-70: 200)

Con estas palabras, Bergman se refiere a la secuencia de imágenes que dan inicio a esta película e invita a interpretarlas con la misma apertura y libertad con

que se suele leer un poema. Como paso previo, en este párrafo se hará mención a los diversos elementos que conforman este “poema visual” (Bergom-Larsson 1978: 69): la película empieza con un sonido estridente, similar a una alarma, que acompaña la pantalla totalmente negra; conforme el diafragma se abre, se descubre un proyector de cine, intensamente iluminado; se desenrolla la película y después se rompe. Una cuenta regresiva da inicio a un filme. Se escucha una música lúdica que acompaña unos dibujos animados volteados hasta que, en un momento, la animación se atraca para dar un corte brusco. A continuación, se ven las manos reales de un muchacho. Una pantalla blanca da paso a una película muda, en la que un hombre en camión es perseguido por otro que está disfrazado de calavera. Otra vez se presenta la pantalla blanca, que ahora da paso a una araña. Después, se descubre un cordero triturado y una mano atravesada por un clavo. Aparece una construcción, que corresponde a una morgue, y sus alrededores. Pronto se advierte el interior de ésta: planos alternados de rostros, manos y pies de muertos, entre ellos un niño; se escucha el sonido de unas gotas que caen y suena el teléfono, por lo que el niño se despierta; el niño muerto se mueve e intenta dormir, pero ya no puede; se coloca unos anteojos, abre un libro titulado *Héroe de nuestro tiempo*; de pronto voltea a la cámara y en un plano frontal pone su mano sobre el lente de la filmadora; luego, un ángulo detrás de él lo muestra de espaldas: en vez del lente, el niño acaricia una pantalla, en la que se proyecta el rostro de Alma que se disuelve en el semblante de Elisabeth y viceversa. Aparecen los créditos.

Bergman cuenta que tenía la intención de hacer del montaje inicial un poema visual sobre la difícil situación que estaba viviendo (Bergman y Samuels 1971: 186). En aquel entonces era director del Teatro Dramático, pero se encontraba internado en el Hospital de Sophia, debido a una pulmonía doble y a una intoxicación de penicilina. Desde su habitación divisaba la capilla mortuoria, lugar donde su padre solía predicar cuando el director era niño. Ante este panorama, Bergman recordaba su pasado, pero evidentemente también se sentía cerca de los muertos. Estando internado empezó a escribir el guión de *Persona*, pero sólo como entrenamiento. Había abandonado la realización de *Los devoradores de*

hombres, una película sumamente laboriosa, y por lo tanto, la producción de verano estaba vacante. La posibilidad que surja una película, a partir del guión que estaba trabajando, exigió cierta disciplina como no contestar las llamadas telefónicas. De la suma de todas estas experiencias resulta la imagen del niño muerto que no puede estar en paz porque lo llaman por teléfono –las llamadas provienen del Teatro Dramático, en el caso del director. El niño está leyendo el libro *Héroe de nuestro tiempo*, porque Bergman lo relaciona con un funcionario con stress (Bergman et al 1968-70: 200, Bergman 1992: 45).

El director confiesa que cuando piensa en hacer un filme, se le viene a la mente algunas imágenes de sus películas pasadas. El montaje inicial es muestra de ello, porque recoge motivos repetidos a lo largo de su filmografía, además de presentar problemas que caracterizarán su obra posterior (Bergom-Larsson 1978: 70). Conceptos como el dios-araña, que aparece en la película *Como en un espejo* (1961), se refleja en *Persona* (1966) a través de la imagen de este octópodo, que a su vez tiene la particularidad de ser un animal vampiro (De Cárdenas 1968: 29-30). En este sentido, ¿habrá cierta relación entre la araña y el vampirismo de Elisabeth Vogler? Posiblemente este animal represente a la propia actriz, quien se ha alimentado de la vitalidad de la enfermera. Por otro lado, hay más elementos que aluden a la filmografía de Bergman: la imagen de una oveja degollada anticipa los carneros que serán mutilados en *Pasión* (1968). Finalmente, la mano atravesada por un clavo recuerda lo sucedido con la mano de Isak Borg durante la pesadilla central de *Fresas salvajes* (1957). Por eso, tampoco pasa desapercibido el motivo religioso, pues tanto el sacrificio del cordero como el clavo en la mano hacen referencia a la simbología cristiana.

Visualmente, el común denominador de los objetos que forman parte de esta secuencia es la luz intensa que los rodea, además de la pantalla blanca que une los encuadres a modo de transición. ¿No recuerda acaso la primera pesadilla de Isak Borg en *Fresas salvajes*? –ver punto 2.1.1. En aquel entonces, el viejo era cegado por una luz intensa, que lo perturbaba; ahora, en cambio, el espectador

podría sentirse perturbado por la incoherencia de la secuencia. A la luminosidad del entorno se añade un elemento en particular: la textura de la imagen, como si la cámara estuviera dispuesta a tocar con la vista la superficie de cada uno de los cuerpos. Vemos y participamos del tacto, ya sea la aspereza de los troncos y las arrugas de los muertos, así como el espesor de la nieve, la textura de la lana del cordero y el liso de sus órganos. Incluso hay una cierta continuidad en la disposición de los objetos: los pliegues del muro, las rejas verticales de la morgue, el conjunto de árboles erguidos sobre la nieve y, más adelante, las hebras en el cabello de los personajes y sus surcos labiales. Pienso que todo ello obedece a un intento visual por lograr el naturalismo de la imagen; no hay temor en mostrar sus superficies, por más imperfectas que sean. Este naturalismo visual se extiende a lo largo de la película, sobre todo en los rostros de las actrices cuyas arrugas y granulaciones no escapan a la cámara, como tampoco la sequedad de sus labios, y en el paisaje, la aspereza de las rocas y la rugosidad del terreno.

Como todo poema, la secuencia inicial ha recibido una infinidad de interpretaciones. Birgitta Steene la considera un experimento cinematográfico pero, sobre todo, un estímulo al espectador (1968: 121). Wood establece la oposición entre el cine, representado por los dibujos animados, y la realidad, simbolizada por las manos del muchacho (1972: 176). De la Colina justifica las imágenes sin sentido porque las considera parte del pensamiento del artista; en esta línea, la sensación caótica corresponde a la situación previa a la creación (1970: 14-15). Personalmente, encuentro en este poema visual la clave de lectura de *Persona*, pues las imágenes inconexas entre sí constituyen una invitación a interpretar la película con apertura. Pienso que la composición inicial se presenta también como un presagio: a través de su confusión y agresividad –la mano clavada, el cordero degollado, los muertos en la morgue– anticipa el tipo de experiencia que vivirán tanto los personajes como el propio espectador. En este sentido, la banda sonora también predice los momentos de mayor revelación: se presenta una música misteriosa que se repetirá más tarde, justo en las escenas en que se descubra la crueldad de las mujeres; en la misma línea, las gotas de agua que caen en la morgue evocan el sonido que más adelante acompañará el

descubrimiento de la traición. Ahora bien, la agresión no se limita a la imagen; por el contrario, la rebasa, y se expande a través de los sonidos estridentes y los accidentes de la película, que evidentemente portan una tendencia autodestructiva: la cinta se traba, da un corte brusco y el carrete gira en el vacío. En este contexto, el cine deja de ser un simple contenedor para anunciar, a través de su propio soporte, la intensidad e irritación de *Persona*.

3.6.1.2. La avería en el proyector

El poema visual podría resultar un elemento aislado si no fuera por esta secuencia que ocurre aproximadamente a mitad de la película. Se trata de un accidente intencional que sorprende y confunde a todo espectador. Comienza con una avería en el proyector, seguida de algunas imágenes ajenas a la historia de Alma y Elisabeth.

Para alcanzar una mayor comprensión de esta pequeña secuencia, es necesario ubicarse en el contexto de *Persona*: Alma ya ha descubierto la traición de Elisabeth y, en respuesta, ha urdido para que la Vogler pise un trozo de vidrio. La enfermera impasible permite que su paciente se haga daño; desde el interior de la casa observa inmutable cómo su víctima, mientras ésta a su vez la mira con cierto reproche. Ante la maldad de la actriz, Alma ha reaccionado con maldad; ambas se han convertido en víctimas de la crueldad de la otra. Inmediatamente después la enfermera mira a la cámara. Es en este momento en que la cinta sufre la avería: la película se atasca, se raya y se quema, para dar paso a una pantalla en blanco. Se escuchan voces, gritos y una explosión. Se presenta la imagen de un personaje diabólico y le siguen algunos hombres –entre ellos el señor en camión y el hombre disfrazado de esqueleto, que aparecieron en el poema visual. Se vuelve a ver la imagen de la mano atravesada por un clavo y, finalmente, aparece un ojo, que recuerda aquel que vio el protagonista de *Fresas salvajes* en una secuencia de pesadilla.

¿Qué comporta este accidente? Vernon Young acusa a este suceso de distraer de la acción principal, es decir, el enredo originado entre Alma y Elisabeth. Con franqueza opina:

The sensation I personally receive from such an atrocious strategy is comparable to that of having someone cut off the light when I'm absorbed in reading a book, or ruining the Mozart I'm listening to by interjecting another program from a tinny transistor.¹⁵⁷ (1971: 229)

Particularmente estas palabras corresponden al primer impacto que tuve al ver la película, puesto que estaba atenta a la traición de Elisabeth y a la maldad que comenzaba a desencadenarse en Alma. Sin embargo, sería fácil sólo quejarme y no ponerme a la altura de la nueva dimensión que comporta la avería. Alguna vez Bergman comentó que con esta interrupción tenía la intención de lograr una mayor sensibilidad en el espectador (Bergman et al 1968-70: 171). En ese sentido, recojo tres pistas que darían cuenta del papel que ejerce el desperfecto de la cinta: 1. el montaje inicial o poema visual a manera de precedente; 2. el contexto en el que ocurre la avería; 3. los episodios inciertos que suceden después de ésta.

A modo regresivo, primero analizaré la última de las tres pistas, es decir, los episodios inciertos que ocurren después de la interrupción. Al respecto, Robin Wood afirma:

Tras el incidente de la avería del proyector, se reanuda el drama "naturalista", pero nuestra postura ante el film ya no puede seguir siendo la misma; nuestro sentido de la seguridad (como el de Alma) resulta irreparablemente dañado, y desde ese momento tenemos la sensación de que puede ocurrir *cualquier* cosa. A medida que se desarrolla el film en su segunda mitad, aumentan nuestras dudas (al principio imperceptiblemente,

¹⁵⁷ "La sensación que personalmente recibo de tal atroz estrategia es comparable con aquella de tener a alguien apagándose la luz cuando estoy absorbido en la lectura de un libro, o arruinando al Mozart que estoy escuchando al interponer otro programa desde un transistor de hojalata."

luego con más insistencia) respecto a la naturaleza de lo que estamos viendo. (1972: 170)

El crítico hace referencia a la incertidumbre y ambigüedad que caracterizan los episodios posteriores a la avería. Si el desperfecto en la cinta confunde, las escenas siguientes perturban. Se ha dicho que estas últimas representan la conciencia de los personajes –ver la sección titulada *El otro es un espejo: el caos*– lo que implica que hayan dado un salto en la realidad. Por ello, no resulta casual que la avería de la película, con su carga confusa y ambigua, nos prepare como espectadores, a estar disponibles y receptivos a los episodios siguientes y a tener mayor apertura frente a nuevos niveles de realidad. Por otro lado, la ruptura de la cinta enfatiza la sensación de frustración que se desprende de estos episodios. En calidad de espectador, Vernon Young tiene razón al sentirse interrumpido, porque la avería también juega con él, lo confunde y hasta lo agrade. Con su interrupción la película nos hace partícipes, como público, de la realidad de violencia y caos que viven los personajes.

El desperfecto también recuerda el poema inicial, que como se mencionó anteriormente, constituye la segunda pista sobre el papel de la avería, pero que casualmente cobra valor junto a ella. En este sentido, tanto el montaje inicial como el accidente de la cinta a mitad del filme ayudan a que el espectador tome conciencia que se encuentra frente a una película, es decir, frente a una ficción. Ello recuerda a Pirandello,¹⁵⁸ quien evidenciaba la farsa del teatro, y no resulta extraño hacer referencias teatrales en el mundo de Bergman, puesto que él mismo ha confesado que gusta de este recurso en el escenario (Bergman et al 1968-70: 219). Ya dentro de la filmografía de Bergman, Bullitta nota que desde *Ni hablar de esas mujeres* (1964), el director tiene la intención de evidenciar la realidad del espectáculo y para ello emplea diversos cortes e interrupciones a lo largo de sus filmes (1968: 25). Personalmente, confirmo esta observación a través

¹⁵⁸ Luigi Pirandello, dramaturgo y novelista siciliano (1867-1936), es una figura destacada en el teatro moderno por las importantes innovaciones que realizó en el arte escénico italiano, por el

de dos películas: *Un verano con Mónica* (1952) presagia el uso de este recurso, cuando la protagonista engaña al marido y mira a la cámara, descarada, y con ello desafía no sólo al esposo fiel y trabajador, sino a todo el público que desde ese momento es testigo de su infidelidad; un caso posterior es *Pasión* (1968), en que la película recoge, a lo largo de su proyección, los comentarios que los actores exponen sobre sus propios personajes.

Si a estas alturas, se reúne cada una de las observaciones planteadas a propósito del desperfecto de la cinta -es decir, la intención de establecer un contacto con el espectador, hacer que el público tome conciencia de estar frente a una ficción, y compartirle la experiencia de frustración y desilusión del personaje-, se puede decir que la avería también tiene el propósito de dirigirse a cada uno de los espectadores para desengañarlo. Alma sufre porque se había ilusionado con una amistad que en realidad no existía, por eso ahora mira a la cámara y arruina la ilusión del público, inmerso en la ficción. Con su mirada seguida de la avería parece decirnos -me incluyo entre las víctimas- “no se engañen, la película también es una farsa”. Alma, desencantada del artista, quiere que nosotros también nos desencantemos del cine, el séptimo arte. La enfermera logra su cometido; la decepción del personaje es tan fuerte que traspasa las barreras de la pantalla.

Luego de tomar conciencia que estamos frente a una película, descubrimos que la cinta en sí también tiene un mensaje que transmitir. *Persona* no sólo comunica a través de su historia, sino que cuenta con otros medios, como su propio soporte. Por eso, he querido dejar al final, la reflexión de la pista que faltaba, es decir, el contexto en que sucede la avería: Alma descubre la traición de Elisabeth -y con ello se decepciona del papel de las palabras, de las relaciones humanas y del artista-; inmediatamente después se encuentra con su propia crueldad a raíz del episodio del pedazo de vidrio, mientras que la Vogler la mira con reproche:

recurso de la libre interpretación que refleja su concepción relativista de la vida, y por la agudeza con que percibía y mostraba la búsqueda de identidad del hombre contemporáneo.

Their looks meet, and suddenly the film desintegrates, as if consumed by the powerful intensity of the relationship between them. It is as though the medium were not capable of describing the pain and hatred which Alma feels. It is exploded by reality.¹⁵⁹ (Bergom-Larsson 1978: 69)

Pienso que este texto permite plantear una reflexión en torno al *metacine*.¹⁶⁰ El autor rompe la propia ficción y con ello destruye la propia obra que estaba construyendo. Con ello Bergman intenta decir que la realidad que descubren y experimentan los personajes de *Persona* es tan angustiante que ni siquiera el cine, como soporte, es capaz de sostener. Se trata de un escepticismo total. De ahí que en *Persona* sucedan dos desmoronamientos: el temático –encarnado por la Vogler y, posteriormente, por Alma- y el formal, al que corresponden los accidentes de la cinta (Wood 1972: 165). A través de la avería, la película denuncia su propia angustia ante la realidad de las dos mujeres y del ser humano en general. Ésta es la novedad que aporta la obra: la capacidad del soporte para expresar la postura existencialista de los propios personajes.

El filme se desintegra porque la historia es mucho más fuerte que él. Éste es sería el mensaje del director que de alguna manera también se está aproximando al séptimo arte con una mirada cargada de escepticismo. Por eso, Wood afirma: “la avería del proyector significa la admisión por parte de Bergman de su incapacidad para resolver los problemas que el film plantea” (1972: 176). No en vano el director adjuntó al guión de *Persona* el texto titulado *La piel de la serpiente*, en que declara su escepticismo frente al arte en general. Pero esto es sólo un anticipo de lo que se comentará en la sección dedicada al arte –punto 3.6.2.

¹⁵⁹ “Sus miradas se encuentran, y de pronto la película se desintegra, como si fuera consumida por la poderosa intensidad de la relación entre ellas. Es como si el medio no fuera capaz de describir el dolor y el odio que Alma siente. Es reventado por la realidad.”

¹⁶⁰ *Meta* es un prefijo griego que significa “ ‘junto a’, ‘después de’, ‘entre’ o ‘con’.” Si el *metalenguaje* se define como el “Lenguaje que se usa para hablar del lenguaje” (Real Academia Española 2001: 7), en el mismo sentido, el *metacine* sería el cine –o película- que reproduce el cine y, de esta forma, permite establecer una reflexión en torno al séptimo arte, su técnica y códigos.

3.6.1.3. La composición final

Como se comentó al término del análisis de la historia, el desenlace de *Persona* es abierto a diversas interpretaciones. Una revisión no está de más: a través de tomas alternadas, se ve por un lado a Alma que sale de la casa de playa y por otro lado, a Elisabeth que se encuentra en un escenario disfrazada de Electra. Mientras Alma camina hacia el ómnibus, en un estudio de cine aparece una cámara que desciende y muestra el reflejo de la Vogler, interpretando otro papel. Ya en la playa, el vehículo avanza y se lleva a la enfermera, al tiempo que la cámara se queda con el suelo lleno de piedras. La composición final comienza cuando las piedras dan paso a la imagen de un niño que está de espaldas. El muchacho toca una pantalla en que se proyecta, en desenfoque, un rostro femenino, lo que recuerda los semblantes de Alma y Elisabeth que aparecieron en la secuencia o poema inicial. El rostro femenino se desvanece y el niño retira su mano. Ahora se ve un proyector de cine, la cinta se sale del carrete y finalmente se rompe. Asoma una mecha incandescente. Es el fin de *Persona*.

Lo que más resalta de esta secuencia es el niño que sólo había aparecido al inicio de la película, muerto y a la vez despierto –ver imagen 14. Este chico es prefigurado por Johan, el hijo de Anna en *El silencio* (1963). Se trata del mismo actor, Jörgen Lindström, que en esa película debía descifrar unas palabras en un idioma incomprensible. La similitud entre los dos personajes está sugerida desde que el niño lee el mismo libro en ambos filmes (Steene 1968: 118).

Los críticos de *Persona* interpretan de diversas maneras este personaje y la acción que efectúa –toca la pantalla en que se proyecta, en desenfoque, el rostro femenino. José de la Colina considera que con este acto el niño busca el rostro de su madre e intenta nacer, del mismo modo como la obra de arte está tratando de emerger (1970: 14-15). Robin Wood, a propósito del poema inicial, sugiere que el chico mueve sus manos sobre las facciones de Alma y Elisabeth, porque identifica

a estos personajes con el público.¹⁶¹ Sin embargo, el mismo crítico sostiene que el niño representa a todo espectador que intenta descubrir la identidad de las dos mujeres, de ahí que este filme sea visto a través de los ojos del muchacho (1972: 177). Por ello no resulta extraño sugerir que *Persona* trata de este niño que está viendo una película y en él nos identificamos cada uno de los espectadores.

Personalmente, encuentro el valor del muchacho y con él, el sentido de la película, en el aporte de Maria Bergom-Larsson. Según la crítica, en el chico se descubre al hijo de la Vogler quien estira su mano sobre el rostro fundido para buscar a su madre. Al hacerlo apunta hacia la dirección en que está la verdadera causa del silencio de Elisabeth, es decir, su relación con él. Con esta afirmación, la Bergom-Larsson sustenta la hipótesis de la maternidad frustrada, como base del desengaño de la Vogler y como origen de su violencia personal (1978: 32). A esta interpretación, agrego la sensación de fracaso con que termina la película: el niño acaricia la imagen del rostro fundido pero ésta se desvanece completamente y al muchacho no le queda más remedio que retirar su mano. Tarde o temprano el hijo de la actriz, que insistentemente ha anhelado de su madre todo lo que ésta no le quiere dar, desistirá de su espera.

Pienso que el chico también evoca la imagen de una criatura que está en el vientre de su madre. Una indicación en el guión lo confirma: “Mira en torno suyo, se coloca unas grandes y viejas gafas en la nariz, se vuelve para acostarse sobre el vientre y hojea un libro escolar.” (Bergman 1970a: 24) El muchacho se encuentra en la camilla de la morgue pero no pasa desapercibido, entre sus movimientos, la posición fetal. Esta idea encuentra su sustento en la pantalla lechosa que toca el niño y que bien podría ser la pared interna del vientre, de ahí que la imagen de la mujer sea vaga e imprecisa porque el chico aún no conoce a su madre, pero la desea conocer.

¹⁶¹ Para sostener esta idea, Wood observa que en el poema inicial el muchacho estira su brazo hacia el lente de la cámara, como si quisiera alcanzar al espectador; inmediatamente después se le ve de espaldas y toca una pantalla donde aparece el rostro de ambas mujeres; de esta manera identifica a Alma y a Elisabeth con el público.

En este contexto, en el niño también descubro al hijo de Alma, aquel que busca el rostro de su madre como un feto que toca el vientre de quien aún no ha visto y a quien no verá –como la pantalla que se desvanece- porque ésta lo abortó. Paralelamente, también se trata del hijo de Elisabeth, que experimentó desde su concepción el rechazo maternal y el peligro de aborto. Esta acción se repite tanto en el poema inicial como en la composición final; sin embargo, sólo en la primera secuencia se advierte un tema musical, que se repetirá en los momentos en que se revele la crueldad de los personajes. Planteadas estas premisas, se deduce que esta música relaciona la maldad de cada mujer con el rechazo a su maternidad, lo que a su vez comporta la semejanza entre Alma y Elisabeth.

Finalmente, esta película constituye una reflexión en torno al arte y al artista. Maria Bergom-Larsson encuentra en el poema inicial algunas imágenes que anuncian este tema desde una perspectiva muy particular: la mano atravesada por un clavo, la sangre que sale de ella y, finalmente, la oveja degollada. Se trata de motivos relacionados con el sacrificio. Sin embargo –y en esto consiste la novedad de la obra de Bergman-, el artista ya no es más una víctima sino un “explotador que utiliza y humilla a los otros” (1978: 70). *Persona* sorprende con una nueva aproximación hacia el arte y el artista respecto al grueso de películas anteriores, cosa que será comentada en el siguiente punto, teniendo en cuenta que el artista se ha convertido en un vampiro.

3.6.2. El vampirismo artístico

A lo largo de su filmografía, Ingmar Bergman ha abordado el tema del arte y del artista. Para Maaret Koskinen, crítica de cine y humanista sueca, esta idea encuentra su sustento en el constante uso de locaciones relacionadas con ambientes artísticos,¹⁶² a lo que sumo la presencia frecuente de personajes cuya

¹⁶² La autora detalla: “el estudio de cine, en *Prisión*; el Ballet de la Real Ópera, en *Juegos de verano*; el circo, en *Noche de circo*; las juglerías medievales, en *El séptimo sello*; el ‘teatro mágico de la salud’, en *El rostro*; y, como es natural, el verdadero ‘teatro’, en filmes tan distintos entre sí como *Persona*, *El rito* y *Fanny y Alexander*” (1996:16).

profesión pertenece a un determinado campo del arte. Koskinen observa una perspectiva común con respecto a este tema en las películas tempranas de Bergman: *Noche de circo* (1953) gira en torno a la humillación que experimenta una compañía de circo por parte de sus mandantes y la policía; en *El rostro* (1958) la figura del artista martirizado es comparada con la de Cristo (1996: 16-17). El artista, inmune de corrupción, es considerado como una víctima de la sociedad, pero también es un guía y una referencia para sus seguidores. Más tarde, el director descubrirá que este concepto ya no es vigente: “Los artistas ya no son prácticamente los visionarios sociales que fueron.” (Bergman et al 1968-70: 210)

En 1965 con motivo del premio Erasmus de Ámsterdam, el director escribió *La piel de la serpiente*, un manifiesto que finalmente publicó con motivo de la presentación de *Persona*. Ahí el sueco vislumbraba una nueva aproximación al arte: “Así, si quiero ser totalmente sincero, tengo el sentimiento que el arte (y no sólo el arte cinematográfico) es insignificante.” (1968: 22). De acuerdo al director, el arte carece de lugar; su misión otrora relevante ha sido tomada por otros agentes en la actualidad. La pérdida de identidad del arte aparece tanto en *Persona* como en lo que sería la *segunda trilogía*, conjunto que está conformado por *La hora del lobo* (1967), en que el artista es devorado por sus demonios personales; *La vergüenza* (1968), en que el instrumento musical se destruye, mientras el músico se degenera por su crueldad; y *Pasión* (1969), película en la que un arquitecto declara que en la modernidad el arte sólo existe por razones sentimentales (Koskinen 1996: 17-19).¹⁶³

Declarada la crisis del artista, *Persona* no sólo aborda la insignificancia del arte sino sus propios peligros:

“Aunque tengo una enorme admiración por los artistas, y me parece que el arte tiene una gran importancia en la vida... sobre todo para los seres que tienen dificultades de una manera o de otra...” (Bergman 1970a: 34).

¹⁶³ La primera trilogía, la más conocida por cierto, es referida en este trabajo como *la trilogía*.

Estas palabras fueron pronunciadas por Alma cuando creía ingenuamente en el artista y aún desconocía su capacidad destructiva, encarnada por Elisabeth Vogler. Se trata de dos posiciones antagónicas: el endiosamiento del arte frente al desengaño del mismo.

A propósito de *Persona*, varios autores coinciden en calificar de *vampirismo* el papel del artista. Birgitta Steene descubre que el arte no calma ni entretiene, así tampoco el artista no es un terapeuta sino que existe para su propio beneficio (1968: 121). Vernon Young acusa al artista de tener una necesidad devoradora por explotar los sentimientos de quienes, a su vez, tienen una necesidad compasiva por ser explotados (1971: 236). José de la Colina cree que el vampirismo consiste en seducir al público para atraerlo hacia sí y extraerle la inspiración de futuros personajes (1970: 13). Bergom-Larsson lo sintetiza con dos palabras: “vampirismo artístico” (1978: 69). Qué duras son estas críticas pero, al mismo tiempo, todas ellas encuentran eco en los calificativos que Bergman diera al arte en su manifiesto: “el arte es libre, insolente, irresponsable” (1968: 22).

No contento con ello, el director sueco plantea una semejanza entre el movimiento artístico actual y una piel de serpiente, rodeada de hormigas. La piel late pero desde hace tiempo el reptil está muerto. Así también, el arte se vuelve inservible, lo que explica el título del manifiesto. La razón a estas acusaciones se encuentra en el mismo texto -llamado en su idioma original *Ormskinnet*.

De la misma manera, creo que en nuestros días los hombres pueden rechazar el teatro, puesto que viven en el seno de un gigantesco drama que no cesa de estallar en tragedias locales. No tienen ninguna necesidad de la música, porque sus tímpanos son agredidos por violentos huracanes sonoros que alcanzan y sobrepasan la intensidad tolerable. No tienen necesidad de la poesía puesto que en el interior de la nueva configuración del mundo ellos se han convertido en animales con funciones determinadas, sujetos a problemas de metabolismo, sin duda interesantes pero sin valor desde un punto de vista poético. (Bergman 1968: 22)

Bergman capta la crisis mundial y percibe todas sus devastadoras consecuencias. Se trata de un mal uso de la libertad -esa libertad que proclamaba Sartre como único recurso del hombre. Preocupado por la existencia del ser humano, el director no encuentra salida y se despeña hacia un escepticismo general. La ausencia de respuestas frente a la crisis mundial se proyecta en el propio arte, que se vuelve inútil. En este sentido, el artista no sólo no puede hacer nada por los demás, sino que los espectadores desprecian su obra, ya sea porque no la comprenden o porque la encuentran risible (Braucourt 1973: 131). Evidentemente, si el optimismo se ahoga en los problemas, lo único que logran transmitir los campos artísticos es la desintegración del ser humano, su condición de desamparo, la vacuidad y el consecuente caos. La desconfianza en la libertad de la persona también se expande al artista, quien se convierte en un ser peligroso.

Entonces, ¿por qué el arte sigue en pie? Bergman considera que la razón de su existencia es la curiosidad (1968: 22). Esta misma curiosidad es la que motiva a Elisabeth Vogler a escuchar las confesiones de Alma y a observar sus reacciones en menosprecio de una relación humana más auténtica. Así también, es la curiosidad de David, el escritor frustrado de *Como en un espejo* (1961), la que lo empuja a observar, sin ningún escrúpulo, la esquizofrenia de su hija Karin como materia de inspiración para su novela.

El artista también forma parte de la ola de personajes de Bergman que sufren la paradoja de no realizarse con la tarea que le depara su rol. Si un pastor carece de fe, una madre escapa a su maternidad y un médico se siente miserable el día de su homenaje, el artista se queda sin arte y éste sin una misión que dé sentido a su existencia.

