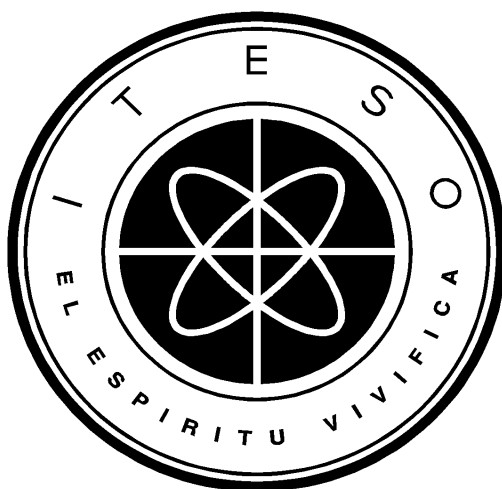


# INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. NO. 15018  
PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACION  
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976.

---



## DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES **MAESTRÍA EN FILOSOFÍA SOCIAL**

LA EXPERIENCIA DEL SUFRIMIENTO EN INGMAR BERGMAN  
*Aborde filosófico de la experiencia de sufrimiento a partir de cuatro obras  
cinematográficas de Ingmar Bergman*

---

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN FILOSOFÍA SOCIAL  
PRESENTA:

GUSTAVO ANTONIO GONZÁLEZ CASTAÑEDA

TLAQUEPAQUE, JALISCO A 15 DE MARZO DE 2004

## RESEÑA DE LA TESIS

La tesis constituye un abordaje filosófico de la experiencia de sufrimiento a partir de cuatro obras cinematográficas de Ingmar Bergman.

Uno de los directores cinematográficos que ha plasmado con toda su crudeza el sufrimiento del hombre, en el marco de toda una época, es el realizador sueco Ingmar Bergman. En sus películas vemos historias de gente que sufre y que por ello se pregunta por el origen de ese sufrimiento, lo que finalmente la lleva a asumir la vida de una determinada manera. El desarrollo de este trabajo comienza por preguntarle al director ¿Qué es lo que causa el sufrimiento en sus personajes?

La reflexión sobre el sufrimiento, a partir de algunas obras de Bergman, nos posibilitará profundizar filosóficamente acerca del sentido en la vida del hombre. Las experiencias radicales de sufrimiento nos obliga a preguntarnos qué es el hombre y qué significa ser humano.

Las películas escogidas, por su calidad y hondura filosófica, son *Fresas Silvestres* (1957), *El Silencio* (1963), *Persona* (1965) y *Gritos y susurros* (1973). Cada una de estas obras constituye una reflexión sobre el sufrimiento del hombre en diferentes momentos en la vida del cineasta.

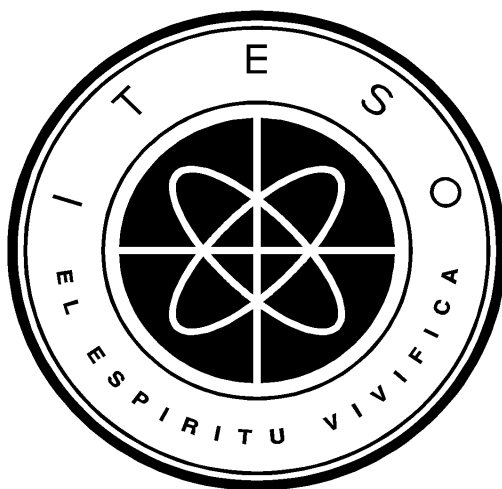
Cada capítulo es un abordaje de las diferentes películas propuestas. En *Fresas Silvestres* se analizan las causas que dieron origen al sufrimiento de una sociedad en el marco de toda una época. En *El Silencio* el director da cuenta de las consecuencias por la muerte de sentido. El siguiente capítulo, *Persona*, continúa reflexionando sobre los efectos de una sociedad nihilista y sin un motivo claro por el cual asumir la existencia. Por último, en *Fresas Silvestres*, Bergman realiza una síntesis parcial de lo que ha significado el sufrimiento en su sociedad y su propia vida.



# INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. NO. 15018  
PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACION  
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976.

---



## DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES **MAESTRÍA EN FILOSOFÍA SOCIAL**

LA EXPERIENCIA DEL SUFRIMIENTO EN INGMAR BERGMAN  
*Aborde filosófico de la experiencia de sufrimiento a partir de cuatro obras  
cinematográficas de Ingmar Bergman*

---

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN FILOSOFÍA SOCIAL  
PRESENTA:

GUSTAVO ANTONIO GONZÁLEZ CASTAÑEDA

TLAQUEPAQUE, JALISCO A 15 DE MARZO DE 2004

## Índice

Introducción .....	6
Apuntes Biográficos .....	10
Capítulo 1: El dolor de la historia; <i>Fresas Silvestres</i> .....	25
Capítulo 2: El derrumbe de las certezas; <i>El Silencio</i> .....	48
Capítulo 3: La pregunta por el fundamento del hombre; <i>Persona</i> .....	81
Capítulo 4: El sufrimiento y la comunión; <i>Gritos y Susurros</i> .....	115
Conclusión.....	143
<i>Anexo</i> .....	147
<i>Bibliografía</i> .....	151



## Introducción

En la actualidad nos encontramos sumergidos en tiempo de crisis. Las guerras del naciente siglo, la brecha cada vez más grande entre ricos y pobres, la incapacidad de diálogo entre culturas diferentes, el índice de suicidios en países llamados ‘de primer mundo’, la incesante destrucción del ecosistema son sólo algunos de los problemas con los que el hombre contemporáneo se tiene que enfrentar. En otro nivel, vivimos en una época en que la actitud existencial de muchos jóvenes está permeada de desencanto.

La experiencia histórica del pasado siglo, tan cargado de miseria y muerte, aún amenazados por la posibilidad de una guerra mundial y la destrucción del género humano, la falta de entendimiento y fraternidad entre los hombres así como el carecer de proyectos claros que ofrezcan un sentido más humano, de alguna manera nos ha llevado a cuestionarnos qué significa ser hombre. Quizá algunas de las opiniones y actitudes asumidas por muchas personas no estén exentas de cierto snobismo y alienación a modas ideológicas en las que, sin reflexionar lo suficiente, se asumen determinadas posturas ante la vida. Sin embargo, en lo que concierne a la experiencia compartida de tantos jóvenes hay un hecho que me parece innegable. En las generaciones de las últimas décadas se han manifestado crisis en la forma de entender el mundo que han cuestionado de raíz los modos de asumir la existencia. No puedo afirmar que estas crisis tengan que ver directamente con la guerra o la miseria económica de que es víctima mucha gente. Lo cierto es que se ha dejado de creer en muchos de los fundamentos que habían dado sustento a nuestra sociedad.

No me es ajeno ni desconocido el desencanto epocal. Como toda persona inscrita en un determinado contexto y momento histórico, formo parte de la experiencia de una sociedad con sus aciertos, pero también con sus vicios. En concreto, no he escapado a la tentación de compartir, junto con otros jóvenes, una visión de la vida humana con cierta dosis de pesimismo y sensación de futilidad. De alguna forma, se ha puesto en crisis el sentido que le hemos dado a nuestras vidas.

Sin embargo, antes de lanzar cualquier especulación ideológica sobre las causas de la crisis epocal, podemos afirmar que el pesimismo está revelando un padecimiento en la vida del hombre. Es probable que el niño hambriento desconozca las razones por las cuales está impedido

para alimentarse. En cambio, lo que siente es un hambre que le perfora el estómago. El niño vive su hambre como una experiencia de *sufrimiento*. De la misma manera, hoy en día es posible que en ocasiones nos encontremos aburridos, impacientes, desesperados, quizá tristes o experimentando una dolorosa sensación que llamamos soledad. Todas estas sensaciones tienen en común que las identificamos como experiencias de sufrimiento.

¿Qué es el sufrimiento? Quizá sirva, a manera de esbozo, comentar lo que entiendo cuando hablamos de sufrimiento. Pienso que la palabra sufrimiento expresa el padecimiento por aquellos males y carencias que aquejan al ser humano. Sufrir angustia, desesperación, dolor, hambre, miedo, cólera, vergüenza, humillación, desasosiego, tristeza, etc., son manifestaciones de que hay algo en la vida del hombre que está mal. Explorar los orígenes del sufrimiento nos lleva a descubrir las carencias y males que afectan al hombre. La posibilidad de que el hombre se libere de sus males comienza por el reconocimiento y comprensión de lo que le sucede. Por ello, la propuesta de esta tesis es preguntarnos por la génesis del sufrimiento humano.

Uno de los directores cinematográficos que ha plasmado con toda su crudeza el sufrimiento del hombre, en el marco de toda una época, es Ingmar Bergman. En sus películas vemos historias de gente que sufre y que por ello se pregunta por el origen de ese sufrimiento, lo que finalmente la lleva a asumir la vida de una determinada manera. El desarrollo de este trabajo comienza por preguntarle al director ¿Qué es lo que causa el sufrimiento en sus personajes?

No son, cabe señalar, tema de esta tesis “Los orígenes de la crisis actual”. Aunque las reflexiones nos ayuden a comprender algunos males característicos de la modernidad y las consecuencias que tuvieron para los tiempos actuales, el trabajo no agota un tema tan amplio. El tema tiene que ver con desentrañar las causas por las cuales, según un autor, hay sufrimiento en su sociedad.

La reflexión sobre el sufrimiento, a partir de algunas obras de Bergman, nos posibilitará profundizar filosóficamente acerca del sentido en la vida del hombre. Las experiencias radicales de sufrimiento nos obliga a preguntarnos qué es el hombre y qué significa ser humano.

En los años sesenta algunos críticos acusaron a Bergman de que su contenido filmográfico carecía de un serio compromiso social. Edgar Soberón señala que el cineasta Kolker lo llamó “el principal melodramático europeo, por plantearnos en sus filmes círculos viciosos donde los

problemas anímicos son manejados en pareja o individualmente, alejados del mundo exterior, sin interacción social”<sup>1</sup>. La pregunta se abre ante nosotros; ¿Qué tienen que ver los padecimientos y angustias de unos cuantos personajes sumergidos en su pequeño universo con la guerra, el hambre, la intolerancia racial y los problemas más graves que hoy en día aquejan al ser humano? En lo personal -y como uno de los motivos más fuertes que me animaron a abordar la obra de Bergman- me parece que hay que voltear a ver el corazón del hombre moderno para entender lo que pasa en el mundo.

### ***El arte como posibilidad de reflexión***

El ser humano, a través del arte, tiene la capacidad de representar diferentes aspectos que aluden a su propia condición. El arte ha acompañado al hombre en su caminar histórico. Si nos adentramos en el estudio de una pintura podemos descubrir en ella características muy peculiares que son la expresión de una época y un lugar. El hombre nunca es él mismo y nada más. Sabemos que estamos conformados por el momento cultural en que nos tocó vivir. Por eso, las obras de arte no son únicamente la expresión de un hombre, sino que también nos remiten a aspectos de la cultura en que la producción artística se llevó a cabo. Lo anterior no quita que toda obra de arte está inscrita bajo el sello personalísimo de cada autor.

Cuando apreciamos obras de arte de la edad media inmediatamente nos damos cuenta del carácter religioso en el que estaban sumergidos los hombres de aquellos tiempos. No sólo significa que se tenían ciertas costumbres religiosas sino, sobretodo, que se entendía al mundo desde una perspectiva profundamente religiosa. La vida del hombre occidental no podía estar dissociada del mundo religioso de aquel tiempo. Así también, las esculturas de cuerpos humanos en el renacimiento son obras que dan culto a la belleza corporal; nos manifiestan un modo de asumir la vida humana en la que el cuerpo se constituye como fuente de admiración. Esas esculturas nos hablan de un grupo de gente que se gozaba con el cuerpo humano, que se vivía a sí mismo a través de su cuerpo.

Cuando en 1889 Vincent van Gogh se autorretrata con la oreja mutilada no sólo nos expresa la situación concreta de un hombre. Me parece que también habla de la condición humana en un contexto y momento histórico.

---

<sup>1</sup> E. Soberón Torcha, *Un siglo de cine*, p. 271.

Desde una perspectiva antropológica, que señala la interrelación del hombre frente a su cultura, la obra artística nos posibilita reflexionar sobre la situación del ser humano en un determinado tiempo y contexto.

El cine, medio de comunicación que ha estado poderosamente presente en la historia del siglo XX, ha permitido el desarrollo y la producción de numerosas obras de arte. A pesar de que el medio ha sido víctima de explotación y prostitución comercial, podemos afirmar sin embargo, que hoy en día existen varias realizaciones cinematográficas que se constituyen como verdaderas expresiones culturales de su tiempo. Javier Sicilia comenta;

“existen ciertos artistas que han vuelto a colocar al cine en el justo sitio que le corresponde: el de ser, como todo gran arte, un develamiento de lo real, de su misterio en el espíritu, en síntesis, una mirada icónica”<sup>2</sup>

Ingmar Bergman es uno de los directores más admirados en toda la historia del cine. Creadores como Jean Luc Godard, Woody Allen o Eric Rohmer han reconocido la influencia que ha tenido la obra de Bergman en el desarrollo del cine. El crecido reconocimiento que ha ido ganando se debe a que, como todo verdadero artista, su denominado ‘cine de autor’, trasciende los límites de las preocupaciones individuales y se instala en los problemas que atañen a la condición humana.

### *Manera de abordar el problema*

La reflexión de la experiencia del sufrimiento está basada en cuatro obras de Ingmar Bergman<sup>3</sup>. El tema es delimitado por la pregunta; ¿Cuál es el origen del sufrimiento (y crisis) de los personajes centrales?

Primeramente haremos un breve recorrido por los momentos más determinantes en la vida del autor. Con ello ubicaremos el contexto familiar y social que influyó en la visión que Bergman tiene de la vida.

---

<sup>2</sup> J. Sicilia, “Página editorial” en *Ixtus*, p. 6.

<sup>3</sup> Los criterios que se usaron para la selección de películas fueron tres. Primeramente se escogieron películas en la que los personajes se encuentran en situaciones de sufrimiento y crisis. Es un criterio básico, que sin embargo no acotó mucho el problema por el hecho de que el sufrimiento prácticamente es una constante en todas las obras de Bergman. El segundo criterio fue seleccionar películas con una hondura y calidad suficiente para reflexionar sobre el problema. Por último, es importante ubicar el pensamiento de Bergman en diferentes momentos de su producción fílmica con el objeto de analizar de qué manera ha ido cambiando y madurando su pensamiento con el paso de los años.

Al inicio de los capítulos aparecen las síntesis de las películas con el objeto de facilitar al lector relacionar las escenas con el análisis interpretativo. Cabe aclarar que no se trata de una reseña cinematográfica común. Por lo general las reseñas de cine son mucho más pequeñas. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo consideramos necesaria una sinopsis en la que aparezcan los datos que posteriormente son usados como materia prima de la interpretación.

Apoyados en la síntesis, analizaremos a un nivel psicológico y social el origen del sufrimiento de los personajes. Se trata de profundizar en las circunstancias personales, familiares y sociales que han propiciado las situaciones de sufrimiento. Para éste propósito nos auxiliamos de un método sencillo de interpretación cinematográfica<sup>4</sup>.

Es menester aclarar que el problema del sufrimiento en ésta tesis no está planteado para dar una respuesta definitiva desde la primera película. Propongo dialogar con el autor en diferentes momentos de su producción cinematográfica, tratar de comprender cómo va cambiando su forma de pensar y qué diferentes respuestas encuentra ante el padecimiento humano. Así mismo, contamos con referencias bibliográficas suficientes que permitan una confrontación y enriquezcan el análisis.

Una vez reflexionadas las causas del sufrimiento, procederemos a profundizar en los presupuestos filosóficos que subyacen a la problemática de los protagonistas. Nuestro propósito es averiguar la visión que Bergman tiene de la existencia, las implicaciones antropológicas y éticas que hay detrás de las situaciones expuestas. Trataremos de descubrir qué piensa el autor acerca del sufrimiento humano y cómo influye en la concepción que tiene sobre la vida.

Todo lo anterior nos ayudará a comprender cuál es la raíz del sufrimiento humano y qué sentido tiene para su existencia.

---

<sup>4</sup> En el anexo se especifican los métodos de análisis.

## Apuntes Biográficos

*"Yo me precipito de cabeza al abismo de la vida. Pero el abismo es un hecho, además carece de fondo, uno ni siquiera se estrella contra un cañón pedregoso ni contra un espejo de agua. Madre, llamo a mi madre como siempre la he llamado: cuando era de noche y tenía fiebre, cuando volvía de la escuela, cuando corría por el parque del hospital al oscurecer perseguido por un fantasma"<sup>5</sup>*

Los datos biográficos que a continuación se presentan nos ayudarán a entender la estrecha relación que tiene la obra de Bergman y el problema del sufrimiento con su propia vida. Ésta reseña biográfica ha sido extraída en su mayoría de sus libros "Linterna Mágica" (1987) y de "Imágenes" (1990). El estilo con que Bergman escribe sus memorias posee un tono profundamente intimista, honesto y directo. Según Michel Chión "Tanto en su cine como en sus memorias, encontramos la misma intensidad de las situaciones, la misma actualidad del sentimiento de miedo, de horror, de humillación, de cólera"<sup>6</sup>. Cabe agregar que los libros también son un testimonio de sus pequeñas alegrías y gozos y la manera como fue encontrando sentido y profundidad en su existencia.

Ernst Ingmar Bergman nace el 14 de julio de 1918 en Upsala, Suecia. Hijo de Erik Bergman, un estricto pastor Luterano y Karin Akerblom, una mujer proveniente de una acomodada familia burguesa. Ingmar es el segundo de tres hermanos, Dag el mayor y Margareta la menor. Los primeros años de su vida fue un niño enfermizo; "Sufrí toda serie de enfermedades indefinibles; era como si no acabara de decidirme a vivir"<sup>7</sup>. Necesitado del cariño de su madre, descubrió diferentes maneras de atraer su atención, a través de la enfermedad o la indiferencia; "el problema más difícil era que nunca se me daba la posibilidad de descubrir mi juego, arrojar la máscara y dejarme envolver por un amor correspondido"<sup>8</sup>. La obsesión del niño por sentir el cariño de Karin hace que ella se distancie aun más y tome medidas preventivas. El niño constantemente percibe a su madre cansada, lejana.



**Erik Bergman**

---

<sup>5</sup> I.Bergman, *Linterna Mágica*, p. 302.

<sup>6</sup> J. M. Company, *Ingmar Bergman*, p. 230.

<sup>7</sup> I.Bergman, *op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 12.

Ingmar ha referido en sus memorias y en varias películas con tintes autobiográficos (*Fanny y Alexander*, *Las mejores intenciones*, *Los niños del domingo*) la relación conflictiva y amarga con su padre; “Casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia, factores concretos en las relaciones entre padres e hijos, y con Dios. Había en ello una lógica interna que nosotros aceptábamos y creíamos comprender. Este hecho contribuyó a nuestra pasiva aceptación del nazismo”<sup>9</sup>. Durante su niñez, él y su hermano mayor sufrieron fuertes castigos como parte de su educación; “No puedo afirmar que fuesen particularmente dolorosos, lo que dolía era el ritual y la humillación”<sup>10</sup>. Según Bergman la rígida educación tenía que ver con el peso de las apariencias. Tanto su padre como su madre cuidaron de dar una buena impresión frente a la comunidad. Eric Bergman siempre estuvo comprometido con sus deberes de pastor; “<Pase lo que pase, tienes que decir tu misa>. Es importante para los feligreses, es más importante aún para ti. Si también es importante para Dios, ya lo veremos. Si no hubiera otro dios que tu esperanza, también sería importante para ese dios”<sup>11</sup>

Algunos episodios de la infancia los recuerda nítidamente. Un día de camino a un funeral, a bordo de un pequeño bote, Erik abofetea a Ingmar delante de todos por llevar los pies fuera del embarcadero; “Me da un bofetón. Mi padre estaba fuera de sí: ‘sabes muy bien que te lo he prohibido, ¿es que no te das cuenta que te puede arrastrar?’. Otro bofetón. No lloré, no ante desconocidos. No lloré, pero sentí odio: ese maldito chulo que siempre anda sacudiendo, lo voy a matar, no lo perdonaré”<sup>12</sup>. Unos minutos después el padre consuela a su hijo. El enfado se desvanece al instante. Ya en el cementerio contempla taciturno y somnoliento las lápidas de los niños. Dentro del templo observa los murales mientras fantasea; “El caballero juega ajedrez con la muerte. La muerte siega el Árbol de la Vida, un aterrorizado infeliz en lo alto se retuerce las manos. La muerte dirige la danza hacia El País de las tinieblas, lleva la guadaña como una bandera, la congregación de los fieles baila en una larga fila y el bufón se cuelga entre los últimos”<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 290.

Para defenderse de la rígida educación confiesa haberse convertido en un mentiroso; “creé un personaje que, exteriormente, tenía muy poco que ver con mi verdadero yo”<sup>14</sup>. Al mismo tiempo, desarrolló una gran capacidad para fantasear e inventar historias; “Nunca me faltó alimento para la fantasía y los sentidos, y no puedo recordar haberme aburrido jamás. Al contrario, los días y las horas desbordaban de cosas curiosas, parajes inesperados, instantes mágicos”<sup>15</sup>. En “Linterna mágica” narra como uno de los más grandes acontecimientos de su infancia fue cuando obtuvo un cinematógrafo; “Cuando cumplí los diez años me regalaron mi primer proyector de películas con su chimenea y su lámpara y su ruido. Me pareció desconcertante y a la vez fascinador”<sup>16</sup>.