En suma, *Persona* es un filme del artista y del arte. Por un lado, presenta a la actriz Elisabeth Vogler y, por otro lado, hace referencias al teatro. Pero, esta

artista también tiene contacto con otros medios de expresión, algunos de los cuales toman el papel que el arte ejercía antaño:

3.6.3. *Los medios de comunicación*

Hoy es la comunicación de las noticias, la proximidad de la televisión en relación con los diferentes acontecimientos que ocurren en el mundo, lo que provoca la actividad política. En ese punto, el arte está desesperadamente superado. Los artistas ya no son prácticamente los visionarios sociales que fueron. Y no deben imaginarse que lo son. La realidad siempre corre más que el artista y sus visiones políticas. (Bergman et al 1968-70: 210)

Estas palabras explican la constante referencia a otros medios de comunicación a lo largo de la película. Si el arte tradicional es dejado a un lado, la actriz Elisabeth Vogler estará expuesta a otros campos comunicativos como la radio, el televisor, el libro, la fotografía y la correspondencia -además del teatro y el cine. Recordemos que muchos de ellos han sido portadores de mensajes tan desoladores, violentos y vacíos como la situación de la Vogler. Una mirada somera a cada uno de estos medios confirma esta idea: Alma sintoniza una radionovela y Elisabeth se ríe por la vacuidad de sus diálogos. Vía televisión la actriz es testigo del suicidio de un monje y se asusta. En un día de playa, Alma toma un libro y lee un fragmento con el que la Vogler se identifica por su carga negativa. En forma violenta ella misma ha roto la fotografía de su propio hijo y en un acto perverso, ha encontrado consuelo en la imagen de un niño judío bajo el dominio de los nazis. Por otro lado, Alma ha descubierto el vampirismo de la actriz mediante una correspondencia. Tampoco pasa desapercibido que Elisabeth sea artista de teatro, del cual huye y al que, aparentemente, regresa para interpretar a un personaje tan vengativo como Electra. Finalmente, la propia cinta de cine sufre una avería porque no puede tolerar todo el caos de la historia; mientras que al inicio de *Persona* aparecen una animación y un extracto de película, que muestra una escena de persecución. Efectivamente, hay una variedad de medios de comunicación que reflejan la dura realidad de una manera más inmediata.

Justamente, el puente de las relaciones humanas es la comunicación. Elisabeth encarna el silencio verbal; pronto Alma, exageradamente conversadora, aprenderá la banalidad de las palabras hasta disgregarlas totalmente. A falta de conversación verbal, se presentan otras posibilidades de acceso a la realidad. De ahí que *Persona*, reflejo del siglo XX, cuente con todos los medios posibles para se efectúe el acto comunicativo.

Sin embargo, -y ahí está lo trágico- se trata de medios que plantean la comunicación en un solo sentido. Estrictamente hablando, la televisión, la radio y la fotografía no permiten el intercambio de mensajes ni mucho menos la interacción y la relación humana. Esto, evidentemente, refuerza la dura lección que Alma ha aprendido en todo ese tiempo, es decir, la imposibilidad de relación con el otro.

Por eso, si en su filmografía anterior, el director mostraba una fuerte desconfianza en las palabras, en *Persona* su escepticismo invade todo ámbito comunicativo. A lo largo de la película, los medios de comunicación transmiten –en una sola dirección- la situación desolada del ser humano y con ello refuerzan la imposibilidad de la convivencia humana.

3.6.4. Niveles de realidad

Persona reúne varios niveles de realidad que interpelan a distintos actores comunicacionales, de ahí que la crisis de las protagonistas se extienda a diversos sectores y se alimente de ellos. Como la película no establece un límite explícito que distinga los unos con los otros, trataré de hacer una diferenciación partiendo del nivel más externo:

1° *Persona* es la identificación del creador con su obra, como se detallará en la sección titulada *Al encuentro de Ingmar Bergman*. En esta película, Bergman crea un final abierto e incierto. La ausencia de respuestas coincide con la experiencia existencial del propio creador, es decir, la incertidumbre frente al sufrimiento humano y el sinsentido del arte, como alguna vez Bergman declaró en el manifiesto titulado *Piel de serpiente*.

2° Como nunca antes, el director hace explícita la presencia del cinematógrafo. A través del poema inicial, la avería y la composición final, Bergman evidencia al espectador que aquello que está viendo es sólo una ilusión. Además del niño que mira a una pantalla, se trata de imágenes caóticas que incluyen la ruptura de una cinta de cine, lo que indudablemente transmite violencia y confusión. Se ha dicho que con esto, Bergman participa a la audiencia de las perplejidades que acosan a sus protagonistas (Wood 1972: 176). En este sentido, Alma y Elisabeth se sienten completamente confundidas y contagian su turbación al público, que a su vez carece de explicaciones frente a lo que está sucediendo en la pantalla. Como se hizo referencia en la sección titulada *Cinematografía*, este nivel gira en torno al *metacine* y la violencia que se desprende de esta realidad, puesto que el soporte fílmico se ha convertido en un medio de agresión. La víctima evidentemente es el espectador.

3° El contexto en que se desarrollan los personajes coincide a su vez con el contexto del espectador de entonces, es decir, la realidad de los años sesenta. Para Bergom-Larsson este ambiente constituye la “violencia externa” (1978: 8). Los personajes de *Persona* no son víctimas directas de ella, por el contrario, toman contacto con este nivel de realidad a través de los medios de comunicación, tema que se profundiza en el acápite que lleva el mismo nombre.

4° En este nivel se encuentra la acción principal de la película, es decir, la historia en sí: Elisabeth opta por el silencio, Alma la asiste como enfermera, viajan juntas a una isla pero la convivencia feliz es efímera. En el párrafo anterior se dijo que

la “violencia externa” sólo las afecta por la vía de los medios de comunicación. Sin embargo, estos personajes son víctimas de un padecimiento mayor, es decir, la violencia interna, aquella que se origina en cada una:

I think that Bergman is saying, perhaps unconsciously, that the violence between the two women emanates from the deadly acts and wishes, and that the violence of the outer world stems from the same type of acts. (Bergom-Larsson 1978: 91)¹⁶⁴

A lo largo de esta historia, las mujeres descubrirán que no existe refugio para la violencia externa, a pesar de que sólo sea transmitida por los medios masivos, puesto que el origen de todo mal se encuentra en el uso ilimitado de la libertad individual.

5° En este punto se encuentra el pasado de las dos mujeres, que explica y afecta el presente de cada una. Visualmente carece de *flashbacks* -ver más adelante el acápite sobre *el tiempo*-, por lo que se narra verbalmente. Comprende la escena de *la narración y la escena doble*, es decir, el monólogo de Alma sobre la orgía y el aborto, y la escena en que se detalla dos veces la frustrada maternidad de Elisabeth.

6° Sin una transición que indique explícitamente el paso a otro nivel de realidad, hay varias acciones confusas, caracterizadas por su incertidumbre. Si el cuarto nivel de realidad, es decir, la historia en sí, está tratada con objetividad y claridad visual; este nivel recibe un tratamiento onírico porque posiblemente represente la conciencia de los personajes.

La combinación de estos puntos permite que las mujeres, conscientes de su propia confusión, se identifiquen con el caos externo. A ello se le suma la

identificación del cine como soporte que se desmorona, la de Ingmar Bergman como creador, y posiblemente la del espectador; todos participan de la perplejidad de Alma y Elisabeth Vogler. Pienso que el mayor mérito de Bergman es haber logrado poner en escena distintos niveles de realidad e integrarlos en un solo tema.

3.6.5. *El tiempo*

A nivel temporal, *Persona* establece algunas diferencias bien marcadas con respecto a *Fresas salvajes*. A diferencia de ésta, en que la acción principal se desarrolla en un solo día, *Persona* sucede en un periodo de tiempo mayor. Incluso se emplea una elipsis para el traslado de sus personajes desde el hospital a la casa de playa.

En *Fresas salvajes*, Marianne relata su pelea con Evald a través de un *flashback*. Isak también visualiza su juventud, aunque se trate de recuerdos cargados de subjetividad. En *Persona*, en cambio, Bergman sólo emplea una imagen del pasado -el rostro de Elisabeth en un escenario cuando representa a Electra y enmudece-, pero en líneas generales el director no recurre al uso del *flashback* para narrar acontecimientos anteriores. En vez de visualizarlo, se escucha el monólogo, en que Alma narra los sucesos pasados de la orgía y el aborto. Así también, se oye dos veces la acusación que la enfermera hace a la Vogler sobre su embarazo y que también se convierte en una acusación hacia sí misma. En calidad de público, no vemos la maternidad frustrada de las dos mujeres, pero sí observamos y percibimos la frustración actual de ambas, por lo que se universaliza las palabras de Wood, a propósito de *Los comulgantes* (1962): “el espectador siente intensamente el pasado del protagonista” (1972: 13).

¹⁶⁴ “Pienso que Bergman está diciendo, quizá inconscientemente, que la violencia entre las dos mujeres emana de sus actos y deseos mortales, y que la violencia del mundo exterior nace del mismo tipo de actos.”

3.6.6. Puesta en escena y cine de cámara

Bergman ha afirmado que tanto *Persona* como la trilogía -*Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*- son películas de cámara (Bergman et al 1968-70: 169). Su traducción original es *Kammerspiele* que literalmente significa *piezas de cámara* y tiene sus antecedentes más cercanos en el teatro íntimo de Max Reinhardt -quien fundó en 1906 el *Die Kammerspiele*- y los trabajos de August Strindberg. Estos dramaturgos reaccionaron contra la compleja puesta en escena del teatro clásico para generar, como la música de cámara, un efecto íntimo en un público que no fuese tan numeroso (Schrader 1999: 140).

En analogía con la música de cámara, las *Kammerspiele* cuentan con una cantidad reducida de *instrumentos* que equivale a un número pequeño de personajes encerrados en una habitación. Estos personajes suelen recibir un tratamiento psicológico, el director explica: “Se extrae el pasado de los personajes, se les sitúa en una especie de niebla y se hace un destilado.” (Bergman et al 1968-70: 169) Por eso, estas películas se caracterizan por ser sumamente psicológicas.

Schrader, realizador, guionista y crítico, sugiere que en este tipo de filmes la propia puesta en escena ayuda a develar el estado mental del personaje (1999: 141). Todo apunta a que el personaje se encuentre consigo mismo, por lo menos a un nivel psicológico. De este modo, se trata de un planteamiento estético que tiende hacia la sobriedad y simplicidad. Para ello, los decorados son desnudos mientras que la fotografía es más austera y despojada. Igual sucede con la discreción de las actuaciones que rechazan toda grandilocuencia y sensacionalismo para retornar a una apariencia de realismo y naturalismo (Reynel 1987:46).

Persona cuenta con tan sólo dos personajes principales. Los otros dos -el señor Vogler y la doctora- aparecen sólo esporádicamente, mientras que el niño que abre y cierra la película ni siquiera figura en los créditos. En este sentido existe una diferencia abismal con *Fresas salvajes*, pues en una escena del recuerdo aparece una mesa llena de primos; así también la catedral está colmada de invitados que asisten a la condecoración del protagonista.

Sin embargo, la diferencia entre ambos filmes no es sólo cuantitativa. Con razón Wood afirma, a propósito de la trilogía, que Bergman se ha despojado de “aquella ornamentación barroca, de aquella complejidad estructural” que caracterizaba películas como *Fresas salvajes* (1972: 116). Esta última contaba con una escenografía cargada de decorados lo que determinaba el carácter saturado de sus encuadres –basta recordar la primera escena, que muestra el despacho del viejo Borg, lleno de papales, libros, fotos y objetos de oficina. Si el sueño inicial de *Fresas salvajes* recibe cierta influencia del expresionismo alemán, *Persona* deja atrás los fuertes contrastes, además de los encuadres recargados, para hacer sentir la presencia del cine de cámara. A través de una fotografía depurada, a la que Koskinen se refiere como el “tono ascético de grafito” (1996:12), Bergman encontró una estética propia, un estilo que hubiera sido imposible de lograr sin el talento de Sven Nykvist, fotógrafo con quien ha trabajado continuamente desde inicios de los años sesenta.

Fiel a la realidad, los interiores de *Persona* emplean encuadres cercanos que muestran todas las reacciones gestuales de Alma y Elisabeth, además de crear un clima íntimo entre las dos mujeres y el público. Por eso, Bedoya sugiere:

“Conforme fue avanzando, Bergman se fue haciendo cada vez más depurado, trabajando más con primeros planos, encuadres fijos y pocos personajes; en suma, películas de cámara.” (2002)

Fiel al cine de cámara, los escenarios de esta película son sumamente desnudos. Si traemos a la memoria el hospital - ver imagen 1-, la habitación de Elisabeth sólo cuenta con una cama, un velador, una radio y un televisor: ni siquiera se ven algunas pertenencias de la actriz. Peor aún es el dormitorio de Alma que muestra únicamente una camilla y una lámpara de noche. Para evitar que se justifique el decorado vacío con el arquetipo de un nosocomio, pensemos ahora en el interior de la casa de playa. Basta recordar sus paredes que estaban totalmente desnudas. Hay poco mobiliario en cada habitación, sólo se encuentra lo indispensable; sin embargo, este ambiente puede resultar acogedor si a ello se suma la penumbra, con lo que se obtiene un clima cálido que da pie a que Alma comparta su pasado.

En las *Kammerspiele* los dilatados diálogos se reducen a tal punto, que la acción se expresa a través de la imagen (Reynel 1987: 43). En *Persona*, esta afirmación encuentra su confirmación en el personaje de la Vogler. Los primeros planos sustituyen sus palabras de modo que, junto con sus gestos y miradas, se convierten en el medio de expresión de la muda. Ahora bien, el silencio es importante dentro de la banda sonora de esta película y en general, va cobrando importancia a lo largo de la filmografía de Bergman. En *Persona* este recurso crea el clima íntimo para que Alma deleve su vida, mientras que Elisabeth tiene el ambiente propicio para observarla y analizar su comportamiento. Sin embargo, -y como se comentó en el acápite del vampirismo artístico- el silencio se convierte en una poderosa arma de destrucción.

“Because I think that film itself is music, and I can’t put music in music”.¹⁶⁵
(Bergman y Samuels 1968-70: 190) Con estas palabras Bergman explica a Samuels cómo concibe la banda sonora de su filmografía. Para complementar la imagen, el director no sólo recurre a la música y a la voz, sino que atribuye igual

¹⁶⁵ “Porque pienso que la película en sí misma es música, y yo no puedo poner música sobre música.”

valor a los ruidos como también a las formas no verbales, tales como los gritos, susurros, chillidos, aullidos, quejidos y sollozos.

El director tiende a usar con menos frecuencia la música para acompañar las acciones reales de sus películas (Wood 1972: 171). Ello se confirma en *Persona* en que este recurso sonoro irrumpe cual golpe en los momentos reveladores pero irreales -ver el acápite titulado *Nada*. El uso mínimo de la música durante las escenas reales invita a fijar la atención en el silencio. A lo largo de la película se escucha la alarma de la sirena, las olas del mar, las gotas de agua que caen y en general, los ruidos ambientales. Ello no es gratuito puesto que la película capta los sonidos naturales y con ello obtiene una sensación más lograda del silencio.

De acuerdo con Reynel, las *Kammerspiele* profesan la unidad de tiempo, acción y lugar (1987: 47). Quedémonos con la primera característica: si bien la trilogía de Bergman se caracteriza por tener el tiempo comprimido, esto no es propio de *Persona*, que evidentemente se desarrolla en un periodo de tiempo mucho mayor. Por otro lado, esta última película cuenta con locaciones en el exterior, donde las mujeres se desplazan junto con la cámara a lo largo de toda la playa. Lejos de ser un escenario austero, sus rocas tienden a crear un clima agresivo que acentúa el abandono de los personajes, quienes en momentos de mayor conflicto, abandonan la sobriedad por la violencia. Evidentemente, este filme no cumple con todas las características del cine de cámara; de ahí que, en vez de igualar a uno con el otro, sea más apropiado hablar de influencias de las *Kammerspiele* en *Persona*, las que a su vez se han adecuando a las condiciones de esta película.

Dentro de este contexto, es clave conocer a Dreyer para entender el cine de Bergman.¹⁶⁶ Aunque el director sueco critique el “estado espiritual” del danés,

¹⁶⁶ Carl Theodor Dreyer es un cineasta danés que nació en Copenhague en 1889 y murió en 1968. Realizó *La Passion de Jeanne d'Arc*, considerada como una de las “Diez Mejores películas de la historia.” (Caparrós Lera 1994: 91,93). Según Paul Schrader, el estilo de Dreyer es la confluencia de dos estilos opuestos: las *Kammerspiele* y el expresionismo; confluencia que se sintetiza a su vez en un tercer estilo que es el cine trascendental (1999: 149). Para mayor

también valora su estética y destreza técnica (Bergman 1973a: 188). No es para menos. Por un lado, Dreyer no impone en sus actores una forma de actuación, más bien ayuda a que el intérprete consiga su expresión, cosa que también recuerda al trabajo colectivo del director sueco. Sin embargo, la mayor influencia de Dreyer se siente a nivel de la imagen, la misma que se caracteriza por su austeridad, claridad y presencia de primeros planos (Schrader 1999: 141-142). En este sentido, el director danés da importancia a la capacidad reveladora del rostro, cosa semejante en Bergman, que no oculta ninguna facción del personaje. Con razón Bedoya afirma que a nivel visual “Bergman ha tratado de parecerse cada vez más a Dreyer.”

A nivel de actuación y dicción, *Persona* presenta además una mayor austeridad con respecto a la filmografía temprana de Bergman, asunto que comporta la evolución de sus actores:

3.6.7. Las actrices

Bibi exclama sorprendida: «¡Pero Liv, qué rara estás!». Y Liv dice: «¡Pero si eres tú, Bibi, y estás rarísima!». Las dos negaban espontáneamente la mitad de su rostro menos agraciada. (Bergman 1992: 58).

Bibi Andersson y Liv Ullmann, las dos actrices de *Persona*, mostraron su rechazo al ver el rostro que contenía las mitades de ambas caras. Esta imagen, sin embargo, conduce a la fuente de inspiración de la película. Cuenta Bergman que su gran amigo y doctor, Sture Helander, lo había invitado a ver una sesión de diapositivas, entre las que se encontraban algunas imágenes de la realización de *Kort är Sommaren*,¹⁶⁷ película en que habían participado tanto Andersson como Ullmann. Fue en una de estas fotografías en que el director percibió el parecido físico de ambas actrices (Bergman et al 1968-70: 196).

información, se sugiere leer *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* de Paul Schrader.

¹⁶⁷ Traducido al castellano como *Corto es el verano* del realizador Bjarne Henning-Jensen, 1962.

No era la primera vez que Bergman había visto a la Ullmann. Tiempo atrás la actriz había viajado a Estocolmo con un grupo de artistas noruegos. Fue entonces cuando la conoció y le propuso que actuara en su siguiente película, *Los devoradores de hombres*, proyecto que nunca se realizó debido a la enfermedad del director.

A partir de *Persona* (1966), Liv Ullmann aportará con su actuación un nuevo aire a la filmografía de Bergman. Junto con Max von Sydow participará en *La hora del lobo* (1967) y, al año siguiente, en *La vergüenza*. En 1969 se sumarán Bibi Andersson y Erland Josephson para grabar *Pasión*.¹⁶⁸ Después de un tiempo la Ullmann actuará en películas como *Gritos y susurros* (1972), *Secretos de un matrimonio* (1973) y *Sonata de otoño* (1978). En un estudio sobre Bergman, el crítico Robin Wood plantea una tesis –comentada en el primer capítulo de este trabajo– en la que sostiene que cada actriz alcanza una personalidad definida dentro de un periodo de películas sucesivas. A partir de esta idea y, considerando que en aquel entonces Bergman denunciaba la crisis de la humanidad, el crítico afirma que “Liv Ullmann es el portavoz de esta protesta en *Persona*, en ‘La hora del lobo’ y, sobre todo, en *La vergüenza*, uno de los films más importantes de la pasada década” (1972: 17,204).

Wood aplica esta misma perspectiva en Bibi Andersson. En *Persona* y *Pasión*, el crítico encuentra un personaje, encarnado por la misma actriz, que busca su realización personal a través del servicio a los demás. Así también en *La carcoma* (1970) la Andersson encarna a Karin, una mujer que creía vivir bajo un orden que luego se ve derrumbado, tal como sucede con la enfermera Alma (1972: 214,229). Sin embargo, lo que sorprende favorablemente es la diferencia entre la Andersson de *Persona* y aquella actriz con rezagos histriónicos en *Fresas salvajes*¹⁶⁹ (1957). Lejos de la voz artificial o las maneras forzadas de Sara, en Alma se encuentra

¹⁶⁸ Para mayor información sobre los actores y actrices, consultar los anexos 5 y 6.

¹⁶⁹ Como se sabe, en *Fresas salvajes*, Bibi Andersson interpretó el papel de la prima Sara del pasado y Sara, la viajera del presente.

una artista que sorprende por su moderación y su capacidad de interpretar un abanico de estados anímicos: “Bibi es mucho mejor que el papel”, sentencia Bergman, quien demuestra con *Persona* el trabajo conjunto entre director y actores para la caracterización de sus personajes (Bergman et al 1968-70: 199). Años atrás, una conocida publicación argentina observaba que Bergman ubicaba a una nueva actriz en un papel secundario para luego lanzarla a un papel protagónico (Castagna 1995: 24). Bibi Andersson es un claro ejemplo de ello: en los años cincuenta, formó parte de una coreografía que aparecía en *Sonrisas de una noche de verano* (1955); posteriormente, interpretó papeles más relevantes. Si a ello se suma la madurez que alcanzó como actriz en la década de los sesenta, se puede decir que a diferencia de Sara en *Fresas salvajes*, Alma es un ser humano completo.

Ahora bien, hay algunas facciones comunes entre el doble personaje de Sara en *Fresas salvajes* y la caracterización de Alma en *Persona*. Se trata de la inocencia y la ingenuidad frente a la vida. Ellas creen en un mundo rosa y endiosan la experiencia del otro. En una escena de *Fresas salvajes*, la viajera Sara entrega un ramo de flores al viejo Borg, a propósito de su condecoración:

Ahora queremos ofrecerle nuestro homenaje con estas sencillas flores y decirle que estamos *muy* impresionados de que tenga tantos años y de que haya sido médico durante medio siglo. Y sabemos, por supuesto, que es usted un anciano *sabio* y *venerable*. (Bergman 1965b: 222)

Como testimonian estas palabras, Sara está encantada con la sabiduría del viejo profesor. Años más tarde, la enfermera estará fascinada con la actriz, por eso dice a Elisabeth Vogler: “Todo eso tú lo sabes, naturalmente, por tu propia experiencia, tú que has vivido mucho y que eres actriz... ¿no es verdad?” (Bergman 1970a: 58).

Del mismo modo como endiosan al otro, la prima Sara y Alma aplican esta ingenuidad en la mirada con que se ven a sí mismas. Suelen tener un concepto personal muy elevado, pero cometen un error y al tomar conciencia de su malicia, se asustan. En este sentido, Sara besa y se deja besar por el hermano de su novio, pero luego se pone a llorar. En *Persona*, Alma relata *la narración* sin pudor alguno, pero cuando toma conciencia que ha matado a su propio hijo, se derrumba; poco después, se irrita y sin ningún escrúpulo hace daño a Elisabeth, pero al rato está asustada de su propia agresividad. Luego de encontrarse con su propia malicia, Sara dice: “¡Ay, qué injusto es todo!” (Bergman 1965b: 189). Años después, la enfermera dirá: “¡La vida está mal hecha...!” (Bergman 1970a: 65). Lo curioso es que los personajes de la Andersson no estallan en lágrimas por el acto en sí, sino que se horrorizan porque se está resquebrajando su imagen de niña buena.

En una entrevista, el director confesaba que sus actores le arrojaban constantemente material a través de sus caras, movimientos e inflexiones (Bergman y Samuels 1971: 185). Sin embargo, *Persona* no sólo demuestra la capacidad de Bergman para dirigir a sus actores, sino que revela la intensidad con que desarrolló la personalidad femenina. Ello no resulta extraño puesto que el director es conocedor de la psicología de la mujer, no en vano se casó y convivió varias veces, tal como se comentó en el primer capítulo. Si a esto se suma, la cercanía particular que tenía tanto con Bibi como con Liv -pues con ambas compartió momentos distintos de su vida-, se comprende el resultado actoral de *Persona*.

3.7. Revisión final de *Persona*

¿Cuál es el contexto de *Persona*? En el acápite titulado *Niveles de realidad* se comentó que los referentes de la película coincidían con la situación mundial de los años sesenta. Luego de las dos guerras mundiales, los europeos estaban

desorientados a causa del uso equivocado de la libertad humana, mientras que algunos sectores de Suecia tenían remordimientos por su omisión en la guerra. Precisamente, en esos años, la opinión pública estaba atenta a la violencia desatada en Vietnam. No era necesario, entonces, que Bergman inventase un entorno agresivo si podía tomar material de la realidad. A través de pequeñas referencias en la película -expresadas a través de la fotografía y la televisión-, el director capta el ambiente mundial que se respiraba en aquel entonces.

En estas circunstancias, el existencialismo constituye una clave para entender *Persona*. La impresión de no tener respuestas frente a realidades tan devastadoras y la consecuente sensación de abandono impulsan a considerar una única salida, es decir, la propia libertad. Un personaje, Elisabeth Vogler, vive esta corriente a ultranza: una gran preocupación frente a su propia existencia pero, al sentirse en total soledad, es incapaz de apostar por algo. Sólo le queda hacer uso de su libertad y la emplea en contra de su compañera. Ésta, mientras tanto, encarna la ingenuidad. Se trata del idealismo en contra del escepticismo, de la juventud frente a la vejez de espíritu, que recuerda al viejo Isak Borg en *Fresas salvajes* frente a Sara, la joven viajera que mira con optimismo el futuro. En *Persona* lo ideal hubiera sido que, desde sus polaridades, ambas se ayudasen a encontrar el punto medio. Sin embargo, no ha sido así puesto que la fuerte ha empujado a la débil al otro extremo. En consecuencia, Alma también renuncia a sus ideales cuando aprende la terrible lección: *nada*, la vacuidad de la existencia.

Ya en otro nivel, la situación de estas mujeres confirma el genio del guionista y director, en palabras de Bedoya:

El talento de Bergman es justamente saber encarnar esos grandes temas en situaciones absolutamente verosímiles y en personajes que tienen carne y hueso que no son sólo estandartes de una idea o altoparlantes del director (2002).

La verosimilitud y consistencia de Alma y Elisabeth, personajes tan opuestos entre sí, permiten ahondar en dos posturas distintas ante la vida y no a la inversa; es decir, dado que estas mujeres existen realmente en la pantalla, soy capaz de involucrarme con ellas y a partir de ahí, analizar su situación y criticar las ideas que mueven sus acciones.

En un artículo titulado *Détruire, dit-il, ou le sens du drame*,¹⁷⁰ Guy Braucourt observa cómo se ha ido extinguiendo el tema de Dios a lo largo de la filmografía de Bergman y concretamente, en la trilogía (1961-1963): a la espera angustiada de Dios en *Como en un espejo*, le sucede la dolorosa pérdida en *Los comulgantes*, para finalmente sentir su pesada ausencia en *El silencio* (1973: 128-129). He aquí otra diferencia abismal con *Fresas salvajes* (1957), en que el viaje del viejo se entiende como una confesión luterana que lo conduce a la reconciliación. Dejado Dios a un lado, en *Persona* (1966) quedan únicamente las formas externas del luteranismo, es decir, la confesión de las propias culpas pero carente de redención, cosa que ocurre en *la narración* de Alma. En esa escena, el personaje no encuentra consuelo, sólo desesperación. Más adelante, la enfermera empuja a la otra a que enfrente sus errores; esto sucede en *la escena doble*, en que Alma encara a la Vogler su cruel maternidad. Lejos de la caridad cristiana, lo hace como un acto de venganza.

“Et puisque Dieu n'existe plus, tout est bien permis!”¹⁷¹ (Braucourt 1973: 129). A estas alturas Dios no está presente ni en la mente ni en la obra del director. En este contexto y sin la presencia de un referente superior que contradiga el sentimiento de abandono y derelicción, el existencialismo se expande a todos los ámbitos de *Persona*. Nada ni nadie tiene posibilidad de escapatoria. A la decepción del arte y del artista le sucede la vacuidad del lenguaje. No hay diálogos, pues las aparentes narraciones terminan siendo monólogos o soliloquios a falta de un oyente real. No extraña, por tanto, que las palabras se pierdan en la incoherencia y el sinsentido. Ante la imposibilidad de la comunicación, Bergman

¹⁷⁰ *Détruire, dice él, o el sentido del drama.*

proclama la invalidez de la convivencia humana aunque haya establecido las mejores condiciones para sus personajes: un paisaje apacible y un lugar aislado de cualquier agresión exterior. Esta película comprende la crisis de la amistad, pero también los conflictos en las relaciones maritales, la vacuidad del sexo, el aborto y la frustración en la maternidad.

Justamente en el trato con los demás se evidencia la capacidad de destrucción de cada personaje. En *Persona*, el artista se ha transformado en un vampiro, pero no es menos inicua la reacción de la víctima, quien descubre en ella misma todas las posibilidades de maldad de su compañera. Ambas mujeres, aparentemente disímiles, se encuentran con su propia crueldad en el reflejo de la otra. En el conocimiento de una, la otra se convierte en un espejo. Si se toma en cuenta la mirada existencialista sobre el ser humano, se comprende que la enfermera no soporta lo sórdido que va descubriendo de sí –como la cinta de cine que tampoco resiste a cargar toda la agresividad de la película-, de ahí que Alma ataque a su compañera, quien le recuerda constantemente lo que ella no quiere ser.

Lamentablemente, la propia maldad es lo único seguro que cada una conoce de sí. Planteado el tema del encuentro con uno mismo, Alma y Elisabeth se toparán con la imposibilidad de descubrir algo certero en ellas mismas. A lo largo de la película sólo se han topado con el caos interior, el desconcierto por la constante mutación y la confusión de identidad. La experiencia constata la imposibilidad de descubrir en cada una algo más que caos y crueldad.