Gran parte de su niñez la pasa al lado de su abuela con quien comparte largas pláticas acerca del mundo, la vida y la muerte. Su casa es descrita como un lugar mágico donde las estatuas cobran vida; “Suenan las campanadas, la chica dorada baila, el muchacho toca, la dama desnuda vuelve en ese momento la cabeza hacia mí y me saluda. La Muerte pasa su Guadaña sobre el piso de corcho del oscuro vestíbulo”<sup>17</sup>. Ahí también conoce a un operador de cine que le permite ver sus primeras películas desde la cabina de la sala de cine.

La relación con su hermano Dag se caracterizó por el rencor y la envidia mutua, aunque reconoce que en algunos momentos se unían para llevar a cabo “empresas comunes”<sup>18</sup>. Dag pensaba que Ingmar era el preferido, además que éste, por su habilidad para mentir, siempre se salía con la suya. Ingmar creía que Dag gozaba de privilegios que a él le eran negados; “El odio cainita casi nos llevó al fratricidio”<sup>19</sup>. Según Ingmar, el trato de sus padres hacia ellos trajo consecuencias destructivas. Con Dag “mi padre aplicó toda su fuerza de voluntad a destrozarlo, cosa que casi consiguió. A mi hermana la amaban mis padres intensa y posesivamente. Su respuesta fue la autoaniquilación y un suave desasosiego”<sup>20</sup>. A los sesenta nueve años de edad su hermano sufre una parálisis que poco tiempo después lo llevó a la muerte. Ingmar piensa que su enfermedad provino del rencor a sus padres; “Entiendo muy bien la enfermedad de mi hermano; quedó paralizado por la rabia, paralizado por dos figuras avasalladoras, estranguladoras,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>16</sup> J. M. Company, *op. cit.*, p. 144.

<sup>17</sup> I. Bergman, *op. cit.*, p. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 18.

inasequibles y deslumbrantes: nuestro padre y nuestra madre”<sup>21</sup>. En cuanto a su hermana Margareta, Ingmar la recuerda como a una fiel compañera de juegos. La relación con ella era mucho mejor que con su hermano.

Durante su adolescencia lee a Nietzsche, Dostoievski, Kierkegaard, Tolstoi, Balzac, Swift y Strindberg. Desde esa edad August Strindberg fue su escritor preferido. Ésta etapa la describe como un periodo doloroso en el que se vio abrumado por sentimientos de culpabilidad, sobre todo por el despertar de su sexualidad.

Las mujeres siempre fueron motivo de atracción e interés. De niño ya se había enamorado de una muchacha campesina que conoció en la casa de verano de su abuela. A los catorce años lleva una relación con una joven regordeta llamada Anna, a quien dice no haber amado “puesto que el amor no existía donde yo vivía y respiraba”<sup>22</sup>. Todo lo que pasó en ese entonces Ingmar lo recuerda con lúcida memoria en cuanto al registro sensorial de lo vivido, a través de imágenes, olores y sonidos. Sin embargo, no alcanza a distinguir el tono de sus sentimientos; “Mis sentimientos habitaban en un lugar cerrado y me servía de ellos cuando quería, pero jamás impremeditadamente. Mi realidad estaba tan profundamente escindida que había perdido conciencia de sí misma”<sup>23</sup>.

En el verano de 1934, a los dieciséis años, Ingmar se va de intercambio estudiantil a un pequeño pueblo de Alemania. Las lecciones de la escuela y los sermones del templo se basan en el “Mein Kampf” de Hitler. Los muchachos y las muchachas pertenecen a organizaciones juveniles de afiliación al nacionalsocialista. El Weimar, con la familia que lo recibió, asiste a una ceremonia presidida por Hitler; “toda la atención, todo el embeleso, todo aquel éxtasis se concentraba en torno a un solo personaje. Iba de pie, inmóvil en el enorme coche negro que doblaba lentamente hacia la plaza. En ese momento se volvió y miró a la gente, que daba alaridos y lloraba como en trance [...] Yo no había visto jamás nada parecido a este estallido de fuerza incontenible”<sup>24</sup>. Bergman confiesa que en aquellos años sentía simpatía por Hitler. Cuando en tiempos de la guerra se enteró, y tuvo que aceptar los sucesos en los campos de concentración quedó petrificado; “Al vencer, finalmente, la verdad a mi resistencia, fui presa de la

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 135.

desesperación, y el desprecio de mí mismo, que era ya una carga grave, se acentuó hasta rebasar el límite de lo soportable”<sup>25</sup>. En dos películas, *El Silencio* y *El huevo de la serpiente*, Bergman ha intentado retratar sus impresiones de Berlín, ciudad que visitó los últimos días de su estancia de aquel verano en Alemania.

Al terminar el bachillerato ingresa a la universidad en la facultad de letras. Por las noches asiste a diversas actividades teatrales y a veces se queda en el departamento de María, una actriz con quien lleva una relación amorosa. Cuando su padre se entera que Ingmar no llega a la casa a dormir le cuestiona su conducta. Tienen una violenta confrontación en la que ambos llegan a los golpes. Ingmar les anuncia que se va de la casa. Se mantiene alejado de la familia durante varios años. En ese entonces tenía diecinueve años. Para sus padres aquella fue una época terrible;

“Mi hermano trató de suicidarse, a mi hermana la obligaron a abortar por consideraciones familiares, y yo me fui de la casa. Mis padres vivían en una crisis desgarradora sin principio ni fin. Cumplían sus deberes, se esforzaban, rogaban a Dios misericordia. 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 inmensamente iluminado de la casa rectoral. El miedo llevó a cabo lo temido”<sup>26</sup>.

Ingmar ya vivía alejado de su familia cuando estalla la segunda guerra mundial. Suecia se mantiene neutral. Varios grupos intelectuales y artísticos de Estocolmo hacen evidente el rechazo a la guerra y denuncian el absurdo como se conduce el mundo.

Bergman comienza a trabajar en pequeños proyectos teatrales. Le encargan montar representaciones de teatro infantil. Forma una pequeña compañía que presenta obras para niños, pero también *La sonata de los espectros* de Strindberg. En la facultad de letras se especializa en literatura e historia del arte. Se licencia con una tesis sobre Strindberg. Escribe algunas piezas teatrales y trabaja como ayudante de dirección en el teatro Dramaten, cargo que ocupa hasta 1942. El jefe de teatro universitario monta una de las obras escritas por Bergman. Debido al éxito de la obra es contratado como guionista por Svensk Filmindustri, la compañía productora de cine más grande de Suecia. En 1944 el cineasta Alf Sjöberg dirige uno de sus guiones, *Tortura*, película que tuvo un relativo éxito internacional. Ese mismo año se casa con Else Fisher, una bailarina y coreógrafa con quien tiene su primera hija. Durante el rodaje de *Tortura* Bergman es

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 152.

nombrado jefe del teatro municipal de la ciudad de Helsingborg. Ahí obtiene importantes triunfos para su carrera teatral. Else, debido a que padece de tuberculosis, se queda con su hija en Estocolmo. Mientras, en Helsingborg, Ingmar inicia una relación con Ellen Lundström a quien deja embarazada. Cuando regresa a Estocolmo le pide el divorcio a Else; “No reconozco a la persona que era yo hace cuarenta años [...] Si me sentía atacado respondía mordiendo como un perro asustado. No confiaba en nadie, no amaba a nadie, no echaba de menos a nadie. Estaba dominado por una sexualidad que me obligaba a incesantes infidelidades y acciones compulsivas, torturado constantemente por el deseo, el miedo, la angustia y la mala conciencia”<sup>27</sup>. Parte de su talento y éxito artístico se debe a que conoce por experiencia propia lo que significa padecer angustia y miedo; “También era conciente de que tenía talento para asustar y para provocar mala conciencia porque yo, desde la infancia, sabía muchas cosas sobre los mecanismos del miedo y la conciencia. En pocas palabras, yo era un tirano que había aprendido a gozar del poder”<sup>28</sup>.

En 1945 realiza su primer largometraje, *Crisis*. Convencido de que pronto se iba revelar ante el mundo como un gran director comienza el rodaje de la película. Durante la filmación se enfrenta a una serie de dificultades, sobre todo debido a su inexperiencia. El público y la crítica reciben fríamente la película y Filmindustri le quita el apoyo como director. En ese mismo año se casa con Ellen con quien tiene cuatro hijos. Meses después se traslada a Gotemburgo donde es nombrado director del teatro municipal. Le ofrecen montar *Calígula* de Camus. En 1947, paralelamente al trabajo teatral retoma su oficio de cineasta gracias al apoyo de un productor independiente. Su vida se divide entre el teatro de Gotemburgo y la producción fílmica en Estocolmo. En esos primeros años como profesional le causaban bastante malestar las críticas periodísticas contra sus obras; “Hoy adopto una actitud cortés, casi servil, con mis jueces. Una vez me propuse pegarle a uno de los más destructivos. [...] Tuve que pagar una multa de cinco mil coronas”<sup>29</sup>.

En el verano de 1949 Bergman tiene una nueva aventura amorosa, esta vez con una periodista casada, Gun Hagberg. Se va tres meses con ella a París. El esposo de Gun contrata un abogado para demandarla e intenta quitarle los hijos. Bergman a estas alturas ya es considerado un director de cine importante. La Filmindustri, posteriormente al éxito que Bergman tuvo con la

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 168.

realización de algunas películas de bajo presupuesto, lo había vuelto a contratar para dirigir *La sed*, la cual también es muy bien recibida por el público. De regreso a Suecia Ingmar se enfrenta a su esposa y unos días después deciden divorciarse. En diciembre se muda a un departamento con Gun y los hijos de ella. Gun se embaraza. Bergman tiene que mantener a tres familias. Después de escribir *Juegos de verano*, película donde retrata la tristeza que padecía en ese entonces, las productoras cinematográficas se declaran en huelga y Bergman es echado nuevamente de Svensk Filmindustri.

Un día están Ingmar y Gun en el departamento. Suena el teléfono; el esposo de Gun quiere hablar en privado con ella, según esto para reconciliarse. Pese a las negativas de Ingmar, Gun se va con su esposo por la noche para platicar. Regresa a las cuatro de la mañana después de haber sido violada<sup>30</sup>. Para Bergman fue una experiencia traumática; “Yo me comporté como un niño celoso, ella estaba sola, desamparada. Hay imágenes en movimiento con sonido y luz que nunca abandonan los proyectores del alma sino que siguen pasando y pasando toda la vida, como en una cinta sin fin, con la misma precisión, la misma nitidez objetiva”<sup>31</sup>. Pese a lo complicado de la situación Bergman y Gun deciden casarse. El tiempo que siguió Ingmar tiene que hacer frente a momento muy difícil de su vida: sin trabajo como cineasta, seis niños que mantener, la relación con Gun frágil debido a las violentas fracturas con sus matrimonios anteriores. En 1952 se reanuda la producción cinematográfica. Bergman, que había pedido un préstamo a Filmindustri, vuelve a trabajar en varios proyectos cinematográficos. Durante el rodaje de *Un verano con Mónica* tiene una aventura con la actriz Harriet Andersson. Poco tiempo después se divorcia por tercera ocasión.

En 1953, después de no encontrar trabajo como director teatral en Estocolmo, acepta un ofrecimiento en el Teatro de Malmö, una importante ciudad sueca. En esa compañía permanece hasta 1960; “Los ocho años que estuve en el Teatro municipal de Malmö fueron los mejores de mi vida hasta entonces. En invierno hacía tres montajes, en verano rodaba una o dos películas”. Debido a la carga de trabajo, la vida privada de Ingmar se vuelve casi nula. Él y Harriet viven en un departamento al que llegan sólo a dormir. En contraste con la satisfacción profesional, su situación personal está muy deteriorada. A los treinta y siete años sufre de úlceras y vomita con

---

<sup>30</sup> Este episodio de su vida es narrado a través de la película *Infidel* que Liv Ullmann, a partir de un guión de Bergman, dirigió en el año 2000.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 180.

frecuencia. El doctor describe sus molestias como “psicosomáticas”, una palabra que alude a un campo de investigación todavía muy nuevo en Europa. Padece de angustia y culpa; duda que pueda compensar el daño que ha hecho a mucha gente.

Por esas fechas presenta dos de sus más notables realizaciones: *El séptimo sello* (1957) y *Fresas Silvestres* (1958). En términos generales, la primera es una manifestación de sus preocupaciones religiosas y trascendentales en aquel momento de su vida; “*El séptimo sello* es definitivamente una de las últimas expresiones de profesión de fe manifiesta, expresiones que había heredado de mi padre y que llevaba conmigo desde la infancia [...] Desde que recuerdo he llevado conmigo un profundo miedo enfermizo a la muerte, miedo que durante la pubertad y hasta los veinte y pocos años llegó a hacerse insoportable”<sup>32</sup>. La película es una confrontación de Bergman con el dilema de la muerte “La idea de que uno pasa de *ser* a *no ser* es difícil de concebir. Para una persona con constante miedo a la muerte, es extraordinariamente liberadora [...] Lo que antes era tan aterrador y misterioso, lo que *no es* de este mundo, no existe”<sup>33</sup>.

Así mismo, Bergman dice que *Fresas Silvestres* es una proyección de la situación en que se encontraba: altos niveles de angustia, dos meses en el hospital, tres divorcios, seis hijos sin padre, constantes peleas y distanciamientos con su madre, nula relación con su padre. Como se comentará en el análisis de la película, Bergman crea *Fresas Silvestres* como una expresión del anhelo de remendar el largo conflicto con sus padres.

A finales de la década de los cincuenta, harto de su vida bohemia, con el propósito de reorganizar su existencia, decide casarse con Kåbi Laretei, una pianista profesional. En plena búsqueda de su identidad, intenta construir una relación más estable con su nueva mujer. Sin embargo, fracasa en sus enmiendas; “Las máscaras pronto se agrietan y a la primera tormenta caen al suelo [...] Los esfuerzos son inútiles. Las dos soledades son un hecho, el fracaso una realidad no reconocida”<sup>34</sup>. Es nombrado jefe del Teatro Dramático en Estocolmo. Se vuelve a recluir en su trabajo. En estos años Bergman realiza una trilogía de películas de las que declara a la prensa que se trataban del silencio de Dios. En “Imágenes” dice que la idea conjunta de la “trilogía”, vista a distancia, le parece algo artificial. Lo que es cierto es que el tratamiento de sus

---

<sup>32</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 207.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>34</sup> I. Bergman, *Linterna Mágica*, p. 201.

películas da un importante vuelco<sup>35</sup>. En los años sesenta Bergman goza de fama internacional; ha sido premiado en Cannes, Berlín, Venecia y Hollywood. La película *El Silencio* es prohibida en algunos países y mutilada en otros. Los censores consideran algunas escenas demasiado cargadas de contenido erótico. En 1965 se divorcia de Käbi. De aquel matrimonio nació Daniel Bergman que se habría de convertir también en director de cine. En 1992 Daniel dirige *Los Niños del Domingo*, película escrita por Ingmar en la que narra un episodio de su infancia.

Un año después de su divorcio Ingmar cae enfermo y permanece algunas semanas en el hospital de Sophia, cerca de donde vivió gran parte de su niñez. Se encuentra en medio de una profunda crisis. Convaleciente, comienza escribir el guión de una película; la historia de dos mujeres, una muda y otra locuaz. La filmación se lleva a cabo en Färo, isla que Bergman considera su verdadero hogar. Ahí construye una casa que le ha ofrecido un espacio de soledad y aislamiento, lejos del ruido del trabajo y la ciudad. En la selección de intérpretes conoce a Liv Ullman, actriz con la que continuaría trabajando en prácticamente todas las películas que posteriormente hizo. Después de la realización de *Persona* Bergman vive con Liv algunos años en la isla. De esta relación Bergman tiene una hija más.

Los años siguientes hace una serie de películas que no obtienen mucha respuesta por parte del público. Algunas de ellas, Bergman incluso las considera fallidas. Esto provocó que varios sectores de la crítica pronosticaran el fin de la carrera del director. En noviembre de 1971, después de vivir solo por un tiempo, se casa con una amiga de muchos años atrás: Ingrid von Rosen. Ese mismo año había pedido un préstamo al Instituto de cine y realizado *Gritos y Susurros*, película que había escrito en un “largo ataque de melancolía”. Debido a los fracasos económicos anteriores ninguna distribuidora quería promover el filme. Su promotor consigue distribuirla a través de una pequeña empresa de películas pornográficas. La película resultó ser un suceso internacional. Le sigue un periodo de estabilidad emocional y éxito profesional; “Un matrimonio excelente, buenos amigos, una empresa que funcionaba bien, bien situada. En torno a mis salientes orejas soplaban suaves vientos, la vida me sabía mejor que nunca. *Secretos de un matrimonio* fue un éxito; *La flauta mágica* otro”<sup>36</sup>. En su casa de Färo lleva a cabo un sueño que tenía desde de la infancia; construye un pequeño cine para uso personal. También programa

---

<sup>35</sup> Las características de su nueva manera de hacer cine son mencionadas en el análisis de *El Silencio*.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 245-246

funciones en las que invita a los habitantes de la isla; “Mi vida era agradable y por fin estaba liberada de conflictos desgarradores. Estaba aprendiendo a manejar mis demonios”<sup>37</sup>.

En 30 de enero de 1976 se ve envuelto en problemas fiscales. Es acusado de fraude. Inspectores y policías lo detienen e interrogan por varias horas. Reconoce que ha firmado papeles sin haber leído de qué se trataban, pero deja en claro que nunca ha tenido la intención de defraudar al Estado. Tres días después sufre un colapso nervioso que lo lleva a aventarse por la ventana de su casa. Bergman dice que no se cree capaz de quitarse la vida; “Algunas veces en mi vida ha jugado con la idea del suicidio, una vez en mi juventud llevé a cabo un torpe intento. Nunca he soñado con hacer realidad mis juegos. Mi curiosidad ha sido demasiado grande, mi ansia de vivir demasiado robusta y mi miedo a la muerte demasiado sólido e infantil”<sup>38</sup>. Según él, más que un intento de suicidio, su acto fue una consecuencia de haber perdido el control. Pasa más de un mes en el hospital y luego en su casa de Färo donde todavía padece de crisis emocionales y paranoia. Cree que la policía lo persigue; “estoy completamente convencido de que la policía ha venido a detenerme. Cierro todas las puertas, cargo el fusil y me siento en la cocina desde donde puedo vigilar la entrada y el aparcamiento. Espero horas, tengo la boca y la garganta secas, bebo agua mineral y pienso con calma pero resignado, que éste es el final”<sup>39</sup>. Poco tiempo después recobra la salud. Sin embargo, irritado por la forma en como se llevó el proceso por parte de la Administración Tributaria, en la que asegura que incluso lo quisieron chantajear, toma la decisión de autoexiliarse de Suecia durante cinco años.

En los años de exilio se establece en Munich. Ahí realiza algunas películas, unas que tuvieron un relativo fracaso; *El huevo de la serpiente* y *De la vida de las marionetas* y otra que es considerada una de sus grandes creaciones cinematográficas; *Sonata de otoño*. Trabaja además en el Residenz, el teatro más importante de Munich. Bergman señala que en su estancia en Alemania cometió muchos errores profesionales, sobretodo por tratar de implementar un modelo de trabajo sueco en una cultura diferente. Poco a poco la nostalgia por su patria va invadiendo los días del director. Ya de regreso en su país también recuerda con nostalgia los grandes retos a los que se enfrentó en Alemania.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 106.

Bergman comenzó a hacer teatro y cine como una forma de comunicarse con los demás; “de repente tenía la posibilidad de relacionarme con el mundo en un idioma que literalmente habla de alma a alma en giros que, de una manera casi voluptuosa, se sustraen al control del intelecto”<sup>40</sup>.

Su labor como director cinematográfico le ha otorgado momentos llenos de sentido “A veces hay una especial felicidad en ser director de cine. Una expresión no ensayada nace en un instante y la cámara la registra”<sup>41</sup>. Bergman habla de la magia de retener, a través de la cámara, algún gesto en el que se expresa, como ningún otro medio, un aspecto inefable de la condición humana; “El dolor, el inasible, pasó por su rostro unos segundos y nunca volvió, tampoco había estado allí antes, pero la película captó el instante preciso. Entonces me parece que todos esos días y meses de minuciosa planificación han valido la pena. Tal vez yo viva para esos cortos instantes. Como un pescador de perlas”<sup>42</sup>.

Para Bergman el cine constituye un medio análogo al mundo de los sueños; “Cine como sueño, cine como música. No hay arte que, como el cine, se dirija a través de nuestra conciencia diurna directamente a nuestros sentimientos, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma”<sup>43</sup>. Quizá por eso considera como los más grandes cineastas a Fellini, Kurosawa, Buñuel y Tarkovsky, todos ellos con una capacidad de expresión simbólica que hace del lenguaje cinematográfico un medio de comunicación único; “Cuando el cine no es documento es sueño. Por eso Tarkovsky es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito, de todos los medios”<sup>44</sup>. Al mismo tiempo, el oficio de cineasta lo compara al de un mago que es capaz de transformar, por medio de imágenes, los sentimientos del espectador; “Cuando muestro una película soy culpable de superchería. Utilizo un aparato que está construido para sacar ventaja de ciertas debilidades humanas, un aparato con el cual puedo influir sobre el público en una forma eminentemente emocional: hacerlo reír, gritar de miedo, sonreír, creer en cuentos de

---

<sup>40</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 47.