Cansada de las máscaras, Elisabeth busca en el silencio el camino para ser más auténtica; sin embargo la doctora le replica que se trata de una postura más. ¿Acaso es imposible ser uno mismo en *Persona*? Desencantada de la vida, la actriz se ha refugiado en el hospital y se sensibiliza con la violencia de la televisión. La paradoja a su supuesta humanidad se revela cuando la Vogler muestra su opción por no involucrarse con Alma, pues la considera una cosa a

¹⁷¹ “Y dado que Dios no existe más, ¡todo está bien permitido!”

quien debe observar; su falta de sensibilidad sale a la luz cuando se ríe de la crisis de la enfermera. Pronto la mujer confirmará su dureza al recordar el rechazo a su propio hijo. Conforme avanza la película, este personaje se ha ido encontrando progresivamente con su parte oscura y negativa.

Ahora bien, la situación inicial de Elisabeth es similar a la manera como Alma se encuentra al final de *Persona*. No sólo se han derrumbado sus ideales, sino su fe en la amistad, en el arte, en la existencia y en ella misma. Se ha desenmascarado su *persona*, ella ya no es más la enfermera buena, y entra en crisis cuando descubre las posibilidades ilimitadas de su libertad. Ya no ve más a la Vogler como una hermana mayor sino como una enemiga. Ha comenzado una lucha por defenderse a toda costa de la otra, quien se ha revelado como un depredador que quiere absorber su identidad:

Porque cada una de ellas es *la otra* respecto a quien la mira, y condensa en un cuerpo, en un alma incógnita, una *otredad* del mundo entero, esa otredad que nos desafía a que la poseamos y la anulemos fundiéndola en nuestro yo. (De la Colina 1970: 12)

Si bien este texto describe los alcances ilimitados a los que ha llegado la convivencia entre ambas mujeres, no sólo comporta una reflexión teórica, ya que Bergman se las ha ingeniado para poner en escena lo visible e invisible. En este sentido, *Persona* tiene la particularidad de representar los procesos mentales. Prueba de ello son las escenas confusas que visualizan la conciencia de cada una de las mujeres. Esto no es novedad, en *Fresas salvajes* también se observan los recuerdos y pesadillas del protagonista. Y es que Bergman hurga en el ser humano a través de su pensamiento, sus ensueños y hasta sus estados anímicos, es decir, sus aspectos psicológicos. En este contexto, se comprende que las relaciones entre Alma y Elisabeth se conviertan en una lucha de mentes, que niegan cualquier intento de convivencia feliz.

Ávido en conocer a sus personajes, el creador cuenta con varios recursos que le permiten penetrar en ellos. No extraña que el paisaje sea sensible al sentir del momento; los decorados austeros permiten ir a lo esencial; el vestuario ha sido idóneo para representar el intercambio de identidades y las relaciones entre víctima y victimaria; en la misma línea, las escenas confusas visualizan los procesos mentales; finalmente, cada personaje ha sido el espejo de la otra, como lo confirma el primer plano que contiene en un rostro, los semblantes fundidos de ambas mujeres.

Justamente el rostro se convierte en una pintura que se debe estudiar si se quiere captar el proceso interior de cada una de las mujeres. Las facciones de la Vogler han mostrado todo tipo de emociones: desde la turbación en el hospital, hasta la mirada observadora ante las confesiones de Alma, el rostro sensible luego del intercambio de identidades, el sarcasmo con la traición y, finalmente, el dolor ante la toma de conciencia de la propia crueldad. El semblante de la enfermera ha expresado expectativa y admiración al inicio, cuando ve por primera vez a la actriz; alegría y fascinación en la amistad; la dureza luego del intercambio de identidades; el desengaño en la traición; y finalmente, el odio, el miedo y la confusión. A pesar de que Bergman nos ponga en evidencia a las dos mujeres a través de sus rostros, ellas no podrán comprenderse a sí mismas. El director ha sido duro con sus personajes y se niega a darles respuestas.

3.8. Al encuentro de Ingmar Bergman

Persona no sólo constituye una obra en sí, sino que permite descubrir toda la filmografía del director. A lo largo de esta película el espectador se encuentra con elementos comunes a varios filmes del sueco, como la estatua de madera - escultura que aparece cuando Alma abandona la casa de playa-, los Voglers, las cartas, las fotografías, etc. Bergman explica que no tiene ninguna intención particular al repetirlos y rechaza toda interpretación intelectual frente a elementos

que él considera personales o que son producto de su imaginación (Bergman y Samuels 1971: 190-192).

Ciertamente estos motivos echan su origen en la vida personal del director. En este sentido, no extraña que Bergman haya asociado el arte con el apellido Vogler. Una de sus esposas, Käbi Laretei, tenía una profesora de piano llamada Andrea Corelli, quien a su vez se había casado con Jonathan Vogler, un violinista mujeriego que creó un cuarteto de fama internacional (Bergman 1995: 233).

Con respecto a las correspondencias, el entrevistador Samuels nota que algunos personajes de Bergman dejan evidencias de ellos mismos a la persona que no debe saberlo –como sucede en *Como en un espejo* (1961), *Pasión* (1969) y *Persona*, en que Elisabeth Vogler olvida de cerrar el sobre que contiene la carta reveladora de su traición. Como respuesta, Bergman confiesa que las correspondencias y los diarios personales le resultan muy tentadores. Al director le interesan y apasionan los seres humanos. Cuando murió su propia madre encontraron un diario escrito desde 1916 y, tras descifrar su propio código, descubrieron una mujer hasta entonces desconocida (Bergman y Samuels 1971: 189, 190).

Finalmente, el crítico inglés Peter Cowie encuentra una connotación lúgubre en el uso de las fotografías. Basta una revisión a la primera escena de *Fresas salvajes* (1957), en la que Isak Borg muestra en su despacho el retrato de su esposa fallecida; posteriormente aparece la madre de Isak con una fotografía, en la que ambos están junto a Sigfrid, quien para entonces tampoco vivía (1970:193). Esta misma perspectiva se puede aplicar a *Persona*. Cuando Elisabeth ve la imagen de su hijo, la rompe, porque desea que el niño esté muerto; más adelante observa la fotografía de unos judíos en el ghetto de Varsovia, quienes evidentemente serían asesinados por los nazis.

Ahora bien, *Persona* no sólo remite a la vasta obra de Bergman sino que también es un encuentro con el propio director: desde su desconfianza en las palabras, que se concreta en el personaje silencioso de Elisabeth Vogler, hasta su amor a la naturaleza. Justamente, el director conoció la isla de Fårö cuando tenía la intención de grabar *Como en un espejo* en las islas Orcadas. Pronto descubrió que la primera locación le daba mayores facilidades de producción. Más tarde confesaría: “Fårö era desde hacía muchos años mi amor secreto.” (1995: 220) La realización de esta película fue un factor determinante en la vida personal de Bergman. Se enamoró de la isla y construyó una casa entre 1966 y 1967. El director pensaba aislarse para leer y pensar a orillas del Báltico, pero no estaría completamente solo porque se llevó consigo a Liv Ullmann, con quien convivió durante varios años y tuvo una hija llamada Linn. De este modo, no sólo insufló su obra con una nueva actriz, sino que empezó con ella una nueva época en su vida (1995: 222).

Persona comporta un recorrido por diversos aspectos de la vida del director, tales como su infancia. Cuenta Bergman en su libro de memorias, que de niño sentía un afecto tan intenso por su madre que la hacía perder el control:

La relación, sin embargo, no carecía de complicaciones: mi devoción la molestaba e irritaba, mis muestras de ternura y mis violentos arrebatos la inquietaban. Muchas veces ella me alejaba con un tono fríamente irónico. Yo lloraba de rabia y desilusión. (1995: 11)

Estas confesiones, ¿no recuerdan acaso la relación entre Elisabeth Vogler y su hijo? Las acusaciones de Alma lo confirman:

Pero tus desdichas no habían terminado. Tu hijo adquirió un amor violento e incomprensible por ti, su madre. Luchaste desesperadamente contigo, sintiendo que no podías devolverle ese afecto. Todo lo intentaste... todo, pero no daba resultado. Tus contactos con él eran crueles y violentos. Fuiste fría e indiferente y... él te quería, te quería cada vez más y más. (Bergman 1970a: 117)

Sin embargo, ambas historias –una real, la otra ficticia- tuvieron un distinto final. El desenlace de *Persona* ya es conocido. En la vida real, en cambio, Bergman se dio cuenta de que para atraer la atención de su madre convenía hacerse el enfermo, y como de por sí era enfermizo, no faltaron las ocasiones para recibir el cariño maternal. El problema surgía cuando las mentiras salían a la luz, y ello era frecuente puesto que su madre era enfermera. Su reacción era inmediata: de la ternura daba un salto cualitativo para imprimir la dureza del castigo.

Esta faceta revela a su vez una dimensión que está presente en la vida del director. Se trata de la confusión entre la realidad y la ficción o, mejor dicho, la ficción –o la mentira- hecha existencia. En este sentido, *Persona* no sólo presenta a un personaje que renuncia a sus máscaras, sino que se convierte en el vínculo de expresión de un director que está cansado de vivir detrás de su *persona*, de esconderse detrás de sus disfraces y mentiras, y sobre todo, de escoger en su existencia “la alternativa de la *ficción*”. En palabras de Huayhuaca:

“Así, desde niño, Ernest Ingmar se convierte en una *persona* (...), en un ser que usa una máscara, en un Hipócrita cuyo papel es el de alguien distanciado, duro, prescindente.” (2001: 214)

Ciertamente, este comentario estrecha los vínculos entre el creador y *Persona*. Con esta película, el director no sólo denuncia la necesidad de autenticidad de cualquier artista o del ser humano en general, pues éste, a su vez, tiene un nombre propio: Ingmar Bergman.

La existencia hecha ficción se prolonga con el paso de los años e invade los diversos ámbitos de convivencia. Basta una mirada al filme, a un episodio en concreto –la visita del señor Vogler-, para descubrir las mentiras y, en último término, la crisis en las relaciones humanas que se manifiestan en diversas

facetas, como la vida en pareja, que en algunos casos se convierte en una farsa. Como se detalla a propósito de esa escena –punto 3.4.1.-, Bergman se experimentaba ciego y sordo frente a Käbi Laretei, la esposa pianista:

Todo fue una nueva y heroica puesta en escena que rápidamente se transformó en una nueva y heroica catástrofe. (...) Ninguno de los dos tiene la paciencia de mirar la cara del otro. (...) La pianista se va de gira, el director dirige y al niño se le pone en manos competentes. Vista desde fuera la imagen representa un matrimonio sólido con cónyuges exitosos. El decorado es de buen gusto y la iluminación está bien dispuesta. (Bergman 1995: 201).

Pienso que esta experiencia alentó al director a poner en escena el encuentro entre Alma y el señor Vogler; se trataba de dos amantes que ni siquiera se reconocían entre sí, al punto que Vogler creía que estaba frente a Elisabeth, su esposa, cuando en realidad estaba frente a Alma. Sin embargo, ambos hicieron bien su papel y uno hizo creer al otro que hacían una pareja feliz.

“Hay que tener una convicción, sobre todo si no se cree en religión ninguna”, comenta la enfermera a la actriz, a propósito de un pabellón de enfermeras retiradas: “Las que toda la vida han sido enfermeras y sólo vivieron para su trabajo, y toda la vida llevaron el uniforme.” (Bergman 1970a: 53-54) La referencia a este pabellón remite nuevamente al entorno del director. De niño su padre que era pastor, celebraba misa en la capilla del Hospital de Sophia –ahí donde también tomaba contacto con los muertos. A ese acto litúrgico asistían numerosas enfermeras, “vestidas con sus uniformes de gala negros con delantales blancos almidonados”. El estilo de vida de estas mujeres quedó grabado en la mente del director, quien comenta:

Frente a la rectoría estaba Solhemmet, el edificio donde vivían las enfermeras ancianas que habían dedicado su vida al hospital. Se comportaban como una orden religiosa con severas reglas conventuales. (Bergman 1995: 21)

Una vez más el creador recoge de su vida elementos que luego inserta en su obra. No me extrañaría que la atención de su personaje hacia la convicción de las enfermeras, haya sido suya en algún momento, sobre todo porque para entonces Bergman había perdido la fe en algo estable. Anota Braucourt: “aucun doute n’est permis”¹⁷² (1973: 128). Si bien esta frase está escrita a propósito de *Persona*, coincide con la vida de su creador, quien en la trilogía (1961-1963)¹⁷³ había consumado sus preguntas y respuestas acerca de Dios, por lo que decidió darle punto final a este tema. De ahí que en este filme ni siquiera se plantee alguna inquietud religiosa. Existe pues una correlación entre el tema religioso y la experiencia personal del director; su vida y demonios –en este caso, su dimisión a la fe luterana- se sienten en su obra, ya sea por presencia u omisión.

“‘Bueno, es la historia de una persona que habla de otra que no dice nada, después comparan sus manos, y finalmente se funden entre sí.’ (...) ‘Pero, sabes, es un film pequeño, y será baratísimo’.” (Bergman et al 1968-70: 197) Con esta simple explicación, Bergman convenció a la autoridad competente para realizar la película, sin predecir el exhausto trabajo que le demandaría. A la simpleza inicial le sucedió una obra tremendamente valiosa por su riqueza interior, pero también significativa por todo lo que implicó en la carrera artística del director.

Para entender el completo valor de *Persona* es necesario ubicarse en el contexto de entonces: el primer día de 1963 Bergman asumió la dirección del Teatro Dramático, Dramaten, que para su sorpresa, se encontraba en total desorganización. A pesar del caos inicial, las entradas se agotaban, lo que aumentaba la intensa actividad del director. Al estrés se sumó una tragedia que ocurrió cuando todo el equipo viajó a la inauguración del teatro Órlo y empezó a enfermar y morir. Bergman no escapó al destino: de la fiebre pasó a la pulmonía doble y a la intoxicación de penicilina, por lo que fue internado en el Hospital de Sophia (Bergman 1992: 42,45). De vez en cuando visitaba el

¹⁷² “ninguna duda es permitida”

Dramaten para descartar los rumores de su posible muerte, pero en general, lo dirigía desde el hospital, por teléfono.

Bergman tenía un ambicioso proyecto con la institución Svensk Filmindustri titulado *Los devoradores de hombres*, pero por cuestiones de salud, se vio obligado a abandonarlo. En estas circunstancias tampoco pudo viajar a Hamburgo para poner en escena *La flauta mágica*. A la enfermedad física, siguió la decepción de su propia labor, como confiesa en *Imágenes*: “Poco a poco me fui percatando de que mi actividad como director del Teatro Dramático me obstaculizaba la creatividad.” (1992: 46) Bergman se sentía completamente vacío y enfermo y pensaba que nunca más sería capaz de crear. La dura crisis que afrontaba frente a su carrera artística se vio reflejada en *La piel de serpiente*, texto comentado anteriormente, en que manifestaba el sinsentido del arte. En este contexto surge *Persona*, primero como un ejercicio de guión, luego como un reemplazo de *Los devoradores de hombres*, finalmente como un rodaje feliz. A la dificultad inicial le sucedió el trabajo en equipo: director, fotógrafo y actrices sacaron el proyecto adelante -además de todos los colaboradores que trabajaron silenciosamente en la realización de la película. Bergman experimentó la libertad de hacer cine, sin preocuparse del éxito o la popularidad de su obra. Como resultado, el director se encontró con su arte, por eso confesó: “*Persona* is a creation that saved its creator.”¹⁷⁴ (Bergman y Samuels 1971: 186)

¹⁷³ No hay que olvidar que la trilogía -compuesta por *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962) y *El silencio* (1963)- es inmediatamente anterior a *Persona* (1966). Sólo las separa una película: *A propósito de esas mujeres* (1964).

¹⁷⁴ “*Persona* es una creación que salvó a su creador.”

CONCLUSIONES

¿Es posible ser feliz en el mundo de Bergman? Más aun, ¿es posible estar en paz con uno mismo y con la gente que lo rodea? Estas interrogantes traen a colación las dos matrices empleadas en el presente trabajo de investigación -el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas-, y sugieren una característica constante en la obra del director sueco: la preocupación por la existencia. En este sentido, haber penetrado en la filmografía del director comporta cuestionar la existencia de sus personajes, pero sobre todo implica presenciar cómo ellos mismos se sumergen en esta torrente de cuestionamientos.

Los conflictos personales

Justamente, la inquietud que asalta a los hombres y mujeres de Bergman se traduce en un elemento característico de su filmografía. Se trata de los conflictos interiores que valga la redundancia, irrumpen al interior del protagonista. A diferencia de tantos otros cineastas que ponen en aprietos a sus personajes a través de un entorno amenazante -ya sea la sociedad, la naturaleza o algún otro personaje en particular-, Bergman plantea directamente al antagonista dentro del propio protagonista -lo cual no excluye circunstancias y aspectos externos. A lo largo de este trabajo, se ha querido descubrir el talento del director para la puesta en escena de los conflictos personales, es decir, la combinación de diversos recursos con el fin de ilustrar el interior de la persona. Teniendo en cuenta las matrices de investigación, se ha podido extraer los recursos, tales como la caracterización de los personajes, las circunstancias que acompañan a los mismos, el empleo de diversos niveles de realidad, los elementos audiovisuales y el uso de dicotomías o polaridades, como se detallará en los párrafos siguientes.

Bergman se vale de todo para presentar los conflictos personales, pero un primer paso, decisivo por cierto, depende de la creación de sus personajes. El desplazamiento de las preguntas existenciales a la película en sí se realiza a través de un sujeto verosímil, quien encarna desde su propia individualidad, los conflictos que ahora le pertenecen. Algunos críticos han acusado a Bergman de crear personajes que son simples proyecciones de él mismo, o acaso portavoces de un mensaje que él quiere transmitir. Este trabajo, centrado en dos películas relevantes en la carrera del director, desmiente esta afirmación, especialmente en el caso de los protagonistas. De acuerdo a su caracterización, cada sujeto de la película se ha visto asaltado por dudas e interrogantes que ahora son suyas y que lo impulsan a reflexionar en torno a su propia condición.

Un segundo elemento, que devela la problemática interior, está condicionado por las circunstancias que rodean a los personajes. No es que ellos hayan buscado la ocasión para cuestionar su existencia; por el contrario, los acontecimientos se han ido desencadenando y desembocan en un contexto que resulta trascendental para estos personajes. Y es que las obras de Bergman se ubican en un momento crucial en la vida de sus protagonistas. En este sentido, ¿qué ocurre cuando una persona interrumpe su jornada diaria, sea para huir de la monotonía y sumergirse en una alegría fugaz, o sea por una opción personal? Evidentemente, esta interrogante describe el contexto de *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966): en el primer caso, se trata de un viaje que rompe con la monotonía de un anciano que será condecorado por la sociedad; en el segundo filme, se trata de una actriz que ha decidido enmudecer, decisión que conduce a dos mujeres a vivir solas en una isla. Pero las situaciones límites no son privativas de las películas analizadas, puesto que se extienden en toda la obra del director. Tarde o temprano, sea la circunstancia que fuere, los personajes de Bergman se lanzan a reflexionar en su propia vida, de modo que el propio filme se convierte en una meditación sobre la existencia. Planteadas las interrogantes y a través de los sucesos venideros, los personajes irán descubriendo las respuestas –que en algunos casos comporta el

planteamiento de nuevas interrogantes- para finalmente regresar a su mundo habitual, pero con una actitud distinta, puesto que cada cual se ha enfrentado con dimensiones de su existencia hasta ese momento develadas.

En la obra de Bergman, no resulta extraño presenciar cómo un sujeto enfrenta sus miedos, su pasado, su estado actual, su destino final e incluso, la imagen que proyecta, sus deseos y decepciones. Ello lleva a fijar la atención en un tercer elemento, que permite que los asuntos personales tomen cuerpo en pantalla. En efecto, al tratarse de una problemática que sucede al interior de la persona, el conflicto tiene la particularidad de expresarse mediante elementos que se presta de la realidad objetiva, a los cuales configura de acuerdo a su situación subjetiva. Términos como *muerte*, *tiempo* y *soledad*, adquieren dimensiones personales. En este sentido, la *muerte* rompe los límites físicos para revelarse como una condición espiritual. Ya no se trata de una muerte biológica, sino de una muerte en vida, de modo que esta palabra sugiere la cesación de funciones tan vitales como la capacidad de relacionarse con los demás. Por otro lado, el *tiempo* no sólo consiste en una realidad impersonal que es marcada por el reloj, sino que ahora se condiciona al ritmo del personaje, cuya mente divaga por los diversos momentos de su vida, evoca recuerdos y siente, aún en el presente, las consecuencias de su pasado, el cual explica su realidad actual. Asimismo, la *soledad* no sólo significa la falta de compañía sino que comporta la peor de todas las soledades, es decir, la paradójica situación de estar rodeado de personas y no saberse entendido por nadie, ya sea porque nadie comprende sus angustias o no son capaces de dar respuestas a sus inquietudes existenciales.

Inmediatamente salta la pregunta, ¿cómo es que el director pone en escena el encuentro con realidades tan abstractas como la muerte espiritual, la soledad y la incompreensión, o la presencia del pasado? En el mundo de Bergman, es posible ilustrar estas situaciones y para ello juega con varios niveles de realidad, lo que permite que el espectador vea aquello que es invisible a los ojos y que es inaccesible a la razón. Por eso, no resulta extraño que el caballero de *El séptimo*

sello (1956) juegue ajedrez con la Muerte, o que el viejo Isak, al final de *Fresas salvajes* (1957), pueda participar en un recuerdo de su juventud. El universo del director sueco no sólo contiene la realidad en que solemos movernos día a día, sino que rompe los límites pragmatistas y permite que el ser humano se abra a una dimensión más compleja de su existencia. La variedad de niveles no es gratuita, su presencia se condiciona a la necesidad de ilustrar los conflictos que suceden al interior del personaje. En este contexto, basta una mirada a *Fresas salvajes* para descubrir el empleo de sueños, recuerdos y evocaciones, por medio de los cuales el protagonista descubre nuevas dimensiones en su vida. En el caso de *Persona* (1966), el director se vale de un conjunto de secuencias que visualizan la conciencia de las dos mujeres.

Llama la atención el empleo de todos los recursos para transmitir el interior del personaje. En este contexto, los elementos audiovisuales no sólo representan la realidad objetiva, sino que contribuyen a crear diversos ambientes que pertenecen a otros niveles de realidad. Prueba de ello es la iluminación, que película tras película, ha ido demostrando sus innumerables posibilidades para fotografiar el alma del individuo. En unas ocasiones, la luz recrea el estado anímico del personaje, muestra el tinte subjetivo con que tiñe un pensamiento y expresa la intensidad dramática de una experiencia; en otros casos, pone en escena procesos de la conciencia humana, tales como los sueños, lo que remite al teatro onírico de Strindberg.

Finalmente, Bergman demuestra su capacidad para desatar la problemática interior de sus personajes al emplear la presencia del otro. En efecto, todo está controlado, o al menos intenta simularlo, hasta cuando conocemos a otra persona, que desde su propia experiencia, cuestiona nuestras propias opciones de vida. En este sentido, dentro de las relaciones humanas es el otro personaje quien revela al protagonista aquello que le falta, puesto que en cierta manera es víctima de los conflictos que vive el personaje principal –prueba de ello es Marianne, la nuera de Isak Borg, a quien increpa por su egoísmo. En estos casos,

el protagonista se suele topar con un sujeto completamente distinto a sí, su polo opuesto -tal como ocurre con Alma y Elisabeth en *Persona* (1966) o el viejo Isak y la viajera Sara en *Fresas salvajes* (1957). Bergman juega con el eje de oposiciones, en cuyos extremos se encuentran cada uno de sus personajes. A través de caracterizaciones dicotómicas, los personajes se cuestionan, irritan, enseñan y se interpelan mutuamente. Se trata de pares, siempre presentes en la vida, que chocan y dan sazón a la convivencia, pero sobre todo, apuntan a un mismo fin: cada cual, desde su propia individualidad, cataliza los conflictos personales del otro y acelera la toma de conciencia de su problemática interior.

La sociedad sueca

Definitivamente, cada recurso confluye para hurgar en el personaje, pero en la filmografía de Bergman este objetivo no es gratuito. Varias corrientes culturales han convergido para que el personaje clame por respuestas a su condición humana. El existencialismo, desde su postura filosófica, enfatiza la preocupación por la existencia individual; el luteranismo exige voltear la mirada a uno mismo para cargar las fallas y lamentarse por las propias culpas. Sin embargo, ambas perspectivas son condicionadas por un tercer elemento, a decir, la idiosincrasia sueca, que amolda desde sus propias características cada una de las corrientes que irrumpen en su realidad.

La sociedad sueca recibe éstas y otras tendencias y cual filtro, configura el contexto en el que nace, crece y vive Bergman; pero a su vez, como toda comunidad viva, sufre de modificaciones con el paso de los años. En este sentido, la vasta filmografía de Bergman, que abarca casi medio siglo de realización, tiene el talento de ilustrar los cambios producidos al interior de la sociedad, no con una intención documental, sino como un producto que no es ajeno a los influjos culturales. Sin embargo, el director no sólo reproduce su contexto actual, sino que remonta su obra al tiempo de los caballeros y las Cruzadas en *El séptimo sello* (1956); es testigo de una compañía de magos de *El rostro* (1958) en la primera

mitad del 1800; se detiene en el cambio de siglo en algunos fragmentos de *Fresas salvajes* (1957); y en las películas de la década de los sesentas percibe la tensión de la posguerra, que marcó a Europa en el siglo XX.

Del puritanismo a la indiferencia religiosa

Si la filmografía de Bergman revela cambios sustantivos en la recepción e incidencia de las corrientes culturales, la atmósfera religiosa constituye su evidencia, pues con el paso del tiempo no sólo refleja el pensamiento y rigorismo luterano, sino también el protestantismo ilustrado y racionalista, y con los años, una sociedad secularizada, carente de fe, indiferente a la religión, pero sedienta de respuestas sobre el origen y destino de su vida.

Una circunstancia común en la obra de Bergman es la transición del siglo XIX al siglo XX, en que aún se conserva la tradición y moral propias de esta corriente religiosa, ya sea mediante una educación rigorista, pendiente de las formas y conductas puritanas, o a través del conflicto personal generado por las propias culpas, tal como se refleja en los recuerdos de infancia de Isak Borg, personaje octogenario de *Fresas salvajes* (1957), quien realiza un viaje a su pasado.

Con el paso de los años, el debate entre la fe y el racionalismo cobra mayor presencia; el ateísmo invade las conciencias y se plantean posturas extremas, como se evidencia en la misma película, cuyo presente se ubica en la década de los cincuenta. El anciano escucha la discusión de dos muchachos, los mismos que reflejan una de las tantas disyuntivas del siglo XX: a un lado, se encuentran los hombres que se proclaman creyentes y se refieren a Dios en el día a día; en el otro extremo están los ateos, aquellos que creen en el hombre material y biológico y profesan los avances de las ciencias positivas. Por más que la pregunta sobre la existencia de Dios quede abierta, la tradición luterana aún se siente, aunque progresivamente sea sólo de un modo decorativo.

Podría pensarse que todo lo descrito con anterioridad sea parte de la historia del espíritu sueco, cuando en realidad corresponde al contexto de la filmografía de Bergman, que al ubicarse en su entorno inmediato, evidencia la correlación entre la obra y la religiosidad de su país. Por eso, tampoco extraña ver que mientras transcurre el tiempo, el ateísmo pierde fuerza en las películas de Bergman para ceder al agnosticismo y secularismo, en otras palabras, la indiferencia religiosa. En *Persona*, cuya época de realización corresponde a los años sesenta, ya no tiene sentido el debate sobre la existencia de Dios. No sólo se ha perdido la fe, sino también el sentido divino, de ahí que los personajes estén marcados por la sensación de desarraigo.

En suma, la filmografía de Bergman hace un recorrido por el sentir religioso; en ella se percibe el paso de la presencia explícita del luteranismo en la vida de las personas, su reducción progresiva hacia una serie de costumbres y adornos y, finalmente, su abandono total. En este sentido, las dos películas seleccionadas tienen el mérito de mostrar considerables diferencias, aunque paradójicamente sólo las separe una década.

La confesión

A un nivel individual, la presencia de la sociedad luterana se filtra hacia espacios más subjetivos, de modo que el proceso de encuentro con uno mismo está sellado por el reconocimiento de la culpa, el pecado y por tanto, la dimensión negativa del ser humano. Los personajes tienen la necesidad de confesar y purificar sus faltas para sentirse en paz.

Pero con el paso del tiempo, los hombres y mujeres de Bergman se muestran sensibles a los cambios producidos al interior de una sociedad ahora escéptica desde sus propias autoridades religiosas -tal como ocurre en *Los comulgantes* (1962), en la cual el propio pastor se siente incapaz de creer en Dios. Los años

han transcurrido, la experiencia personal, otrora abierta a la reconciliación, desemboca en la pérdida del sentido de fe. De lo luterano sólo queda la necesidad de confesar las culpas, característica universal de la filmografía de Bergman. Si bien se sigue dando peso a la palabra como liberación, no habrá consuelo porque se trata de un mundo sin esperanza, ya invadido por un cierto tipo de existencialismo –de acuerdo con la clasificación de Sartre, se trata del existencialismo ateo.

Al perderse la fe y el sentido divino, las películas de los sesenta también acusan la ausencia de un referente moral que guíe la acción de las personas. Nuevamente, el paso del tiempo y los consecuentes cambios de perspectiva permiten encontrar diferencias en las dos películas analizadas. Si los personajes de *Fresas salvajes* (1957) sufrían por su propia visión rigorista, en *Persona* (1966) se lamentan por las consecuencias de su desenfreno sexual. Un simple detalle en ambas películas muestra las diferentes dimensiones respecto al objeto de culpa, puesto que en el primer filme, una muchacha llora por dar un beso al hermano de su novio, mientras que en la obra posterior, la misma actriz se lamenta por la promiscuidad y un aborto en su juventud. En este sentido, Bergman rompe todos los mitos de una sociedad puritana y con la progresión de su filmografía, muestra una sociedad desenfrenada, en muchos casos desesperanzada, agnóstica, sin referente moral y entregada a una sensualidad que finalmente les resulta banal.

Las relaciones humanas

Con el transcurrir del tiempo, el mundo de Bergman también muestra diferencias sustantivas a nivel relacional. En la filmografía temprana, el campo de convivencia es planteado de un modo más tradicional, es decir a nivel familiar y marital, que a su vez constituyen los espacios de realización personal. En cambio, en la obra tardía, que corresponde a la década de los sesentas y los setentas, el director parte de la desconfianza hacia las estructuras que otrora eran la fuente de felicidad: la familia, el matrimonio e incluso la maternidad. La convivencia se

convierte en un problema sin salida que se expresa en diversos ámbitos de la existencia humana: la comunicación y en concreto, el lenguaje verbal, las amistades y la banalidad de las pasiones humanas.

La diferencia de posturas echa sus raíces en el tema de la alteridad, la relación con el otro, que con el tiempo es sujeto de perspectivas distintas: al inicio, el director propone una felicidad que se encuentra en la inocencia y la convivencia con los demás, de ahí que se recrimine al protagonista de *Fresas salvajes* (1957) por su soledad, que en último término comporta una actitud egoísta y poco comprometida con quienes les rodean. Más adelante, en cambio, las relaciones con las personas hacen daño, confunden y decepcionan. Sólo enseñan a desconfiar y a experimentar el caos, cosa que no será una realidad ajena a cada personaje, pues constituye una consecuencia inmediata de la propia crisis individual, tal como ocurre en *Persona* (1966).

Ciertamente, con el paso de los años, hay un desplazamiento del entorno familiar hacia espacios más íntimos. La problemática otrora relacional se traslada al interior del ser humano. En este contexto, las locaciones y el número de personajes son un fiel reflejo de este cambio de perspectiva. En un inicio, habían escenas que mostraban la dimensión festiva de la sociedad sueca, tal como ocurre con la casa de verano a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, que convocaba a la familia numerosa de *Fresas salvajes* (1957). Con el paso del tiempo, sin embargo, Bergman disminuye el número de personas, como sucede en *Persona* (1966). Sus obras tardías reúnen una cantidad reducida de personajes que pueden llegar a intimar y confiar sus problemas personales, generalmente en un lugar alejado, para no ser interrumpidos por la sociedad.

Sin embargo, no pasará mucho tiempo para que experimenten las dificultades de la convivencia, pues nuevamente son devastados por la traición y la soledad. Y es que, con el paso de los años, los personajes del director cargan con un determinismo que les cierra la posibilidad de relacionarse con el otro. La

convivencia permanente se convierte en una utopía pues tarde o temprano cada cual siente las consecuencias de su crisis personal y de los alcances ilimitados de la libertad individual.

Justamente, la íntima dependencia entre el encuentro con uno mismo y la convivencia humana, cobra mayor notoriedad a partir de los sesenta, cuando los filmes evidencian que el descubrimiento de uno mismo va de la mano con las relaciones humanas. En películas como *Persona* (1966) en que el escepticismo ya ha invadido todos los ámbitos, el encuentro con otras personas conduce al desencuentro de la propia existencia, que finalmente se despeña hacia la confusión total. Es decir, conforme Alma, la sencilla enfermera, se relaciona más con Elisabeth Vogler, la famosa actriz, la primera va experimentando una confusión creciente con respecto a la idea que tiene de sí misma y del sentido de su vida. Por eso hay una relación inversamente proporcional entre la convivencia humana y el encuentro con uno mismo, si entendemos esto último como una seguridad interior: conforme el personaje se relaciona más con el otro, menos seguro está de su propia persona. Así pues las relaciones humanas cobran un doble matiz pues son peligrosas, pero al mismo tiempo son reveladoras.

Claves existencialistas

El cambio de perspectiva en torno a la mirada de uno mismo y a la relación con el otro echa sus raíces en la corriente existencialista, que en tiempos de posguerra concentraba la atención de Europa hacia la preocupación por la condición humana y la propia existencia. En este sentido, la vasta filmografía de Bergman refleja los influjos del existencialismo en circunstancias particulares de Suecia, donde se descubre una intelectualidad racionalista, compleja y ensimismada, vale decir la mentalidad nórdica, cuya sensibilidad y reflexión estaban intensificadas por los sentimientos de culpa ante la neutralidad sueca en tiempos del Holocausto.

Sin embargo, las influencias del existencialismo no acusan una presencia constante en las películas de Bergman; se trata en cambio, de un influjo progresivo con el paso de los años, como se demuestra al comparar los dos filmes, realizados en épocas distintas.

En el primer caso y acorralado por el pensamiento existencialista, el anciano protagonista de *Fresas salvajes* (1957), siente la premura por reflexionar en torno a su vida. El tema de la muerte y la experiencia de la soledad, tan característicos de esta corriente filosófica, imprimen su sello en el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas. Ahora bien, las películas del director sueco comportan la toma de conciencia de la situación de cada personaje. De acuerdo con la corriente existencialista, la preocupación por la condición humana no sólo consiste en una reflexión sobre lo ordinario, sino que en ellos también hay algo extraordinario, configurado por las experiencias del día. Esta idea encuentra sintonía en este filme, en que cada experiencia tiene un carácter revelador para el viejo Isak y con ello sale a relucir el valor del *instante*. En el proceso creador, Bergman asimiló este concepto existencialista y lo supo aprovechar en su obra. Con la intención de que el personaje descubra su realidad personal en el proceso de encuentro consigo mismo, el director lo ubicó en el *instante* preciso que, en medio de la rutina diaria, constituiría el momento revelador de su existencia. De ahí que el *instante* se convierta en el germen del conflicto personal de todo protagonista del mundo de Bergman.

En *Fresas salvajes* (1957) el director permite que sus personajes se planteen preguntas existenciales, pero no tardará mucho tiempo para que éstos sufran por su propia intelectualidad. La ausencia de respuestas –de acuerdo al pensamiento existencialista–, les enseña que es mejor abandonar las complicaciones para dedicarse a los demás, de ahí que la presencia del existencialismo se diluya al final de este filme. El protagonista no está determinado a una condición de abandono y soledad; la oportunidad de mejorar su calidad de vida encuentra salida en las relaciones humanas, a las que aún se tiene fe y que se plantean, por

tanto, como una posibilidad de felicidad. Evidentemente, el desenlace de esta película no obedece a las claves existencialistas.

Justamente, el final de cada filme evidencia el nivel de influencia que tiene el existencialismo en el mundo de Bergman, condicionado asimismo por la época de su realización. Por eso, ya en la década de los sesenta, los personajes del director sueco van a ser arrasados por los influjos existencialistas. Si en las películas de los cincuenta era posible encontrarse con certezas y verdades establecidas, en *Persona* (1966) se trata del reconocimiento de la *nada*, al punto que un personaje enseña al otro a decir esta palabra. El encuentro con uno mismo se reduce al descubrimiento del desamparo, el fracaso y la soledad, características que reflejan la corriente existencialista y, en particular, el pensamiento de Sartre. Los hombres y mujeres de Bergman se despeñan en la desesperación tras haber experimentado el sinsentido y el vacío de sus existencias. Hermanas en *El silencio* (1962), amistades en *Persona* (1966), la pareja en *Pasión* (1969): todos los pares se separan porque no tiene sentido relacionarse con los demás. Cada cual se ha convertido en un espejo del otro, a quien recuerda con sus conflictos, la problemática personal del otro par. Al terminar la película –basta traer a la memoria el desenlace de *Persona*– no se sabe qué pasará con cada uno de ellos, puesto que el final es abierto. Bergman ha querido ser consecuente con esta corriente filosófica. Por eso carece de respuestas tanto para sus personajes como para el espectador.

Paradójicamente, la única certeza que tienen estos personajes es la necesidad de establecer un puente con los demás. Una y otra vez –y aunque desconfiados de la convivencia humana–, los hombres y mujeres anhelan tomar contacto con su entorno inmediato. Se trata de una intención clara por romper con el individualismo que tanto afecta a los personajes de Bergman y en general, a la cultura del director. Por eso no extraña que en *Persona* (1966), Elisabeth Vogler busque refugio en la amistad de la enfermera, a pesar de saberse desencantada de las relaciones humanas. Sin embargo –y esto es lo dramático– pronto sufrirán,

traicionarán y serán traicionados, como si fueran sobrepasados por su propio egoísmo. Entonces pedirán perdón y clamarán por esas relaciones, pero al mismo tiempo se endurecerán y se separarán unos de otros, ahora más escépticos de la convivencia humana, pero sobre todo, con mayor conciencia de su propia maldad.

Ciertamente, conforme transcurren los años, los personajes de Bergman están determinados por los alcances de una maldad interior muchas veces sobredimensionada, lo que comporta una visión negativa del ser humano y que remite al determinismo protestante -a propósito de la naturaleza corrompida del ser humano-, y que sumado al escepticismo existencialista, crea un final desolador. El peso que va adquiriendo esta maldad ha sido progresivo, de modo que en la filmografía de los sesenta, los hombres y mujeres de Bergman confirman, película tras película, que por más que escapen a la corrupción del mundo, no se pueden librar de sus propios conflictos interiores. En algunos casos, pretenden escapar de sus angustias personales, alejándose de la sociedad. Pero todo resulta en vano, incluso el paisaje se convierte en un reflejo de su propio estado interior.

De acuerdo a los párrafos expuestos, los resultados arrojados a lo largo de este trabajo de investigación muestran diferentes enfoques frente a las dos características de la existencia: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas. Pero junto a la progresión temática, también se descubre una evolución en el estilo cinematográfico.

La puesta en escena

Una mirada a la vasta filmografía de Bergman confirma que, película tras película, el director ensayaba nuevas posibilidades de expresión. En su obra temprana, - como es el caso de *Fresas salvajes* (1957)-, Bergman aún no había alcanzado el estilo cinematográfico que lo caracterizará posteriormente, como es el uso perito de los primeros planos. Sin embargo, lo que Bergman aún no explotó a cabalidad

en el formato cinematográfico, lo pudo suplir a través de otros medios, tales como la naturaleza que, además de expresar el sentir del personaje, predispone al espectador a un determinado tono dramático, de acuerdo a la escena.

En *Fresas salvajes* aún se siente una puesta en escena diversa para cada secuencia dramática. Como realizador, Bergman alcanza la madurez, cuando en medio de la diversidad, logra un estilo común al interior de la película y en relación a cada filme. En *Persona*, realizada una década después, se percibe una unidad que abarca toda la película y que comparte elementos comunes con otros filmes del director: primeros planos, medida en los diálogos, el valor expresivo del rostro, el aporte gestual de los actores y concretamente, el talento de las actrices, así como la disminución de la música, la calidad de los efectos sonoros y el valor del silencio.

Sin embargo, Bergman no sólo es un esteta. La familiaridad que ha adquirido con el medio cinematográfico permite identificar una realidad mayor: los cambios de perspectiva, mencionados anteriormente, han ido acompañados de la progresiva modificación en la puesta en escena. Dicho de otro modo, conforme pasan los años se siente cierta relación entre el contenido y la forma. Por eso no extraña que a partir de los años sesenta, Bergman se deje influenciar por el cine de cámara, sobrio y vacío, cuando justo proclame no creer en Dios, como si la ausencia divina también haya dejado su huella en una puesta en escena austera, silenciosa, reducida de palabra, porque tampoco cree en la efectividad del lenguaje verbal, ni mucho menos en las relaciones humanas. En este sentido, la otrora banda sonora, bulliciosa y acompañada de música, va cediendo a un fiel registro de sonidos naturales, como si con ello confirmase el silencio y el peso de la soledad, rasgos tan característicos de sus películas tardías, que presentan un número reducido de personajes.

Paradójicamente cuando Bergman se siente más convencido de su estilo cinematográfico, se experimenta menos convencido de su propia existencia y por

lo tanto, del papel del cine y del arte en general. Esta diferencia de actitud explica que sus filmes tempranos contengan una narrativa tradicional, como es el caso de *Fresas salvajes* (1957), cerrada a una sola interpretación, puesto que aún comunica ciertas certezas ante la vida, aunque también connote la ausencia de esa libertad que en un futuro lo impulsará a experimentar las nuevas posibilidades del cine. Posteriormente, el director ya seguro de su oficio, presentará una estructura abierta, que si bien sintonizaba con las tendencias de la época, reflejaba también su propia incapacidad para dar respuestas a un mundo ficticio, contagiado por un contexto real, lleno de conflictos, que Bergman no podía explicar.

Era entonces los años sesenta y el director emplea en su cine la libre interpretación, recurso que sintonizaba con los discursos del existencialismo, tales como la ausencia de convicciones y la posibilidad de configurar nuevas respuestas. Prueba de ello es *Persona* (1966), en la cual en más de una ocasión, existen interpretaciones ambiguas frente a ciertas secuencias confusas. Allí también Bergman capta el sinsentido de la existencia y la sordidez del ser humano, y empapado de este pensamiento, lo plasma en todas las posibilidades que le ofrece su arte, hasta involucrar el *metacine*. En este sentido, el soporte cinematográfico está impregnado de existencialismo, como ha quedado grabado en la historia del cine cuando a mitad de *Persona* se rompe intencionalmente la cinta, ¿acaso este soporte no puede sostener todo el peso de la película? La crisis se ha expandido a todos los ámbitos de la convivencia humana, incluyendo el arte y en concreto, el arte cinematográfico.

La mujer

Tratándose del cine de Bergman, es imposible omitir este tema de reflexión. Se ha mencionado con anterioridad, el desplazamiento de las locaciones hacia espacios más íntimos en las películas de los sesenta, lo que comporta a su vez el progresivo abandono de las instituciones familiares y maritales para abordar una

problemática más personal. En estas circunstancias, los cambios en la filmografía de Bergman, tampoco son ajenos a la mujer, cuya perspectiva ha ido variando sustantivamente con el paso de los años. Las dos películas analizadas son significativas puesto que, al ubicarse en épocas distintas, muestran dos aproximaciones diversas al personaje femenino. En los recuerdos de *Fresas salvajes* (1957), situados en el cambio de siglo, la mujer se definía por su relación con los hijos y el esposo, es decir, se presentaba como la madre y la esposa dedicada, cuyas acciones solían ubicarla en su hogar, en medio de una familia numerosa, gobernada por la autoridad paternal. En *Persona* (1966), en cambio, la que otrora se realizaba en su entorno familiar, se presenta sobre todo como una profesional, de ahí que nunca se la sitúe en su casa. No contenta con ello, el personaje femenino cuestiona todo aquello que antaño la hacía feliz, dígame el esposo y el hijo, a quienes abandona. Si antaño la maternidad comportaba una apertura a la vida, posteriormente se desvirtúa y el embarazo implica un simple motivo de vanidad e incluso, la posibilidad de aborto.

La otra cara del tema de la mujer comporta una presencia cada vez más protagónica del personaje femenino en la obra de Bergman. Si las películas de los años cincuenta presentan a varios protagonistas masculinos -como es el caso de Antonius Block en *El séptimo sello* (1956), Isak Borg en *Fresas salvajes* (1957), Albert Emanuel Vogler en *El rostro* (1958)-, los filmes de los sesenta, sorprenderán con la profundización en el personaje femenino -basta recordar a Karin en *Como en un espejo* (1961), Ester y Anna en *El silencio* (1963), Elisabeth y Alma en *Persona* (1966) y posteriormente, la mansión llena de mujeres en *Gritos y susurros* (1972). A lo largo de su filmografía, el director va desarrollando la personalidad femenina, su presencia creciente hace que el hombre se muestre como un personaje secundario a quien sólo se conoce en relación a ella. Por eso, en *Persona* sólo se ve al Sr. Vogler cuando éste va a visitar a la esposa; el personaje masculino aparece en un pequeño episodio de la película, que dicho sea de paso, parece ser una escena producida por la mente de sus protagonistas.

Una mirada al director

Racionalismo nórdico, influjos existencialistas, sensibilidad sueca e incluso, la atmósfera luterana: de esta combinación de factores surgen los hombres y mujeres de Bergman quienes gustan de pensar y complicarse en unos razonamientos que apuntan hacia un horizonte común, la propia existencia. De este modo, uno a uno, los diversos filmes de Bergman plantean las mismas interrogantes sobre la situación del ser humano; pero aunque repitan las inquietudes año tras año, reciben respuestas diferentes, de acuerdo a la época de su realización. ¿Qué rige el cambio de perspectiva?

La sociedad sueca se convierte en una pista importante para entender las diversas aproximaciones con que Bergman aborda los temas comunes a su obra. La variación de perspectiva en su filmografía echa sus raíces en una sociedad que recibió en diversos grados -según el tiempo y las circunstancias- la influencia de corrientes culturales individualistas, reflexivas e inclinadas al ser humano con un tinte pesimista, tales como el luteranismo y existencialismo.

Pero esta explicación no es suficiente para comprender el mundo de Bergman, pues ninguna de estas corrientes cobraría vida en su filmografía si antes no hubiese pasado por la experiencia personal del creador, la cual se ha convertido en un filtro. Por eso, antes que comunicar el influjo de cualquier pensamiento en su sociedad, Bergman comparte su postura personal ante estas corrientes e impregna sus filmes de rechazo, aprobación o confusión ante las tendencias de su entorno. Las posturas que adopta no sólo comportan un pensamiento, sino que encuentran sus orígenes en la experiencia personal, familiar y relacional del director. Es ahí donde subyacen las verdaderas razones que lo impulsan a variar de perspectiva con el paso de los años y a responder en forma distinta a las inquietudes de sus personajes, que a la larga son sus propias inquietudes, siempre presentes en su vida a modo de demonios personales, que lo persiguen, no lo dejan en paz y consecuentemente, se expresan en forma de motivos y

temas recurrentes en su filmografía, en torno a las cuales gira el conflicto de sus personajes.

En este sentido, antes que transmitir en forma documental la presencia del luteranismo en Suecia, la obra de Bergman muestra la atmósfera religiosa hecha vida a través de las confusiones y rechazos provocados al interior de un director que creció en una familia luterana. A la cabeza se encontraba el padre, pastor, que tenía una comprensión particular de su religión y cuyos sermones dominicales acompañaron la infancia del futuro cineasta. El rigorismo protestante, acentuado en una educación dura y castigadora, selló el autoconocimiento de Bergman, quien ha vivido en carne propia el proceso de búsqueda personal que imprime a sus protagonistas. En este contexto, la aproximación hacia sí mismo está cargada de un sentimiento de culpa, que también se vislumbra en sus películas. En el encuentro con uno mismo –que corresponde a la primera matriz de investigación-, el creador y sus personajes comparten los mismos resultados es decir, el énfasis en los errores y el encuentro con las dimensiones negativas de su propia persona, como alguna vez él lo comentara en su libro de memorias.

Pero Bergman no sólo fue testigo de una familia creyente, sino también de un ambiente incoherente e inconsistente. Por eso, el tinte naturalista de sus películas, traducido en una intención por desenmascarar a sus personajes y por romper con sus apariencias, no sólo lleva a pensar en la influencia de August Strindberg, naturalista por excelencia, sino en una rebeldía ante el propio entorno, pues sus padres se esmeraban en proyectar la imagen de una familia ejemplar, mientras escondían y disimulaban los conflictos familiares, que no eran pocos.

Previo a cumplir los 20 años, el director huyó de su hogar, se rebeló contra sus costumbres puritanas y tuvo una vida desenfrenada como antítesis de lo primero. De ahora en adelante viviría a sus anchas sin saber a qué atenerse y, sobre todo, de qué referentes cogerse. Coincidentemente, en muchas películas, sus

personajes han oscilado entre el puritanismo y la sensualidad, la rebelión y la ausencia de guías y referentes.

La preocupación del director y la perspectiva con que enfocó la segunda matriz de investigación –es decir, las relaciones humanas- guardan correspondencia con el individualismo protestante, el escepticismo existencialista e incluso la sordidez que retrataba el teatro de Strindberg. Ante estas tendencias, los resultados se pueden pronosticar: egoísmo, crisis en la convivencia y desconfianza en la estabilidad de una relación de pareja. Pero estos elementos no tendrían importancia en la obra de Bergman, que es sumamente personal, a menos que no fueran configurados por su experiencia interior, pues para entonces había ensayado numerosas convivencias, la mayoría de las cuales culminaron en rupturas.

Pero para Bergman el infierno no son los otros, como sucede en la obra de Sartre. Si bien sufren por la incomunicación y la soledad, no sólo sus personajes sino también el creador están sedientos de contacto humano, de ahí que una y otra vez intenten establecer nuevas relaciones. En el caso del director, suele tratarse de relaciones afectivas, lo que también explica su interés por el personaje femenino. En estas circunstancias, las mujeres se convierten en uno de los demonios de Bergman, pues con ellas no sólo experimenta la felicidad, sino también las dificultades en la convivencia, el individualismo, los celos, la traición y finalmente, la soledad.

En suma, la filmografía de Bergman está inspirada en sus propios demonios, tales como la angustia frente a la existencia humana, la búsqueda de respuestas ante el origen y destino del hombre, el sentido de Dios, el encuentro con uno mismo, la confusión interior, las crisis en las relaciones humanas, la incomunicación, los artistas, las mujeres, la culpa, la soledad, entre otros. Todos estos motivos corresponden a una temática universal que se hace concreta en un cine de autor.

En este sentido, la obra de Bergman conforma un mundo particular que echa sus orígenes al interior del director. De ahí que el presente análisis haya tenido en cuenta la vida personal del creador. Los resultados permiten entrever un lenguaje particular que contiene algunos motivos recurrentes para las dos características de la existencia -el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas-: espejos, viajes, confesiones, la palabra oral, las evidencias escritas, el rostro, los miedos, los sueños, los recuerdos y la muerte.

En este mundo ciertos elementos echan sus raíces en la individualidad del director: el paisaje se convierte en un medio expresivo cuyo valor no sólo encuentra su razón de ser en la idiosincrasia nórdica que gusta del campo y del mar, pues en el fondo subyace la experiencia personal de Bergman, quien siempre sintonizó con la naturaleza; las confesiones no sólo remiten a la corriente luterana, sino que, inspiradas en la educación castigadora del director, se convierten en el medio por excelencia para liberar a los personajes de sus culpas; el uso ascético de las palabras -que caracterizó su filmografía y que sintonizó con la sobriedad del cine de cámara en los años sesenta- vendría a ser una prolongación de una educación rigorista que le exigía emplear con esmero el lenguaje verbal y no usarlo con desenfreno, pues corría el riesgo de recibir un castigo; así también, las constantes referencias a personajes y espacios relacionados con los diversos campos artísticos comunican las inquietudes de Bergman ante el papel del artista en la sociedad, se remontan a sus juegos de infancia y evidentemente, constituyen un reflejo del ambiente en el cual él solía desenvolverse. En esta línea, otro rasgo que marca el universo de Bergman es la presencia silenciosa del teatro como consecuencia de la actividad paralela de un director de cine que nunca renunció al trabajo en el escenario: más allá de las actuaciones histriónicas que fueron puliéndose con el tiempo, en su filmografía se vislumbra una herencia teatral, que se expresa en el trabajo colectivo entre director, actores y técnicos; en la libertad para combinar diversos niveles de realidad; y en el empleo de recursos para la toma de conciencia de la ficción.

Definitivamente, se trata de un universo particular, que toca temas e inquietudes universales, configurados por las experiencias íntimas de un director que se comunica por medio de su filmografía. Y es que el cine constituye el medio de expresión de Bergman, o dicho de otro modo, Bergman necesita del cine para comunicar y liberarse de sus propios demonios. Pero esta afirmación no niega su talento creativo, porque Bergman es ante todo un cineasta. Justamente, las películas más eficientes son aquellas que, inducidas por sus demonios personales, crean un universo autónomo e independiente de su autor y, por lo tanto, universal, de modo que el espectador se deje cuestionar por las interrogantes que plantea el filme. Creemos que tal es el caso de *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966). En este sentido, ¿qué espectador no se siente involucrado al tomar contacto con los protagonistas de ambas obras? De una u otra forma, no resulta extraña la experiencia del exitoso profesional que ha descuidado su vida familiar en *Fresas salvajes*. Cuando la realidad se presenta demasiado dura, tampoco resulta ajeno el derrumbamiento de las ilusiones en *Persona* (1966); finalmente, habrán muchos espectadores que deseen renunciar a todo lo que abandona la actriz Vogler, con la intención de una vida más auténtica. El conflicto se ha universalizado, el espectador está involucrado, eso es una buena señal.

A lo largo de este trabajo de investigación, se han evidenciado importantes variaciones con el transcurrir del tiempo tanto a nivel formal, como de contenido. No en vano se han analizado dos películas separadas entre sí por una década. Si bien son numerosas las diferencias, las obras de Bergman, tempranas o tardías, muestran un denominador común: la inquietud por la condición humana, de ahí que se haya podido aplicar las mismas matrices -el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas- en obras tan diferentes. En este proceso, tanto el existencialismo como el luteranismo dieron luces para comprender la obra de Bergman, y concretamente, para responder a las inquietudes existenciales planteadas por el propio director en torno a las dos matrices -o características de la existencia. Fue necesario tener en cuenta la vida del autor y el entorno sueco puesto que Bergman recibe los pensamientos que inciden en su sociedad, pero

los aborda en su obra a partir de sus experiencias y siempre impulsado por sus demonios interiores. Por eso, se puede decir que en toda su filmografía y a través de dramas y planteamientos audiovisuales diferentes, Ingmar Bergman traza las mismas preguntas existenciales a las que responde con distintos enfoques, de acuerdo a las corrientes externas y a las situaciones personales que han ido influyendo en su vida.



ANEXO 1 ESCALETA DE FRESAS SALVAJES

1. INT. DESPACHO. NOCHE

Por medio de una voz en off, ISAK BORG se presenta a sí mismo como un solitario y presenta a su familia –hijo, nuera, esposa fallecida, madre- a través de las fotos que tiene en su despacho. AGDA, el ama de llaves, lo llama para cenar. Cuenta que mañana viajará a Lund para recibir el título de doctor emérito.

-Careta de presentación: créditos

2. INT. HABITACIÓN DE ISAK. NOCHE

Isak duerme en su cama mientras cuenta, mediante la voz en off, la pesadilla que tuvo. Pase a la escena siguiente.

3. EXT. CALLE. DÍA (pesadilla)

Escena onírica. Isak pasea por una calle solitaria donde cuelga un reloj sin agujas y lo compara con su reloj de bolsillo, que tampoco tiene manecillas. En la vereda hay un HOMBRE sin ojos ni huesos; éste se desploma y un fluido sale de su cuerpo. Suenan las campanas de una iglesia. Aparece una carroza, conducida sólo por caballos; el vehículo choca, deja caer un féretro y se va. En el féretro está el propio cadáver de Isak, que jala al personaje vivo hacia el interior del cajón.

4. INT. HABITACIÓN DE ISAK. MADRUGADA

Isak se despierta. Todo ha sido una pesadilla. Se levanta, abre las cortinas. Sale.

5. INT. COMEDOR - HABITACIÓN DE AGDA. MADRUGADA

El protagonista se dirige a la habitación de Miss Agda, el ama de llaves, y la despierta para que le haga el desayuno. Discute con ella porque el anciano acaba de decidir que no irá a Lund por avión, sino en coche, en un viaje de catorce horas. Miss Agda, que supuestamente iba a volar con él, se rehúsa a ir por tierra. Ella lo acusa de ser un viejo egoísta.

6. INT. HABITACIÓN DE ISAK. MADRUGADA

Agda a regañadientes empaca las cosas de Isak. Vuelven a pelear. Ella se retira a preparar el desayuno. Él reconoce que la facultad debería nombrarlo un *Idiota Honorario*.

7. INT. COMEDOR. MADRUGADA

Cuando Isak está tomando desayuno, aparece MARIANNE, su nuera. Le pide acompañarlo en su viaje terrestre a Lund, donde vive su esposo, Evald. El protagonista se extraña, porque Marianne y Evald están peleados.

8. INT/EXT. CARRO. DIA

El coche sale de la ciudad y avanza por la carretera. Isak maneja y Marianne es su copiloto. Ella quiere fumar pero él le pide que no lo haga. Emite un comentario machista sobre el rol de los hombres y las mujeres.

9. INT/EXT. CARRO. DIA

El carro avanza. Isak afirma a su nuera que él sabe que le cae mal. Esto da pie a que Marianne le comente el préstamo que éste ha hecho a Evald, su hijo, a altas tasas de interés y los problemas que esto ha causado en el joven matrimonio.

10. INT/EXT. CARRO. DIA

Al rato Isak pregunta a su nuera qué tiene en su contra. Ella le critica su egoísmo e hipocresía. Le recrimina por haberle negado su ayuda cuando ella recién llegó a la casa del viejo, luego de la pelea con Evald.

11. INT/EXT. CARRO. DIA

El carro avanza. Continúan las conversaciones tensas. Marianne dice a su suegro que le da pena. Éste se dispone a contarle la pesadilla que tuvo en la madrugada, pero su nuera se niega a escucharlo.

12. INT/EXT. CARRO. DIA

El carro da una curva. Isak desvía el camino con la intención de mostrar un lugar a Marianne.