<sup>41</sup> I. Bergman, *Linterna Mágica*, p. 76

<sup>42</sup> El actor al que se refiere es Bertil Guve, protagonista de *Fanny y Alexander*. *Loc. cit.*

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

hadas, indignarse, sentirse intrigado, encantado, profundamente conmovido o quizá hacerlo bostezar de aburrimiento”<sup>45</sup>.

Bergman siempre ha sido obsesivamente exigente con su trabajo. Su personalidad, en ocasiones controversial y agresiva ha dejado su huella en lo que ha hecho; “Quiero ser molesto, incordiador y difícil de encasillar”<sup>46</sup>.

La amistad para Bergman tiene que ver con la posibilidad de relacionarse a un nivel radical de honestidad; “la amistad es, como el amor, extremadamente sagaz. La esencia de la amistad está hecha de franqueza, de pasión por la verdad [...] ocurre que el amigo se oye a sí mismo confesando lo que apenas se atreve a pensar”.<sup>47</sup> Según él, lo único que exige una verdadera amistad es sinceridad; la verdadera amistad no está condicionada ni al tiempo ni al espacio. Por lo mismo, Bergman se ha negado a hablar explícitamente de sus amigos. Tampoco dice mucho de su esposa. La relación con ella ha significado demasiado. A esta unión simplemente alude;

“El dios anda disfrazado por el mundo para explorar su creación. Una fría noche de primavera llega a una finca medio en ruinas que está al otro lado del mar, en las afueras del pueblo, habitada únicamente por un viejo labrador y su esposa. Le ofrecen cena y albergue para la noche. A la mañana siguiente el dios sigue su camino después de que los viejos le hicieran una petición: que no los separe la muerte. El dios atiende la súplica y los convierte en un enorme árbol tutelar”<sup>48</sup>

Bergman dice en “Linterna Mágica” que no imagina el instante de separación con su esposa. Ingrid muere en mayo de 1995.

El miedo se ha hecho presente en casi toda su vida; “Fantasmas, demonios y otros seres sin nombre o sin patria me han rodeado desde mi infancia”<sup>49</sup>. Así mismo, con frecuencia ha estado atormentado por sus angustias y achaques físicos; “A menudo vienen bandadas de pájaros negros a hacerme compañía; angustia, cólera, vergüenza, arrepentimiento, hastío”<sup>50</sup>. El

---

<sup>45</sup> J. M. Company, *op. cit.*, p. 144.

<sup>46</sup> I. Bergman, *op. cit.*, 271

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 277

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 280-281

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 73.

sufrimiento expresado en sus obras no es ajeno a su propia vida. Los dolores se remontan a la historia familiar de los Bergman. Ahora le pregunta a su madre que ya está muerta:

“¿nos pusieron máscaras en lugar de rostros, nos dieron histeria en lugar de sentimientos, vergüenza y remordimiento en lugar de ternura y perdón? [...] -¿Por qué se hizo un inválido mi hermano, por qué fue aplastada mi hermana hasta ahogarse en un grito, por qué tuve que vivir yo con una herida infectada que atravesaba todo mi ser y nunca cicatrizó? [...] ¿Por qué fui yo incapaz durante tanto tiempo de mantener relaciones humanas normales?”<sup>51</sup>

Con el paso del tiempo confiesa que se ha ido curando de muchos de sus males. Sus sentimientos han salido de un oscuro cuarto donde habitaban. En los comienzos de la vejez ha adquirido la certeza de que vivió enfermo sin estar nunca planamente conciente de ello;

“Ahora, con la solución en la mano, sé que habían de pasar más de cuarenta años antes de que mis sentimientos se liberasen del hermético recinto en el que vivieron encerrados [...] Hoy, que me hago la ilusión de que estoy casi curado, me pregunto si hay o llegará a haber instrumentos capaces de medir y definir una neurosis que, de manera tan eficaz y acabada, representaba una ilusoria normalidad”<sup>52</sup>.

Las bandadas de pájaros negros han cesado de visitarlo por la noche; “Cuando era más joven y dormía bien, me torturaban sueños horribles: asesinato, tortura, asfixia, incesto, destrucción, cólera demencial. En la vejez los sueños son huidizos pero amables, a menudo consoladores”<sup>53</sup>.

Sus memorias termina de escribirlas en 1990, a los setenta y dos años de edad. Actualmente tiene ochenta y seis años. Continúa trabajando en teatro y está realizando para la televisión una historia cuyo antecedente es la serie *Escenas de un matrimonio*, estelarizada nuevamente por Liv Ullmann y Erland Josephson, uno de sus más grandes amigos.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, 301-302.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 187.



# CAPÍTULO 1

## EL DOLOR DE LA HISTORIA

### *Fresas Silvestres* (1957)

*"Bendíceme, vuestra humanidad  
Que sufre, sufre con vuestro regalo de la vida  
Yo primero, que más ha sufrido  
Sufrí el mayor dolor por no ser lo que debía ser"<sup>54</sup>*

#### *Sinopsis*

En la ciudad de Lund se celebrará un homenaje al médico Isak Borg por sus cincuenta años como doctor y catedrático.

Se escucha el ‘tic-tac’ del reloj. El profesor se encuentra en su despacho escribiendo; dice que, debido a que las relaciones humanas fundamentalmente se basan en la crítica a los demás ha decidido renunciar a casi todo contacto social. Escribe que su esposa Karin murió hace tiempo y que tiene un hijo, que su vejez ha sido solitaria, que en su juventud comenzó a trabajar con el objeto de ganarse el pan y que después el trabajo se convirtió en una gran pasión por la ciencia. Su madre aún vive. Por último, agrega que es un viejo pedante “sobretudo con respecto a mí mismo y los que me rodean”.

Por la noche tiene un sueño. Está en una calle desierta rodeado de edificios. Observa el reloj que cuelga de la pared. No tiene manecillas. Ve su propio reloj. Tampoco tiene. Suenan las campanas. A lo lejos ve a un hombre de espaldas. Camina hacia él y cuando voltea se da cuenta que no tiene rostro. El hombre cae al suelo y le sale un extraño líquido. Por la esquina de la calle aparece una carreta fúnebre sin jinete. Al cruzar enfrente del profesor se atasca con un poste. Una de las ruedas de la carreta se sale y va a parar hasta los pies de Isak. El ataúd que estaba dentro de la carreta cae al suelo. Isak, con una expresión de temor, observa el ataúd. Una mano cuelga por fuera. La mano se mueve, el ataúd se abre y se ve a sí mismo dentro del sarcófago. El cadáver jala a Isak.

---

<sup>54</sup> Fragmento final de *La Gran Carretera* obra de Strindberg que Bergman leyó en 1960 en una celebración por la memoria de Victor Sjöström. P. French, *Wild Strawberries*, p. 47.

A la mañana siguiente Isak se despierta muy temprano y riñe con la ama de llaves, la señora Agda. El profesor decide ir a Lund en carro. El viaje tomará catorce horas. Lo acompaña su nuera Marianne. Ya en el coche la nuera le dice al doctor que es “un viejo egoísta” y que no oye a nadie más que a sí mismo, que debajo de esa encantadora fachada es duro como una piedra. Le recuerda un día en que ella tenía problemas matrimoniales le pidió ayuda y que su respuesta fue que no le importaban “los sufrimientos mentales”. Isak le contesta que lamenta que no le agrade. Marianne le responde “no me desagradas, me das pena”. En el camino se detienen en la casa donde Isak pasaba los veranos con su familia en su infancia y juventud. Mientras Marianne se va a bañar, el doctor se sumerge en sus recuerdos. Ve a su prima Sara recoger fresas silvestres. Llega Sigfrid, el hermano de Isak y la empieza a cortejar hasta que la besa. El profesor Isak Borg, que es testigo dentro del sueño, se levanta y entra a la casa. Ahí está la familia comiendo. El joven Isak está en el lago con sus padres, aparentemente de pesca. Las primas gemelas denuncian la aventura de Sara con Sigfrid. Sara se levanta de la mesa y se va a llorar a las escaleras. A una de sus primas le cuenta que no sabe que hacer. Dice que Isak es bueno y noble pero Sigfrid es travieso y emocionante.

Una muchacha saca de sus sueños al doctor. Se llama Sara y viene acompañada por dos jóvenes, Anders que va a ser pastor y Victor que desea ser doctor. Los tres muchachos le piden a Isak que los lleve en su coche pues van a Italia y Lund está en esa dirección. En la carretera casi tienen un accidente con un carro que les invadió su carril. Como el otro automóvil quedó averiado Isak lleva al señor y su esposa en el coche; Alman y Berit. Adentro del coche el matrimonio tiene una violenta discusión. Marianne les solicita que se bajen del auto. Momentos después se detienen a cargar gas en el pueblo donde Isak vivía con sus padres y trabajó algunos años como doctor. El que atiende la gasolinera lo recuerda con cariño.

Durante la comida Isak cuenta a los jóvenes anécdotas de su trabajo como médico oficial de distrito en esa región. Ellos escuchan con respeto y alegría. Después, los dos muchachos comienzan a discutir entre ellos sus posturas frente a la ciencia y la religión. Victor se burla de Anders por su ingenuidad religiosa. Anders lo acusa de su fe ciega en la modernidad y en el racionalismo. Isak recita un poema religioso que expresa el anhelo por Dios. Después de la comida el profesor, en compañía de Marianne, visita a su madre. Parece una mujer amargada y solitaria. Se queja de que nadie la visita y que los hijos sólo esperan su muerte a lo que ella se

niega. Dice que ha tenido frío toda su vida “sobretudo en el estómago”. Saca un reloj que piensa regalárselo al hijo de Sigfrid y Sara. El reloj no tiene manecillas; es idéntico al del sueño de Isak.

Víctor y Anders continúan discutiendo hasta casi llegar a los golpes. Parten en coche. Isak se queda dormido. Pájaros y árboles oscuros habitan en sus sueños. Aparece su prima Sara. Le pone un espejo a Isak y lo confronta. Le anuncia que se va a casar con Sigfrid. Isak dice que “eso duele”. La prima se va y en una cuna abraza a un bebe. Parece el ocaso de la tarde. Isak se asoma a la ventana y ve a Sara tocando el piano y a su hermano Sigfrid en la mesa. Sara se acerca a Sigfrid y lo besa. El profesor contempla la luna llena y después toca la puerta de una casa. Le abre Alman, el señor que discutía con su mujer en la carretera. Éste lo conduce a una aula donde va a ser examinado. Al fondo del salón observan varios testigos, entre los que figuran Sara, Víctor y Anders. Alman le pide que identifique en el microscopio unas bacterias, le pregunta cuál es el primer deber de un doctor y que diagnostique a una mujer enferma (que es la mujer de Alman). También le dice que su principal deber es pedir perdón. Isak falla en sus respuestas. Alman dicta el veredicto: se le acusa de egoísmo, incapacidad y soberbia. Su misma esposa ha hecho los cargos. Ahora Alman lo lleva al bosque donde está su mujer con otro hombre. Después de haber tenido relaciones sexuales con éste, le cuenta de Isak. Comenta que al llegar con Isak le confesará su infidelidad. Isak le responderá que siente lástima por ella pero que la perdona. Sin embargo, añade, nada de lo que diga tendrá sentido “porque es frío como hielo”. Su esposa desaparece. Alman señala que su condena será la soledad.

El profesor despierta de la pesadilla. Le dice a Marianne que los sueños que ha tenido le revelan algo que no se atreve a escuchar despierto: que está muerto aunque esté vivo. La nuera le cuenta a Isak que espera un niño. Discutió con Evald, su marido, porque éste no quiere tener al bebé. Le dice que tendrá que escoger entre él o el niño. Y es que Evald es igual a su padre; se siente “muerto como una piedra”. No quiere tener ninguna responsabilidad que lo obligue a vivir. Marianne ha pensado también en la madre de Isak. Le pareció “fría como el hielo, peor que la muerte”. Le dice al profesor que no quiere terminar como aquel matrimonio de la carretera. Isak le contesta que así fue su matrimonio. Aparece Sara con los jóvenes y le regalan al profesor unas flores; “sabemos que usted debe ser un hombre sabio que sabe todo acerca de la vida”.

Llegan a Lund. Los recibe Agda que viajó en avión. También está Evald. En la catedral Isak recibe su condecoración. Mientras la ceremonia se lleva a cabo, Isak recuerda los eventos

sucedidos desde el día anterior. Ya de noche, en la casa donde se hospedan, Isak le pide disculpas a Agda por haber sido grosero. La ama de llaves apaga la luz. Por el balcón Isak oye a Sara y los muchachos cantar. Se despiden del doctor. Sara le dice “Adiós padre Isak. Es a ti a quien amo. Hoy, mañana y siempre”. El profesor susurra “manténganse cerca”. Llegan Evald y Marianne. Isak le pregunta a Evald acerca de su matrimonio. Evald le dice que no puede vivir sin Marianne. El doctor trata de decirle a su hijo que olvide la deuda económica. Evald no entiende, piensa que su padre le está recordando su compromiso de pago. Se acerca Marianne. Isak le agradece por acompañarlo en el viaje.

El profesor se queda sólo. Su rostro es alumbrado por la luz de la ventana. Escuchamos su voz que dice que cuando está triste se pone a recordar escenas de su infancia. Sueña otra vez con la casa de su niñez. Isak está buscando a su madre y a su padre. Aparece la prima Sara que lo lleva de la mano a donde puede verlos. Ellos se encuentran al otro lado del estrecho de un lago. Lo saludan mientras el padre pesca.

## INTRODUCCIÓN

El tema a explorar en cada capítulo es el sufrimiento. Los sufrimientos de los personajes constituyen un factor esencial para adentrarnos en los orígenes de sus problemáticas.

En el caso de *Fresas Silvestres* no es evidente el sufrimiento de Isak. En una sola ocasión lo escuchamos hablar del dolor;

Sara: escúchame, voy a casarme con tu hermano Sigfrid. El amor es un juego entre nosotros.

Mira tu cara, trata de sonreír

Isak: Pero eso duele demasiado

El diálogo sucede cuando Sara pone frente a Isak un espejo. La figura del espejo es un símbolo que retrata la condición real de los personajes. Al respecto señala Charles Moeller;

“El ‘espejo’, palabra clave en la obra de Bergman, de la que hizo un instrumento de reflexión, lugar privilegiado donde el ser se desdobra y se interroga, donde se encuentra consigo mismo y sin defensa. El espejo no es un punto pasivo en este universo. En Bergman es un instrumento activo de conocimiento que permite interrogar y cuestionarse. El espejo no refleja juegos ya jugados sino que al presentarse la imagen de lo que quizá somos, de lo que

podríamos ser, nos ayuda a reflexionar sobre el sentido de la vida. El espejo hace presente otra apariencia de la persona: en lugar de repetir pasivamente, descubre otro ángulo”<sup>55</sup>

La personalidad del doctor, aparentemente encantadora tal como lo señala Marianne, es una fachada que esconde la situación en que está sumergido. Su rostro en el espejo dibuja gestos de dolor y amargura. Después del sueño, se revelará con más claridad la atrofia emocional de Isak;

“Recientemente he tenido los sueños más extraños. Como si tuviera algo que decirme a mí mismo, algo que no escucharía estando despierto”

Si antes de la pesadilla Isak no era consciente de su condición es porque reconocer lo que le pasa acarrea una fuerte carga de sufrimiento. En la pesadilla, después de contemplarse en el espejo, Isak se adentra en pasajes de su existencia que, como veremos adelante, constituyen una especie de odisea por el infierno. Cuando Isak mira lo que verdaderamente es advertimos el profundo dolor en el que vive.

## **DIMENSIÓN PSICOLÓGICA Y SOCIAL**

### *¿Porqué sufre Isak?*

El viaje en coche se convierte en un recorrido por momentos determinantes en la existencia de Isak. En la primera escena el profesor formula un juicio en el que rechaza casi todo contacto social. El desarrollo de la trama nos explica al espectador y al mismo Isak por qué está aislado de las relaciones humanas. La respuesta que halla rebasa lo que en un principio el profesor sabía de él mismo. No está aislado como resultado de un juicio moral sobre la convivencia entre los hombres. En todo caso, el juicio moral es consecuencia de la experiencia del doctor a lo largo de su vida. Poco a poco éste juicio se va convirtiendo en una acusación contra él mismo. Su nuera Marianne le reprocha ser egoísta y grosero. Acusa al profesor de no importarle los sufrimientos de los demás;

Marianne: Te pedí asilo por una o dos semanas ¿Recuerdas lo que dijiste?

Borg: Dije que estaría encantado

Marianne: Dijiste ‘No me inmiscuyas en tus problemas matrimoniales’

Borg: ¿Eso dije?

---

<sup>55</sup> Ch. Moeller, *Ingmar Bergman y el Silencio en Ixtus*, p. 50.

Marianne: Textualmente ‘No tengo ningún respeto por los sufrimientos mentales, así que no me vengas con tus lamentos. Mejor acude con un psicoanalista o un pastor. Es pura rabia’

Borg: Lamento desagradarte

Marianne: No me desagradas, me das pena...

Borg: Anoche tuve un sueño extraño

Marianne: No me interesan los sueños

Marianne siente lástima por Isak ya que es precisamente su actitud de indiferencia la causa por la cual está aislado de los demás. Más adelante nos enteramos que las personas más allegadas a él lo han marginado (su esposa) o abandonado (prima Sara). Si para el profesor son indiferentes los sufrimientos de los otros ¿Porqué habrían de interesarse por lo que a él le pasa? A pesar de todo Marianne sí se interesa por el profesor.

Cuando el profesor se hunde en sus recuerdos conocemos a la prima Sara, que dice estar secretamente comprometida con el joven Isak, y sin embargo no resiste los juegos y seducciones de Sigfrid, el hermano de Isak. A la prima se le presenta la disyuntiva de tener que escoger entre dos personas. La pregunta de Sigfrid señala esta disyuntiva; “¿Quién será el favorecido con esta fresa lúdica?”. En palabras de Sara, Isak “es tan bueno y tan noble y tan moral” mientras que Sigfrid es “tan travieso y tan emocionante”. Bergman sitúa al viejo Borg dentro del sueño en un plano de espectador. En el siguiente sueño la prima Sara lo acusa de ser un hombre viejo que va a morir pronto. Isak es percibido en todos los sueños como un anciano; nunca vemos a Isak joven. En el filme, la figura de anciano representa un estado de decrepitud y proximidad a la muerte.

La condición en que se halla Isak hace que esté ausente de lo que le rodea, incluyendo las personas a quienes supuestamente ama. En el segundo sueño, mientras la familia celebra el cumpleaños del tío, Isak está en el lago con sus padres. La ausencia es la expresión de una condición en la que vive ajeno a lo que sucede, alejado de la comunicación con los demás y con la vida misma.

A lo largo del viaje el doctor comienza a tener claridad de su situación. La secuencia del primer sueño alude a la muerte. Los altos edificios, los relojes sin manecillas, el hombre sin rostro, la carreta y el ataúd hacen referencia a su muerte. Isak, sin embargo, no sabe cuál es el significado concreto de este sueño. ¿Acaso se acerca el momento de su fallecimiento? ¿O quizá se trata del miedo a morir? Las claves para entender los símbolos nos las ofrece el mismo

desarrollo de la trama. Isak visita a su madre y aparece el reloj sin manecillas que había visto en su sueño. Mientras ve el reloj su madre dice “(Sara) se casó con Sigfrid, el bueno para nada”. El espectador se entera que Sara prefirió a Sigfrid en lugar de Isak. Vemos un acercamiento al rostro de Isak. El reloj sin manecillas, al igual que el hombre sin cara son expresiones de la condición de Isak<sup>56</sup>. La existencia de un reloj pierde su sentido si carece de manecillas. Por su parte, los rasgos de un rostro representan la identidad de un hombre. De ahí que un hombre sin rostro sea un sujeto sin identidad; a fin de cuentas sin humanidad. Sara prefirió al hermano porque la condición de Isak era la de un hombre sin rostro.

Al salir de la casa de su madre se escuchan truenos. La tormenta se desata y el profesor tiene una pesadilla. Pájaros negros cubren el cielo y aparece de nuevo la prima que le pone un espejo enfrente y le dice que se casará con Sigfrid. Como hemos señalado, Isak tiene miedo a mirarse de frente por el dolor que acarrea reconocer su propia miseria; “eso duele demasiado”. Toda la pesadilla viene a ser una descripción de la situación de Isak y las consecuencias que ha tenido en su vida. Se comprende el significado del primer sueño; las señales de muerte no anuncian la cesación de su vida sino que son una representación de su condición existencial. El profesor ha descubierto que enterró su persona hace mucho tiempo. Así es como le confiesa a Marianne aquello que “no escucharía estando despierto”; “*estoy muerto aunque esté vivo*”. Esa es la clave para entender al personaje.

La prima Sara representaba la posibilidad de redención<sup>57</sup>. Sin embargo, es la misma personalidad de Isak la que hace que Sara se decida por Sigfrid. La prima describe el carácter de Isak; “eres un hombre viejo que va a morir pronto y yo tengo una vida por delante”. El profesor se da cuenta que vive en un aislamiento. El sufrimiento de Isak es *la experiencia* de estar muerto en vida.

Su condición de espectro ha traído como consecuencia el padecimiento de una soledad; es el castigo que se le hace evidente durante la pesadilla que tiene en el carro. La soledad, en este caso, tiene que ver con la incapacidad de relacionarse con los demás y con uno mismo. La

---

<sup>56</sup> En el sueño Isak ve que el reloj no tiene manecillas y entonces lo acerca a su oído para checar si funciona. Sin embargo lo que escucha son los latidos de un corazón.

<sup>57</sup> Más adelante se comentará de qué manera se expone en el filme la posibilidad de redención a través de Sara.

distrofia de Isak ha provocado que los demás se alejen de él. Ya no es sólo su incapacidad de comunicación sino la reacción de los demás lo que ha hecho que el profesor viva aislado.

Estar muerto en vida es estar enfermo, atrofiado para sentir, impedido para vivir como ser humano. El hombre sin rostro es un símbolo de su inhumanidad. Su persona dentro del ataúd es un diagnóstico de su propia condición; el mundo del profesor está delimitado por un sarcófago, vive ajeno a lo que le rodea, encerrado en su universo individual en el que se respira un olor a muerte.

En la pesadilla que tiene en el carro Isak se enjuicia así mismo; Alman, el señor que conocieron en el accidente, se transforma en juez del doctor. De acuerdo con Robin Wood, Alman es el "alter ego"<sup>58</sup> de Isak, es decir una representación del mismo Isak que juega a ser la voz de su conciencia. Lo comprobamos cuando Marianne le dice al profesor que no quiere terminar como "esos dos del carro". Isak le contesta "me recordaron a mi matrimonio"<sup>59</sup>. La pelea de Alman y Berit anticipa al espectador lo que ha sido la vida matrimonial de Isak;

"Alman: No sé si mi mujer está llorando o es pura actuación. Maldita sea si no es verdad. Es exactamente como ver el rostro de la muerte"

Alman dice que su mujer está siempre llamando la atención. Berit denuncia el egoísmo del esposo. La relación matrimonial se caracteriza por la mutua agresión verbal y física. Según Alman nada más no se han matado por puro egoísmo.

Durante el sueño Alman le aplica una prueba a Isak. La prueba simboliza el examen de conciencia que el doctor se hace a sí mismo. Alman le pide que observe lo que hay en el microscopio, pero él no ve nada, está cegado. El doctor desconoce su principal deber. Se queja del corazón pero los papeles no dicen nada sobre el corazón. Alman le dice que su principal deber es pedir perdón. Todos sus conocimientos no son capaces de diagnosticar su padecimiento. Cree que Berit, la esposa de Alman, está muerta. Sin embargo, la que parecía muerta comienza a reírse como histérica. La percepción de Isak está distorsionada por su mismo estado emocional.

---

<sup>58</sup> R. Wood, *Ingmar Bergman*, p. 81.

<sup>59</sup> La película de hecho representa la historia de Isak en varias ocasiones. La rivalidad de Sigfrid e Isak por la prima Sara vuelve aparecer a través de los dos jóvenes que se disputan a la segunda Sara desde sus posturas morales. Ésta Sara amplía lo que el espectador sabe acerca de la relación de Isak con su prima. Así mismo, la primera pesadilla donde la carreta fúnebre se le sale una rueda, anticipa el viaje en el carro y el episodio en el que por poco se accidentan con el carro de Alman.

La atrofia de Isak no sólo trae como resultado un aislamiento de los demás hombres. En su actitud pareciera que no tiene emociones o que por lo menos prescinde de ellas. En la misma pesadilla vemos que no reacciona ante infidelidad de su esposa;

“Ahora iré a casa y le diré a Isak. Ya sé que dirá ‘pobre chica me das pena. Como si fuera un Dios. Entonces lloraré y diré ¿No sientes pena por mí? Él dirá: sí mucha pena. Entonces le pediré perdón. No hay nada que perdonar, me dirá.’ Pero nada de lo que dirá significa algo porque es frío como el hielo”

Isak Borg sufre porque el estado en que se encuentra es una negación de su propia condición. Como se verá más adelante el sufrimiento es esa experiencia dolorosa que le señala a Isak que vive en un estado de inhumanidad. La situación de Isak devela la aberración que conlleva ser humano y no tener comunicación con los demás.

### *Origen del sufrimiento*

La enfermedad de Isak está relacionada con la historia de su familia. Las fotografías que aparecen al inicio expresan que la vida del personaje sólo se comprende en relación con la existencia de aquellos con quienes ha vivido: madre, hijo, nuera y su difunta esposa. La enfermedad del doctor viene de una herencia familiar. Al respecto Wood comenta;

“Este tema no se repite pura y simplemente a través de las diversas generaciones de los Borg, sino que se desarrolla de generación en generación, comenzando por la anciana madre de Isak”<sup>60</sup>.

El mal del profesor se ha reproducido de padres a hijos; recordemos que la madre de Isak planea regalarle al primogénito de Sigfrid el reloj sin manecillas. La relación de la madre con sus hijos es de indiferencia e incluso desprecio. Mientras que los hijos esperan su muerte para obtener ventajas económicas, la madre se niega a morir para fastidiarlos; “Ya sé que los aburro. Y tengo otra falta: no me muero. Les he echado a perder sus cálculos”. Marianne le dice a Isak que su hijo Evald lo odia.

Hay una escena clave donde aparece toda la familia vinculada por la sensación de frialdad y muerte. En la plática del carro, después de la pesadilla, Isak se reconoce muerto en vida, la nuera le cuenta al profesor que su hijo Evald también se siente “un cadáver viviente”, así mismo

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 74.

describe a la madre de Isak “fría como el hielo, peor que la muerte”. Marianne tiene miedo por el futuro del hijo que lleva en el vientre “Más allá no hay otra cosa que frío, soledad y muerte”. También es notoria la ausencia paternal tanto en Isak como en Evald. En la película la figura del padre se impone precisamente por su ausencia. Isak es pues víctima de una calamidad familiar. La historia familiar se caracteriza por estar atrapados en una desolación existencial.

### *Origen social del sufrimiento*

La exposición de Bergman rebasa la mera dimensión psicológica cuando la denuncia apunta a una cultura fría incapaz de atender las cuestiones fundamentales de las personas. La sociedad no sólo es acusada de frialdad, sino que es en ella misma donde encontramos muchas de las causas que dan origen al sufrimiento de los personajes. La familia de los Borg es la expresión de un modelo de familia dentro de un contexto condicionado por su historia y cultura.

El matrimonio que conocemos durante el viaje no solo representa la situación de Isak; es también la cara de un modelo de pareja en la cultura occidental. La madre de Isak dice que tuvo diez hijos. Se sorprende de “estos jóvenes de hoy” que no tienen hijos. Evald no quiere tener al niño; “Es absurdo traer niños a este mundo y pensar que estarán mejor que nosotros”. Evald rechaza al bebé porque no le encuentra sentido responsabilizarse por un niño que, cree, vivirá en el mismo aislamiento que él. Evald considera un hijo como una carga debido a que él mismo no quiere asumir la vida; “no me van a obligar a vivir un día más”.

La película hace explícito el período en que se desarrolla la historia. Alman menciona la fecha en la que Isak atestigua el adulterio de su esposa: primero de mayo de 1917, cuarenta años antes del momento en que el profesor está teniendo la pesadilla. La historia es ubicada en 1957. Vemos que Isak es hijo de una moral heredada de una época en la que las costumbres religiosas pesan negativamente sobre las relaciones humanas;

“Isak es tan bueno y tan noble. Tan moral y tan sensible. Y sólo quiere besarme cuando está oscuro. Y me habla de que el pecado está muy lejos de mí”

La sexualidad pertenece al ámbito de lo prohibido. El pecado provoca sentimientos de culpa y delimita el comportamiento de las personas. La prima Sara se ve conflictuada por las imposiciones morales de la familia. Sara se casa Sigfrid que ante la sociedad es un inútil (“ese bueno para nada”). La moral correcta, “lo bueno” está de parte de Isak. Sin embargo, como se ha

visto, Isak representa lo decrepito. Por otro lado, Sara es expresión de vida. Hay varios símbolos que aparecen en Sara relacionados con la fertilidad y la vida; mece a su sobrino en la cuna, recoge fresas silvestres. Lo anterior nos lleva a cuestionarnos por qué alguien que representa la vida eligió lo contrario a la moral reconocida como “buena” por la sociedad. Bergman juzga *inhumana* la moral de su sociedad.

Aún en la vejez de Isak permanecen hábitos que son fruto de aquella moral. La deuda económica de su hijo se impone en la familia como un principio inviolable. En casa de Isak está implícitamente prohibido que los patrones se tuteen con los empleados y mucho menos que exista algún tipo de relaciones amorosas. La comunicación de sentimientos es subyugada por secas formas de convivencia, tal como lo muestra la relación de Isak con su hijo. La moral es tan fría y decrepita como la personalidad del profesor.

En la ceremonia de reconocimiento vemos deambular a cientos de académicos como si asistieran a un funeral. Sus trajes negros, sus expresiones congeladas y la disciplina con la que marchan contrastan con los claros vestidos de los jóvenes que le gritan al doctor, las alegres facciones y el alboroto del público. Al respecto French comenta;

“El personaje central de Fresas silvestres es el vestigio de una vieja sociedad, y claramente parte del propósito de Bergman a un nivel social, es comparar a Borg, producto de un represivo mundo victoriano de clase media, con la juventud representante de una supuesta sociedad liberada y permisiva”<sup>61</sup>

La moral está respaldada por la representación de un Dios distante que se yergue como juez de las acciones de los hombres;

“Ahora iré a casa y le diré a Isak. Ya sé que dirá ‘pobre chica me das pena. Como si fuera un Dios’”

Si Isak se comporta como un Dios, quiere decir que la imagen de ese Dios es, antes que nada, un impasible juez que juega a perdonar los errores y las fallas de los seres humanos pero que no se involucra con ellos.

---

<sup>61</sup> P. French, *Op. cit.*, p. 57.

La frialdad del profesor no estorba el cumplimiento de sus principios. Isak es un hombre al que importa mucho acatar las normas morales. En este sentido, no se podría acusar al profesor de ser inmoral dentro de su cultura. El problema es que ésta moral, prominentemente religiosa, y éste Dios, están asociados con signos de muerte; un Dios obsesionado por juzgar el comportamiento sexual de los hombres;

Sigfrid: Estoy locamente enamorado de ti

Sara: (después de que se besa con Sigfrid y se desparraman las fresas silvestres) ¡Ay mira lo que hiciste! ¿Qué diría Isak? Me has vuelto una mala mujer o por lo menos casi una mala mujer.

Las fresas desparramadas (la pérdida de la inocencia) es también una alusión a la pérdida de la virginidad. Sara se ha hecho una mujer mala porque ha tenido contacto sexual con Sigfrid.

Ése mismo Dios otorga reconocimientos a personajes que son modelos para la sociedad (el premio que recibe Borg es en una catedral). Sin embargo, tal ejemplo para la sociedad es también la representación de una persona que está muerta en vida; Dios tiene como modelo a un hombre muerto.

### *Sufrimiento y redención*

Se puede hablar de posibilidad de redención con base en las alternativas que el mismo filme plantea. Con la palabra redención nos referimos a la capacidad que tiene el ser humano de trascender la condición de aislamiento, y por ende, de sufrimiento, en que se encuentra. El sufrimiento del doctor evidencia una distrofia en su personalidad. Habría que preguntarse si el dolor de la soledad y el hermetismo existencial es un estado característico del ser humano dentro del universo de Bergman. En contraste, en casi todas sus obras también aparecen personajes y situaciones que constituyen una posibilidad de redención para aquellos que son víctimas de crisis existenciales. En *Fresas Silvestres* hay manifestaciones que expresan la esperanza de redención. La introspección y el sufrimiento del profesor no sólo son un diagnóstico de su estado anímico sino también una puerta a la redención. En concreto, la redención implica que el personaje sea rescatado de su desgracia. Caer de la gracia, en este caso, tiene que ver con la pérdida de un estado de felicidad. El aislamiento en que se encuentra Isak le provoca sufrimiento. La ausencia de felicidad es un indicador de que vive en un encierro existencial.

De acuerdo con Philip French “tradicionalmente, en la iconografía escandinava, las fresas silvestres simbolizan la inocencia y la naturaleza efímera de la felicidad”<sup>62</sup>. El canasto con fresas desparramadas es la pérdida de la inocencia. Para ser preciso, *Smultronstället*, que es el título en sueco de la película, significa “el lugar de las fresas silvestres”<sup>63</sup>. Éste lugar, siguiendo a Kersti, tiene la “connotación figurativa de un momento en el pasado al cual algún miembro de la familia vuelve la vista hacia atrás y le gustaría recapturar y revisar”<sup>64</sup>. El lugar de las fresas silvestres representa la visita que el doctor realiza a su pasado. La connotación del título sólo se comprende completamente hacia el final de la película, cuando el profesor menciona que ante la soledad recurre a las memorias de su niñez.

Para redimirse Isak necesita ser llevado hacia el pasado. Se trata de viajar al pasado para poder salir de él, es decir, liberarse de su aislamiento. Recordemos que en el segundo sueño la ausencia de Isak se debe a que está con sus padres. Los sucesos del pasado tienen tanto peso sobre la vida de Isak que el presente luce irreal en comparación con el dominio de la memoria;

“Quizá comenzó en mi infancia. Como sucedió, no sé, pero la claridad real del día dio lugar a la aún mayor claridad de las imágenes de la memoria que surgieron ante mis ojos con toda la fuerza de lo real”

Paradójicamente, para liberarse del pasado tiene que adentrarse en él y completar el recorrido existencial en todas sus etapas. La travesía consiste en la disposición de desenterrar y confrontar lo que quedó truncado por el paso del tiempo. Así mismo, los personajes que posibilitan una alternativa al destino trágico de Isak son Marianne y las dos Saras. De hecho Marianne es la que conducirá al doctor, para después encontrarse con Sara tanto en el pasado (primera Sara) como en el presente (segunda Sara). Egil Tornqvist sugiere un paralelismo de la película con *La Divina Comedia*;

“Que la pesadilla se presente antes del recorrido que va a emprender también significa que éste sueño junto con el viaje y la final visión paradisiaca se vuelve una íntima odisea al estilo de la Divina Comedia. Borg es primeramente castigado con una visión del infierno, es

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>63</sup> *Loc. cit.*

<sup>64</sup> *Loc. cit.*

purgado durante el viaje a través de diferentes estaciones, entre las cuales hay una estación de gas (purgatorio), y finalmente recompensado con la gracia del cielo (paraíso)”<sup>65</sup>

Hay que atender a la figura del carruaje como un símbolo de la existencia. En el sueño inicial vemos que nadie maneja la carroza en la que Isak aparece dentro de un ataúd. Ya se comentó que el carruaje anuncia el viaje en coche del profesor. Cuando parten para Lund es Isak quien conduce el automóvil. A la medida que transcurre el viaje el doctor se va adentrando a los recovecos de su existencia. Mientras tiene la pesadilla, el automóvil no está detenido; Marianne va manejando. Marianne es una especie de Virgilio que guía al doctor por los caminos de su existencia. La posibilidad de escapar al encierro surge en el momento en que otro irrumpe dentro de la vida del profesor y toma el volante de su existencia.

Durante el viaje Isak va en busca de algo que aparentemente ha perdido. Es interesante constatar que en la odisea es a los demás a quienes encuentra. Nótese que en las escenas oníricas aparecen episodios que nunca pudo haber visto Isak. Cuando Sara coquetea con Sigfrid o su mujer lo engaña, en realidad él nunca estuvo ahí. Sin embargo, después de varios años estas escenas se hacen presentes. Las escenas que nunca vio estuvieron delante de sus ojos a través de los sucesos y las relaciones con los demás; Sara se casó con su hermano y la actitud de su esposa evidenciaba su infidelidad. El problema es que Isak nunca dejó entrar a los demás a su vida. Isak asumió su existencia prescindiendo de los demás; pretendió vivir sin dejarse afectar por lo que le rodeaba. El profesor se adentra a su historia en busca del “otro”.

La primera persona que se le aparece es su prima. Sara es lo que para Dante fue Beatriz. Isak dejó escapar la oportunidad de liberarse de la epidemia familiar durante su juventud al perder a su prima. La nostalgia de Isak por la prima devela el amor que hacia ella sentía. Aún así, es ella quien le pone a Isak un espejo para obligarlo a que se enfrente con él mismo. Pero también es esa ingenua personalidad, descrita por medio de la segunda Sara, que al pie del balcón le confiesa su amor y admiración y finalmente lo lleva de la mano para encontrarse con sus padres. Y es que Sara es la persona que todavía puede despertar los sentimientos del doctor. Sara es esa frescura, inocencia y felicidad que abren la posibilidad de salvación de Isak. Aunque no son idénticas las personalidades de ambas Saras las dos señalan aspectos que conducen a Isak a recuperar su humanidad.

---

<sup>65</sup> E. Tornqvist, *Between stage and screen*, p. 115.

En el camino hacia la redención el sufrimiento cobra un papel esencial. La redención supone una experiencia radical de dolor. Isak, después de reconocer su soledad mira a la luna. La imagen es desoladora; la negrura del paisaje, los chirridos de los pájaros, la cuna del bebé, los árboles viejos<sup>66</sup> son una representación del terror y angustia por el que pasa en ese momento. Recarga la mano en la pared y se hiere con un clavo. Hay una evidente referencia a la pasión de Cristo. Para llegar al paraíso es necesario padecer el dolor de los rencores, las heridas olvidadas y los sentimientos enterrados. En ese momento, el sufrimiento es el proceso que lo lleva a reconocer que una vida solitaria, aislada de los otros, no tiene sentido. El espejo de Sara, el examen y juicio de su propia conciencia, y el reconocimiento de su incapacidad para amar a su esposa, hijo y demás semejantes son las purgas que van sacando al doctor de su infierno existencial. El infierno es la muerte en vida. El purgatorio es el dolor que conlleva volver a la vida humana.

Cabe enfatizar que no sólo se experimenta sufrimiento en el proceso de redención. Aunque no pareciera evidente, la condición de estar muerto en vida acarrea una fuerte carga sufrimiento. No es exacto decir que el profesor es incapaz de sentir. Más bien, padece de distrofia emocional. En este estado, el sufrimiento es la sensación de no sentir. Éste padecimiento es diferente al dolor que implica el camino a la redención. Sentir que no se siente es la experiencia de dolerse por la incapacidad de relación y comunicación con la vida. ¿Cómo describir esta sensación de vacío y muerte que en ocasiones habita en el ser humano? Tan engañoso es este estado que no siempre hay conciencia del sufrimiento, como es el caso del profesor (Sara: “tú deberías saber que duele, pero no lo sabes”). Sin embargo, la desoladora experiencia produce sensación de sinsentido (Madre: “estas fotografías son basura”), de aberración a las relaciones humanas (Isak: “me he retirado de cualquier contacto social”) y hasta actitudes suicidas;

“Evald: Esta vida me enferma. No me van a obligar a vivir un día más de lo que yo quiera [...]

Lo tuyo es vivir y crear vida. Lo mío es estar muerto como una piedra”

---

<sup>66</sup> Robin Wood cita algunos ejemplos donde hace ver la relación que existe entre los elementos de la naturaleza y los momentos de la vida de los personajes; “el simbolismo del árbol [...] si lo consideramos dentro del complejo contexto de ideas y asociaciones en que aparece: nacimiento y muerte, fertilidad y esterilidad, ternura de la maternidad e infecundidad del aislamiento; paso del tiempo, acción recíproca de la memoria” R. Wood. *Op. Cit.*, p. 77. Lo que aquí señalamos es que los símbolos también sirven, por decirlo de alguna manera, como retratos de la condición existencial.

Hay dos tipos de sufrimiento. El infierno es el hermetismo existencial. El purgatorio son los dolores de parto para salir del encierro.

Después de la odisea, el personaje entra a un nuevo momento de su vida. Los esfuerzos del doctor para renovar las relaciones con los demás manifiestan un sincero deseo de enmienda y conversión. Tan evidente se hace la urgencia del profesor que sus torpes intentos por resanar las relaciones con su hijo, nuera y ama de llaves son una manera de expresar que el sentido de lo que él es depende de los otros. Lo que se enfatiza, más que el hecho de superar su enfermedad, es el reconocimiento de que sin los otros su vida carece de sentido.

Por último, Sara como símbolo de felicidad e inocencia, conduce al doctor a un lugar en el que él estuvo por algún tiempo. La inocencia de Sara hace que Isak recuerde su propia inocencia. Es ahí a donde el profesor necesita voltear la cabeza. De la mano de Sara llega al sitio donde están sus padres. Isak los saluda y los padres corresponden el saludo. En tal estado se hace viable la reconciliación. Isak se adentra en su pasado para reconciliarse a través de él. En el trayecto advierte la distrofia como parte de una herencia familiar. Habrá que perdonar a sus padres, a su historia y finalmente a él mismo para trascender su pobreza existencial. Perdonar no es equivalente a recuperar una condición de inocencia. La reconciliación conlleva la aceptación de su pasado. La distancia que lo separa de sus progenitores, simbolizada a través del lago, es irreversible; su padre ha muerto y su madre ya es muy anciana. Sin embargo, ha encontrado el único lugar en que es posible la redención. Éste lugar refiere a un estado de comunicación con los otros. De la angustiada expresión que tiene al inicio de éste sueño su rostro transita a la más apacible serenidad.