13. EXT. JARDÍN DE CASA DE VERANO. DIA.

Isak y Marianne bajan del auto a un lugar lleno de vegetación. Se trata del jardín que rodea la casa, en la cual él veraneó hasta cumplir los 20 años. La nuera se retira un momento y él camina solo hacia el atajo de las fresas silvestres. Isak empieza a recordar su pasado.

14. EXT. ATAJO DE FRESAS. DIA (evocación)

El viejo Isak observa desde una esquina un recuerdo recreado por él. En él, la PRIMA SARA está recogiendo fresas para el cumpleaños del tío Aron. SIGFRID, hermano de Isak, se acerca a ella y la seduce. Ella lo rechaza coquetamente porque está comprometida con Isak pero al final ambos se besan. Sara llora arrepentida. Suena el gong y corre hacia su casa.

15. EXT. ALREDEDORES DE LA CASA. DIA (evocación)

PRIMOS y HERMANOS dejan de hacer sus labores o diversiones y van corriendo hacia la casa: un primo baja de un árbol, mientras que otro iza ágilmente la bandera de la Unión Sueco-Noruega. Una prima abre la ventana y pregunta en voz alta por Isak, mientras un par de GEMELAS le responde a dúo que el protagonista ha salido a pescar con su papá.

16. INT. VESTÍBULO. DÍA (evocación)

Isak ingresa a la casa de verano y observa detrás de una puerta todo lo que sucede al interior del comedor.

17. INT. COMEDOR. DÍA (evocación)

Primos y primas entran al comedor. Las palmadas de la TÍA inician la bendición de los alimentos. Cuando todos se sientan a comer, la tía empieza a recriminar a uno por uno. El TÍO ARON recibe las fresas recogidas por Sara. Un primo muestra a todos un dibujo que ilustra a Sara y Sigfrid. Las gemelas revelan que los vieron juntos besándose. Esto provoca una pelea entre todos. Sara se retira llorando. La prima CHARLOTTA sale tras ella.

18. INT. VESTÍBULO. DÍA (evocación)

Sara llora en las escaleras. Charlotta llega a consolarla y la primera le cuenta que no sabe si está enamorada de Isak. El protagonista de viejo las ve aunque ellas no lo vean.

19. INT. COMEDOR. DÍA (evocación)

Charlotta y Sara regresan. Todos están festejando el cumpleaños del tío Aron.

20. EXT. JARDÍN DE CASA DE VERANO. DÍA (evocación)

Sara sale de la casa mientras Isak, anciano, la sigue.

21. EXT. ATAJO DE FRESAS. DÍA

La voz de una chiquilla despierta a Isak de sus recuerdos. Ella también se llama SARA y le pide que la lleve en su carro porque ella va para Italia. Marianne se une a ellos. Sara les presenta a sus dos amigos: ANDERS y VIKTOR. Los cinco suben al coche.

22. INT. CARRO. DÍA

Ahora viajan todos dentro del coche. Isak maneja mientras Marianne es el copiloto. Atrás está Sara que ríe con Anders. Ella comenta a Isak que ambos son novios y que Viktor es el chaperón. Sin embargo, Sara coquetea con los dos. El protagonista le cuenta que él también tuvo una novia que se llamaba Sara, pero que ésta se casó con su hermano, Sigfrid.

23. INT/EXT. CARRETERA - CARRO. DÍA

Isak divisa un carro que avanza en su contra. Lo llega a esquivar, pero el otro carro termina volteado. De él sale un señor cuarentón, llamado ALMAN, y admite su culpa porque dejó que su mujer, BERIT, maneje. Mientras todos ayudan a voltear el auto, los esposos se pelean.

24. INT. CARRO. DÍA

El tiempo transcurre. Ahora Marianne maneja e Isak es su copiloto. En los asientos posteriores están los tres jóvenes. En el medio se encuentran los esposos que continúan con la pelea. Isak y Marianne se encuentran incómodos. Alman molesta a Berit al punto que ella lo abofetea. Marianne detiene el coche y los hace salir.

25. EXT. CARRETERA. DÍA.

La pareja Alman se queda sola en medio de la carretera. El auto de Isak prosigue su camino.

26. EXT. GRIFO. DÍA.

El carro avanza. Los viajeros -Isak, Marianne, Sara, Anders y Viktor- llegan al pueblo de Grana, lugar donde el protagonista hizo su primera práctica de doctor. Se detienen en una estación de gasolina. Un trabajador, ÅKERMAN, se acerca y llama a su ESPOSA. Él está muy agradecido con Isak por todo lo que él hizo por ellos.

27. EXT. RESTAURANTE. DÍA.

En el mismo pueblo, Isak y Marianne almuerzan con los chicos. Sara comenta que Anders será pastor y Viktor médico. Se inicia una discusión sobre la existencia de Dios entre Anders, creyente, y Viktor, ateo. Luego, se crea una atmósfera solemne entre todos los presentes: Isak declama frases, Marianne las completa hasta que Viktor los interrumpe. El protagonista se retira con la intención de visitar a su madre que vive por la zona; Marianne lo acompaña.

28. EXT. FACHADA DE CASA. DÍA

Isak y Marianne tocan la puerta de la casa de la madre de éste. De pronto el cielo se pone gris y se escuchan los truenos.

29. INT. SALA DE LA MADRE DE ISAK. DÍA

Una ENFERMERA recibe a los visitantes. Al inicio, la MADRE DE ISAK se muestra poco educada con Marianne, porque la confunde con la esposa del protagonista, ya fallecida. Aclarada la confusión, aprovecha la ocasión para mostrarles los recuerdos que tiene de sus hijos, todos muertos a excepción de Isak. La frialdad de la anciana aterra a Marianne. En un momento, la madre saca un reloj de bolsillo, que no tiene manecillas y es idéntico al del sueño de Isak. La señora hace mención a la prima Sara, casada con Sigfrid, que cuidaba a un bebé de la familia en el jardín de lilas -comentario que aflorará posteriormente en la pesadilla del protagonista.

30. INT/EXT. PARQUEO - CARRO. DÍA

Cuando Isak y Marianne regresan de la visita, encuentran a Sara que está sola junto al carro. Esta última y el protagonista ingresan al vehículo. Sara cuenta que sus dos amigos se están peleando a golpes debido a una discusión teológica. Inserto de la pelea. Mientras Marianne va a buscarlos, Sara comenta a Isak que no sabe a cuál de los dos muchachos escoger. La nuera llega con los muchachos y entran al coche. Los dos están molestos.

31. INT/EXT. CARRO. DÍA

El cielo anuncia una tormenta. Los viajeros continúan el trayecto en carro. Se adormecen. Isak se va quedando dormido y comienza a soñar pesadillas.

32. EXT. ATAJO DE FRESAS. NOCHE (pesadilla)

Con este episodio onírico comienza toda una secuencia de pesadillas. Isak, anciano, se encuentra con la prima Sara, joven. Ella lo enfrenta ante un espejo, le habla con palabras duras acerca de su vejez y le dice que se va a casar con su hermano Sigfrid. De pronto, la prima Sara se retira.

33. EXT. BOSQUE DE LILAS. NOCHE (pesadilla)

La prima Sara corre por el bosque y se detiene en una cuna para cuidar a un bebé de la familia. Lo coge y se lo lleva consigo. Corre nuevamente.

34. EXT. CASA DE VERANO. NOCHE (pesadilla)

La prima Sara llega a la casa de verano, donde la espera Sigfrid, el hermano de Isak. Ambos entran.

35. EXT. BOSQUE DE LILAS. NOCHE (pesadilla)

Isak llega a la cuna. Se detiene a ver el interior de ésta. Luego se dirige, en medio de la oscuridad, a la casa de verano.

36. INT/EXT. CASA DE VERANO. NOCHE (pesadilla)

A través de una ventana, Isak mira al interior de la casa: ahí está Sara que toca el piano para Sigfrid. Se besan. Isak camina hacia el frontis y toca la puerta. Se apoya en la pared, pero un clavo le hace una herida en la mano. Alman le abre la puerta y lo hace pasar.

37. INT. RECIBIDOR – VESTÍBULO - PASADIZO. NOCHE (pesadilla)

Alman conduce a Isak hasta una habitación.

38. INT. AULA. NOCHE (pesadilla)

Isak ingresa a un aula que cuenta con una pequeña platea, en la que están sentados la viajera Sara, Anders y Viktor, entre otras personas. Todos lo miran con severidad. Alman le pide su cuaderno de exámenes y se dispone a tomarle la prueba: Isak mira a través de un microscopio, pero sólo ve su propio ojo. Alman, el examinador, le asegura que está equivocado. Luego le hace leer en la pizarra palabras incoherentes. Como Isak no las entiende, Alman afirma que en ellas está escrito el primer deber de un doctor, que es pedir perdón. Lo declara culpable e incompetente para el cargo. El examinador le pide que diagnostique una paciente, que es Berit, pero ella está muerta. Sin embargo, Berit abre los ojos y ríe. Finalmente el examinador escribe su veredicto y menciona que Karin, esposa de Isak fallecida años atrás, lo acusa de algunas ofensas. Se dispone a confrontarlo con ella.

39. INT. BOSQUE. NOCHE (pesadilla)

Dentro de la pesadilla, Alman conduce a Isak entre los árboles. Se detiene en un lugar, frente al cual KARIN, esposa del protagonista, se besa con su AMANTE. Con esto, Alman hace recordar a Isak un suceso que él realmente vio años atrás. Karin habla mal de su esposo frente a su amante. Luego la pareja desaparece. Isak se queda solo con Alman. Cuando el primero pregunta al examinador cuál es el castigo que recibirá, éste le dice que su condena es la soledad.

40. INT/EXT. CARRO DE ISAK. DÍA

Isak despierta y se encuentra en su coche, que está detenido. A su lado está Marianne. Inserto de los chicos que están afuera, estirando las piernas y recogiendo flores. Isak cuenta a Marianne que a través de sus sueños ha descubierto que está muerto en vida. La nuera comenta que Evald dice lo mismo, lo da pie a que Marianne le cuente la pelea entre ella y su esposo.

41. INT/EXT. CARRO DE EVALD – PLAYA. DÍA (*flashback*)

Esta escena corresponde a la narración de Marianne. Es un día de lluvia. Ella y Evald están dentro del auto, frente al mar. Marianne cuenta a Evald que está embarazada. Él no se alegra. Sale del carro seguido por ella. Evald trata duramente a Marianne, le dice que tiene que escoger entre los dos. Evald le hace ver que no quiere traer hijos a este mundo y hace referencia a su niñez rodeada por un matrimonio infernal. Evald y Marianne regresan al carro. Cuando la primera le hace ver que está equivocado, su esposo le dice que su necesidad es estar muerto.

42. INT/EXT. CARRO DE ISAK. DÍA

Marianne ha terminado de contar lo sucedido con Evald. Isak la quiere ayudar. Ella le comenta las impresiones que tuvo cuando vio a la madre de Isak y lo relaciona con el protagonista y Evald. También cuenta que está decidida a dar a luz. Conversan sobre la

pareja Alman. En ese momento aparecen los chicos por la ventana: Sara, Anders y Viktor, quienes ofrecen a Isak un ramo de flores y lo felicitan por el homenaje que va a recibir.

43. EXT. CIUDAD DE LUND. DÍA

El carro llega a la ciudad de Lund. Pasa por los alrededores de la catedral.

44. EXT. JARDINES DE LA CASA DE EVALD. DÍA

El auto llega a la casa de Evald. Isak se sorprende al ver a Miss Agda, quien ha viajado por avión. Marianne y los tres jóvenes bajan su equipaje.

45. INT. RECIBIDOR - SEGUNDO PISO. DÍA

Todos, incluyendo Sara, Anders y Viktor, entran a la casa de Evald. EVALD les da la bienvenida.

46. INT. CUARTO DE HUÉSPEDES - HABITACIÓN DE EVALD. DÍA

Isak se acomoda en el cuarto de huéspedes ayudado por Miss Agda. Por la puerta escuchan la conversación entre Evald y Marianne. Ella le dice que a partir del día siguiente se ira de la casa, pero hay cierta alegría entre ellos, lo que anuncia una posible reconciliación. Planean ir al banquete después de la ceremonia de condecoración.

47. EXT. CATEDRAL DE LUND. DÍA

Las trompetas suenan. Desfilan los DOCTORES, entre ellos Evald e Isak. Sara, la viajera, le pasa la voz con alegría.

48. INT. CATEDRAL DE LUND. DÍA

Ingresan los doctores, entre ellos, el protagonista. Los asistentes se ponen de pie, allí están Marianne y Agda. Pronuncian el nombre de Isak Borg. Inserto del disparo de cañones. Un hombre lo condecora: le coloca el sombrero, le pone un anillo, le dan un rollo de papel y se saludan con una venia. El protagonista saluda al resto de personas con una venia. Mientras tanto, Isak explica a través de la voz en off que en ese momento reflexionaba en torno a los acontecimientos del día.

49. INT. CUARTO DE HUÉSPEDES. NOCHE

Miss Agda ayuda a Isak a tomar sus pastillas. Le comenta sobre la ceremonia. Isak intenta disculparse con Miss Agda por la pelea de la mañana, pero ella reacciona confundida y cree que el viejo está enfermo. Isak le propone llamarse entre ellos por sus nombres, pero Miss Agda no lo acepta pues le preocupa el "qué diran". Isak se acuesta, pero escucha una serenata y sale al balcón.

50. INT/EXT. BALCÓN. NOCHE

Fuera de la casa se encuentra la viajera Sara, Anders y Viktor. Los chicos lo felicitan por la condecoración y se despiden de él. Sara le dice que lo ama. Isak, en voz baja, pide que no lo abandonen.

51. INT. CUARTO DE HUÉSPEDES. NOCHE

Isak, acostado en su cama, despierta por un ruido. En ese momento aparece Evald que ha regresado con Marianne porque a ésta se le ha roto un taco. Van a ir al baile. Isak pregunta a su hijo sobre su situación con Marianne. Evald cuenta que le ha pedido que

se quede a vivir con él, porque no puede vivir sin ella y por eso él aceptará lo que ella decida acerca de su embarazo. El protagonista hace mención al asunto del préstamo y los intereses, pero Evald lo interrumpe y le dice que pronto que se los pagará. En ese momento entra Marianne, conversa un rato con Isak y se abrazan. Cuando Isak se queda solo, empieza a recordar su infancia para tranquilizarse.

52. EXT. JARDÍN DE LA CASA DE VERANO. DÍA (*flashback*)

En este recuerdo, la prima Sara sale corriendo de la casa y busca al protagonista, ya anciano. Sara le comenta que se han acabado las fresas. Isak cuenta que no puede encontrar a sus padres. Sara le propone ir juntos a buscarlos. De pronto, ven cómo botan a un primo al lago y sonríen. Caminan de la mano.

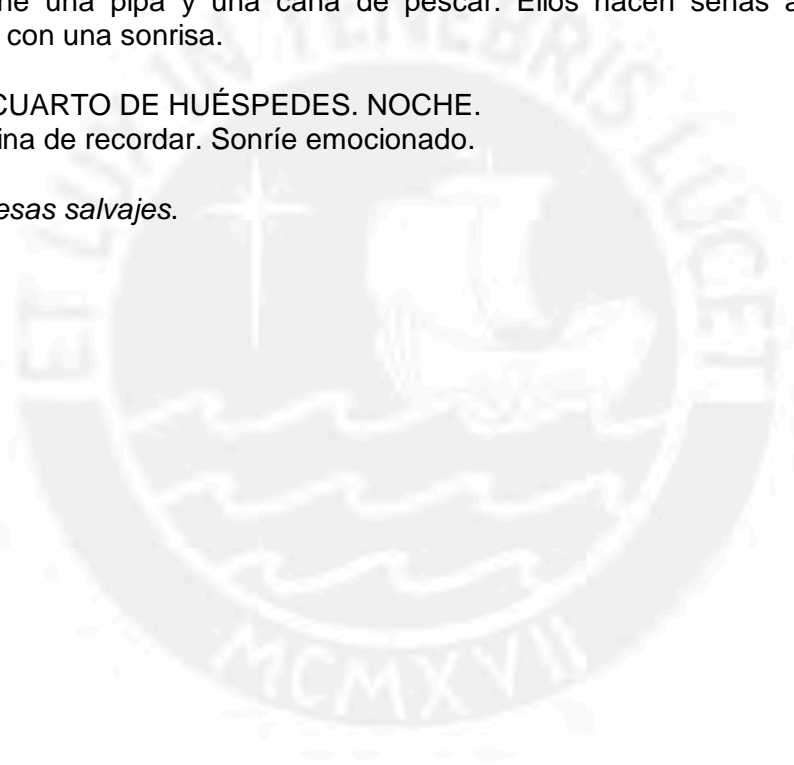
53. EXT. BOSQUE DE CONÍFERAS Y BAHÍA. DÍA (*flashback*)

Sara conduce a Isak hacia la bahía y le señala el otro lado del estrecho, donde se encuentran los padres del protagonista. La prima se va corriendo. La madre de Isak está sentada en la pradera con un sombrero de verano y un tejido en las manos; mientras el padre tiene una pipa y una caña de pescar. Ellos hacen señas a su hijo, éste les responde con una sonrisa.

54. INT. CUARTO DE HUÉSPEDES. NOCHE.

Isak termina de recordar. Sonríe emocionado.

Fin de *Fresas salvajes*.



ANEXO 2 DATOS DE *FRESAS SALVAJES*

Título original	“SMULTRONSTALLET”
Traducción literal del título	“EL RINCÓN DE LAS FRESAS SILVESTRES”
Título en Argentina y Uruguay	“CUANDO HUYE EL DIA”
Título en España	“LAS FRESAS SALVAJES”
Título en Francia	“LES FRAISES SAUVAGES”
Título en Italia	“IL POSTO DELLE FRAGOLE”
Título en Gran Bretaña y los Estados Unidos	“WILD STRAWBERRIES”

Principales premios alcanzados

Gran Premio Oso de Oro	FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE BERLÍN, 1958
Primer Premio	FESTIVAL INTERNACIONAL DE MAR DE PLATA, 1959
Globo de Oro de la Asociación de Prensa Extranjera	HOLLYWOOD, 1959
Gran Premio de la Asociación de la Crítica Británica	INGLATERRA, 1959
Gran Premio del Cine Noruego para el Mejor Film Extranjero	OSLO, 1959
Premio de la Crítica	FESTIVAL DE VENECIA, 1959
Mejor Film Extranjero	NATIONAL BOARD OF REVIEW E.E.U.U., 1959
Libreto designado entre los cinco candidatos de su categoría	ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS DE HOLLYWOOD, 1959

(Tomado de UNALM 1981: 1,3)

Personajes

Profesor Isak Borg	Víctor Sjöström
Sara	Bibi Andersson
Marianne	Ingrid Thulin
Evald	Gunnar Björnstrand
Agda	Jullan Kindahl
Anders	Folke Sundquist
Viktor	Björn Bjelvenstam
La madre de Isak	Naima Wifstrand
Señora de Alman	Gunnel Broström
Mujer de Isak	Gertrud Fridh
Su amante	Ake Fridell
Tía	Sif Ruud
Alman	Gunnar Sjöberg
Åkerman	Max von Sydow
Tío Aron	Yngve Nordwall
Sigfrid	Per Sjöstrand
Sigbritt	Gio Petré
Charlotta	Gunnel Lindblom
Angélica	Maud Hansson
Señora de Akerman	Anne-Mari Wiman
Anna	Eva Norée
Mellizas	Lena Bergman
	Mónica Ehrling
Hagbart	Per Skogsberg
Benjamín	Göran Lundquist
Promotor	Professor Helge Wulff

NOTA: No están en la lista de personajes Tiger y Jakob porque la escena en que aparecen no figuraba en la película terminada.

(Tomado de Bergman 1965b: 169-170)

Equipo técnico

Guión	Ingmar Bergman
Director	Ingmar Bergman
Ayudante de dirección	Gösta Ekman
Director de fotografía	Gunnar Fischer
Ayudante de fotografía	Björn Thermenius
Música	Erik Nordgren
Música dirigida por	E. Eckert – Lundin
Decorados	Gittan Gustafsson
Trajes	Millie Ström
Maquillaje	Nils Nittel (de Carl M. Lundh, Inc.)
Sonido	Aaby Wedin y Lennart Wallin
Compilador	Oscar Rosander
Supervisor de producción	Allan Ekelund

Producida por Svensk Filmindustri; distribuida en los Estados Unidos por Janus Films, Inc., y en Gran Bretaña por Contemporary Films Ltd.

(Tomado de Bergman 1965b: 169-170)

ANEXO 3 ESCALETA DE PERSONA

1. SECUENCIA INICIAL O POEMA VISUAL

Aparecen varias imágenes que conformarían un *poema visual*: un proyector de cine cuya cinta se rompe, una cuenta regresiva, unos dibujos animados, las manos de un muchacho, una película muda en la que un hombre en camisón es perseguido por otro disfrazado de calavera, una araña, un cordero triturado, una mano atravesada por un clavo, una siniestra construcción que pertenece a una morgue y sus alrededores. En el interior de ésta hay varios muertos, entre ellos, un NIÑO que abre los ojos y se levanta. Acaricia el lente de la cámara y una pantalla lechosa que contiene el retrato de una mujer.

-Caretas de presentación: créditos.

2. INT. OFICINA DE LA DOCTORA. DÍA

La DOCTORA explica a la enfermera ALMA el caso de la paciente a quien ella tendrá a su cuidado. La paciente es la actriz Elisabeth Vogler y, por la historia que cuenta la doctora, parece no tener ningún mal físico ni psicológico.

Inserto de ELISABETH VOGLER en el escenario, meses atrás (*flashback*). La actriz representa a Electra y, en plena actuación, enmudece.

3. INT. CORREDOR DEL HOSPITAL. DÍA

Alma se acerca a la habitación de la paciente E. Vogler. Antes de ingresar, se arregla un mechón del cabello.

4. INT. HABITACIÓN DE LA PACIENTE. DÍA

Alma se presenta a su paciente, que está echada en su cama. Le cuenta un poco de su vida, mientras Elisabeth permanece en silencio.

5. INT. CORREDOR DEL HOSPITAL. DÍA

La doctora se acerca a Alma para preguntarle sus impresiones sobre la paciente. Alma se considera sin la fuerza suficiente para asumir la responsabilidad frente a E. Vogler porque considera que ésta no tiene ninguna enfermedad psíquica o corporal; por el contrario, cree que la situación de la actriz es consecuencia de su fuerza mental.

6. INT. HABITACIÓN DE LA PACIENTE. NOCHE

Alma abre las cortinas mientras Elisabeth está echada en su cama. Cuando la enfermera prende la radio y sintoniza una obra teatral, la actriz estalla en risas y apaga el aparato con arrebatos. Alma, al no saber qué hacer, comenta la admiración que siente por los artistas. Sintoniza una música sinfónica y abandona la habitación.

7. INT. CORREDOR. NOCHE

Alma suspira e ingresa a su habitación.

8. INT. HABITACIÓN DE LA PACIENTE. NOCHE

La paciente llora silenciosamente.

9. INT. HABITACIÓN DE ALMA. NOCHE

Alma se acuesta y se levanta. A través de un monólogo, expresa la seguridad que siente frente a su próximo matrimonio y su carrera. Luego se pregunta qué tendrá su paciente.

10. INT. HABITACIÓN DE LA PACIENTE. NOCHE

Elisabeth camina de un lugar a otro. De pronto ve en la televisión la noticia de un bonzo que voluntariamente se está quemando vivo. La imagen le produce horror, pero ella no deja de mirarla, como si al mismo tiempo estuviera fascinada.

11. INT. HABITACIÓN DE LA PACIENTE. DÍA

Alma lee a Elisabeth la carta que le ha escrito su marido, pero ella le arrebató la correspondencia y la rompe. Para tranquilizar a su paciente, la enfermera le entrega una foto en la cual sale su hijo, pero Elisabeth la parte en dos pedazos.

12. INT. HABITACIÓN DE LA PACIENTE. DÍA

La doctora anuncia a Elisabeth que ella y Alma irán a su casa de verano, puesto que a la paciente no le asienta bien ni la clínica ni su propia casa. Con amargura, la galena describe a Elisabeth Vogler la actitud interior que percibe en ella.

13. EXT. SENDERO BOSCOZO. DÍA

Luego de una elipsis, una voz en off informa que la vida en contacto con la naturaleza ayuda a Elisabeth a mejorar. Alma, contenta por el aislamiento, se dedica cada vez más a su paciente. Mientras tanto, ambas recolectan hongos.

14. EXT. TERRAZA DE LA CASA. DÍA

Alma y Elisabeth, con dos sombreros semejantes, seleccionan los hongos con la ayuda de un libro. La actriz compara su mano con la de la enfermera.

15. EXT. EL ARENAL. DÍA

Mientras toman sol, Alma lee a Elisabeth una cita sobre la angustia y soledad sin sentido. Cuando Alma le pregunta a Elisabeth si está de acuerdo con la cita, ésta asiente, mientras la enfermera niega el texto rotundamente. Insertos del paisaje.

16. INT. COMEDOR. DÍA

En una mañana de tormenta, Alma cuenta a Elisabeth que su novio Karl-Henrik, la critica de *sonámbula*. Un simple hecho lo confirma: de tanto hablar de ella, olvida por un momento invitar café a su paciente. Alma hace referencia a un grupo de enfermeras, a quien ella admira pues muestran tener una convicción y creer en un sentido en la vida. Elisabeth, entretanto, la observa.

17. INT. COMEDOR. DÍA

Más tarde, Alma aprende a fumar mientras cuenta a Elisabeth la historia de su primer amor y los momentos de sufrimiento que ello implicaba por tratarse de un hombre casado y por no sentirse correspondida. Elisabeth la continúa observando.

18. INT. HABITACIÓN DE ELISABETH. NOCHE

En un sillón, Elisabeth, sobria, hace masajes a Alma, quien está ebria, encantada porque alguien se interesa en ella. La enfermera hace referencia a la fidelidad que tiene a Karl-Henrik, su novio, a pesar de que en su profesión haya oportunidades para serle infiel.

19. INT. HABITACIÓN DE ELISABETH. NOCHE

Luego de un rato, Elisabeth está sentada en su cama, mientras Alma se mantiene en el sillón. La enfermera le confiesa detalladamente la orgía que ella y una chica desconocida, Katarina, tuvieron con dos muchachos un día en la playa, mientras Karl Henrik estaba en la ciudad. También hace referencia a la frescura que ella tuvo al llegar a casa y encontrar al novio. Esta escena es conocida como *la narración*.

20. INT. HABITACIÓN DE ELISABETH. NOCHE

Luego de un lapso corto de tiempo, Alma está echada al lado de Elisabeth, llorando porque salió embarazada y abortó. Se lamenta de las contrariedades de la vida.

21. INT. COMEDOR. NOCHE

Alma, totalmente ebria, confiesa a Elisabeth que quiere ser como ella y le *propone* intercambiar identidades. Una voz de mujer manda a la enfermera a acostarse. Se trata de un hecho incierto porque puede tratarse de una frase dicha por Elisabeth o acaso ser un producto de la embriaguez de la enfermera.

22. INT. HABITACIÓN DE ALMA. NOCHE

Alma se levanta en busca de un vaso de agua y se vuelve a acostar. Aparece la figura etérea de Elisabeth que se acerca a Alma. Ambas miran al frente, como si estuvieran ante un espejo, la actriz coloca su boca sobre la yugular de la enfermera, como un vampiro frente a su víctima. Se trata de un episodio incierto.

23. EXT. A ORILLAS DEL MAR. DÍA

Elisabeth, con una cámara fotográfica en la mano, camina detrás de Alma, quien medio molesta, pregunta a su paciente si ésta le habló la noche anterior y si, además, fue a su habitación, refiriéndose a la escena anterior. Como Elisabeth niega ambas preguntas, la enfermera se aleja de ella.

24. INT/EXT. COMEDOR. DÍA

Es un día de lluvia. Elisabeth termina de escribir su última correspondencia. Alma llega en carro y recoge las cartas de su paciente. Sale al correo.

25. INT/EXT. COCHE. DÍA

En un camino tortuoso del bosque, Alma observa que una de las cartas de Elisabeth no está sellada. Detiene el auto y abre la correspondencia que coincidentemente está dirigida a la doctora. En esta carta Elisabeth describe a Alma como si estuviera haciendo un estudio sobre ella. Además divulga las confidencias de la enfermera. Alma, sale del auto y se queda pensando frente a un lago.

26. INT/EXT. COMEDOR - TERRAZA. DÍA

Alma, vestida con traje de baño negro, sale a tomar sol, pero sin querer bota un vaso de vidrio. Colérica, recoge todos los pedazos. Cuando Elisabeth se aproxima, Alma toma conciencia de que se ha olvidado de recoger un trozo de vidrio. Sin embargo, lo deja en el suelo, muy cerca por donde camina su paciente. A la tercera vez que pasa, ésta se corta con el vidrio.

27. INT. COMEDOR. DÍA

A través de una ventana, Alma -que está al interior de la casa- observa indiferente a Elisabeth, quien se está curando el pie con el cristal incrustado. Desde la terraza, la actriz mira a la enfermera con cierto reproche.

28. AVERÍA DEL PROYECTOR

A la mitad del metraje, más o menos, el proyector se atasca, la cinta se raya y se escucha una explosión. Aparece el extracto del cine mudo que apareció en el *poema visual*; luego se ve una mano atravesada por un clavo y un ojo.

29. INT. COMEDOR. DÍA

Elisabeth, vestida de negro, busca algo.

30. EXT. ARENAL. DÍA

Elisabeth busca a Alma entre las rocas y el acantilado. Cuando la encuentra, se sienta cerca de ella y lee un libro de teatro. De pronto, Alma exige a Elisabeth que hable, pero ésta se niega. La enfermera declara estar decepcionada de los artistas y se va encolerizada.