Hay que señalar que en el pasado de Isak se presentaron otras alternativas que constituían una posibilidad de redención. Antes de llegar al pueblo donde vive su madre nos enteramos que el doctor trabajó ahí varios años como médico oficial de distrito. Después del caluroso recibimiento por parte de que atiende la gasolinera Isak dice entre dientes que quizá se debió haber quedado a trabajar ahí. Sin embargo, la decisión que tomó fue dedicarse a la investigación. Me parece que Bergman abre una interrogante más que proporcionar una respuesta; ¿Qué habría pasado si el doctor hubiera ocupado su vida en ejercer su vocación médica en vez de encerrarse en un laboratorio? El comentario de Borg descubre una duda que prevalece en él mismo; a lo mejor por el hecho de haber respondido más a situaciones externas que dedicarse a una labor

vocacional, desatendió a la posibilidad de otorgarle sentido a su vida. El sentido de tal vocación, a diferencia de su labor como investigador, residía en el hecho de estar volcado a los otros.

## **DIMENSIÓN FILOSÓFICA**

### *Inhumanidad de Borg*

El sufrimiento de Borg es constantemente asociado al tipo de relación que lleva con sus semejantes. Incluso sabemos que Isak sufre porque son los demás quienes lo revelan. Marianne siente lástima por Isak porque la forma en que éste asume su existencia contrasta con lo que ella es. Al igual que Sara, en Marianne vemos asociados varios símbolos de fertilidad y vida; el más fuerte es el deseo de tener a un niño. Evald le dice “lo tuyo es crear vida”. En ésta línea quien enfrenta a Isak es un personaje que representa la vida humana. Simbólicamente, Marianne le está diciendo a Isak que su existencia carece de sentido si no es en relación a los otros. El encierro existencial significa clausurar las posibilidades de sentido que los demás otorgan. Por eso, para la madre de Isak todas las fotografías y recuerdo “son basura”. Las imágenes de sus hijos y nietos han dejado de tener algún tipo de significado; no representan nada. Isak es llamado (por su conciencia) a pedir perdón por no dejar que los otros le den sentido a su vida. Su actitud de erguirse “mas allá” de la infidelidad de su esposa es la incapacidad para asumirse a partir de los otros. Quiere decir que Isak se ha cerrado al “otro” como posibilitante de sentido. El síntoma más evidente es la negación del “otro” como ser humano; “no me importa el sufrimiento mental de los otros”. Hasta este punto no habría problema si la existencia humana pudiera realmente prescindir de los demás. Sin embargo una vida que a pesar de haber estado “llena de trabajo arduo” y que “empezó por una lucha por el pan y terminó por una gran pasión por la ciencia” ha perdido todo sentido. La película justamente trata de describir el infierno existencial que implica aislarse y negar al “otro” como aquel que otorga sentido a la vida humana. El sufrimiento por la soledad hace patente que el hombre no puede bastarse a sí mismo para ser humano. Señala que la vida humana se hace con y partir de los demás. El hombre está abierto y empujado a ser dotado de sentido por los otros. Las migajas de sentido que aun quedan en la madre de Isak son las visitas del hijo. Evald confiesa que “no puede vivir” sin Marianne. Isak cae en la cuenta que todo lo que sabe no tienen ningún caso sino es en relación con los otros. Lo anterior no es simplemente

reconocer la necesidad de los demás como complemento a la vida humana; si el aislamiento existencial produce pérdida total de sentido es que los demás constituyen el sentido de la propia existencia.

### *Inhumanidad de la sociedad*

Sara le dice a Isak, inmediatamente después de que éste cae en la cuenta de que es un atrofiado emocional, “sabemos que usted debe ser un hombre sabio que sabe todo acerca de la vida”<sup>67</sup>. La frase se impone como una descarnada ironía. Con ello Bergman critica el papel que ha jugado la ciencia en la modernidad. El profesor es premiado por lo que ha aportado a la sociedad. La ceremonia en latín resalta las cualidades del profesor: médico, científico, experimentador e inventor. Y sin embargo, el hombre de ciencia es un ignorante del corazón humano; es precisamente el reproche de la prima Sara; “Como profesor emérito tú deberías saber que duele. Pero no sabes. Sabes tanto y no sabes nada”. En la pesadilla el profesor es puesto a prueba; éste olvida el primer deber de un doctor. Momentos después dice que está mal del corazón a lo que Alman contesta “No dice nada sobre su corazón estos papeles”. Bergman acusa que la ciencia no ha podido responder a los planteamientos fundamentales de la existencia humana. Un doctor es una persona cuyo grado y trayectoria académica lo convierte en instructor y modelo social. El honor que recibe en la catedral es el reconocimiento público por el aporte que ha otorgado a la humanidad. Los maestros de la ciencia se yerguen en la modernidad como los nuevos sacerdotes de la sociedad. Los muchachos le piden a Isak su opinión en la discusión entre religión y ciencia. El profesor prefiere callar. Denunciar la incapacidad de la ciencia no es desacreditar su importancia. El problema es que la ciencia ha hecho a un lado los problemas esenciales del hombre. El examen es una representación de que todos los conocimientos científicos que posee no sirven para ver y comprender al ser humano.

Los dos jóvenes que discuten simbolizan la herencia de una cultura racionalista y religiosa que se preocupa más de imponer sobre la sociedad su pensamiento que de ofrecer respuestas al

---

<sup>67</sup> French comenta que posteriormente, en una entrevista, Bergman criticaría de la película la actitud superficial y frívola de los jóvenes. Con ello quiere subrayar –o quizá rectificar - que la nueva generación no representa una verdadera alternativa que responda satisfactoriamente a los problemas que ha heredado de la vieja sociedad. Al respecto French dice: “Estos tres tipos (los jóvenes) son vistos desde el exterior. Su lenguaje suena falso, ciertamente como hacen los diálogos que ponen en la boca de los adolescentes en las películas de los años 50’s”. P. French, *Op. cit.*, p. 60. En el análisis de *El Silencio* Bergman criticará también la moral hedonista que caracteriza a esta nueva generación.

ser humano. A final de cuentas Bergman cuestiona que tanto la ciencia como la moral religiosa no han sido capaces de responder a los problemas humanos.

El supuesto antropológico que Bergman proyecta es la necesidad humana de los demás para poder otorgar sentido a la propia vida. Ahora bien, una moral cuyos connotados aluden a la muerte es incapaz de comunicar sentido. El Dios de esa moral se convierte en un ser extraño que mantiene aislados a unos hombres de otros reduciendo la existencia al absurdo. La vida humana sería una aberración por el hecho de que la moral y Dios niegan algo que en el mismo ser humano se impone.

Si el sufrimiento es la experiencia que devela la inhumanidad de los personajes, la ciencia y la moral atentan contra la vida humana. Atentan, no sólo por la imposición de valores que provocan sufrimiento al obstruir las posibilidades a las que está abierto y empujado el ser humano, sino por el hecho de no ofrecer sentidos que den respuestas a su búsqueda existencial.

### *Redención*

Decíamos que la película plantea, por lo menos, la posibilidad humana de superar la condición de miseria. Aunque no sabemos si finalmente el profesor alcanza una nueva condición, de lo que podemos estar seguros es que hay una respuesta personal, incitada por una interpelación que viene de los otros, a salir del encierro existencial. En ésta línea podríamos afirmar que la concepción de ser humano en Bergman es la de un ser al que se le presenta la posibilidad de trascender. Entendemos la trascendencia como la capacidad de ir más allá de la condición en que se encuentra. La redención es un modo particular de trascendencia; se refiere a la capacidad de superar la condición de miseria y sufrimiento. En el caso de *Fresas Silvestres* la redención supone el ser rescatado por otro; la posibilidad de trascender una condición de miseria depende de una injerencia externa. La redención para Isak es la alternativa existencial del “otro” como posibilitante de sentido.

Las preocupaciones, anhelos y sufrimientos de los personajes son expresiones de ésta dimensión trascendental;

“¿Dónde está el amigo que busco al despuntar el día?  
cuando cae la noche no lo habré encontrado aún,  
mi corazón en llamas me muestra sus huellas.

Miro sus huellas donde quiera que florecen las flores,  
su voz se mezcla con el mismo aire,  
su voz llama en el viento de verano”<sup>68</sup>

El tono nostálgico del poema que recita Isak a sus acompañantes de viaje es una manifestación de una determinada condición existencial. El ser humano se encuentra ante sí mismo como alguien que anhela. En el caso de Isak, el sufrimiento, sentirse muerto en vida, hace evidente el deseo por algo que no tiene. En *fresas silvestres*, como se ha precisado, se carece de un estado de comunicación con los otros, aquel que se alude con las fresas y que es representado por el recuerdo de un estado de inocencia y felicidad.

Algunos críticos señalan que el poema se refiere a la nostalgia por Sara mientras que otros aseguran que es un anhelo por su padre. Tornqvist dice que es la búsqueda de Dios. En todos los casos coinciden en la necesidad del “otro” como quien otorga sentido a la vida. A mí me parece que el tono religioso del poema representa la necesidad humana de significar la existencia a partir del fundamento último. El “otro” ya no es solamente los hombres sino “Aquel” que posibilita sentidos para la vida humana. El “amigo” que en un momento de su inocencia fue su propio padre<sup>69</sup> y que colmó de sentido su vida, yace en la otra orilla del lago. Sin embargo el anhelo de Isak persiste. Ahora que su padre ha muerto y que Isak ha perdido la inocencia, la referencia paternal, como aquél que otorga sentido, ha transitado a un plano fundamental. El “amigo” refiere al que primariamente otorga significado; sus huellas revelan el rastro de alguien que posibilita sentidos plenos para la existencia. Aunque la moral religiosa de su sociedad ha errado en significar la vida humana la pregunta prevalece; ¿Habría Alguien capaz de saciar la sed de sentido en el hombre? ¿Es posible encontrar al Guía que determina el rumbo de la existencia? ¿Existe un Ser que dé una respuesta a tanto dolor y miseria humana?

El sufrimiento, pues, devela que la existencia humana necesita de los otros para hacer su vida. En este caso, la redención depende de la apertura hacia los demás como posibilitantes del propio sentido. Son los otros quienes se constituyen como fuentes de sentido para Isak. Camino a la redención, el profesor cede las riendas de su existencia a aquellos que son portadores de una

---

<sup>68</sup> De acuerdo con French este poema pertenece a Johan Olof Wallin, eminente arzobispo, teólogo y poeta del siglo XIX de la Iglesia Sueca. *Ibid.*, p. 25.

<sup>69</sup> La ausencia de Isak en el primer sueño es porque está con su padre en el lago. Cuando recita el poema tiene a sus espaldas un lago. Luego, la escena final es llevado con sus padres quienes están al otro lado de un lago.

vida más humana. El deseo de conversión también subraya que el ser humano no sólo es receptor de sentido. De hecho, el sentido recibido lo convierte en portador. En esta línea, trascender el egoísmo es otorgar sentido a los demás. Que el doctor salga de su hermetismo depende de la confianza que tenga para encargarle su existencia a sus semejantes (recordemos la escena final con Agda y los muchachos). Pero también de la capacidad para cargar y responsabilizarse de los otros. La posibilidad de superar su miseria se encuadra en una paradoja; más que atender al propio dolor, consiste -entre otras cosas- en velar por los sufrimientos y necesidades de los otros. La conversión de Evald se deja a juicio del espectador. Aunque confiesa que no puede vivir sin Marianne, no sabemos qué actitud asumirá ante la vida del niño que viene.

En este último sentido, habrá que estar atentos en el análisis de las siguientes películas para determinar de qué manera la redención es viable en la visión que Bergman tiene del ser humano. Si el encierro existencial es un problema sin resolución, la vida humana sería un absurdo. La aberración consistiría en la incapacidad de trascender una condición que la misma existencia reclama superar. En *Fresas Silvestres* se plantea la posibilidad de redimir una condición. Aún cuando se vislumbra la esperanza no se hace explícito el desenlace de la odisea.

#### ***LA OBRA EN RELACIÓN CON LA VIDA DEL AUTOR***

French comenta las similitudes que hay entre el profesor Isak y el padre de Ingmar. Erik Bergman es caracterizado en la personalidad del pastor luterano en *Las mejores intenciones*, película biográfica en la que el cineasta describe con minuciosidad la historia de sus padres. En éste filme “el problemático héroe abandona su misión social en una aldea remota al norte de Suecia por un prestigioso nombramiento en la capital”<sup>70</sup>.

El mismo Bergman dice que se inspiró en su padre para crear el personaje de Isak Borg pero que con el tiempo habría de reconocer la proyección de su propia personalidad en el personaje;

“Isak Borg = I.B. Is (hielo) y Borg (castillo). Era sencillo y facilón. Modelé una figura que exteriormente se parecía a mi padre pero que era enteramente yo. Yo, a los treinta y siete años, asilado de relaciones humanas, relaciones que yo había cortado, autoafirmativo,

---

<sup>70</sup> *Loc. cit.*

introvertido, no sólo bastante fracasado sino fracasado de verdad. Aunque exitoso. Y capaz. Y ordenado. Y disciplinado”<sup>71</sup>

En los apuntes biográficos se comenta la difícil situación por la que pasaba Bergman cuando realizó *Fresas silvestres*. En 1957 ya se había divorciado tres veces y padecía de problemas que su doctor diagnostica como “psicosomáticos”. Para ese entonces Bergman comprendía que sus sufrimientos físicos no estaban dissociados de los psíquicos. Su precario estado de salud era la expresión de su enfermedad espiritual. El éxito profesional en contraste con la miseria en que se encontraba el cineasta no es muy diferente a la historia del doctor Borg.

El guión de la película lo escribe un año antes, durante su estancia de dos meses en un hospital. La deteriorada relación con sus padres y su historia familiar fueron la principal fuente que dio origen a la película;

“Creía comprender que era un niño no querido, desarrollado en una matriz fría y nacido durante una crisis –física y psíquica. Más tarde el diario de mi madre ha confirmado mi idea: mi madre se sentía violentamente ambivalente ante su miserable hijo moribundo [...] A través de la historia fluye un solo tema, mil veces variado: carencias, pobreza, vacío, falta de perdón. No sé ahora, y no sabía entonces, cómo suplicaba a mis padres a través de *Fresas silvestres*: <miradme, entendedme, y –si es posible- perdonadme>.”<sup>72</sup>

La última escena de *Fresas silvestres* manifiesta la búsqueda de un hombre que anhela reencontrarse con su historia. La distancia entre el hijo y los padres es el lago. En la otra orilla se ve el saludo de ellos. La reconciliación que sugiere en la película es un deseo de enmienda en la vida personal del autor.

---

<sup>71</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 21.

<sup>72</sup> *Loc. cit.*



## CAPÍTULO 2

# EL DERRUMBE DE LAS CERTEZAS

*El Silencio*  
(1963)

*"¡Oh noche oscura!  
¿Cuándo vas a desaparecer?  
¿Cuándo voy a encontrar  
una luz en las tinieblas?"<sup>73</sup>*

### SINOPSIS

Se escucha un reloj. Un niño duerme en el compartimento de un tren. Junto a él una mujer, vestida informalmente y con el pelo suelto, dormita con la boca abierta. Por sus gestos nos percatamos del intenso calor que hay. Los acompaña otra mujer, al parecer mayor, sentada al otro extremo del asiento. Está vestida de una manera más formal y el cabello lo tiene recogido.

El niño se levanta y mira por la ventana que está en el pasillo. Regresa al cuarto y ve un letrero en la puerta. Pregunta a la mujer mayor qué significa pero ella no lo sabe. El niño se acerca a la otra mujer y ella lo abraza. La mayor tose y escupe en un pañuelo. Luego parece que quiere vomitar, se duele, grita y se recuesta sobre el sillón. Sacan al niño del camerino y le cierran la puerta.

El muchacho camina por el pasillo. Por la ventana ve un paisaje desértico con el sol de frente. Se sienta y se queda dormido. El empleado del tren avisa algo a los pasajeros. El idioma es incomprensible. El niño se incorpora y observa dentro de un camerino a dos hombres uniformados. Al momento en que se levanta uno de ellos el pequeño corre a esconderse. Ve de nuevo hacia afuera: extensos edificios con chimeneas expidiendo humo y un tren que transporta tanques de guerra. El tren llega a una ciudad.

Desde la ventana del hotel Johan, el niño observa a la gente de la calle. Se acerca Ana, su madre y le cierra la ventana. En un cuarto están Johan y Ana. En el otro está su tía Ester. Johan se

---

<sup>73</sup> Fragmento de la *Flauta Mágica*, ópera de Mozart de la que en 1975 Bergman realizó una adaptación cinematográfica. I. Bergman, *Linterna Mágica*, p. 231.

sienta en el suelo y contempla los pies de su madre. Le dice que sus pies andan solos. Ana entra en el cuarto donde está Ester y le pregunta si quiere llamar a un doctor. Ester no quiere. Ana se queja del calor sofocante. Por el diálogo que tienen se advierte una cierta tensión entre las dos hermanas. Ana cierra la puerta que comunica el cuarto de ambas, se mete al baño y se pasea desnuda. Llama a Johan y le pide que le talle la espalda. Después de bañarse se disponen a dormir una siesta. Ana perfuma el cuerpo de su hijo y se acuestan en la cama. En la otra habitación Ester fuma y mientras revisa unos papeles. Toma de la botella, prende el radio y sintoniza una melodía romántica. Se ríe mientras pasea por la habitación. Entra en el otro cuarto y observa a su hermana y sobrino dormidos semidesnudos. Acaricia el cabello de Ana y luego contempla a Johan. Después vuelve a su cuarto y, entristecida, cierra la puerta. Se asoma por la ventana; por la calle pasa una carreta llena de objetos viejos. Fuma y toma de la botella de forma compulsiva. Vemos en su actitud un estado de ansiedad y amarga excitación. Llama al mayordomo del hotel. Aparece un viejo vestido de frac. Ester le habla en inglés, alemán y francés pero el viejo no entiende. Con señas le indica que se acabó la bebida. Se sienta y el mayordomo sale del cuarto. Instantes después regresa con una botella. Ester mira la etiqueta de la bebida. Nos percatamos de que el idioma le es incomprendible. Le ofrece un cigarro al mayordomo pero éste lo rechaza. Ester le enseña su mano y le pregunta cómo se pronuncia en su idioma. El viejo anota en un papel la palabra y se lo da a la mujer. El mayordomo deja el cuarto, Ester bebe directo de la botella, se recuesta en la cama y se masturba. Poco tiempo después se acurruca sobre la almohada.

El ruido de un avión militar despierta al niño. Llama a su madre que está dormida. Ana le dice que la deje descansar. Johan toma su pistola de juguete y sale del cuarto. Curiosear por los corredores del hotel. Un hombre atraviesa por el pasillo. El niño se esconde. Vemos que el hombre, trepado en la escalera, repara un candil. Llega Johan hasta donde está el señor y le dispara con su pistola. El hombre voltea hacia el niño y, extrañado, lo ve. Johan sopla con su boca simulando que la fuerza del viento lo mueve de sitio. Llega a otro pasillo y se esconde tras un sillón; desde ahí observa al mayordomo que dormita junto a una pequeña mesa. Suena el timbre que solicita los servicios del mayordomo en un cuarto. El viejo se levanta y el niño corre hacia otro lugar. Se detiene frente a una pintura y la contempla; un hombre toca la pierna de una mujer desnuda. En la escalera vemos proyectada la sombra de Johan, como si fuera un fantasma. Baja deslizándose por el barandal de la escalera y regresa al lugar donde está la pintura. Luego entra a un cuarto en que hay unos enanos que juegan barajas, fuman puros y beben. Johan les

dispara a dos de ellos quienes, siguiendo su juego, fingen haber sido heridos. Aparece un enano disfrazado con la cabeza de un león a quien también le dispara. Momentos después varios enanos visten a Johan de mujer.

Ana se lava la cara y toma un vestido claro. Por su parte, Johan, vestido de mujer, juega con los enanos. Uno de ellos disfrazado de chango brinca sobre la cama. En la puerta aparece otro enano que, en español, reprende enérgicamente a sus compañeros. Éste le quita el vestido a Johan y lo despide con cortesía. Al salir del cuarto Johan orina en una esquina del pasillo y se retira silbando. En el cuarto Ana se arregla para salir. Al percatarse del hecho, Ester se molesta. Ana sale y su hermana grita de dolor. Dice que esto es humillante. Nos enteramos que Ester está muy enferma; “Dios mío, permíteme morir en casa”. Llama al mayordomo quien, al llegar, la levanta del suelo, le limpia el sudor y le da un espejo y un peine. Luego le trae agua. Ester le pide de comer.

Ahora Ana está en el bar del hotel. Mira el periódico cuyo idioma no entiende. Sin embargo, en una hoja aparece el nombre de Bach. El camarero le sirve un café y al recoger el dinero se le insinúa a Ana.

Johan llega con su tía. Ester le convida de sus alimentos. Platican del momento en que lleguen a casa y de las cosas que Johan puede hacer allá. Ester se dispone hacerle un cariño que el sobrino rechaza. Luego Johan le dice que le va hacer un dibujo muy bonito. El niño pinta un vampiro.

Ana entra a un pequeño teatro de variedades. En el interior una pareja se besa apasionadamente. En el escenario los enanos ejecutan numerosos actos; se tropiezan unos con otros, se encadenan entre sí formando una especie de gusano. La pareja aumenta la intensidad del contacto sexual hasta llegar al coito. Después de presenciar el acto sexual Ana sale por la puerta del teatro que da hacia el exterior del hotel. Camina por las calles y se encuentra con el mesero de la cafetería con quien se hace señas.

En los pasillos del hotel Johan observa al mayordomo que en un cuarto come. Al ver al niño, el viejo juega con la comida; con una hoja de lechuga envuelve una salchicha y le arranca un pedazo con la boca. Luego saca un dulce y se lo ofrece a Johan, que se acerca temerosamente. El mayordomo le da unas fotos. Una de las fotos es el retrato de una familia. Las otras son

imágenes de la misma familia en un velorio. El viejo abraza al niño. A lo lejos aparece Ana; Johan corre hacia ella y la abraza. Ana se mete al cuarto, ve que Ester escribe a máquina y le cierra la puerta. Johan esconde las fotos del velorio debajo de la alfombra. Ester entra donde está Ana, con irritación revisa el vestido de su hermana que luce sucio. Ana está lavando sus pantaletas. Cuando advierte la actitud de Ester de inmediato se enoja. Entra al cuarto donde Ester reanudó su trabajo y le pide que no la espíe. Remata: “y pensar que tenía miedo de ti”. Se dibuja en el rostro de Ester una expresión de dolor.

Se escuchan las campanadas de alguna iglesia. Por la ventana Ester mira de nuevo la carreta vieja. Cierra la cortina. Johan está con su madre. Se abrazan afectuosamente los dos. En contraste Ester aparece sola frente a la máquina de escribir. Entra el mayordomo y sirve café. Ester pregunta si lo que escuchan es Bach. El viejo responde que es Sebastian Bach. Después de que Johan toma unos cigarros de su tía para su madre, Ester les dice que deberían tomar el tren de la tarde. Ana le contesta que no pueden dejarla así. Por un momento el clima de tensión cede a un ambiente de cierta armonía. Johan se sienta en el pórtico que une a los dos cuartos. Ana dice que es agradable la música que escuchan. De repente Ana se levanta con disposición a salir; Ester cambia de inmediato su actitud y apaga el radio. Cuando Ana anuncia que va afuera su hermana le contesta “ve mientras tu conciencia te lo permita”. Se desata un conflicto entre las dos hermanas. Le piden al niño que las deje solas. Ana apaga la luz. Ester la interroga. Ana le recuerda a Ester un episodio, diez años atrás, en que ésta, bajo chantaje, la obligó a que contara una aventura que había tenido con un amante. Después le describe el encuentro con el camarero y lo que supuestamente pasó en el teatro de variedades. Le dice que tuvo relaciones sexuales en el teatro, luego de observar a la pareja que estaban haciendo el amor en una butaca. Luego le dice que es mentira, que en realidad no sabía a donde ir por lo que decidió tener relaciones en la Iglesia. La otra, con una expresión de dolor, se va a la cama y le pide a su hermana que se siente junto a ella. Ana obedece y Ester le susurra que no vaya con su amante en la noche pues es una tortura y humillación para ella. Al mismo tiempo comienza a besar el cuello de su hermana. Ana muy irritada sale de la habitación para encontrarse con su amante a quien besa intensamente. Luego se meten a un cuarto del hotel y apagan la luz. Por la cerradura Johan espía a su madre que ya se ha desnudado.

El niño se pone sus lentes y entra donde está su tía. Ester ronca y uno de sus brazos yace extendido sobre la cama. Por la calle pasa un tanque que va a parar al pie del hotel donde se detiene por un momento. La tía despierta y en su rostro se dibuja una expresión cadavérica. Johan le presenta un juego de títeres en el que “Punch” le pega a “Judy”. Ester le pregunta lo que dicen los títeres pero Johan le responde que hablan un idioma raro porque tienen miedo. Oculto en los pies de la cama el niño llora y corre a abrazar a su tía.

Ana está recargada en la pared del cuarto observando a su alrededor; unos empleados trabajan en el piso de abajo. El amante juega con sus pulseras. Ella se acerca, le acaricia el rostro y besa su hombro que está rasguñado. Ana dice que es bueno que no se puedan entender ella y su amante. Agrega que desearía que su hermana estuviera muerta.

Johan pide a su tía que le escriba algunas palabras en el idioma de esa ciudad. Mientras come una manzana comenta que mamá se está besando con un hombre en un cuarto. Ester se aflige, luego busca acariciar a Johan pero él la vuelve a rechazar. La tía le dice que ambos quieren a mamá. Le enseña como se pronuncia “mano” y “cara” en el idioma del lugar.

Mientras el amante juega con su zapato, Ana dice que su hermana siempre la ha acusado de ser una glotona y estar muy gorda. Al otro lado de la puerta, entre llantos, Ester llama a Ana. Luego entra en la habitación y ve que Ana se besa con su amante. Ana aprovecha para echarle en cara que es una engreída y que se ha dado cuenta de la aversión que siente por ella. Le dice que habla de amor cuando en realidad odia y que no entiende porque vive aún si cuando murió su padre dijo que ya no quería seguir viviendo. Ester le contesta que se equivoca. Su hermana se altera aún más y le grita que no le hable en ese tono de condescendencia y que se vaya. Con el amante tiene relaciones sexuales mientras que ríe y llora histéricamente. Ester se sienta en el pasillo y ve a los enanos pasar; todos disfrazados, unos de caballeros, otros de mujer y el último de la muerte.

Al día siguiente Ana se ve en el espejo. Se pone sus pulseras y los zapatos y sale de la habitación. Al otro lado de la puerta Ester yace en el suelo. En la escena que sigue Ester se encuentra enferma en su cuarto; Ana le anuncia que ella y Johan se van a comer algo y después se irán en el tren. En compañía del mayordomo Ester escribe para su sobrino las palabras en idioma extranjero. El viejo juega con el reloj de Ester; escuchamos el ‘tic-tac’. Ester sufre de ataques de

asfixia; su estado es el de una moribunda. Menciona su aborrecimiento a ciertos olores del cuerpo. Expresa su preocupación por Johan puesto que está muy solo. Habla del pasado y de la soledad. Dice que siente muy cansada. Cuando por fin parece que va a descansar vuelve a retorcerse del dolor. Grita que no quiere morir así. Un intenso ruido inunda la escena, Ester está hablando pero no podemos escuchar lo que dice. Se tapa con la sábana pero llega Johan y le descubre el rostro. Ester, que aún vive, le dice a su sobrino que no tenga miedo, que no se va a morir. En seguida le da la carta, que se cae al piso. Ana le ordena a Johan que se apure pues tienen que irse. Ester le dice a su hermana que eso es lo mejor. Ana contesta que no le pidió su opinión.

Johan y Ana han regresado al camerino del tren. El niño ve a su madre. Ana, con un gesto de culpabilidad, baja la vista. Johan saca la carta y Ana, después de preguntarle qué es, la lee; “Para Johan, palabras en el idioma extranjero”. Se la regresa a su hijo. Ana abre la ventana, puesto que padece de un calor sofocante. Johan trata de comprender las palabras.

## INTRODUCCIÓN

En el capítulo anterior el personaje central se embarca en una odisea hacia su pasado que lo lleva a comprender el origen de su sufrimiento e inhumanidad. Isak Borg se da cuenta que es hijo de unos padres y una moral que han hecho de él un muerto en vida. En el viaje el profesor toma consciencia de su aislamiento y hermetismo existencial. Con ello Bergman ha planteado la necesidad que tiene de adentrarse en su historia para encontrar ahí las raíces de los males que lo aquejan. Sin embargo, según Bergman, el reencuentro con la historia no ha sido suficiente para redimirlo de sus padecimientos. Ahora en *El Silencio* los personajes están impedidos de comunicarse los unos con otros.

*El Silencio* es una obra que ha sido considerada obscura e inaccesible. En palabras de Wood;

“*El Silencio* es uno de los filmes de más difícil acceso de toda la historia del cine: para llegar hasta el fondo es preciso un valor que da fe del extraordinario coraje del hombre que lo realizó. Uno ve el filme apenas sin emocionarse, en un estado mental que podríamos calificar de ‘semiparálisis’ y sale del cine con la idea de que apenas ha experimentado sensación alguna.

Sin embargo, horas, o tal vez incluso días más tarde, uno se da cuenta de lo profunda y turbadora que ha sido en realidad la experiencia<sup>74</sup>

El tema central de la película es la causa por la cual Bergman, intencionalmente, nos presenta una obra difícil. La historia describe a seres sumergidos en un universo que es incomprensible y absurdo para ellos mismos. La estructura de *El Silencio* provoca que el espectador experimente obstáculos de comprensión que lo hacen participar en el proceso de búsqueda en que están inmiscuidos los personajes. Al final de la película nuestro desconcierto es similar a la actitud de Johan quien, sin embargo, trata de descifrar el significado del mensaje que su tía le dio.

Ya se comentó en la biografía que la obra de Bergman da un importante giro en su manera de hacer cine a partir de la trilogía: *A través de un vidrio oscuro*, *Luz de invierno* y *El Silencio*. Sus filmes ahora se centran en explorar los aspectos más íntimos de los protagonistas como una manera de describir su situación existencial. En términos de lenguaje cinematográfico significa la utilización de recursos que permitan expresar sus estados anímicos. Los escenarios son lugares cerrados o aislados. Se reduce al mínimo el número de personajes. Además Bergman cambia a su entonces director de fotografía Gunnar Fisher, por Sven Nykvist. Con éste fotógrafo la iluminación y la posición de la cámara se convierten en observadores privilegiados de los sentimientos y deseos de las personas. En *El Silencio* la cámara hurga en las manos, los pies, el sutil movimiento de los cuerpos. Así mismo la obscuridad traslada a los personajes a otro nivel de relación. En *Persona* el tema central se expone a través del estudio de los rostros. En *Gritos y susurros* el ángulo de la luz descubre los aspectos ocultos de los protagonistas. Lo que Bergman, junto con Sven, hace es retratar, a través de la luz y el ojo de la cámara, diferentes momentos de los personajes que remiten a estados específicos de la condición humana.

Cabe señalar que a diferencia de *Fresas Silvestres* éste filme hace explícito el sufrimiento de los personajes. A lo largo de la trama, vemos manifiestos sus padecimientos; soledad, hastío, confinamiento, asfixia, gritos, llantos, gemidos, dolores de vientre, náuseas, fiebre, ataques. Percibimos sentimientos que identificamos como odio, tristeza, enojo, angustia, desesperación, ansia, ira, impotencia.

---

<sup>74</sup> R. Wood. *Ingmar Bergman*, p. 135.

## **DIMENSIÓN PSICOLÓGICA Y SOCIAL**

*¿Porqué sufren los personajes?*

*Ana*

Desde el principio es quien más se queja del calor. La imagen de su rostro en la primera escena da la impresión de que está desahuciada. A través del contacto físico pareciera que está en busca de algo que no encuentra. La manera de relacionarse con los demás se basa casi por completo en el puro contacto corporal; nótese que utiliza con exceso las manos. La comunicación con Johan está reducida al ámbito del contacto físico. De hecho no hay prácticamente diálogos entre Johan y su madre. Wood comenta las posibles implicaciones que se sugieren en esta relación;

“El deleite experimentado por Ana al acariciar y perfumar el cuerpo de su hijo entrañaba, a pesar de su indudable encanto, ciertos peligros debidos, sobre todo, a la excesiva carga erótica de la escena”

La actitud más constante en Ana es su ansia de ser satisfecha. Su ninfomanía subraya una búsqueda desesperada por saciar su sed. Ana es víctima de un confinamiento que pareciera sofocarla. Recordemos la última escena en el vagón de tren donde saca la cabeza para ser humedecida por la lluvia. Los actos sexuales se convierten en momentáneo alivio a sus padecimientos.

La relación con los hombres carece de palabras. Ella misma agradece que el amante de esa extraña ciudad hable un idioma extranjero; “Qué bien. Que bien que no nos entendemos”. Momentos antes de pronunciar esa frase ve a gente trabajando en el piso de abajo separados del cuarto por un vidrio grueso. Contempla las paredes y el techo. La imagen produce la sensación de que está atrapada en un recinto del cual no puede salir al exterior; los vidrios la aíslan de la vida cotidiana. Después de las experiencias sexuales que tiene en el hotel Ana contempla su dolor y soledad en el espejo. Pareciera que el placer que experimenta sólo alivia por un instante su sensación de insatisfacción. En un solo día se acuesta tres veces con el amante desconocido. Ana se relaciona sexualmente como un modo de apaciguar su soledad.

La manera en que Ana busca entrar en contacto con los demás es respondiendo a las exigencias de sus demandas corporales. La consecuencia de asumirse así la ha llevado a perder el control de sus impulsos;

Ana: ¿Qué cosa?

Johan: Estoy viendo tus pies. Andan contigo. Ellos solos.

El cuerpo domina la personalidad de Ana. De ahí que, por ejemplo, no pueda contenerse. En la relación sexual Ana se sujeta los barrotes de la cama, símbolo de su propia prisión, mientras que el amante la aborda por detrás. La posición revela la carencia total de comunicación en el acto sexual. Ana no es dueña de sí misma, sino que es su cuerpo quien “la lleva”, tal como lo sugiere Johan. La voluntad está mermada por la incapacidad de manejar sus reacciones. Su comportamiento sexual se reduce a la satisfacción de impulsos exacerbados y escindidos de los demás aspectos de su persona. No sólo está desbocado el apetito sexual; la persona entera es dominada por sus apetencias y sentimientos: comida, sueño, cambios de ánimo, ira incontrolada, etc. Al señalar que el cuerpo domina su personalidad nos referimos a la incapacidad de tomar las riendas de su existencia. El cuerpo somete y desintegra la humanidad de Ana.

¿De qué carece? El tema central de la película es el silencio. Las manos sujetadas a los barrotes de la cama, la sensación de encierro, el idioma incomprensible, el cuarto aislado de los demás dan la impresión que Ana está imposibilitada de tener un contacto real con lo que le rodea. Ana se encuentra confinada en su propia soledad. La sexualidad se convierte en un refugio que le otorga la fugaz sensación de sentirse liberada. Ana carece de comunicación con los demás.

El sufrimiento de Ana expresa que se halla atrapada en un mundo silencioso y oscuro. La sexualidad desbocada se convierte en un frustrado intento de comunicación. Los gestos que tiene con su amante y su hijo juegan a ser un sustituto de las palabras. Para Ana el lenguaje ya no es un medio que posibilite la comunicación de sentimientos. Las expresiones de cariño las trata de manifestar a través del cuerpo. Así mismo, el cuerpo se convierte en un instrumento de defensa y poder en contra de su hermana; Ana intencionalmente tiene relaciones sexuales frente a Ester como un modo de humillarla.

Ana reacciona contra todo lo que representa Ester. Recordemos que su hermana es traductora. Ana, quizá en una actitud a la defensiva, ha cancelado la posibilidad de dialogar con

los otros. Los encuentros con Ester son reproches, chantajes y acusaciones mutuas. Así mismo la hermana mayor es vista ante lo demás como personalidad que se conduce “con la cabeza”. En contraste, Ana reacciona impulsivamente.

Ana pues, no puede comprender y mucho menos comunicar lo que piensa y desea. Su comportamiento se reduce a responder de una forma automatizada a sus demandas. Thomas Merton cita las palabras de un monje cirsticense, Isaak de Stella, que nos ayudan a ilustrar el padecimiento de Ana;

“Necio y desdichado es el mal señor, cuyos ojos pueden mirar hasta el fin de la tierra pero no ven nada sino tinieblas, obligando al mundo a servir a su estómago y a su cuerpo. El no sabe para qué fue hecho el mundo. Cree que Dios hizo este inmenso mundo para un pequeño estómago”<sup>75</sup>

Ana basa su existencia en la sensación de alivio y bienestar que experimenta fugaz y momentáneamente al alimentar el hambre de sus deseos. Vive en una condición de deshumanización porque está imposibilitada de entrar en contacto con los demás. Ana es incapaz de comunicarse con los otros, es decir, de sentir y amar humanamente.

Ana sufre por dos cuestiones. En su comportamiento advertimos que reacciona con culpa a los reproches de su hermana. Ana se siente vigilada y enjuiciada. La presencia de Ester ejerce un poder desmedido sobre los sentimientos y reacciones de Ana. La exagerada actitud a la defensiva evidencia la dependencia que tiene respecto del juicio de Ester. Por ende, Ana ha escindido de sí misma todo lo que personifica Ester.

En otro nivel Ana sufre porque su búsqueda de satisfacción no encuentra posibilidad de ser saciada. Su personalidad está imposibilitada para romper el silencio que reina en su vida. Al mismo tiempo, no encuentra señales de comunicación por parte de los otros. Nótese que en el último acto sexual el amante tampoco se muestra interesado en romper el silencio; ni siquiera es capaz de reaccionar a los gritos histéricos de Ana. La sexualidad desbocada y su ansia de “palpar” lo que le rodea no liberan a Ana de su soledad y encierro.

---

<sup>75</sup> E. Cardenal, *Vida en el amor*, p. 12.

*Ester*

Desde su cuarto Ester se asoma por la ventana. Ve a un débil caballo que arrastra una carga de objetos viejos: mesa, sillas, cuna, plantas. Wood comenta;

“Ester lo ve pasar y reacciona con lástima, que es al mismo tiempo autocompasión: ve al caballo como un reflejo de sí misma, y también como un símbolo de las miserias del mundo”<sup>76</sup>

Es posible interpretar la figura del carruaje y el caballo como una representación de todo el peso que implica la existencia de Ester. El caballo jala trastos que remiten a momentos específicos de la vida de las personas. En *Fresas Silvestres* aparece una cuna que simboliza el inicio de una vida; un árbol viejo en el que expresa el ocaso de la existencia. Aquí los objetos están es desuso, arrastrados por un débil caballo.

La forma de vestir, el pelo recogido, la sequedad de sus gestos revelan una personalidad sobria, formal y de algún modo poco femenina. La supuesta fidelidad a sus principios, la imagen ante los demás de ser una persona sensata, los intolerantes juicios hacia su hermana evidencian la rigidez en la forma como conduce su propia vida. Lo que está detrás de su actitud es el apego a una moral puritana.

Por el oficio que ejerce, el lenguaje que usa y el dominio de varios idiomas nos damos cuenta de su carácter -culturalmente considerado- “intelectual”. Al parecer la razón ha tenido dominio sobre los demás aspectos de su persona; “no debo perder la cabeza, se me conoce por mi sensatez”. Ester se maneja por una razón que busca congeniar con un modelo social, es decir, una representación de ser persona;

Ana: Lo que pasa es que siempre insistes en tus principios y lo importante que es todo. Pero es pura palabrería ¿Sabes porqué? Te lo diré. Todo se centra alrededor de tu arrogancia. La verdad es que no puedes vivir sin ella. Todo debe de ser tan desesperadamente importante y vital [...]

Ana: Siempre hablas mucho de amor.

Ester: ¿Qué es lo que debo decir?

Ana: Que Ester odia.

Sin embargo, sus principios y filosofía de la vida dicen poco de su situación real. La supuesta vitalidad y el amor que predica son ideas que ocultan su verdadero rostro. Tras su

---

<sup>76</sup> R. Wood. *Op. cit.*, p. 135.

arrogancia intelectual descubrimos la soledad en la que vive. La realidad es que Ester sufre por su incapacidad de amar; el ansia desesperada por contacto humano hace patente la sequedad de su existencia. Por otro lado, es cierto que Ester termina por reconocer el fracaso de su vida;

“En la vida ponemos actitudes a prueba y nos encontramos que ninguna tiene valor. Me refiero a las fuerzas, a las horribles fuerzas. Debemos fijarnos por donde vamos entre fantasmas y recuerdos. Toda esta plática. No tiene caso discutir la soledad”.

En cada momento Ester manifiesta su necesidad de una comunicación a través del contacto corporal. No es el descontrol desenfrenado de sus impulsos -como sucede en su hermana- sino la urgencia de comunicar corporalmente sus sentimientos. Advertimos su situación por la atracción sexual que siente hacia Ana, pero también por el deseo de demostrar ternura a su sobrino. Al mismo tiempo experimenta repugnancia por el cuerpo;

“Sólo se trata del tejido erectil y de secreciones. Una confesión antes de la extrema unción. El olor a semen es desagradable para mí. Tengo muy buen olfato. Apestaba a pescado podrido cuando me fecundaron”.

La necesidad de contacto devela que “el modo” de relacionarse no es suficiente para comunicarse. Ester no sabe encarnar sus deseos y sentimientos puesto que su racionalidad ha escindido a su cuerpo. Sufre porque la forma racional de conducirse desintegra y somete los demás aspectos de su persona. El desprecio a su cuerpo y al de los hombres nos remite a una especie de espectro que se vive sin sexo y sin posibilidad de fertilidad. El lesbianismo es una manera de representar el hecho de que Ester asume su existencia sin reconocimiento de su cuerpo.