31. EXT. TERRAZA. DÍA

Alma confiesa a Elisabeth que ha leído la carta que ésta escribió a la doctora. Se inicia una pelea de manos: Elisabeth le da una bofetada. Alma, empecinada en que la muda hable, la amenaza con un caldero de agua; Elisabeth da un grito. Finalmente, Alma le peñisca el rostro para que nunca lo olvide, pero inmediatamente se asusta del acto. Elisabeth se burla de su reacción.

32. INT. BAÑO. DÍA

Alma se lava el rostro lleno de sangre y lágrimas. Intenta dominarse.

33. INT. COMEDOR. DÍA

Alma plantea frente a Elisabeth sus propias dudas ante una vida falsa o una actitud sincera. Luego habla duramente a la actriz, quien se va enfadada. Esto hace que Alma se desconozca.

34. EXT. A ORILLAS DEL MAR. DÍA

En medio del arenal, las rocas y el mar, Alma corre tras Elisabeth pidiéndole disculpas, pero la encuentra demasiado orgullosa. La actriz abandona la playa, mientras Alma cae llorando entre las rocas.

INTERCORTES:

-35. EXT. LAS ROCAS. NOCHE

Alma se encuentra inmóvil y pensativa entre las rocas.

-36. INT. COMEDOR. NOCHE

Entretanto, Elisabeth camina de un lugar a otro, cada vez más ansiosa y enciende una lámpara.

37. INT. COMEDOR. NOCHE

La actriz intensifica la luz de la lámpara y observa detenidamente una foto en la que salen mujeres y niños judíos en manos de los nazis. Fija su atención en un niño que es amenazado por un soldado.

38. INT. HABITACIÓN DE ALMA. NOCHE

Alma está durmiendo sobre su cama y se mueve agitadamente, por lo que parece tener pesadillas. De pronto, abre los ojos –posiblemente aquí se inicia un nivel de realidad distinto al habitual-, enciende la radio y abandona la habitación en camisón.

39. INT. HABITACIÓN DE ELISABETH. NOCHE

Alma entra en la habitación de Elisabeth quien aparenta estar dormida. La enfermera observa detenidamente a su paciente y describe su fealdad mientras duerme. De pronto oye una voz masculina que llama a Elisabeth. Alma se retira para ver de quién se trata. La actriz abre los ojos.

40. EXT. JARDÍN. NOCHE

Alma se encuentra con el SEÑOR VOGLER que la confunde con Elisabeth. Él le dice cuánto la ama y cuánto la extraña su hijo. Al inicio, Alma le aclara que ella no es Elisabeth, sin embargo ésta llega y estira la mano de la enfermera para que acaricie al señor Vogler. A partir de este momento, Alma se comporta como si fuera la señora Vogler y se besa con su supuesto marido. En un momento, mira a Elisabeth, que observa esto conturbada.

41. INT. HABITACIÓN DE ALMA. NOCHE

Elisabeth escucha al señor Vogler que está con Alma en su cama, cual amantes. De pronto, Alma se altera y le parece todo una mentira. Elisabeth observa la escena con expresión grave.

42. INT. COMEDOR. DÍA

En esta escena las dos mujeres están vestidas de la misma manera. Alma sorprende a Elisabeth con la foto reconstruida de su hijo –aquella que rompió en el hospital. La enfermera decide que deben hablar de eso. Como su paciente no habla, Alma relata en voz alta la relación entre la actriz y su hijo.

Este episodio se repite una vez más, por lo que se conoce como *la escena doble*. Cuando Alma termina de contar la historia por segunda vez, aparece una imagen que contiene la mitad de los rostros de ambas mujeres. Alma niega ser Elisabeth Vogler. Vuelve a aparecer la imagen.

43. INT. HABITACIÓN DESCONOCIDA. DÍA

Frente a una mesa está Elisabeth vestida de negro. Alma, con uniforme de enfermera, le dice que ahora ha aprendido muchas cosas. De pronto, Alma golpea la mesa y comienza a decir frases incoherentes. Luego, araña su brazo, mientras Elisabeth succiona la sangre de la enfermera, como un vampiro. La escena termina cuando Alma abofetea una docena de veces a su paciente.

44. INT. PASILLO DEL HOSPITAL. DÍA

Alma entra a la habitación de Elisabeth.

45. INT. HABITACIÓN DE LA PACIENTE EN HOSPITAL. DÍA

Alma sostiene a Elisabeth, que está sobre la cama, y le enseña a decir la palabra *nada*. Elisabeth, laxa, hace un gran esfuerzo para decirlo.

-Hay una sobreimpresión onírica: aparece nuevamente un extracto de la escena confusa, en la que Elisabeth visita la habitación de Alma. Se trata de la imagen que muestra a ambas mujeres, mirando al frente, como si estuvieran ante un espejo.

46. INT. HABITACIÓN DE ALMA. DÍA

Alma, sentada bocabajo, abre los ojos –con esta acción posiblemente se pone fin a un nivel de realidad comenzado escenas atrás. La enfermera se levanta en camisón y entreabre la puerta para observar qué sucede en la habitación de Elisabeth.

47. INT. HABITACIÓN DE ELISABETH. DÍA

Alma entreabre la puerta y encuentra a Elisabeth que está terminando de arreglar su maleta.

48. INT/EXT. CASA DE PLAYA. DÍA

Alma, con su uniforme de enfermera, termina de llevar las cosas afuera. Arregla todo. Se mira al espejo y hay una sobreimpresión onírica: se trata nuevamente de la imagen que muestra a ambas mujeres, mirando al frente, como si estuvieran ante un espejo. Retorno a la realidad.

49. EXT. ALREDEDORES DE CASA DE PLAYA. DÍA.

Alma sale de la casa con su maleta y un saco de viaje.

50. INT. TEATRO. NOCHE

Elisabeth se encuentra en el escenario de un teatro. Interpreta a Electra.

51. EXT. ALREDEDORES DE CASA DE PLAYA. DÍA.

Alma camina con su equipaje.

52. INT. ESTUDIO DE CINE.

Una cámara desciende hacia Elisabeth que se encuentra sobre un diván.

53. EXT. ALREDEDORES DE CASA DE PLAYA. DÍA.

Un ómnibus recoge a Alma y emprende la marcha.

54. LA COMPOSICIÓN FINAL

Aparece el niño en la morgue, como en la secuencia inicial. Acaricia un retrato femenino, proyectado en una pantalla, que se disuelve. Finalmente, el carrete de un proyector gira y la cinta se rompe.

No aparece la palabra *fin*.

ANEXO 4 FICHA TÉCNICA DE *PERSONA*

-Jefe de producción: Lars – Owe Carlberg.

-Argumento, adaptación, diálogos y realización: Ingmar Bergman.

-Co – producción: Ab Svensk, Filmindustri.

-Interpretación: Alma (Bibi Andersson), Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), la Doctora (Margaretha Krook), Vogler (Gunnar Björnstrand), el Niño (Jörgen Lindström).

-Equipo técnico: Música: Lars Johan Werle; Fotógrafo, Sven Nykvist; Montaje, Ulla Ryghe; Asistente de dirección, Lenn Hjortzberg; Arquitecto decorador, Bibi Lindström; Vestuario, Mago; Peinador, Borje Lundh; Maquillista, Tina Johansson; Ingeniero de Sonido, P.O. Petterson; Script, Kerstin Berg; Dirección general, Bo Vibenius; Director de producción, Lars – Owe Carlberg.

-Pantalla normal.

-Comienzo del rodaje: 19 de julio de 1965.

-Fin del rodaje: 17 de septiembre de 1965.

-Lugar del rodaje: Fårö, Isla de Gotland.

-Longitud del film: 2 320 metros.

-Duración: 1 h. 20.

-Estreno: Spegeln, 18.10.1966

(Tomado de Bergman 1970a: 19; 1992: 353)

ANEXO 5 PRINCIPALES ACTRICES

Esta sección presenta una selección de textos que resumen la vida artística de las principales actrices del cine de Bergman. En orden de aparición:

Maj-Britt Nilsson (1920): Tres películas con Bergman: *Hacia la felicidad*, *Secretos de mujeres* y la gran revelación en *Juventud divino tesoro*. Fuerte procedencia teatral (Malmö) y escasa repercusión fuera de Suecia.

(Tomado de Castagna 1995: 24)

Eva Dahlbeck (1920): Ocho películas donde siempre se notan su gracia y su simpatía, además de su aspecto de *matrona* seductora (*Una lección de amor*, *Sonrisas de una noche de verano*, *Confesión de pecadores*). Para identificarla mejor, Dahlbeck es la rubia regordeta de los primeros films de Bergman. Escribió el guión de *Women of darkness* (1966, Arne Mattson), obras teatrales, libros de poesía y novelas. También trabajó en *Barrabás* (1953, Sjöberg), *Las criaturas* (1966, Varda) y tuvo una única experiencia en Hollywood: *Espía por mandato* (1961, Seaton).

(Tomado de Castagna 1995: 24)

Harriet Andersson: *actriz sueca (Estocolmo, 1932)*. Había hecho cabaret en Estocolmo e interpretado algunos modestos papeles en la pantalla – especialmente en *Desconfiada*, *El desafío* de Gustav Molander en 1952 – cuando Ingmar Bergman le propone encarnar a la heroína de *Un verano con Mónica* (1953). En esa película dio vida a una joven proletaria de erotismo agresivo que conducirá a la desesperación a un enamorado ingenuo. La mujer fatal, aureolada de glamour se metamorfosea aquí en harpía de barrios bajos, con idéntico resultado. Harriet Andersson causa sensación en esta interpretación, fuertemente realista. Se convierte así en una de las primeras actrices bergmanianas. Algunas concesiones a la escena (obras de Ibsen bajo la dirección del mismo Bergman en 1954, *El diario de Ana Frank*, de Goodrich y Hackett, bajo la del otro realizador de cine, Molander, en 1955), pero sobre todo una continuación de papeles en las películas bergmanianas. Es sucesivamente la amazona de *Noche de circo* (1953), la fría joven tentada por Lesbos en *Una lección de amor* (1954), la modelo de *Sueños* (1955), Petra, la criada de *Sonrisas de una noche de verano* (id.) y Karin, la esquizofrénica de *Como en un espejo* (1961). Los años sesenta le dan algunas ocasiones de brillar, principalmente en *Los enamorados* (1964) de Mai Zetterling y en las películas de su esposo entonces, Jorn Donner (*Un domingo de septiembre*, 1963; *Amar*, 1964; *Aquí empieza la aventura*, 1965; *Anna*, 1969). Acepta algunas ofertas en el extranjero, rueda con Sydney Lumet, regresa al teatro y de nuevo recibe de Bergman un

papel importante: el de Agnes, la agonizante de *Gritos y susurros* (1972). Harriet Andersson pasó del registro de adolescentes espabiladas al de mujeres inquietas divididas entre su deseo y su deber social. Ella ha representado para los espectadores una cierta modernidad a la sueca sin quedar, no obstante, atrapada en su imagen de marca (*Fanny y Alexander*, Bergman, 1982).

(Tomado de Passek 1991: 23)

Harriet Andersson (1932): Un origen excepcional dentro de los actores de Bergman: bailarina de music-hall. El realizador escribió para ella el guión de *Un verano con Mónica*, su debut en cine. Diez películas con el sorprendido y enamorado descubridor. Una belleza de mujer y una actriz increíble. Deleitarse con sus últimos papeles (*Confesión de pecadores*, *Detrás de un vidrio oscuro*), sufrir junto a un personaje moribundo en *Gritos y susurros* y tratar de reconocerla en *Fanny y Alexander*, como sirvienta del siniestro pastor, resulta una tarea más que placentera. Poco y nada fuera de Suecia. Trabajó en películas de Mai Zetterling, Alf Sjöberg, Gustaf Molander y, especialmente, en varias de su esposo, el director Jorn Donner.

(Tomado de Castagna 1995: 24-25)

Gunnel Lindblom (1931): Actriz y realizadora. Dirigió tres películas hasta hoy inéditas entre nosotros: *Paradise Place* (1977), *Sally and Freedom* (1981) y *Summer Night on the Planet Herat* (1981). Cinco películas con Bergman, entre ellas, como la delatora de *La fuente de la doncella* y la harapienta habitante de la comarca en *El séptimo sello*. Sin embargo, su actuación (su cuerpo, su figura, sus ojos, todo) más recordada será en *El silencio*, interpretando a la madre soltera que intenta disimular su ambiguo instinto maternal con pequeño hijo. También intervino en películas de los mismos integrantes de la cofradía sueca con quien trabajara Harriet Anderson.

(Tomado de Castagna 1995: 25)

Ingrid Thulin: *actriz sueca (Solleftea, 1929)*. Sigue cursos de danza y de arte dramático en Estocolmo y parece imponerse en un principio más en el teatro que en el cine, donde sólo le proponen papeles relativamente estereotípicos. Su encanto natural y su inteligencia instintiva no escapan durante mucho tiempo a la mirada “selectiva” de Ingmar Bergman, con quien se encuentra gracias a su marido, Harry Schein (más tarde director del Instituto sueco de cine), en el Teatro Municipal de Malmö. Bergman la incorpora a su compañía y le ofrece papeles importantes en varias películas: es la Mariana de *Fresas Salvajes* (1957) que acompaña en coche desde Estocolmo a Lud al anciano profesor Isak Borg (V. Sjöström), la Cecilia con problemas afectivos en *En el umbral de la vida* (1958), la equívoca Manda, amante del médium Vögler, a quien ayuda en sus experiencias ocultándose bajo la apariencia del joven Aman (*El rostro*, id.). En *El silencio* (1963), interpreta un personaje dominante y maligno, exactamente el retrato inverso de María de *Los comulgantes*, maestra provinciana “con gafas” cuyo ateísmo no puede frenar la pasión amorosa que siente hacia el pastor del pueblo. Interpreta también el personaje principal de *El rito* (1969), a una de las tres hermanas de *Gritos y susurros* (1972) y a la actriz de *Después del ensayo* (1984). Trabaja, asimismo, en películas dirigidas por otros realizadores suecos (*El juez*, 1960, A. Sjöberg; *Juegos de noche*,

1966, M. Zetterling; *Un puñado de amor*, 1973, V. Sjöman), sin reencontrar del todo el aura bergmaniana. Aunque su fama ha atravesado el Atlántico y ha aparecido en varias películas estadounidenses (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, V. Minelli, 1961; *El puente de Casandra [The Casandra Crossing]*, G. Pan Cosmatos, 1975), ha sabido, sin embargo, demostrar mejor sus dotes interpretativas bajo la dirección de algunos realizadores europeos como Bolognini (*Agostino*, 1962), Renais (*La guerra ha terminado*, 1966), Visconti (*La caída de los dioses*, 1969), e incluso Pierre Koralnik (*La Sainte Famille*, 1972). Tentada por la realización desde 1964, ha firmado un cortometraje, *Hängivelse (Predilección)*; ha participado con Erland Josephson y Sven Nykvist en una película de sketches *Uno más uno (En och en)*, 1978) y ha dirigido en 1982 *Brusten himmel*, 1982).

(Tomado de Passek 1991: 756)

Ingrid Thulin (1929): Realizó estudios de ballet, mímica y teatro antes de debutar en cine en 1948. con Bergman desde *Cuando huye el día*, nueve películas en total, hasta *Después del ensayo*, última del director. Sus temores y miedos como una de las hermanas que no soporta el sonido de la muerte en *Gritos y susurros* y que hasta llega a flagelarse cortándose la vagina con un pedazo de vidrio, destacan a otra gran creación del realizador. También, como la otra hermana de *El silencio* y como uno de los pecadores sin respuesta de *Luz de invierno*. A partir de 1960, Ingrid Thulin comienza su carrera internacional. Papeles notables en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1961, Minelli), *La guerra ha terminado* (1966, Resnais) y *La caída de los dioses* (1969, Visconti) hacen olvidar el atentado estético de *Salon Kitty* (1975), perpetrado por ese animal del celuloide llamado Tinto Brass.

(Tomado de Castagna 1995: 25)

Brigitta Andersson: (*Brigitta*, llamada *Bibi*), actriz sueca (*Estocolmo*, 1935). Aún no era una adolescente cuando apareció por primera vez en la pantalla en un anuncio publicitario rodado por Ingmar Bergman durante una huelga de estudios en 1951. Entonces, su intención era la de dedicarse prioritariamente al teatro. Efectivamente, hará una gran carrera sobre las tablas, especialmente bajo la dirección de Ingmar Bergman. Representará obras de Schehadé, Strindberg, Hjalmar, Bergman, Tchekov, Shakespeare, Genet, Anouilh, Albee, Arthur Miller, Tennessee Williams, Molière, Marcel Aymé, con su éxito constante. Su cabello rubio y su delicadeza ingenua le impusieron igualmente en la pantalla. Bergman le pidió interpretar a la fiel compañera del cómico ambulante en *El séptimo sello* (1957), después, un doble papel en *Fresas salvajes* (id.), el amor de juventud del profesor Isak Borg (Victor Sjöström) y la autoestopista que recoge el anciano durante su viaje a Lund. Vuelve a aparecer en *En el umbral de la vida* (1958), *El rostro* (id.), *El ojo del diablo* (1960), y sobre todo en *Persona* (1966), donde, frente a Liv Ullmann, ella está muy bien como Anna,¹⁷⁵ la enfermera que cuida a la actriz enferma. Rodando con Vilgot Sjöman (*La querida*, 1962), e intentando hacer una carrera internacional *Duelo en Diablo*, de Ralph Nelson en 1966, *La carta del Kremlin*, de John Huston en 1970, *I Never Promised You a Rose Garden*, de Anthony Page en 1977, se tiene la impresión de que intenta escapar del universo bergmaniano. Fue inútil. Se la recuerda más en *Pasión* (1969), *La carcoma* (1971) o *Secretos de un matrimonio* (1973)

¹⁷⁵ El personaje no se llama Anna sino Alma.

que en *Seducción* o *Blondy*. El cine nunca eclipsó en ella la pasión teatral (fue en 1975 una notable Viola en *Noche de reyes*, de Shakespeare, en el Teatro Real de Estocolmo, con una puesta en escena de Bergman.)

(Tomado de Passek 1991: 23)

Bibi Andersson (1935): Seis películas con Bergman. Desde los secundarios en *El séptimo sello* y *Cuando huye el día* hasta los protagónicos en *Persona* y *El toque*. Fuera de Suecia tiene una carrera heterogénea: *La carta del Kremlin* (1970, Huston), *El enemigo del pueblo* (1977, Schaefer), *Aeropuerto 1980* (1979, Lowell Rich) y *Los dueños del silencio* (1984, Lemos), esta última filmada en Argentina. Otra de las mujeres preferidas de Bergman, en cualquier sentido.

(Tomado de Castagna 1995: 25)

Liv Ullmann: *actriz noruega (Tokyo, Japon, 1938)*. Estudia arte dramático en Londres y luego en el teatro Rogaland de Stavanger, en Noruega, donde obtiene sus primeros papeles importantes (la joven heroína de *El diario de Ana Frank*). Invitada por el Teatro Nacional Noruego de Oslo, interpreta a Julieta, Ofelia, Juana de Arco, Margarita (de Fausto) y personajes más modernos de las obras de Brecht. En la pantalla, aparece modestamente en películas noruegas, cuando el azar (ayudado por Bibi Anderson) la pone en presencia de Ingmar Bergman. Impresionado por el extraño parecido entre ambas actrices, el director imagina, a partir de sus rostros y sus personalidades, la película *Persona* (1966). En un papel casi mudo, Liv Ullmann demuestra un extraño poder de fascinación. Bergman utiliza de nuevo la "luz interior" de la actriz en *La hora del lobo* (1967), *La vergüenza* (1968) y *Pasión* (1969), y le pide que comparta su vida. El éxito más grande de Liv Ullmann en cine, al menos en Escandinavia y en Estados Unidos, es el de *Los emigrantes* (1971) y *La nueva tierra* (1972), el díptico de Jan Troell, donde, frente a Max von Sydow, es una joven campesina obligada por la miseria a huir de su tierra natal y partir a la conquista de territorios aún vírgenes del Middle West americano. Hollywood, seducido por el aspecto nórdico y el talento de la actriz, le propone contratos interesantes. Liv acepta, pero, lejos de la complicidad bergmaniana, se da cuenta de que su carrera se banaliza. Vuelve a Suecia para rodar *Gritos y susurros* (1972) y *Secretos de un matrimonio* (1973), luego *Cara a cara al desnudo* (1976), *El huevo de la serpiente* (1977) y *Sonata de otoño* (1978), cinco obras maestras que, sin duda, hacen insignificantes las demás interpretaciones que la actriz llevó a cabo de la mano de Milton Katzelas, Juan Buñuel, Richard Attenborough, Anthony Harvey o Daniel Petrie. Se comprenden fácilmente las razones que la empujaron a escapar, de tiempo en tiempo, de la férula bergmaniana, para afirmarse internacionalmente –cosa que aún necesitaba de cara al gran público-, pero en honor a la verdad debe decirse que ningún realizador supo como Bergman captar la complejidad de su personalidad, jugar con su aparente dulzura para dirigir mejor algunos momentos privilegiados donde la dureza, la obstinación, o la cólera, vienen a sustituir la transparencia de una mirada o de la emoción contenida. El duelo psicológico que la opone a Ingrid Bergman (su madre pianista) en *Sonata de otoño* es un ejemplo fascinante del modo de actuar, extremadamente sutil, de Liv Ullmann. A sus cualidades de actriz ha unido el don de la escritura (ha publicado *Changing* en 1977, y *Decision*, en 1984).

(Tomado de Passek 1991: 774)

Liv Ullmann¹⁷⁶ (1938): Nueve películas con Bergman desde *Persona* hasta *Sonata otoñal*. Liv Ullmann es la representante visible de más de diez años de cine del realizador (*Vergüenza*, *La pasión de Ana*, *Cara a cara*, *Escenas de la vida conyugal*). Como realizadora, un corto y un largo (*Sofie*, 1992). Carrera internacional muy conocida: *La amiga* (1987, Meerapfel), *Esperemos que sea mujer* (1986, Monicelli), *Gaby* (1987, Mandoky), *Un puente demasiado lejos* (1977, Attenborough), *La abdicación de una reina* (1974, Harvey), el éxito de *40 kilates* (1973, Katselas) y la trilogía del sueco Jan Troell. Mujer de Bergman (...)

(Tomado de Castagna 1995: 25)

Lena Olin (1955): Hija de Stig Olin, protagonista de *Hacia la felicidad*. Último descubrimiento femenino de Bergman. Un pequeño papel en *Cara a cara* y protagonista central en *Después del ensayo*. Su labor posterior es muy conocida: *La insoportable levedad del ser* (1988, Kauffman), *Havana* (1990, Pollack), *Mr. Jones* (1993, Figgis), entre otras.

(Tomado de Castagna 1995: 25)

¹⁷⁶ Recientemente Liv Ullmann ha dirigido *Confesiones privadas* (1996) e *Infidelidades* (2000), en base a guiones escritos por Ingmar Bergman.

ANEXO 6 PRINCIPALES ACTORES

Esta sección presenta una selección de textos que resumen la vida artística de los principales actores del cine de Bergman. En orden de aparición:

Birger Malmsten (1920): A los 18 años fue admitido en la misma escuela donde estudiaron Ingrid Bergman, Greta Garbo y Signe Hasso. Ocho películas junto a Bergman para este actor de la primera etapa. Entre otras, protagónico en *Música en la noche*, *Juventud divino tesoro* y *El demonio nos gobierna* hasta un corto papel en *Cara a cara*, casi un homenaje del realizador a uno de sus actores más apreciados.

(Tomado de Castagna 1995:26)

Gunnar Björnstrand: actor sueco (*Estocolmo, 1909 – id., 1986*). Actor polifacético, fue, de entre todos los actores de su generación, uno de los que mejor resistió el paso del tiempo. Björnstrand trabajó prácticamente en todos los grandes escenarios suecos (siguió, en el Teatro Real de Estocolmo, el mismo curso de arte dramático que Ingrid Bergman y debutó en el cine en 1931). Pero debe su fama sobre todo a su colaboración con Ingmar Bergman, al que conoció en 1941, con ocasión de una producción teatral en un medio estudiantil. Trabajó en doce de sus películas, de *Llueve sobre nuestro amor* (1946) a *Fanny y Alexander* (1982). En todas ellas demostró que podía igualmente interpretar comedias (*Tres mujeres*; *Una lección de amor*; *Sonrisas de una noche de verano*), que guiones más serios como: *El séptimo sello*, donde venía a ser el Sancho Panza de Don Quijote (Max von Sydow); *El rostro*; *Como en un espejo*; *El rito*. Pero su interpretación más completa, la que dio mayor prueba de su talento, fue la que realizó en *Los comulgantes*, donde daba vida al retrato que Bergman trazó del pastor de una pequeña parroquia sueca que dudaba de su fe. Björnstrand trabajó también, y siempre con éxito, para otros directores escandinavos, especialmente para Mai Zetterling en *Los enamorados*, Jan Troell en *El fuego de la vida* y Vilgot Sjöman en *Mi hermana, mi amor*.

(Tomado de Passek 1991: 78)

Gunnar Björnstrand (1909 – 1986): Dieciséis películas con Bergman. Presencia permanente en las películas del realizador desde *Secretos de mujeres* hasta *Fanny y Alexander*. Papeles centrales como el sacerdote de *Luz de invierno*, como el acompañante del caballero en *El séptimo sello* y como el simpático personaje que se

queda encerrado en el ascensor con Eva Dahlbeck en *Secretos de mujeres*. En el *Diario de filmación* de *Fanny y Alexander* vemos a Björnstrand, viejo y enfermo, sometido a las exigencias de la marcación de Bergman. Con un paraguas en la mano y con el rostro pintado, su rictus final, una vez aprobada la toma, es una mezcla de alegría, tristeza y patetismo.

(Tomado de Castagna 1995:26)

Erland Josephson: actor y realizador sueco (*Estocolmo, 1923*). Debutó en la escena teatral en 1939 en una compañía de actores amateurs dirigida por Ingmar Bergman. Así comenzaría una larga colaboración amistosa entre quien se convertiría con el tiempo en un gran director de cine y el que sería uno de los mejores actores teatrales y cinematográficos de Suecia. Bergman pidió su participación en varias películas: *Llueve sobre nuestro amor* (1946), *Till glädje* (1950), *En el umbral de la vida* (1958), *El rostro* (id.; en el papel de Abraham Egerman), *La hora del lobo* (1968, encarnando al barón von Merkens), *Pasión* (1969, en el papel de Elie Vergerus), *Gritos y susurros* (1972, en el papel del doctor), *Secretos de un matrimonio* (1973, en el papel del marido), *Cara a cara* (1976), *Sonata de otoño* (1978), *Después del ensayo* (1984). Intervino también en *Eva* (G. Molander, 1948), *Las chicas* (M. Zetterling, 1968), *Más allá del bien y del mal* (L. Cavani, 1977, encarnando a Nietzsche), *Lo he paura* (D. Damiani id.), *Dimenticare Venezia* (F. Brusati, 1979), *Montenegro, cerdos o perlas* (D. Makavejev, 1981), *Bella Donna* (Peter Keglevic, 1983), *Nostalgia* (A. Tarkovsky, id.), *Bakom jalousin* (Sting Bjorkman, 1985), *En smutsig historia* (J. Donner, id.), *Sacrificio* (A. Tarkovsky, 1986). Intendente general del Teatro Real de Estocolmo de 1966 a 1975, Erland Josephson fue tentado por la realización y es autor junto a Sven Nykvist e Ingrid Thulin de *Uno más uno* (*En och en*, 1978), y *Marmeladu proret*, (1980), en las que las relaciones ambiguas y tormentosas entre hombre y mujer aparecen como blanco de su corrosivo humor.

(Tomado de Passek 1991: 423)

Erland Josephson (1929): Gran amigo de Bergman. Once películas, desde un pequeño papel en *Hacia la felicidad* hasta *Después del ensayo*. Roles protagónicos en *Escenas de la vida conyugal* y *Cara a cara*. Escribió obras de teatro, libros de poesías y seis novelas. Carrera internacional prestigiosa: *Más allá del bien y del mal* (1977, Cavani), *Montenegro* (1982, Makavejev), *Sofie* (1992, Ullmann) y los dos últimos films de Tarkovski, *Nostalgia* (1983) y *El sacrificio* (1986). En 1980 se estrenó en nuestro país una película suya: *El misterio del amor* (1978), donde también actuaba junto a Ingrid Thulin y con Sven Nykvist en la fotografía, toda gente muy cercana al que ya sabemos.

(Tomado de Castagna 1995:26)

Bengt Ekerot (1923): Dos films con Bergman. Uno más del grupo de artistas de *El mago* y, antes como la Muerte en *El séptimo sello*. Confieso que cada vez que me acuerdo de él me agarra miedo.