Johan le dedica un dibujo en el que pinta a un vampiro (un rostro con dos grandes colmillos). La figura del vampiro simboliza a un ser que necesita succionar la humanidad de los otros para poder sobrevivir. En varios relatos los vampiros no se reflejan en los espejos; es el cuerpo y la sangre de los demás lo que les permite existir. Ester necesita obsesivamente de contacto humano puesto que ella se vive sin cuerpo. Las habitaciones separadas de las hermanas expresan, a manera de alegoría, desde donde asumen la existencia cada una de ellas. Como espectadores advertimos que la soledad de Ester se tiñe de una profunda desolación cuando en la película son alternadas escenas de Ana abrazando a su hijo con imágenes de Ester observando la máquina de escribir. Mientras que su hermana está con su hijo, Ester se relaciona con una

máquina. Por eso vemos que Ester, en condición de espectadora, atraviesa el otro cuarto y contempla, con doloroso deseo, aquello de que carece. La escena que culmina con la masturbación denota una sexualidad asumida en mundo fantasmal, en donde las imágenes juegan a ser un sustituto de la humana necesidad de comunicación corporal. La que habla varios idiomas está impedida de comunicarse como ser humano. En este sentido la enfermedad que padece es la manifestación de un cuerpo sofocado. En varias escenas da la impresión que se está asfixiando. La asfixia manifiesta la desesperada necesidad de comunicación. Ester se está muriendo por carecer de contacto con los otros.

### *Johan*

Desde la primera escena el niño padece de soledad. En el vagón de tren le cierran la puerta del compartimento. Su madre lo abandona en varias ocasiones y recorre los pasillos del hotel completamente solo.

Lo que está en juego a partir de las vivencias de Johan es una interpretación y autodeterminación de su existencia. En el muchacho podemos ver la transición de un estado de inocencia hacia la asunción de su propia vida. Para el niño la ciudad extranjera y el hotel se presentan como un universo extraño y silencioso. Los pasillos son un laberinto en el que habitan seres extravagantes. Durante su recorrido, que simboliza la odisea que implica al niño el proceso de ser humano, habrá de conocer a un empleado que repara un candil, una compañía de enanos y al viejo mayordomo.

A nivel psicológico, la gradual pérdida de la inocencia de Johan es asociada a la entrada al mundo de los adultos, sobretodo a través de la asunción de su sexualidad y la presencia en su vida de connotados que remiten a la muerte.

Johan transforma en un juego lo que le sucede. El juego, en este caso, posibilita representar, desde un nivel distinto al racional, los problemas que tiene que afrontar. En el hotel sus juegos básicamente consisten en espiar, esconderse, golpear y matar. La manera como se relaciona con lo que le rodea revela que Johan vive con miedo y desconfianza. Los símbolos bélicos son expresiones de peligro. Nótese que el único que percibe las armas de guerra es el niño. Tanto los tanques como el avión no hacen nada, sólo amenazan. A diferencia de su madre y tía, el niño siente las amenazas que llegan del exterior.

Al toparse Johan con los enanos se identifica con ellos de inmediato. Los enanos le siguen su juego con la pistola. Luego lo visten de mujer mientras que uno, disfrazado de chango, salta sobre la cama. En varias escenas los enanos representan descripciones de la miseria humana;

“En el escenario del teatro de variedades los enanos interpretan actos comúnmente relacionados con perros entrenados”<sup>77</sup>

El encuentro con los enanos está cargado de connotados sexuales, como lo son también el episodio con el mayordomo o las posibles implicaciones incestuosas con Ana. Ketcham comenta;

“La relación entre Ester y su padre era aparentemente incestuosa, como lo es la sobrecargada relación de Ana con su hijo Johan, al grado de encontrar dificultad para relacionarse físicamente con Ester sin sentir que está traicionando a su madre [...] Como adultos espectadores del filme, fuertemente sentimos los peligros de una potencial violación mientras los enanos visten a Johan de chica”<sup>78</sup>

Así mismo Ketcham señala las alusiones fálicas que tiene el juego del mayordomo en el que devora una salchicha envuelta en una lechuga o la figura del tanque en una ciudad donde vemos caminar por las calles únicamente hombres. Por su parte Gado comenta que los símbolos bélicos plasman la angustia padecida ante su despertar sexual;

“aunque la razón por su ansiedad ha tomado una forma concreta, el cañón erecto del tanque sobresale de una camuflajeada torrecilla que distintivamente tiene una apariencia vaginal”<sup>79</sup>

Cuando Johan observa las fotos de un hombre muerto su reacción es esconderlas debajo de la alfombra. Tal acto sugiere la capacidad de ocultar, y no destruir, una vivencia difícil de asimilar conscientemente.

El muchacho vive una serie de experiencias que amenazan rebasarlo; ¿No es acaso la posibilidad de una guerra uno de los símbolos más expresivos de “amenaza”? Lo que le sucede a Johan está vinculado a la relación que tiene con Ester y Ana. Como en *Fresas Silvestres*, otra vez, el tema central se proyecta en los diferentes sucesos que pasan dentro de la película. Las vivencias del muchacho representan un peligro por el hecho de que convive con seres truncados y, por ende, la relación con ellos carece de una verdadera comunicación humana. Las

---

<sup>77</sup> Ch. B. Ketcham, *The influence of existentialism on Ingmar Bergman*, p. 197.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>79</sup> El análisis de Gado tiene principalmente un enfoque freudiano. F. Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, pp. 303.

implicaciones incestuosas son la consecuencia de una sexualidad que ha marginado otras dimensiones del hombre. Los enanos son la personificación de una humanidad que dejó de crecer. El mayordomo es una especie de muerto viviente. Si es apropiado caracterizar a los personajes con los que convive Johan como “perversos”, tal como lo apunta Ketcham, es antes que nada, porque su humanidad está troncada y negada al flujo de sentidos que posibiliten liberarlos de su aislamiento. La imposibilidad para comunicarse les impide crecer y los orilla a la muerte.

El mundo de Ester y Ana es, pues, representado a través de los diferentes personajes del hotel. Mientras que en los enanos advertimos los ecos de un comportamiento desbocado (alusión a Ana), el mayordomo es expresión de frigidez, impotencia y muerte en vida (alusión a Ester). Los enanos realizan sus actos en el teatro de variedades, recinto que escenifica el mundo de Ana. El episodio en que los enanos visten de mujer a Johan se intercala con la escena en que Ana se arregla para salir. Por su parte, el mayordomo únicamente tiene trato con Ester, no con Ana. La relación del niño con los enanos es similar a la que tiene con su madre; el gradual contacto con el mayordomo es una representación de su relación con Ester.

Aunque en la primera parte de la película Johan se muestra claramente inclinado por todo lo que su madre representa, conforme la trama transcurre se acerca al universo de Ester. En el mundo de Ana el niño corresponde al contacto físico de su madre. Después de verla con un amante Johan se pone unos lentes y entra, con otra actitud, a la habitación de Ana. Los lentes son la lupa de la que se vale Ester para leer el mundo. Para Johan es la transición de una forma de relacionarse, aprendida a través de su madre, hacia la necesidad de “comprensión”. Esto surge precisamente en el momento en que el niño tiene que hacer frente a su dolor. Johan se siente profundamente irritado cuando ve que su madre lo abandona para estar con otro hombre;

Ester: ¿Me leerás ahora?

Johan: Mejor te voy a enseñar a Punch y a Judy (Un títere le pega con el mazo a otro. Luego Johan se tapa tras los pies de la cama y se echa a llorar).

Ester: ¿Qué están diciendo?

Johan: No sé. Hablan un idioma raro porque tienen miedo

Ester: ¿No puede cantar algo Punch?

Johan: Sí, pero hasta que se le pase el enojo

El juego de títeres es un recurso que utiliza el niño para comunicarse. El miedo y enojo impiden que Johan exprese con palabras lo que siente<sup>80</sup>. Una vez que logra exteriorizar el dolor a través del juego, el niño ya se encuentra en condiciones de hablar. Aunque ciertamente Johan manifiesta el dolor y la rabia por medio de los títeres, también la película denota que ha perdido la inocencia; recordemos que Johan come una manzana mientras comenta que su madre está con alguien en el cuarto contiguo. La manzana hace referencia al árbol de la ciencia del bien y del mal en el relato del paraíso. Ahora Johan está consciente de lo que sucede;

Johan: ¿Porqué no quiere mamá estar con nosotros?

Ester: Sólo salió a caminar

Johan: No es cierto. Está con alguien. Se besaron mucho. Después se metieron al cuarto.

Johan sufre por su desamparo; “está tan solitario ahora”. Le duele que su madre lo deje por la noche para irse con un hombre. También sufre porque abandonan a Ester justo cuando ésta se está muriendo.

La pérdida de la inocencia reside en el hecho de que ha tomado consciencia del desamparo en que están sumergidos él y sus semejantes. Si la soledad es la experiencia que surge en el momento en que los “otros” dejan de aportar sentido para la existencia, quiere decir que el muchacho vive en un mundo en que los hombres están aislados unos de otros. La manera en que asume su sexualidad y los connotados de muerte son la expresión de que Johan se encuentra solo en el camino de su vida.

Uno de los puntos clave de la película tiene que ver con la necesidad de comprensión. La posibilidad de trascender las experiencias de sufrimiento depende de todo un proceso que lo lleva a caer en la cuenta de los “porqués” del dolor humano.

Ester le enseña a Johan dos palabras que aprendió de ese idioma extranjero; “mano” y “cara”. Hacia el desenlace el mensaje que le da al niño es la transcripción de las palabras. Charles B. Ketcham comenta el posible significado de las palabras;

---

<sup>80</sup> En los apuntes biográficos señalábamos que el arte ha significado para Bergman la posibilidad de relacionarse con el mundo. En este caso el teatro infantil tiene para Bergman la misma función que el arte. Debido a que las palabras no son suficientes para establecer contacto con los demás, el arte se constituye como una forma de comunicación.

“De nuevo “mano” y “cara” traen juntos los dos aspectos de la vida que Ana y Ester parecen representar”<sup>81</sup>

La mano es la comunicación a través del contacto corporal; tocar, sentir, palpar; el rostro es la comunicación por medio de los ojos, la boca y la nariz; ver, oler, hablar, contemplar. Con éstos dos símbolos Bergman denota aspectos esenciales en el ser humano. Ester se relaciona oralmente, tiene un refinado olfato y contempla a distancia lo que sucede. La comunicación de Ana es táctil; como si fuera ciega, la única forma de relacionarse es “palpando” la realidad.

Johan recibe un legado que involucra aspectos que en cada una de las hermanas aparecen escindidos; una comunicación humana depende de la posibilidad de interactuar con los demás desde todos los aspectos que conforman la humanidad.

Al igual que el automóvil en *Fresas Silvestres* el tren de *El Silencio* es una alegoría de la existencia. La vida humana es representada como un viaje. Los tres personajes se detienen en una extraña ciudad donde confrontan sus vidas. Al final de la película Johan y Ana continúan el rumbo a casa. Regresan al mismo compartimento donde el calor es asfixiante. El porvenir de Johan queda en suspenso. La posibilidad de una vida mejor dependerá de su capacidad para comprender.

### *Origen del sufrimiento*

En el momento en que estalla el conflicto, Ana apaga la luz de la habitación. La ausencia de luz obliga a los personajes a escucharse. La oscuridad los traslada a un nivel de relación en que las apariencias tienden a disolverse. En la penumbra la persona únicamente cuenta con la voz del otro para entrar en contacto con él. Esto provoca que la comunicación se vuelva más transparente<sup>82</sup>.

En varias de sus películas Bergman contrapone el nivel de las apariencias a aquel en que las personas se muestran sin disfraces. Recordemos que en *Fresas Silvestres* el apacible rostro de Isak, frente al espejo se transforma en facciones de miedo, dolor y amargura. Tanto Isak como las dos hermanas denuncian la fachada bajo la cual los seres humanos se relacionan sin mostrar la

---

<sup>81</sup> Ch. B. Ketcham, *Op. cit.*, p. 214.

<sup>82</sup> En *Persona* veremos que la luz es utilizada por un personaje para evitar escucharse a sí mismo.

verdadera cara de sus sentimientos y deseos. El origen de sus sufrimientos los descubrimos cuando los personajes se despojan de sus disfraces.

En la película nos percatamos de las implicaciones que tiene la historia de Ana y Ester con su padre como causa de su conflictiva relación. Cuando muere el padre, la vida de Ester pierde sentido por la profunda identificación que tenía con él. La forma como se expresa de su padre revela lo que significaba para ella; “Era tan gentil, aunque muy pesado y grande. Era grandísimo”. El trato que Ester tiene con Ana no sólo es la consecuencia de una atracción homosexual; de alguna manera Ester asume una actitud paternal con su hermana. Nótese el tono de autoridad que tienen las preguntas en el interrogatorio que le hace a su hermana;

Ester: ¿dónde andabas? [...] ¿Adónde fuiste? [...] Qué caminata tan larga [...] ¿Porqué? [...]  
Estás mintiendo [...] Responde a mis preguntas.

A su vez es probable que Ana desprecie a Ester por la relación de aprobación y afecto que ésta tenía con su padre y el consecuente rechazo experimentado por ella. Al parecer Ana se sentía descalificada y marginada por su padre. A la menor provocación Ana reacciona agresivamente. Su incontrolada irritación es una proyección de la dependencia que tiene ante el juicio de su hermana;

Ester: No es como dices. Estoy segura que te equivocas.  
Ana: ¡No, no uses ese tono! ¡Salte, déjame sola!  
Ester: Pobre Ana  
Ana: ¿No puedes callarte?

La rabia de Ana es tan intensa que parece dispuesta a ser degradada por su amante con tal de lastimar a Ester. Detrás de su comportamiento advertimos el resentimiento hacia una autoridad que en la película brilla por su ausencia.

### *Origen social del sufrimiento*

Ana y Ester son portadoras de dos morales distintas. El padre simboliza la figura de autoridad que juzgaba la forma como se conducían. Aunque para cada hermana la relación con su padre significaba algo diferente, tenían en común que éste se imponía como criterio moral. Las implicaciones psicológicas en la historia de las hermanas son un recurso utilizado por Bergman para mostrar el juicio ético que la sociedad aplica sobre dos actitudes morales distintas.

La moral puritana de Ester ve con recelo, y quizá cierta envidia, la actitud libertina de su hermana, reducida a la satisfacción desbocada de sus apetitos. Así mismo, Ana desprecia la racionalidad e hipocresía de la moral que personifica Ester. La moral vieja reconoce su decrepitud y frialdad. La moral joven parece atrapada en sus demandas corporales<sup>83</sup>. Ambas morales presentan comportamientos ensimismados y egoístas. El egoísmo reside en la imposibilidad de apertura y comunicación con los otros. Los modos como se conducen las hermanas tienen en común el hecho de centrar su comportamiento en la satisfacción de las propias demandas. El llanto de Ana, mientras el amante la aborda por detrás, describe la impotencia de estar esclavizada por sus pasiones. Así mismo, Ester revela su incapacidad para renunciar a los deseos que siente por su hermana, a pesar de la humillación que implica.

Bergman describe la coexistencia de dos morales en una época de cambios. La película es el reflejo de una sociedad en transición. Se subraya la carencia de criterios absolutos y por ende, el advenimiento de una crisis moral. Philip French comenta algunas de las características de la nueva sociedad sueca a partir de la segunda mitad del siglo XX;

“Aunque el protestantismo luterano permanecía como la religión oficial del estado, la influencia de la iglesia había decrecido y la participación disminuido drásticamente. El conformismo era acompañado por un considerable grado de libertad en materia de expresión artística y conducta sexual [...] Campañas para el uso de anticonceptivos estaban disponibles para adolescentes a lo largo del país”<sup>84</sup>

A diferencia de *Fresas Silvestres* ésta película hace evidentes los vicios y limitaciones de una nueva juventud, al tiempo que descubre el conflicto e intolerancia en la coexistencia de dos posturas dentro de una misma sociedad. Mientras que Ester representa el ocaso de una tradición intelectual y religiosa<sup>85</sup>, Ana es la expresión de una nueva sociedad enajenada, hedonista y sin un propósito particular por el cual vivir. En la actitud de Ana, al final de la película, se advierte la permanencia de una nueva moral que, según Bergman, está destinada al fracaso por su incapacidad de comunicación y ensimismamiento. Ester, por su parte, ya no viaja en el vagón de tren. La moral resentida de Ana está obsesionada por aniquilar todo lo que representa la antigua moral; “Quisiera que estuviese muerta Ester”.

---

<sup>83</sup> La moral de cada hermana no sólo se ilustra a través de sus comportamientos. En los enanos podemos ver el reflejo de la moral joven mientras que el mayordomo amplía las características de la vieja moral.

<sup>84</sup> P. French, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>85</sup> Más adelante se comentará la analogía existente entre la figura del padre y Dios.

Wood ha señalado que los enanos son la expresión de un mundo lleno de conflictos e incertidumbres;

“(Los) Enanos son presentados como espectáculo grotesco [...] actúan por dinero; la sociedad los ha obligado a prostituirse, a explotar sus deformidades [...] funcionan como juguetes mecánicos”<sup>86</sup>

Los actos de los enanos no pueden ser más que el reflejo de la cultura en que viven. Ellos plasman la condición amputada y esclavizada de la sociedad. El mundo de Ana, alegorizado a través del teatro de variedades, es la representación de un universo en donde los seres están atrapados en sus obsesiones (amantes que tienen coito) mientras que en el plano social actúan como perros amaestrados, confinados al comercio de sus personas (el cuerpo de Ana como un mero objeto de placer no es muy diferente a los enanos que se exhiben). Una sociedad que se estimula a través de actitudes voyeuristas; Ana después de contemplar ambos espectáculos acude con su amante para tener relaciones sexuales en una iglesia.

El conflicto entre las dos morales está marcado por la ausencia de una referencia de autoridad. Recordemos que el padre ha muerto. El fallecimiento del padre, a un nivel social, refiere a la muerte de Dios como fundamento del criterio moral. La crisis justamente reside en que no hay parámetros absolutos para orientar y dotar de sentido a la existencia. Por lo mismo, no hay ningún tipo de restricción o control al comportamiento humano. La pérdida de la inocencia de Johan, en un plano social, es la expresión de una de una sociedad que históricamente ha sufrido el derrumbe de los cimientos que daban sustento a su moral.

## **DIMENSIÓN FILOSÓFICA**

*El Silencio* plantea al espectador una situación extrema; ¿Qué pasa cuando se ha perdido aquello que constituía la fuente de sentido para la existencia y la realidad es incapaz de comunicar sentido?;

Ana: Cuando papá murió dijiste ‘no quiero seguir viviendo’. Entonces porqué vives; ¿Por mi bien? ¿Por Johan? ¿Por tu trabajo posiblemente? ¿O por nada en particular?

---

<sup>86</sup> R. Wood. *Op. Cit.* pp. 143-144.

En el momento en que no hay ningún sentido claro por el cual asumir la vida ¿Qué es lo que queda? Al respecto Bergman ha dicho en una entrevista;

“En el fondo de la película yace el colapso de una ideología y un modo de vida. Me acuerdo escribiendo algo al respecto con lo que estaba tremendamente complacido aunque, por supuesto, no tiene nada de notable en sí mismo. Escribí que la vida únicamente tiene el sentido y la importancia que uno mismo le atribuye”<sup>87</sup>

La última película de la trilogía, según Bergman, es acerca del silencio de Dios;

“Estas tres películas tratan de una reducción. *A través de un vidrio oscuro*: certeza conquistada. *Luz de invierno*: Certeza desvanecida. *El Silencio*: el silencio de Dios - la huella negativa”<sup>88</sup>

La huella negativa es la consecuencia del desvanecimiento de la fe en Dios. En *Luz de Invierno* un sacerdote sufre la gradual pérdida de su fe. En *El Silencio* Dios aparece ausente desde el principio; los personajes han dejado de creer. En éste caso, la noción de Dios se inscribe bajo un connotado preciso; la ausencia de Dios refiere a la carencia de un sentido predeterminado respecto de la existencia humana. Quiere decir, como señala Sartre, que “nada hay en el cielo de inteligible”<sup>89</sup> que indique al hombre que camino seguir; que no existe ninguna ley divina ni un conocimiento anterior a la experiencia por el cual el hombre dote de sentido su existencia. El camino a seguir dependerá de la existencia misma. Por ello la vida tiene exactamente el sentido que el hombre le atribuye. Las experiencias radicales de sufrimiento evidencian el derrumbe de un modo de vida en las hermanas. La raíz del sufrimiento se debe a la falta de un sentido definido en sus vidas; cuando muere el padre quedan aniquiladas las seguridades y certezas que daban sentido a sus existencias. El universo del hotel es la representación de un estado de *absoluto abandono*. Recordemos las imágenes donde Ana ve a unos hombres trabajando a través de un vidrio grueso. La consecuencia inmediata al derrumbe de las certezas es la experiencia de desamparo. La existencia se ve obligada a construir un nuevo sentido a partir de lo que es;

“(el hombre) lleva pues la entera responsabilidad del desciframiento. El desamparo implica queelijamos nosotros mismos nuestro ser”<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> CH. B. Ketcham, *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>88</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 215.

<sup>89</sup> J.P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 18.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 35.

Johan recorre los pasillos del hotel y pasa del cuarto de Ester al de Ana como un modo de ir descifrando y eligiendo el sentido de su vida. La pérdida de la inocencia, a un nivel filosófico, simboliza el momento en que el hombre cae en la cuenta de que no hay signos absolutos que dictaminen lo que debe hacer. De ahí que ser humano implica asumir la ineludible responsabilidad de decidir el sentido de la existencia. La vida humana es, en un lenguaje Kierkegaardiano, un salto al vacío. Bergman describe la experiencia de existir como un viaje en el que uno es lanzado;

“Yo me precipito de cabeza al abismo de la vida. Pero el abismo es un hecho, además carece de fondo, uno ni siquiera se estrella contra un cañón pedregoso ni contra un espejo de agua”<sup>91</sup>

Al verse confrontadas las dos hermanas por la carencia de un signo absoluto que dirija sus vidas, la consecuencia es que cada una lleva sobre sí la responsabilidad de lo que es. Tal responsabilidad no sólo pone en juego sus propias vidas sino el porvenir de sus semejantes (Por ejemplo Johan). La situación es comparable a la de dos pequeñas niñas que a muy temprana edad han perdido a su padre y que no se tienen más que a ellas para poder sobrevivir y decidir que es bueno o malo para sus vidas. El problema se agudiza cuando se niegan a compartir los recursos de cada quién. Si la posibilidad de sentido no está en el cielo, sino que la constituyen los otros, la mutua negación de comunicación desemboca en que la vida se torne absurda.