(Tomado de Castagna 1995:26)

Sydow (*Carl Adolf*, conocido por *Max von*), actor sueco (*Lund*, 1929). Estudió en el Conservatorio de arte dramático de Estocolmo e inició una bella carrera en el teatro de Nörrköping primero, Helsingborg después y finalmente Malmö donde conoció a Ingmar Bergman. Este último animó a Max con Sydow a sacar partido de su físico huesudo, grave, capaz de expresar una sorprendente gama de sentimientos. Descubierta en el cine por Sjöberg que le ofreció dos pequeños papeles en *Bara en mör* (1949), y *Señorita Julia* (1951), en algún sentido había sacrificado el cine al teatro cuando Bergman le ofreció el papel majestuoso del caballero medieval de *El séptimo sello* (1957) que jugaba al ajedrez con la Muerte. Sin abandonar del todo el teatro, se dejó seducir por el cine y llegó a ser uno de los pilares de la “compañía” bergmaniana. Era el ilusionista de *El rostro* (1958), el padre vengador de *El manantial de la doncella* (1960), el médico de *Como en un espejo* (1961) que asistía impotente –es la palabra- a la locura de su mujer, el pescador de *Los comulgantes* (1963) obsesionado por la ceguera de los hombres y que elige suicidarse. Otros cineastas suecos, como Vilgot Sjöman (*Alskarinnan*, 1962) y Jan Troell (el episodio de *4 x 4*, 1965), lo solicitaron. Hollywood le propuso ser el Cristo de *La historia más grande jamás contada* de George Stevens, en 1965. Pero otras tres experiencias americanas no lograron convencerle para que abandonase su país natal. Se siente más cómodo en el universo de Bergman, que le dio varios papeles importantes en *La hora del lobo* (1968), *La vergüenza* (id.) y *Pasión* (1969). Rodó de nuevo con Jan Troell (*Los emigrantes*, 1971, y *El nuevo mundo*, id.) y entonces se lanzó a una carrera internacional. Huston (*La carta del Kremlin*, 1970), Friedkin (*El exorcista*, 1973), Pollack (*Los tres días del cóndor*, 1975), Rosi (*Excelentísimos cadáveres*, 1976), Zurlini (*El desierto de los tártaros*, id.), Boorman (*El exorcista II, el hereje*, 1977), Tavernier (*La muerte en directo*, 1980) supieron aprovechar al máximo a este gigante rubio, unas veces enternecedor, otras inquietante, otras perdido en un mundo interno que desconcierta e intriga. Parecía que iba a optar definitivamente por el cosmopolitismo cuando apareció de nuevo en la pantalla interpretando el personaje muy “sueco” del explorador polar Andreé en *El vuelo del águila* (Troell, 1982). Esta continua oscilación entre personajes estereotipados (*Conan el bárbaro*, J. Milius, 1982, *Nunca digas nunca jamás*, I. Kershner, 1983; *Dune*, David Lynch, 1984) y otros más patéticos (sus películas suecas; *Trompe-l’oeil*, C. D’Anna, 1975), le permitió construir una carrera brillante sin dejarse llevar por la facilidad o lo anodino.

(Tomado de Passek 1991: 741)

Max von Sydow (1929): Once películas con Bergman, desde el caballero de *El séptimo sello* hasta *El huevo de la serpiente*. El actor de Bergman más fácil de identificar, especialmente en los films de los 60. Debido a su carrera internacional, von Sydow confirmó su comodidad en roles muy distintos entre sí como en *El exorcista* (1973, Friedkin), *La muerte en directo* (1980, Tavernier), *Los tres días del Cóndor* (1975, Pollack), *Conan, el bárbaro* (1982, Milius), *Duna* (1984, Lynch) y *Hanna y sus hermanas* (1985, Allen) hasta divertirse como el malvado Ming de *Flash Gordon* (1980, Hodges). ¿Qué opinará Bergman al respecto?

(Tomado de Castagna 1995: 26)

ANEXO 7 FOTÓGRAFO SVEN NYKVIST

Texto seleccionado:

Sven Nykvist: *director de fotografía sueco (Moheda, 1922)*. A los diecinueve años entra a la compañía sueca Sandrews y aprende el oficio de cineasta con el gran Julius Jaenzon. Por pura casualidad, se le confía la toma de vistas de escenas de interior de *Noche de circo*, de Bergman (1953). En el transcurso del rodaje, ambos aprenden a respetarse mutuamente, pero el director de fotografía habitual de Bergman era entonces Gunnar Fischer, y Nykvist no comienza a trabajar regularmente con el director hasta 1959 en *El manantial de la doncella*. Desde entonces, ha aportado su colaboración a la mayor parte de películas de Bergman, lo que le ha valido reputación internacional fundada en iluminaciones muy notables, tanto en color como en monocromas, dando muestras de un talento particular en la utilización de filtros. Es único en la transparencia y la nitidez de sus imágenes: basta mencionar el espectacular trabajo sobre el color que caracteriza *¡Esas mujeres!* (1964) y los asombrosos primeros planos de *Persona* (1966); las panorámicas fluidas de *La hora del lobo* (1968) y la predominancia del rojo sangre en *Gritos y susurros* (1972); la evocación de un Berlín horrible, rumbo a la locura, de *El huevo de la serpiente* (1977) y los sutiles camafeos de gris de *De la vida de las marionetas* (1980). Cabe preguntarse si, sin la habilidad de Nykvist, Bergman habría podido explotar con el mismo talento el escenario natural de la Isla de Faro o si hubiera podido dominar tan eficazmente las dificultades de la técnica televisiva en el momento del rodaje de *El rito* (1969), de *Secretos de un matrimonio* (1973) o de *La flauta mágica* (1975).

Nykvist, que es uno de los pocos miembros europeos de la American Society of Cinematographers (ASC), ha colaborado en numerosas producciones de primera línea, como *Black Moon* (L. Malle, 1975), *El quimérico inquilino* (Roman Polansky, 1976), *La pequeña* (Malle, 1978), *El cartero siempre llama dos veces* (B. Rafelson, 1980), *Un amor de Swann* (V. Schlöndorff, 1984), *Después del ensayo* (I. Bergman, id.), *Dream Lover* (A. Pakula, 1985), *Sacrificio* (A. Tarkovsky, 1986). Premiado con un Oscar por *Gritos y susurros* en 1973, Nykvist es, también el autor de un largometraje, *Lianbron* (1965), y de gran número de cortometrajes, la mayoría sobre la naturaleza africana. Su hijo, Charlie Nykvist, es igualmente operador.

(Tomado de Passek 1991: 566)

ANEXO 8 FILMOGRAFÍA DE INGMAR BERGMAN ¹⁷⁷

Como guionista:

- 1944 HETS (Tortura), de Alf Sjöberg
- 1947 KVINNA UTAN ANSIKTE (Mujer sin rostro), de Gustav Molander
- 1948 EVA, de Gustav Molander
- 1949 MEDAN STADEN SOVER (Cuando la ciudad duerme), de Lars Erik Kjellgren
- 1951 FRANSKILD (Divorcio), de Gustav Molander
- 1956 SISTA PARET UT (La última pareja que corre), de Alf Sjöberg
- 1961 LUSTGARDEN (El jardín de las delicias), de Alf Kjellin.
- 1969 RESERVATET (La reserva - TV), de Jan Molander
- 1991 DEN GODA VILJAN (Las mejores intenciones), de Bille August
- 1992 SONDAGSBARN (Niños de domingo), de Daniel Bergman
- 1996 ENSKILDA SAMTAL (Confesiones privadas), de Liv Ullmann
- 2000 TROLOSA (Infidelidades), de Liv Ullmann

Realizaciones:

- 1945 KRIS (*Crisis*)
- 1946 DET REGNAR PA VAR KARLEK (Llueve sobre nuestro amor)
- 1947 SKEPP TILL INDIALAND (Barco hacia la India)
- 1948 MUSIK I MORKER (Noche eterna)
- 1948 HAMNSTAD (Puerto)
- 1948 FANGELSE (Prisión)
- 1949 TORST (La sed)
- 1949 TILL GLADJE (Hacia la felicidad)
- 1950 SANT HANDE INTE HAR (Esto no puede ocurrir aquí)
- 1950 SOMMARLEK (Juegos de verano)
- 1952 KVINNORS VANTAN (Tres mujeres)
- 1952 SOMMAREN MED MONIKA (Un verano con Mónica)
- 1953 GYCKLARNAS AFTON (Noche de circo)¹⁷⁸
- 1954 EN LEKTION I KARLEK (Una lección de amor)
- 1955 KVINNODROM (Sueños)
- 1955 SOMMARNATTENS LEENDE (Sonrisas de una noche de verano)
- 1956 DET SJUNDE INSEGLET (El séptimo sello)
- 1957 SMULTRONSTALLET (Fresas salvajes)
- 1957 NARA LIVET (En el umbral de la vida)
- 1958 ANSIKTET (El rostro)
- 1959 JUNGFRUKALLAN (El manantial de la doncella)
- 1960 DJAVULENS OGA (El ojo del diablo)

¹⁷⁷ Incluye películas realizadas para televisión (TV)

¹⁷⁸ También conocida como *La mujer del payaso*.

- 1961 SASOM I EN SPEGEL (Como en un espejo)
 1962 NATTVARDSGAESTERNA (Los comulgantes)
 1963 TYSTNADEN (El silencio)
 1964 FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (A propósito de esas mujeres)
 1965 STIMULANTIA (Episodio: Daniel)
 1966 PERSONA (Persona)
 1967 VARGTIMMEN (La hora del lobo)
 1968 SKAMMEN (La vergüenza)
 1969 EN PASSION (Pasión)
 1969 FARODOKUMENT (Documento sobre Fårö – TV)
 1969 RITERNA (El rito - TV)
 1971 BERORINGEN / THE TOUCH (La carcinoma)
 1972 VISKNINGAR OCH ROP (Gritos y susurros)
 1973 SCENER UR ETT AKTENSKAP (Secretos de un matrimonio¹⁷⁹ - TV)
 1974 TROLLFLOJTEN (La flauta mágica - TV)
 1975 ANSIKTE MOT ANSIKTE (Cara a cara... al desnudo - TV)
 1977 THE SERPENT'S EGG / DAS SCHLANGENEI (El huevo de la serpiente)
 1978 HOSTSONATEN (Sonata de otoño)
 1979 FARODOKUMENT (Documento sobre Fårö 79 – TV)
 1980 AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (De la vida de las marionetas)
 1982 FANNY OCH ALEXANDER (Fanny y Alexander)
 1983 EFTER REPETITIONEN (Después del ensayo - TV)
 1985 KARINS ANSIKTE – (El rostro de Karin - cortometraje - TV)
 1985 DOKUMENT FANNY OCH ALEXANDER (Documento: Fanny y Alexander - TV)
 1986 DE TVA SALIGA (Los dos bienaventurados - TV)
 1997 LARMAR OCH GOR SIG TILL (En presencia de un clown – TV)

Notas:

- En 1951, Bergman dirigió nueve spots publicitarios del jabón tocador *Brisa*.
- A lo largo de los años, ha dirigido algunas piezas teatrales para televisión.
- Actualmente ha terminado de grabar *Sarabande*, proyecto televisivo que es una continuación de *Secretos de un matrimonio* (1973).

(Orts 1985 1:129-135; Bergman 1992: 331-371; 1995: 309-311; Koskinen 1996: 29-30)¹⁸⁰

¹⁷⁹ También conocida como *Escenas de la vida conyugal*.

¹⁸⁰ Esta filmografía ha sido elaborada en base a las fuentes indicadas. La traducción al español de los títulos de las películas y sus correspondientes años de realización, obedecen a los datos que figuran en estas fuentes. Otras publicaciones pueden presentar ligeras variaciones en los mismos.

ANEXO 9
Galería de fotos - *Fresas salvajes* (1957)





Imagen 1: Isak tiene una pesadilla, sueña que pasea por una calle solitaria.



Imagen 2: Una carroza fúnebre aparece en su sueño.

<http://www.iespana.es/tijeretazos/Cuadernos/Bergman/Bergman104.htm>



Imagen 3: Marianne se despierta a raíz de los gritos de Isak y Miss Agda

<http://www.dvd-reviews.net/clasicos/dvdfresassalvajes.htm>



Imagen 4: El viaje a Lund permite que Isak haga un viaje a su propio interior.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/wild_strawberries/
© Svensk Filmindustri



Imagen 5: Marianne enfrenta a Isak con su egoísmo.

<http://www.dvd-reviews.net/clasicos/dvdfresassalvajes.htm>



Imagen 6: Isak evoca un episodio de su juventud pero no participa en él.



Imagen 7: Isak recuerda a su amada prima Sara en el atajo de fresas silvestres.

<http://www.iespana.es/tijeretazos/Cuadernos/Bergman/Bergman104.htm>



Imagen 8: Primos y primas en la casa de verano.

<http://www.openix.com/~danb/wild.htm>



Imagen 9: La voz de una chica lo saca de sus recuerdos.

<http://www.dvd-reviews.net/clasicos/dvdfresassalvajes.htm>



Imagen 10: Todos presencian la pelea de Berit con su esposo.

<http://www.iespana.es/tijeretazos/Cuadernos/Bergman/Bergman104.htm>



Imagen 11: Al igual que su homónima, Sara no sabe a cuál de los chicos escoger.

http://www.geocities.com/cine_nordico/Fresas_salvajes.html
© Svensk Filmindustri



Imagen 12: Isak con su madre de 96 años.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/wild_strawberries/
© Svensk Filmindustri



Imagen 13: Isak sueña con el jardín de lilas.

<http://claqueta.iespana.es/claqueta/cartelesbuenos/drama/fresas%20salvajes.jpg>



Imagen 14:
La prima Sara quiere que Isak se mire al espejo.



Imagen 15: Isak sueña que debe rendir un examen.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/wild_strawberries/
© Svensk Filmindustri



Imagen 16. Isak despierta y resume su pesadilla: "Que estoy muerto, a pesar de que estoy vivo", confiesa a Marianne.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/wild_strawberries/
© Svensk Filmindustri



Imagen 17: Marianne confiesa a Isak su pelea con Evald.

<http://www.iespana.es/tijeretazos/Cuadernos/Bergman/Bergman104.htm>



Imagen 18: "Mi necesidad es estar muerto", dice Evald.

<http://www.iespana.es/tijeretazos/Cuadernos/Bergman/Bergman104.htm>



Imagen 19: Isak quiere ayudar a Marianne

<http://www.openix.com/~danb/wild.htm>



Imagen 20: Los jóvenes viajeros "condecoran" a Isak.

http://www.geocities.com/cine_nordico/Fresas_salvajes.html

© Svensk Filmindustri



Imagen 21: Desfile de doctores.

<http://www.dvd-reviews.net/clasicos/dvdfresassalvajes.htm>



Imagen 22: Isak recibe el título de doctor emérito.

<http://www.openix.com/~danb/wild.htm>



Imagen 23: Fotografía del rodaje. Ingmar Bergman, Victor Sjöström y Bibi Andersson

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/wild_strawberries/
 © Svensk Filmindustri

Imágenes 24 y 25: *Fresas salvajes* en diversos soportes.



<http://www.dvd-reviews.net/clasicos/dvdfresassalvajes.htm>

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/wild_strawberries/
 © Svensk Filmindustri

ANEXO 10
Galería de fotos – *Persona* (1966)





Imagen 1: Elisabeth Vogler en el hospital mientras mira la imagen televisiva del bonzo.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_ib/films/persona/gallery.htm
© Svensk Filmindustri



Imagen 2: Momentos previos al vampirismo y posible transferencia de personalidades.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/persona/gallery.htm
© Svensk Filmindustri



Imagen 3: El vampirismo.



Imagen 4: Elisabeth toma una fotografía a la cámara.



Imagen 5: Elisabeth niega haber hablado la noche anterior

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_ib/films/persona/gallery.htm

© Svensk Filmindustri



Imagen 6: Alma exige a Elisabeth que hable

<http://207.136.67.23/film/DVDReview/persona.htm>



Imagen 7: Alma exige a Elisabeth que hable.



Imagen 8: Luego de la pelea de manos.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/persona/gallery.htm
© Svensk Filmindustri



Imagen 9: En uno de los episodios inciertos, el Sr. Vogler confunde a Alma con Elisabeth.



Imagen 10: Este encuadre que corta el rostro de Elisabeth prefigura el retrato que reúne la mitad de los rostros de ambas mujeres.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/persona/gallery.htm
© Svensk Filmindustri



Imagen 11: "La escena doble"

Alma confronta a Elisabeth con su maldad. La iluminación, que sólo privilegia un lado de la cara, prefigura la fusión de los rostros.

<http://207.136.67.23/film/DVDReview/persona.htm>



Imagen 12: "La escena doble"

Alma enfrenta su propia maldad y se identifica con Elisabeth Vogler. Nuevamente la iluminación, que sólo privilegia un lado de la cara, prefigura la fusión de los rostros.

<http://207.136.67.23/film/DVDReview/persona.htm>



Imagen 13: La fusión de los rostros.

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_ib/films/persona/gallery.htm
© Svensk Filmindustri

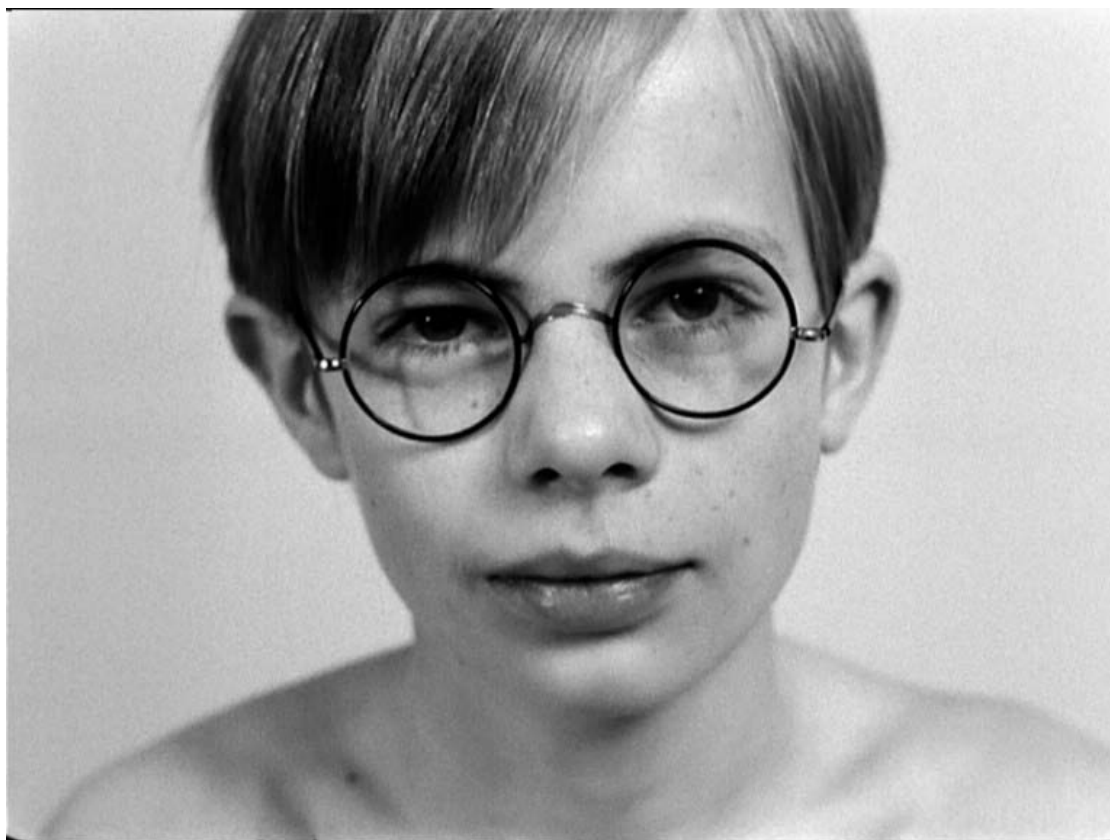


Imagen 14: El niño en la morgue.

<http://207.136.67.23/film/DVDReview/persona.htm>



Fotografías del rodaje.

Imagen 15: Ingmar Bergman con Liv Ullmann y Bibi Andersson



Imagen 16: Director y actrices con el fotógrafo Sven Nykvist

http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/persona/gallery.htm
© Svensk Filmindustri

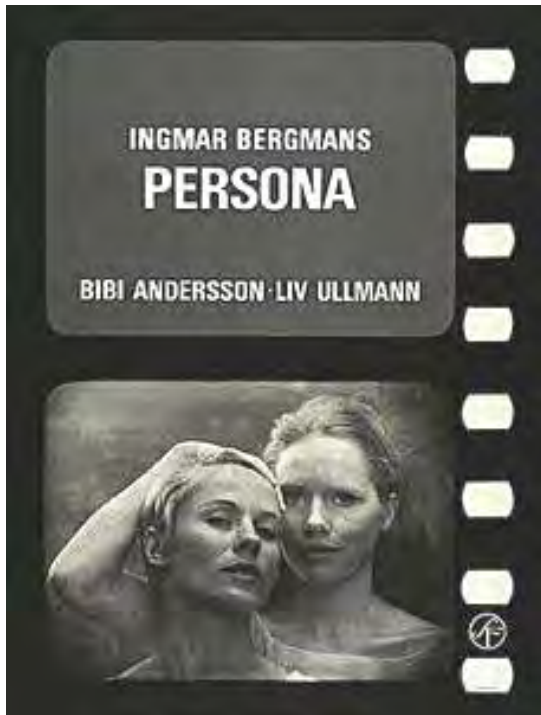


<http://www.movieposter.com/cgi-bin/viewPIDn.pl?acode=3e13582e7b220513&pid=MPW-4853>

Imágenes 17 y 18: *Persona* en diversas partes del mundo.

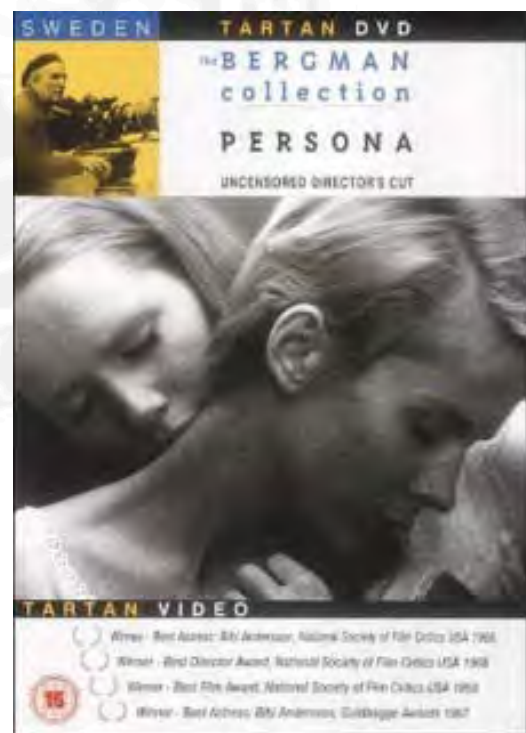


<http://www.thegoldenyears.org/persona.html>



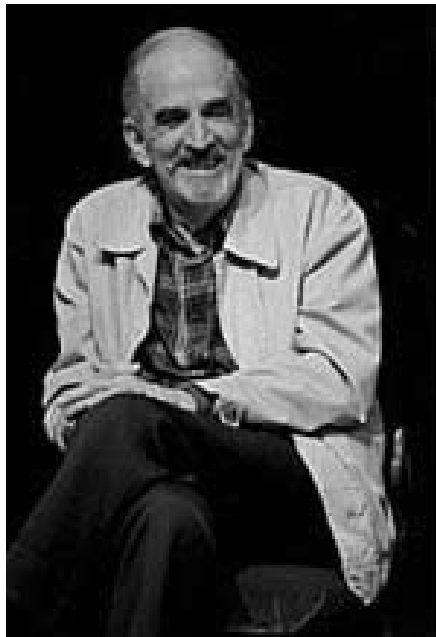
http://www.geocities.com/the_magic_works_of_i_b/films/persona/gallery.htm
© Svensk Filmindustri

Imágenes 19 y 20: *Persona* en diversos soportes.



<http://207.136.67.23/film/DVDReview/persona.htm>

ANEXO 11 Imágenes de Bergman



Bergman en la actualidad

www.literarymoose.info/literature/bergman.html



Director Ingmar Bergman con director de fotografía Sven Nykvist.

<http://www.iespana.es/tijeretazos/Cuadernos/Bergman/Bergman104.htm>

ANEXO 12

Reseña de los entrevistados¹⁸¹

Alonso Alegría

Nació en 1940 en Santiago de Chile, aunque su ascendencia proviene del norte del Perú. Dramaturgo y director de teatro, debe su formación al Club de Teatro de Lima, el Teatro Universitario de San Marcos y la Universidad de Yale, de donde es Magíster en Dramaturgia y Literatura Dramática, haciendo posteriormente estudios especiales de dirección. Autor de diversas obras teatrales, escribió *El cruce sobre el Niágara*, que lo hizo merecedor del premio Casa de las Américas en 1969. En los años setenta, fundó y dirigió el Teatro Nacional Popular. Actualmente es profesor de Dramaturgia de la Pontificia Universidad Católica del Perú y asesor en Artes Escénicas de la Dirección de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Décadas atrás, Alegría viajó a Alemania y tuvo la oportunidad de asistir a un montaje de *La señorita Julia*, obra de August Strindberg, quien es considerado el padre de la dramaturgia sueca. Coincidentemente, la obra teatral fue dirigida por Ingmar Bergman.

Mónica Ballón

La psicóloga Mónica Ballón Espejo nació en Lima en 1968. Estudió en la Universidad Femenina del Sagrado Corazón (Unifé) y se especializó en psicología clínica. Posteriormente siguió estudios de terapia cognitiva conductual. En la actualidad escribe publicaciones de educación sexual para niños y es encargada del departamento psicopedagógico del colegio San Francisco de Sales.

Ricardo Bedoya

Abogado y crítico de cine, Ricardo Bedoya Wilson nació en Lima en 1954. A partir de 1973 se dedica a la crítica cinematográfica. Ha escrito en diversos periódicos como *La Prensa*, *La Crónica*, *Debate*, *Ojo*, *Gestión* y *El Comercio*. En cuanto a revistas dedicadas al séptimo arte, Bedoya participó en el consejo de redacción de *Hablemos de cine*, además de ser el editor de *La gran ilusión*. En la actualidad dicta cursos de cine en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Bedoya Wilson combina la crítica cinematográfica con la investigación. Por ello es autor de diversos libros como *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* (1992); *Entre fauces y colmillos: las películas de Francisco Lombardi* (1997); *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas* (1997) y es coautor de *Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes en movimiento* (2003). Actualmente conduce un programa televisivo titulado *El placer de los ojos*.

¹⁸¹ La información que figura en esta sección ha sido tomada de conversaciones personales con los entrevistados y de los datos que aparecen en sus propias publicaciones.

Federico Camino

Luis Federico Camino Macedo nació en 1938. Además de ser Licenciado y Magíster en Filosofía por La Sorbona, hizo el doctorado en la Universidad de Munich, y es Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su cercanía con la obra de Bergman se debe, por un lado, a su asidua asistencia a los estrenos de los filmes, cuando éstos eran proyectados en las pantallas limeñas. Pero además, su estadía en Europa coincide justamente con la época de apogeo del director sueco. Eran entonces los años sesenta y setenta y Camino Macedo tuvo la oportunidad de frecuentar las salas del Viejo Continente, testigos recurrentes del cine de autor. Políglota -habla latín, francés, griego, alemán e inglés-, ha traducido *El habla* de Martín Heidegger y es autor de diversos estudios sobre filosofía moderna y contemporánea. Actualmente, enseña en la Pontificia Universidad Católica del Perú y es miembro del comité de redacción de la revista *Areté*, publicada por el Departamento de Humanidades de la misma institución.

Marianne Eyde

Cineasta noruega, nació en Tönsberg en 1949. Vivió 20 años en su país natal, tiempo suficiente para conocer las costumbres escandinavas, la idiosincrasia de su tierra y las diferencias culturales entre los países vecinos. Actualmente reside en el Perú y se dedica a la realización cinematográfica. Ha dirigido los siguientes largometrajes: *Los ronderos* (1988), *La vida es una sola* (1992), *La carnada* (1998) y *Coca mama* (por estrenar en el 2004).

Julio Hevia

Psicólogo, psicoanalista y Magíster en Comunicación y Cultura, Julio Hevia Garrido Lecca reúne sus conocimientos interdisciplinarios y enseña en las facultades de Comunicación y de Psicología de la Universidad de Lima. También se dedica a la consultoría en asuntos relacionados con el estudio de audiencias y el impacto de los medios. Hevia es autor de *El limeño como estereotipo* (1986); *Pantallas, frecuencias y escenarios* (1994); y *Lenguas y devenires en pugna. En torno a la posmodernidad* (2002).

Melvin Ledgard

Literato y crítico de cine, Melvin Ledgard Parró nació en Lima en 1958. Es Doctor en Literatura por la Universidad de Austin, Texas. Desde de 1979 se dedica a la crítica cinematográfica, debutando en la conocida revista *Hablemos de cine*. En la década de los ochentas escribió en diversos diarios y revistas como *El Observador*, *El Nacional*, *Visión* y *Taxi*. Su experiencia en la realización cinematográfica comprende un cortometraje, *Yendo donde Patricia*, además de colaborar como asistente de dirección en el episodio titulado *La historia de Fiorella y el hombre araña* (1980) de José Carlos Huayhuaca, y en la película *Página en blanco* de Reynaldo Ledgard. Entre 1999 y 2003 escribió crítica cinematográfica en *El Comercio*. Actualmente enseña cursos de literatura y cine en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Isaac León

Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Isaac León Frías descubrió desde muy joven su interés por la cultura cinematográfica. Aficionado a

los cineclubes y a la crítica cinematográfica, fue director de la publicación *Hablemos de cine*, revista peruana que a lo largo de los años reunió a críticos y hombres de cine como Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco, Juan M. Bullitta, Federico de Cárdenas, José Carlos Huayhuaca, Melvin Ledgard, Reynaldo Ledgard, Francisco Lombardi y Augusto Tamayo San Román. Posteriormente, ha sido miembro del consejo editorial de *La gran ilusión*, revista dedicada al séptimo arte. León Frías fue director de la Filmoteca de Lima y en la actualidad es docente de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Junto con Ricardo Bedoya, ha publicado el libro *Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes en movimiento* (2003).

Gustavo Sánchez

Gustavo Sánchez Rojas nació en Lima en 1962. Es Doctor en Teología por la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, de la cual es profesor principal, además de impartir sus conocimientos en la Universidad Marcelino Champagnat y en la Universidad San Pablo de Arequipa. Alterna sus actividades de docencia con la investigación y la publicación. Fue director del Centro de Investigaciones Teológicas de la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima y ha dirigido la *Revista teológica límense*, publicada por la misma institución. Actualmente es miembro del consejo editorial de la revista *Vida y espiritualidad*.

Renato Sandoval

El escritor Jorge Renato Sandoval Bacigalupo nació en Lima en 1957. Ha publicado diversos ensayos y poemas, los cuales han sido traducidos al francés, alemán, italiano, danés y finlandés. Su experiencia en el campo de la creación literaria incluye el primer puesto en el concurso El cuento de las mil palabras de la revista *Caretas* (1988), además de dirigir las revistas de creación y crítica *Fórnix* y *Evohé*. Políglota, ha realizado trabajos de traducción de diversos autores. Su prolongada estadía en Finlandia (1985-1997) lo hace conocedor de las costumbres germánicas, sus lenguas y obras literarias. Por ello no extraña que dicte algunos cursos dedicados a la literatura nórdica y alemana en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

BIBLIOGRAFÍA

A. Bibliografía citada

- Abbondanza, Jorge (1969)
Persona. -- En: *En la carrera de Bergman* / Departamento de publicaciones del cine universitario del Uruguay. -- Montevideo: jun., s.n.
- Ada-Lafuente, Alma (s.f.)
Iniciación literaria. -- 2a ed. -- Lima: Arica, 356 p.
- Alegría, Alonso (2002)
Entrevista a cargo de Susana del Río, 29 set. 2002.
- Algermissen, Konrad (1964)
Iglesia Católica y Confesiones Cristianas. -- Madrid: Rialp, 1431 p.
- Allen, Woody (1997)
Deconstructing Harry [película]. -- Estados Unidos: Sweetland Films / Magnolia Productions.
- Alsina Thevenet, Homero (1981)
Bergman en su plenitud. -- En: UNALM (1981), p. 3-6.
- Amengual, Barthélemy (2002)
Ingmar Bergman: Thèmes, style, techniques et génie. -- En: *Positif* (París). -- n° 497/498 (jul/agos.), p. 23-29.
- Armer, Alan (1990)
Directing television and film. -- 2a ed. -- California: Wadsworth Publishing Company.
- Armiño, Mauro (1988)
Parnaso: diccionario Sopena de literatura. -- Barcelona: Ramón Sopena. -- 5 vol.
- Attali, Jacques (2000)
Fraternidades: una nueva utopía. -- Barcelona: Paidós Ibérica, 154 p.
- Austin, Paul Britten (1966-67)
An Animal Report on Business, Industry and Culture in Sweden. -- En: *Industria* (Estocolmo). -- (citado por Young 1971).

- Ayfre, Amédée (1971)
El ateísmo en el cine contemporáneo. -- En: *El ateísmo contemporáneo*/ Facultad Filosófica de la Universidad Pontificia Salesiana de Roma. -- t. 2, vol. 1, "El ateísmo en la vida y en la cultura contemporánea". -- Madrid: Cristiandad, p. 785-820.
- Bachelard, Gaston (1948)
La terre et les rêveries de la volonté. -- En: *París* (citado por Chevalier 1986).
- Bachelard, Gaston (1965)
La poética del espacio. -- México: Fondo de Cultura Económica, 301 p.
- Bachelard, Gastón (1978)
El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia. -- México: Fondo de Cultura Económica, 297 p.
- citando a Víctor Hugo. *Los trabajadores del mar*, lib. III, La lucha.
- Ballón, Mónica (2003)
Entrevista a cargo de Susana del Río, 31 jul. 2003.
- Barrett y Magee (1982)
Heidegger y el existencialismo moderno / Entrevista a William Barrett a cargo de Bryan Magee, 1978. -- En: Magee, Bryan (editor). *Los hombres detrás de las ideas: algunos creadores de la filosofía contemporánea*. -- México: Fondo de Cultura Económica, p. 80-102.
- Barsa (1974)
Reforma. -- En: *Enciclopedia Barsa de consulta fácil* / con el asesoramiento del cuerpo de redacción de la Enciclopedia Británica. -- t. 13. -- Buenos Aires, Chicago: Enciclopedia Británica, p. 39-42.
- Bedoya, Ricardo (2002)
Entrevista a cargo de Susana del Río, 4 jun. 2002.
- Béranger, Jean (1959)
Ingmar Bergman et ses films. -- París: Le Terrain vague (citado por Moeller, 1995).
- Bergman, Ingmar (1952)
Tres mujeres [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.
- Bergman, Ingmar (1952)
Un verano con Mónica [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.
- Bergman, Ingmar (1953)
Noche de circo [película]. -- Estocolmo: prod. Sandrewproduktion para Svensk Filmindustri, dist. Sandrew-Bauman.
- Bergman, Ingmar (1955)

Sonrisas de una noche de verano [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.

Bergman, Ingmar (1956)

El séptimo sello [película] . -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.

Bergman, Ingmar (1957)

Fresas salvajes [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri / Versión subtitulada al español de Manquehue (Chile)

Bergman, Ingmar (1958)

El rostro [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.

Bergman, Ingmar (1959)

Cahiers du cinéma. -- oct. (citado por Deleuze 1984).

Bergman, Ingmar (1960)

Bergman on Victor Sjöström. -- En: *Sight and Sound* (Londres). -- primavera (citado por Cowie 1970).

Bergman, Ingmar (1961)

Como en un espejo [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.

Bergman, Ingmar (1962)

Los comulgantes [película].-- Estocolmo: Svensk Filmindustri.

Bergman, Ingmar (1963)

El silencio [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.

Bergman, Ingmar (1965a)

Cuatro obras. -- Buenos Aires: Sur, 313 p.

Bergman, Ingmar (1965b)

Cuando huye el día [guión]. -- En: Bergman, Ingmar (1965a), p. 167-231.

Bergman, Ingmar (1965c)

El mago [guión de *El rostro*]. -- En: Bergman, Ingmar (1965a), p. 233-307.

Bergman, Ingmar (1965d)

El séptimo sello [guión]. -- En: Bergman, Ingmar (1965a), p. 105-166.

Bergman, Ingmar (1966)

Persona [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri. / Versión subtitulada al inglés de MGM Home Entertainment (California) / Versión subtitulada al español de Época Videoediciones (Buenos Aires).

Bergman, Ingmar (1968)

La piel de serpiente. -- En: *Hablemos de cine* (Lima). -- nº 41 (may/jun.), p. 21-23.

Bergman, Ingmar (1969)

Pasión [película].-- Estocolmo: Svensk Filmindustri.

- Bergman, Ingmar (1970a)
Persona [guión]. -- México: Era, 142 p.
- Bergman, Ingmar (1970b)
A propósito de *Persona*. -- En: Bergman, Ingmar (1970a), p. 129-133.
- Bergman, Ingmar (1972)
Gritos y susurros [película]. -- Estocolmo: prod. Cinematograph, Filminstitutet; dist. Svensk Filmindustri / Versión subtitulada al español de Video Consejo(s). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bergman, Ingmar (1973)
Secretos de un matrimonio [película] . -- Estocolmo: Cinematograph. -- Película realizada para televisión.
- Bergman, Ingmar (1973a)
Le cinéma selon Bergman: A propos de Dreyer. -- En: Donner, Jörn (1973), p. 188.
- Bergman, Ingmar (1978)
Sonata de otoño [película]. -- prod. Personafilm (Munich), dist. Svensk Filmindustri.
- Bergman, Ingmar (1982)
Fanny y Alexander [película]. -- prod. Cinematograph för Filminstitutet (Estocolmo), Sveriges Television-1 (Estocolmo), Gaumont (París), Personafilm (Munich), Tobis Filmkunst (Berlín); dist. Sandrews. -- Película realizada para cine y televisión.
- Bergman, Ingmar (1992)
Imágenes. -- Barcelona : Tusquets, 371 p.
- Bergman, Ingmar (1995)
Linterna mágica. -- Barcelona: Tusquets (Colección Fábula), 316 p.
- Bergman et al (1968-70)
Conversaciones con Ingmar Bergman / Entrevistas a Ingmar Bergman a cargo de Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, 1968-1970. -- Barcelona: Anagrama, 1975, 298 p.
- Bergman y Samuels (1971)
Ingmar Bergman / Entrevista a Ingmar Bergman a cargo de Charles Thomas Samuels, 10 nov. 1971. -- En: Samuels. Charles. *Encountering Directors*. -- Nueva York: A da capo paperback, 1987, p. 179-207.
- Bergom-Larsson, Maria (1978)
Film in Sweden: Ingmar Bergman and Society. -- Londres: The Tantivy Press, 127 p.

--- citando a Marianne Höök. Ingmar Bergman. Estocolmo: Wahlström and Widstrand, 1962, p. 25.

--- citando a Bergman. -- En: *Expressen* (Estocolmo). -- 18-02-1974.

Bernades, Horacio (1995)

El cuerpo, el rostro, la cámara. -- En: *El Amante* (Buenos Aires). -- año 4 n° 38 (abr.), p. 21-23.

Blánquez Fraile, Agustín (1978)

Diccionario manual latino-español y español-latino. -- Barcelona: Sopena, 671 p.

Blázquez, Feliciano (1997)

Diccionario de las ciencias humanas. -- Navarra: Verbo Divino, 528 p.

Braucourt, Guy (1973)

Détruire, dit-il, ou le sens du drame. -- En: Donner, Jörn (1973), p. 128-145.

--- citando a Ciment, Michel. -- En: *Positif*. -- n° 88 (oct. 1967).

Bullitta, Juan M (1968)

Ingmar Bergman: Presentación crítica. -- En: *Hablemos de cine* (Lima). -- n° 41 (may/jun.), p. 23-27.

Camino, Federico (2002a)

Primera entrevista a cargo de Susana del Río, 6 set. 2002.

Camino, Federico (2002b)

Segunda entrevista a cargo de Susana del Río, 30 set. 2002.

Camino, Federico (2002c)

Tercera entrevista a cargo de Susana del Río, 9 oct. 2002.

Caparrós Lera, José María (1994)

100 grandes directores de cine. -- Madrid: Alianza editorial, 374 p.

Cárdenas, Federico de (1965)

Aquí opinamos: Las fresas salvajes (Cuando huye el día) de Ingmar Bergman. En: *Hablemos de cine* (Lima). -- n° 1 (15 feb.), p. 5-8.

Cárdenas, Federico de (1968)

Amanecer y anochecer en la isla negra: El pecado compartido y La hora del lobo. -- En: *Hablemos de cine* (Lima). -- n° 41 (may/jun.), p. 28-32.

Castagna, Gustavo (1995)

Ahí vienen los suecos. -- En: *El Amante* (Buenos Aires). -- año 4 n° 38 (abr.), p. 24-26.

Chestov, León (1947)

Kierkegaard y la filosofía existencial. -- Buenos Aires: Sudamericana, 327 p.

Chevalier, Jean. dir. (1986)

Diccionario de los símbolos. -- Barcelona: Herder, 1107 p.

CIC

Catecismo de la Iglesia Católica. Versión en español de la Santa Sede. -- Colombia: Conferencia Episcopal de Colombia, 1993, 782 p. [Se cita por numerales]

Cieutat, Michel (2002)

Le visage du 7e art vu par Ingmar Bergman. -- En: *Positif* (París). -- n° 497/498 (jul/ago.), p. 30-37.

Colina, José de la (1970)

Rostros interrogados. -- En: Bergman, Ingmar (1970a), p. 7-16.

Collins, James (1970)

El pensamiento de Kierkegaard. -- México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 325 p.

Company, Juan Miguel (1993)

Ingmar Bergman. -- 2a ed. -- Madrid: Cátedra, 1993, 231 p.

Cowie, Peter (1970)

El cine sueco. -- México : Era, 287 p.

--- citando a Bergman. Interview . -- En: *Playboy* (Chicago, jun. 1964).

Cowie, Peter (1991)

Bergman (Ingmar). -- En: Passet, Jean-Loup (1991), p. 71-72.

Cukor, George (1964)

My fair lady [película]. -- Estados Unidos: Warner Bros.

Deleuze, Gilles (1984)

La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1. -- Barcelona: Paidós Ibérica, 318 p.

DiCaprio, Nicholas (1985)

Teorías de la personalidad. -- 2a ed. -- México: Interamericana, 559 p.

DLC (1991)

Diccionario de la literatura clásica / ed. de M.C. Howardson, coord. de la ed. española Antonio Guzmán Guerra. -- Madrid: Alianza, 857 p.

Donner, Jörn (1964)

The Personal Vision of Ingmar Bergman. -- Nueva York: Arno Press, 276 p.

--- citando a Bergman, Ingmar. Det att göra film. -- En: *Filmnyheter*.-- n° 19-20 (dec. 1954).

--- citando a Fereydoun Hoveyda. Le plus grand anneau de la spirale. -- En: *Cahiers du Cinéma*. -- n° 95 (may. 1959).

Donner, Jörn (1973)

Ingmar Bergman. Cinema d'aujourd'hui: 62. -- París: Seghers, 215 p.

Dymling, Carl (1965)

Prefacio. -- En: Bergman, Ingmar (1965a), p. 7-11.

Escartín Gual, Montserrat (1996)

Diccionario de símbolos literarios.-- Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias (PPU), 306 p.

Estébanez Calderón, Demetrio (1996)

Diccionario de términos literarios. -- Madrid: Alianza, 1134 p.

Erikson et al (1989)

Vital Involvement in Old Age. -- Nueva York: W.W. Norton and Company, 352 p.

Eyde, Marianne (2002)

Entrevista a cargo de Susana del Río, 5 nov. 2002.

Freud, Sigmund (1986)

Cinco conferencias sobre psicoanálisis. -- En: *Obras completas*. -- 2a ed. -- vol. 11. -- Buenos Aires: Amorrortu, p. 1-52.

Godard, Jean-Luc (1988)

Bergmanorama. -- En: *Chaplin*. The Swedish Film Institute (Estocolmo). -- Edición especial: Ingmar Bergman at 70 – a Tribute, p. 82-85.

Gómez-Heras, José M (1972)

Teología protestante. -- Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 256 p.

Guarner, José Luis. dir. (1969)

Enciclopedia ilustrada de cine. -- Barcelona: Labor. -- 3 vol.

Hase, Karl August (1886)

Kirchengeschichte. -- 11a ed. (citado por Algermissen 1964).

Hendin, Herbert (1964)

Suicide and Scandinavia.-- Nueva York: Grune and Stratton (citado por Young 1971).

Herpin, Nicolas (1974)

Los existencialismos. -- En: Noiray, André (1974), p. 191-217.

--- citando a Jean Paul Sartre. La náusea. -- ed. en español. -- 1961.

--- citando a Sören Kierkegaard. Temor y temblor. -- París: Aubier, 1935.

- Hersch, Jeanne (1970)
El instante. -- En: *Kierkegaard vivo*. Coloquio organizado por la UNESCO en París, del 21 al 23 de abril de 1964 / Sartre et al. -- 2a ed. -- Madrid: Alianza editorial, p. 73-85.
- Hevia, Julio (2003)
Entrevista a cargo de Susana del Río, 12 feb. 2003
- Huayhuaca, José Carlos (2001)
Dios y el diablo en la tierra del frío. -- En: *Hombres de la frontera: ensayos sobre cine, literatura y fotografía*.-- Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 211-220.
- Idestam-Almquist, Bengt (1952)
Classics of the Swedish Cinema: The Stiller-Sjöström Period. -- Estocolmo: Instituto Sueco (citado por Steene 1968).
- IDFF (1990)
International Dictionary of Films and Filmmakers: Films. -- 2a ed. -- Chicago: St. James Press, vol. 1.
- Instituto Sueco (1999)
Información sobre Suecia: La religión en Suecia. -- Estocolmo: IS, jul. -- 1 hoja impresa por ambos lados.
- Instituto Sueco (2001a)
Información sobre Suecia: Historia de Suecia. -- Estocolmo: IS, may. -- 1 hoja impresa por ambos lados.
- Instituto Sueco (2001b)
Suecia. -- Estocolmo: IS. -- 3 hojas impresas por ambos lados.
- Kobal, John (1990)
Las 100 mejores películas. -- Madrid: Alianza editorial, 322 p.
- Koskinen, Maaret (1984)
The Typically Swedish in Ingmar Bergman. -- En: *Chaplin*. The Swedish Film Institute (Estocolmo). -- Edición especial: 25th Anniversary Issue, p. 5-11.
- Koskinen, Maaret (1996)
Ingmar Bergman. -- Estocolmo : Instituto Sueco, 31 p.
- Ledgard, Melvin (2003)
Entrevista a cargo de Susana del Río, 23 jun. 2003.
- León Frías, Isaac (2003)
Entrevista a cargo de Susana del Río, 24 jul. 2003.
- Lotz, Johannes (1978)
Muerte. -- En: *Diccionario de filosofía* / dir. Walter Brugger. -- 9a ed. -- Barcelona: Herder, p. 358-359.

- Lutero, Martin (1933)
Luthers Werke in Auswahl / ed. de Clemen y Leitzmann, t. 1 (citado por Algermissen 1964).
- Lutero, Martin (1976)
La voluntad determinada. -- En: *Obras de Martín Lutero*. -- Buenos Aires: Paidós, vol. 4.
- Lutero, Martin (1977)
La libertad del cristiano. -- En: *Obras*.-- Salamanca: Sígueme, p. 155-170.
- Marinero, Manolo (1998)
Diccionario informal de películas. -- Madrid: Ediciones JC, 223 p.
- Massengale, Jean Montague (1993)
Jean-Honoré Fragonard. -- Nueva York: Abrams, 128 p.
- Moeller, Charles (1995)
Ingmar Bergman y el silencio. -- En: *Literatura en el siglo XX y cristianismo*. -- t.6, "Exilio y regreso". -- Madrid: Gredos, p. 89- 139.
- Moon, Colin (2003)
The Swedes Revealed. -- Publicado por el Instituto Sueco. -- En:
[\[http://www.sweden.se/templates/Article_4822.asp\]](http://www.sweden.se/templates/Article_4822.asp) (10 abr. 2003)
- Müller, Heinz (1977)
Langenscheidts handwörterbuch Spanisch / diccionario alemán-español dir. por Heinz Müller, Günther Haensch, Enrique Álvarez-Prada.-- Berlín: Langenscheidt, 767 p.
- Noiray, André. dir. (1974)
La filosofía. -- Bilbao: Ediciones Mensajero, 551 p.
- Noriega, Gustavo (1993)
Cuando huye el día. -- En: *El Amante* (Buenos Aires). -- año 2 nº 15, p. 58-59.
- Nykvist, Sven (1985)
El ojo de Bergman. -- En: *Taxi* (Perú). -- nº 1, p. 59-61.
- O'Neill, Eithne (2002)
Les Fraises sauvages. -- En: *Positif* (París). -- nº 497/498 (jul/ago.), p. 57-59.
- Orts, Edmond (1985)
El cine. Diccionario mundial de directores del cine sonoro. -- Bilbao: Mensajero. -- 3 tomos.
- Passek, Jean-Loup. dir. (1991)
Diccionario del cine. -- Madrid: Rialp, 904 p.
- Pieper, Josef (1974)

Una teoría de la fiesta. -- Madrid: Rialp, 119 p.

--- citando a Friedrich Schleiermacher. *Praktische Theologie*.-- En: *Obras completas*.-- t. 13.-- Berlín, 1850, p. 843.

Ramos, Jesús y Marimón, Joan (2002)

Diccionario incompleto del guión audiovisual. -- Barcelona: Océano, 676 p.

Real Academia Española (2001)

Diccionario de la lengua española. -- 22da ed. -- España: Espasa. -- 10 tomos.

Reale, Giovanni y Antiseri, Darío (1992)

Los grandes impugnadores del sistema hegeliano. -- En: *Historia del pensamiento filosófico y científico*. -- 2a ed. -- vol. 3, "Del Romanticismo hasta hoy". -- Barcelona: Herder, p. 197-231.

Reynel, Miguel (1987)

Escuela Naturalista o Kammerspielfilm / Tomado del curso de Historia del cine con el profesor Miguel Reynel. -- En: *Ciclo expresionismo y naturalismo II*. -- Lima: Cineclub BCRP; Grupo Imágenes, p. 43-48.

Riu, Manuel y Cid, Carlos (1965)

Historia de las religiones. -- Barcelona: Sopena, 739 p.

Robbins, Russell (1959)

Encyclopedia of Witchcraft and Demonology. -- Londres: Spring Books (citado por Young 1971).

Sánchez, Gustavo (2002)

Entrevista a cargo de Susana del Río, 28 oct. 2002.

Sandoval, Renato (2002)

Entrevista a cargo de Susana del Río, 9 may. 2002.

Sartre, Jean Paul (1962a)

A puerta cerrada. -- En: *Teatro*. -- 6a ed. -- Buenos Aires: Losada, p. 77-114.

Sartre, Jean Paul (1962b)

Las moscas. -- En: *Teatro*. -- 6a ed. -- Buenos Aires: Losada, p. 7-75.

Sartre, Jean Paul (1973)

La náusea. -- 14a ed. -- Buenos Aires: Losada, 198 p.

Sartre, Jean Paul (1984)

El existencialismo es un humanismo. -- Buenos Aires: Hyspamerica, 125 p.

Schrader, Paul (1999)

El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer. -- Madrid: JC Clementine, 207 p.

- Sicilier, Jacques (1960)
Ingmar Bergman, *Classiques du cinéma*. -- París: Universitaires (citado por Moeller 1995).
- Sjöström, Victor (1920)
La carreta fantasma [película]. -- Estocolmo: Svensk Bio.
- Steene, Birgitta (1968)
Ingmar Bergman. -- Nueva York: Twayne Publishers, 158 p.
- Strindberg (1966a)
El pelicano. -- En: *Teatro escogido 1*. -- Buenos Aires: Nueva visión, p. 131-168.
- Strindberg (1966b)
La sonata de los espectros. -- En: *Teatro escogido 1*. -- Buenos Aires: Nueva visión, p. 93-130.
- Strindberg, August (1999a)
Teatro escogido. -- Madrid: Alianza editorial, 352 p.
- Strindberg, August (1999b)
Acreeedores. -- En: Strindberg, August (1999a), p. 153-201.
- Strindberg, August (1999c)
La danza de la muerte. -- En: Strindberg, August (1999a), p. 233-352.
- Strindberg, August (1999d)
La más fuerte. -- En: Strindberg, August (1999a), p. 203-211.
- Tallaferro, Alberto (2000)
Curso básico de psicoanálisis. -- México, D.F: Paidós, 324 p.
- Thody, Philip (1966)
Jean Paul Sartre. -- Barcelona: Seix Barral, 261 p.
- Timm, Mikael (1988)
A Filmmaker in the Borderland. -- En: *Chaplin*. The Swedish Film Institute (Estocolmo). -- Edición especial: Ingmar Bergman at 70 – a Tribute, p. 38-45.
- Truffaut et al (1995)
Bergman por otros. -- En: *El Amante* (Buenos Aires). -- año 4 n° 38 (abr.), p. 27-28.
- UNALM (1981)
Retrospectiva de Ingmar Bergman. -- Lima: cineclub de la Universidad Nacional Agraria La Molina, 26 nov. -- 6 p.
- Uriz, Francisco (1999)
Prólogo de la versión española. -- En: Strindberg, August (1999a), p. 9-24.
- Valverde, Carlos (1996)

Génesis, estructura y crisis de la modernidad. -- En: Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 381 p.

Vargas Llosa, Mario (1971)

García Márquez: historia de un deicidio. -- Barcelona : Seix Barral, 667 p.

Wilde, Oscar (1964)

El retrato de Dorian Gray. -- 5a ed. -- Buenos Aires: Losada, 282 p.

Wood, Robin (1972)

Ingmar Bergman. -- Madrid: Fundamentos, 251 p.

Young, Vernon (1971)

Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos. -- Nueva York: David Lewis, 331 p.



B. Bibliografía consultada

- Alsina Thevenet, Homero (1974)
Bergman por dentro. -- En: *Ingmar Bergman*. -- Montevideo: Cine universitario del Uruguay, p. 3-27.
- Armes, Roy (1989)
Bergman y el expresionismo. -- En: *Ciclo: la temática religiosa en el cine. El séptimo sello*. -- Lima: cineclub del Banco Central de Reserva del Perú; grupo Imágenes, p. 6-8.
- Bedoya, Ricardo y León Frías, Isaac (2003)
Conversatorio sobre Ingmar Bergman organizado por la Universidad de Lima, 4 jul. 2003.
- Bergman, Ingmar (1948)
Noche eterna [película]. -- Estocolmo: Terrafilm.
- Bergman, Ingmar (1959)
El manantial de la doncella [película]. -- Estocolmo: Svensk Filmindustri.
- Bergman, Ingmar (1974)
La flauta mágica [película]. -- Estocolmo: Sveriges Radio AB. -- Película realizada para televisión.
- Bergman, Ingmar (1977)
El huevo de la serpiente [película]. -- prod. Rialto Film (Berlín), Dino De Laurentiis Corp. (Los Ángeles); dist. Fox-Stockolm.
- Bergman, Ingmar (1983)
Después del ensayo [película]. -- prod. Personafilm (Munich). -- Película realizada para televisión.
- Bergman, Ingmar (1985)
Documento: Fanny y Alexander [película]. -- Estocolmo: Cinematograph, Fikminstitutet. -- Película realizada para televisión.
- Bergman, Ingmar (1997)
En presencia de un clown [película]. -- Estocolmo: Sveriges Television AB. -- Película realizada para televisión.
- Blanco, Desiderio y León Frías, Isaac (1971)
Juventud, divino tesoro. El sétimo sello. Las fresas salvajes de Ingmar Bergman. -- En: *Hablemos de cine* (Lima). -- n° 61/62 (set-oct/ nov-dic.), p. 41-44.
- Blanco, Desiderio (1974)
Gritos y susurros: la penúltima angustia de Ingmar Bergman. -- En: *Hablemos de cine* (Lima). -- n° 66, p. 28-31.
- Brophy, Stephen (1996)
Silent beauty markss Bergman´s haunting *Persona*.

[<http://the-tech.mit.edu/V1116/N8/persona.8a.html>] (mar. 1996)

- Donner, Jörn (1988)
The significance of Ingmar Bergman. -- En: *Chaplin*. The Swedish Film Institute. (Estocolmo). -- Edición especial: Ingmar Bergman at 70 – a Tribute, p. 64-66.
- El Comercio (2002)
Estreno: Infidelidades. Bergman se confiesa. -- En: *El Comercio* (Lima). -- 09-05-2002: secc. C.
- El Comercio (2003)
Reconocimiento: FIAF. Premio para Bergman. -- En: *El Comercio* (Lima). -- 04-06-2003: secc. C, p. 5.
- El Comercio (2002)
Fundación Bergman. -- En: *El Comercio* (Lima). -- 09-06-2002: secc. C, p. 32.
- Encyclopædia Britannica (1960)
Dir. Walter Yust. -- Chicago: Encyclopædia Britannica. -- 24 vol.
- García Fernández, Emilio y Sánchez González, Santiago (2002)
Guía histórica del cine. -- Madrid: Complutense, 592 p.
- Gubern, Román (1989)
Historia del cine. -- Barcelona: Baber. -- 3 vol.
- Instituto Sueco (1974)
Fresas silvestres. -- Material proporcionado por la Filmoteca de Lima, 9 set. -- 2 hojas impresas.
- Josephson, Erland (1988)
The Bergman Vaccination Method. -- En: *Chaplin*. The Swedish Film Institute. (Estocolmo). -- Edición especial: Ingmar Bergman at 70 – a Tribute, p. 12-14.
- Kupchik, Christian (1992)
Bergman habla. -- En: *El Amante* (Buenos Aires). -- año 1 n° 6 (jun.), p. 28.
- Langer, William. dir. (1980)
Enciclopedia de Historia Universal. -- t. 1. Desde la prehistoria hasta la Segunda Guerra Mundial. -- Madrid: Alianza editorial, 1641 p.
- León Frías, Isaac (1965)
Acercamiento a Ingmar Bergman. -- En: *Hablemos de cine* (Lima) . -- n° 9 (jun.), p. 4-7.
- Marias, Miguel (1969)
El doble de Bergman. -- En: *Hablemos de cine* (Lima). -- n° 48 (jul/ago.), p. 48-57.
- Pavis, Patrice (1990)
Diccionario del teatro. -- Barcelona, Paidós, 605 p.

- Ricagno, Alejandro (1995)
Algunas imprecisiones sobre el caso Bergman. -- En: *El Amante* (Buenos Aires) -- año 4 n° 37 (mar.), p. 33-35.
- Simon, John (1988)
The Human Face. -- En: *Chaplin*. The Swedish Film Institute (Estocolmo). -- Edición especial: Ingmar Bergman at 70 – a Tribute, p. 57-59.
- Stantic, Lita et al (1995)
Viendo a Bergman. -- En: *El Amante* (Buenos Aires). -- año 4 n° 37 (mar.), p. 39-41.
- Ullmann, Liv (2000)
The Muse and The Director: entrevista a Liv Ullmann a cargo de Dana Thomas. -- En: *Newsweek* (Nueva York). -- (5 jun.).
- Vanidades (2001)
Bergman habla contra el cine actual. -- En: *Vanidades Continental* (Perú). -- n° 5 (mar.), p. 33.
- Vivas, Fernando (1998)
La partida eterna. -- En: *Caretas* (Lima). -- (16 jul.).
- Zamora, Fanny. dir. (1997)
Diccionario Zamora de literatura universal. -- 2a. ed. -- Colombia: Zamora, 1393 p.