Ester cae en la cuenta que ha extraviado el rumbo; descubre que ya no tiene valor aquello por lo que vivía; “ponemos actitudes a prueba y nos encontramos que ninguna tiene valor”. Así mismo, Ana desprecia la supuesta vitalidad y principios que pregonaba su hermana porque en el fondo ella también ha dejado de creer en ellos; “siempre pensé que estabas bien”. El sufrimiento más intenso se manifiesta al ver destruido el fundamento de su vida.

Como se ha comentado en la dimensión social, la señal que con más fuerza evidencia la carencia de referencias es la pérdida de la figura de autoridad. El padre representaba la principal brújula desde donde se interpretaba al mundo. La figura paterna es análoga a la de un Dios que dictamina el sentido de la vida. El tono melancólico por la ausencia del padre en *Fresas Silvestres*, en *El Silencio* se torna en desesperación. La ausencia de Dios expresa que es una ilusión creer que el sentido del ser humano está determinado de antemano. Es importante fijar

---

<sup>91</sup> I.Bergman, *Linterna Mágica*, p. 302.

nuestra atención en el desarrollo del pensamiento del director a través de sus obras. En *Fresas Silvestres* prevalecía la pregunta por Aquel que delinea el sentido último del hombre. En *El Silencio* tal cuestionamiento ha desaparecido. Según Bergman no hay un Dios que nos indique qué significa ser humano. El anhelo de Isak por encontrar el fundamento último del hombre carece de una respuesta definitiva y universal. De ahí que el ser humano tiene la tarea de recrear su existencia; de dotarse así mismo de sentido (individual y colectivamente).

Por lo anterior, las instituciones religiosas han perdido también su sentido. En el momento en que Ester mira la carreta maltrecha se escuchan a lo lejos las campanadas de una Iglesia. Ana, por su parte, no tiene ningún reparo en tener relaciones sexuales en una Iglesia;

“No sabía a donde ir así que fuimos a la Iglesia. Nos acostamos en una esquina oscura, atrás de unos pilares... No hacía mucho calor ahí”

De ahí surge una cuestión fundamental; Si no hay un Dios que predetermine nuestra moral o proporcione un sentido a la vida humana ¿Porqué vivir? A través de la interpelación de Ana<sup>92</sup>, Bergman pregunta por el motivo de una existencia que ya no cree en aquello por lo que vivía. ¿Es posible vivir sin ninguna razón? ¿Es sostenible una vida cuyo centro sea el trabajo? ¿La vida consiste en la satisfacción de las demandas corporales? ¿Es factible plantear la existencia en relación a los demás?

El idioma incomprensible simboliza la crisis y falta de entendimiento al que se tienen que enfrentar los personajes en éste nuevo modo de vida, tal como señala Ketcham;

“Creo que Bergman comprende muy bien que si un genuino cambio metafísico ha tomado lugar en nuestro entendimiento del mundo, todo nuestro lenguaje forma parte de anticuados y engañosos sentidos”<sup>93</sup>

En *Fresas Silvestres* la incomunicación revelaba el infierno existencial que implicaba el aislamiento y la negación del “otro” como aquel que otorga sentido a la vida humana. En *El Silencio* advertimos, en prácticamente cada escena, la imposibilidad de comunicación. La referencia ya no es Dios o una moral general sino una búsqueda de sentido centrada, sobretodo, en la satisfacción de las propias demandas. Ésta nueva búsqueda de las hermanas se convierte un

---

<sup>92</sup> “¿Porqué vives? ¿Por mí? ¿Por Johan? ¿Por tu trabajo posiblemente? ¿O por nada en particular?”

<sup>93</sup> CH. B. Ketcham, *Op. cit.*, p. 214.

callejón sin salida; en sus demandas encuentran la urgencia de ser dotadas de sentido a través del “otro” que es precisamente lo que tienen negado. Cuando señalamos que su forma de comunicación no es verdaderamente humana es que, como veíamos en *Fresas Silvestres*, el ser humano está abierto a ser dotado de sentido por los demás. Si los otros se constituyen como posibilitantes de sentido, el rechazo mutuo de las hermanas provoca que la vida se vuelva una aberración. Al encontrar negados la comprensión y el amor del otro, los personajes buscan una respuesta en ellos mismos. Ana y Ester exploran algún resquicio de sentido a partir de lo que cada una de ellas tiene. La sexualidad se vuelve inhumana porque carece de un sentido que sólo puede ser dado por el otro. Así vemos como en el plano sexual el hombre también requiere la comunicación de sentidos; es por ello que “hacer el amor” va acompañado de todo un ritual. El dolor que acompaña a Ester mientras se masturba o la desesperación de Ana cuando el amante la aborda por detrás revela la imposibilidad de asumir una actitud existencial de autosuficiencia.

Por lo tanto, el silencio no sólo es de Dios. Como se ha sugerido, el hotel representa el universo social de los personajes. En él nunca aparecen los dueños o administradores. Los individuos se trasladan a través de largos pasillos solitarios que carecen de señales. Cada quién está abandonado a su suerte. La variedad de idiomas (el mayordomo cuyo lenguaje es incomprensible, los enanos que hablan español, el amante de Ana que no dice ni una palabra) es la expresión de un mundo incapacitado para dialogar y transmitir modos de pensar y de ser. En el plano familiar los que hablan la misma lengua no puede entenderse entre ellos mismos. La película utiliza la figura del silencio para describir un universo social *sordomudo*.

El hotel dibuja a una sociedad que calla sus sentidos. La realidad se torna incomprensible y extraña. El mundo se vuelve una amenaza (símbolos bélicos), los hombres se viven con miedo al juicio del “otro” (pavor de Ana por el juicio de Ester). Detrás del silencio se esconde el miedo de los personajes a decir lo que piensan y sienten. El rechazo al diálogo demuestra que el lenguaje es incapaz de transmitir sentimientos y comunicar sentidos (Para Ana las palabras de Ester constituyen una agresión).

Ni la moral puritana de Ester ni el hedonismo de Ana otorgan un sentido que las libere de su hermetismo. Ambas posturas son el reflejo de morales individualistas. Así como no hay señales en el cielo que prescriban el sentido tampoco el hombre cuenta con algo en su “interior” que le indique en qué consiste ser humano. La prueba está justamente en el sufrimiento que

provoca el silencio. La asfixia de Ester trata de describir la consecuencia que conlleva la incomunicación de sentidos. El abandono al que están confinados los personajes los está ahogando. Las posturas de ambos personajes reflejan una moral que no comunica. Una moral individualista es inviable porque el hombre no cuenta con una naturaleza que le diga qué es ser humano. De ahí que la comunicación implique la transmisión de sentidos. Tales sentidos además requieren ser compartidos, es decir, modos comunes de entender y asumir la existencia.

El sinsentido provoca sufrimiento e incluso muerte. El hombre que no tiene sentido padece porque, como se ha señalado, no hay nada “dentro” de él que le indique en qué consiste su vida. El supuesto antropológico que subyace es que, puesto que el hombre no cuenta con una naturaleza que lo defina, ser humano conlleva la necesidad de determinar su vida. Por ello el hombre sufre si carece de sentido. El sentido existencial es la necesidad de que la vida “consista” en algo. El ser humano está forzado a “consistir” en su existencia.

Por todo lo anterior, encontramos algunas conclusiones en la noción que Bergman tiene del ser humano. En primer lugar, no hay ningún signo absoluto que determine de antemano la vida humana. De ahí que el ser humano constitutivamente tiene la necesidad de construir un sentido para su existencia. En segundo lugar, tampoco es posible de que el individuo se dote de sentido a sí mismo, lo que nos lleva a reconocer que necesita de los otros para hacer su vida. La libertad del ser humano está condicionada a los sentidos dados por los demás. En tercer lugar, la posibilidad de comunicación depende de la existencia de sentidos comunes. El sufrimiento y la desesperación de las hermanas son los síntomas de que su vida no es propiamente humana.

### *Redención*

Debido al sufrimiento que provoca el silencio, ambas hermanas, de modo distinto, tratan desesperadamente de entrar en contacto con el mundo. Los esfuerzos de Ester por traducir representan la necesidad de comprender, a nivel racional, lo que está pasando. Ester encarna la posibilidad de comunicación a través del entendimiento. Por su parte Ana dice que no quiere entender. En Ana se puede ver el reflejo de una moral que ha dejado de creer en el racionalismo y el diálogo como posibilitantes de sentido. De ahí que los gestos, el contacto físico o la música (Bach) sustituyan las palabras.

En casi todas las películas de Bergman aparecen relojes. El reloj, como símbolo del tiempo, sólo tiene pleno sentido en referencia a una manifestación del espíritu humano<sup>94</sup>. El reloj anuncia la entrada de los personajes a un momento decisivo de su existencia; momento en que su condición humana se expresará con toda su fuerza. En *Fresas Silvestres* el reloj que escuchamos, antes de que aparezca la primera escena, comunica el inicio de la odisea en la que se va embarcar Isak Borg. En *El Silencio* anuncia el principio del episodio que las hermanas vivirán en la ciudad. El despertar sexual de Johan está marcado por el momento en que escucha su reloj. Hacia el desenlace, cuando Ester yace moribunda en su cama, aunque no sabemos si finalmente muere, volvemos a escuchar el reloj. En ese instante sus palabras suenan a su última confesión. ¿Acaso no siente que la muerte ha llegado a visitarla? En el capítulo anterior decíamos que al ser humano se le presenta la posibilidad de trascender su condición. El hombre, al igual que cualquier otro ser viviente, tiene un principio y un final; un día nace y otro día muere. Sin embargo, la vida humana está marcada por la necesidad de caminar más allá del estado en que se halla. De ahí que la existencia tenga la particular característica de trascendencia. El reloj es el llamado de la propia *vida humana* que reclama trascender la condición en que se está sumergida. En *Fresas Silvestres* el reloj sin manecillas de Isak es un símbolo que expresa el estado de aberración existencial. Señala que ha vivido por un tiempo sin ser humano. Veíamos que la negación de su humanidad consistía en no dejar que los otros se constituyan como posibilitantes de sentido y, por lo mismo, sin capacidad de trascender su miseria. El reloj que escucha Ester, en la posible antesala de su muerte, es su humanidad que le pide trascender su condición. El legado para Johan es la respuesta trascendental de una mujer que se niega a morir sin declarar, ante una vida que empieza, lo que ha significado su existencia; la cara sin la mano no es vida humana; la mano sin la cara tampoco. En Ester se manifiesta el anhelo de otorgar un sentido para su sobrino con base en la propia experiencia. Escuchamos el ‘tic-tac’ mientras el mayordomo juega con el reloj de Ester quien expresa su preocupación por Johan;

“(Johan) No aceptaría mi miserable papel. ¡Pero está tan solitario ahora!”

Experimentar el peso de la muerte es una característica que compete exclusivamente al ser humano. Antes de que la muerte venga, se impone con toda fuerza la necesidad, mas allá de la

---

<sup>94</sup> En el capítulo cuatro se tratará con más profundidad lo que Bergman entiende con espíritu. Por lo pronto, entendemos una manifestación del espíritu como aquello que les posibilita trascender la condición en que se encuentran sumergidos.

propia vida, de decir lo que se ha hecho con la existencia y comunicar, como en este caso, que los demás son necesarios. La trascendencia humana rebasa el límite de la propia vida.

Ester, luego de externar su ansia de transmitir a su sobrino aquel mensaje, describe el momento por el que está pasando;

“Ya me siento mejor ¿Sabes cómo se llama lo que tengo? Euforia. Sucedió lo mismo con papá. Reía y bromeaba. Después me volteaba a ver. Me decía: *Ahora es la eternidad Ester*”

“Ahora es la eternidad”. Vale la pena señalar el concepto de instante en Kierkegaard ya que, de hecho, la frase sugiere la posible influencia del filósofo en la obra de Bergman;

“Si [...] el tiempo y la eternidad han de tocarse, el contacto se tiene que dar en el tiempo; y entonces estamos ante el instante [...] El instante no es un átomo de tiempo, sino de eternidad. La síntesis de lo temporal y lo eterno no es una síntesis diversa, sino la expresión de aquella síntesis de alma y cuerpo sostenida por el espíritu. Puesto el espíritu, ahí está el instante”<sup>95</sup>

Cuando Kierkegaard dice que el instante es la manera como la eternidad desgarrando continuamente el tiempo se refiere al momento en que el ser humano, por decirlo de algún modo, “rompe” con la mera sucesión del tiempo y hace manifiesta una acción en la que se afirma la vida humana. El ahora que menciona Ester es el instante de eternidad. El instante es el momento en que Ester escribe un legado, en que Isak busca reconciliarse, en que Johan pierde la inocencia. Todos ellos son expresiones de trascendencia, experiencias que pretenden abrir paso y afirmar la vida humana. De ésta manera un instante determina, transforma y redimensiona el futuro;

“El futuro, en un sentido, significa más que el presente y pasado; porque en un sentido el futuro es el todo, del cual el pasado es una parte. Esto proviene de que lo eterno significa, ante todo, lo futuro”<sup>96</sup>

Lo anterior por el hecho de que en el futuro está contenido todo suceso pasado; por ejemplo, la influencia determinante de Ester sobre su sobrino. Por ello, para Kierkegaard los momentos decisivos de la existencia humana tienen un valor eterno. La carta de Ester trasciende el mero ámbito de su propia vida. Es lo que significa la posibilidad de que Johan viva una existencia menos escindida. De ahí que aún, en una obra tan terrible como *El Silencio*, se vislumbra la redención de los personajes, en este caso, a través de la vida de los otros. Ester

---

<sup>95</sup> J. Manzano, *Historia de la filosofía IV, Tercer Cuaderno*, p. 84.

<sup>96</sup> *Loc. cit.*

quiere redimir a su sobrino. El mensaje escrito por Ester es la expresión de que, a pesar de todo, siempre habrá esperanza, es decir, una nueva posibilidad de sentido para el ser humano. Al respecto Bergman comenta;

“Para mí la cuestión importante es que Ester envía un mensaje secreto al muchacho. Eso es lo importante: el mensaje él se lo explica a sí mismo. Para mí, Ester, en toda su miseria representa la destilación de algo indestructiblemente humano que el niño hereda de ella”<sup>97</sup>

Me parece que Bergman se refiere como “algo indestructiblemente humano” al anhelo de defender la vida humana. Es propio del hombre que aún en las condiciones más adversas alberga la posibilidad de redención. Ester rompe con el aislamiento al manifestar la esperanza de una vida diferente –ya no para ella- sino para su sobrino. En este caso, el amor hacia su sobrino es un legado de sentido.

¿Qué es en concreto ésta afirmación de humanidad, dada en un instante, expresada a través del legado a Johan? El legado no sólo representa la complementariedad de dos aspectos de la persona humana; en el fondo significa que el hombre alimenta su existencia en relación con sus semejantes; tiene sentido velar, cuidar y amar a los otros. Como se ha comentado, el sentido no está dado de antemano a través de una ley divina ni existe una moral “a priori” que dirija la vida humana; el sentido es otorgado por los demás hombres. Al constituirse los otros como criterio esencial para el ser humano, vemos que el sufrimiento de las hermanas ha consistido en la incomunicación de referencias que alimenten el sentido de sus existencias. Tanto en *Fresas Silvestres* como en *El Silencio* el aislamiento existencial es el origen principal del sufrimiento. Si el encierro existencial se vuelve una aberración es que el hombre es constitutivamente un ser social. La prueba está en que el único momento donde se percibe una armonía en la relación de las hermanas es al escuchar una melodía de Bach<sup>98</sup>. Si hay armonía es porque la música de Bach representa la necesidad y posibilidad de entendimiento y comunicación entre los hombres. Ser social significa comunicar sentido.

La otra escena que parece estar permeada de sentido es la preocupación de Ester por su sobrino y la subsecuente respuesta de Johan. En una película donde todas las acciones

---

<sup>97</sup> CH. B. Ketcham, *Op. Cit.*, p. 213.

<sup>98</sup> Bach no sólo es algo común entre Ana y Ester. Cuando Ana lee el periódico en el bar lo único legible que aparece en él es el nombre de Bach. También el mayordomo conoce a Bach. El nombre del niño es Johan. La música de Bach refiere al arte como un modo alternativo de comunicación.

desembocan en situaciones absurdas y llenas de sufrimiento, es muy importante fijar nuestra atención en los instantes en que los personajes escapan del sinsentido. En el lecho de su muerte una de las pocas actitudes que parecen valer la pena en Ester es el interés por su sobrino. También son significativos el cuidado y ternura que el mayordomo muestra por Ester. La existencia adquiere sentido al plantearla con y entre los demás. Al constituirse los demás como fuente radical de sentido el ser humano está fundamentando su existencia en el amor.

Después de que Ester escribe la carta vuelven los ataques de dolor hasta que se tapa con la sábana. Luego aparece su sobrino y le descubre el rostro. La escena representa la resurrección de Ester. Otra vez, como en *Fresas Silvestres*, son los otros quienes posibilitan la salvación. Ester descubre que su existencia tiene sentido incluso más allá de su propia vida. La resurrección es la expresión de que la existencia humana vuelve a recobrar sentido. Aunque no sabemos si Ester fallece, sus últimas palabras subrayan el aspecto trascendental del ser humano; “no tengas miedo, no me voy a morir”. Ester se salva porque su vida permanece a través de Johan.

Cabe señalar, sin embargo, el carácter abierto del final de la película. Aunque Ester ofrezca al niño una posibilidad de sentido; los personajes regresan al asfixiante compartimento del tren. No sabemos como asumirá Johan finalmente su vida. Bergman subraya que el ser humano está abierto a interpretar el papel que elija para su existencia<sup>99</sup>. Precisamente porque la vida tiene el sentido y la importancia que cada quién y cada sociedad le atribuya, la existencia humana es una decisión. Es posible asumir la vida sin ningún motivo en particular o quizá ceder la responsabilidad existencial a una institución o a un dios que indique qué se debe hacer. Es posible vivir para llenar el estómago. Lo que está en cuestión es que si éstas decisiones alcanzan a dotar de suficiente sentido, es decir, a posibilitar que el hombre siga siendo humano. La experiencia de las hermanas es el resultado de un modo de determinarse. Un modo que desembocó en una existencia absurda y cercana a la muerte. Hay decisiones que destruyen la vida humana porque es posible atentar contra la propia existencia. Por ello, la incertidumbre de Johan remarca que la existencia conlleva la responsabilidad, no sólo personal sino colectiva, de decidir.

---

<sup>99</sup> A éste respecto es muy significativa la escena en que los enanos pasan frente a Ester, tal como Gado señala; “El desfile de enanos representa la vida como una sucesión de roles que culminan inevitablemente con la muerte”. F. Gado, *Op. cit.*, p. 305.

Al mismo tiempo, la resurrección de Ester abre la puerta a otras alternativas existenciales. Bergman vislumbra y sugiere una posibilidad de redención que deja en suspenso. La posibilidad de dotar de sentido a la existencia a través del amor, en la línea que él mismo ha planteado, aparece en la película como una tenue luz frente a tantas miserias padecidas. No es una manifestación triunfal de que la existencia ha encontrado una respuesta definitiva a su desamparo; sencillamente es la titubeante expresión de que hay algo en la vida humana que quizá valga la pena.

En *Fresas Silvestres* Bergman se adentra en un recorrido histórico que lo lleva a descubrir el origen de sus sufrimientos. Sus obras posteriores hasta *El Silencio* nos hablan del desmoronamiento de un modo de vida. El derrumbe ha sido la consecuencia de una moral que no ha sabido responder a los planteamientos que el mismo ser humano tiene que afrontar. Sin embargo, tal desmoronamiento ha provocado que el hombre de su sociedad siga sufriendo, ahora por no contar con un sentido existencial realmente pleno y compartido. Bergman retrata al hombre moderno sumergido en una crisis de sentido. Johan es la expresión de un individuo y una generación en proceso de búsqueda.

En *El Silencio* la búsqueda de sentido ha trascendido a un plano eminentemente filosófico. Lo que en *Fresas Silvestres* se constituía como una pregunta al pasado, ahora ha dejado de plantearse en esos términos. A través de la historia se han descubierto las causas que motivaron la pérdida de fe en una determinada asunción de la existencia. Se trataba de descubrir *cómo se ha determinado* (plano psicológico) el hombre de su sociedad y su época. Sin embargo, lo histórico no ha sido suficiente para reorientar el sentido que el hombre le puede dar a su vida. En *El Silencio* Bergman expone el problema del ser humano que se queda sin sentido.

#### **LA OBRA EN RELACIÓN CON LA VIDA DEL AUTOR**

Con *El Silencio* el director parece haber llegado a una síntesis parcial de lo que ha significado su experiencia humana. La moral personificada por Ester representa una forma de vida heredada de sus padres. Los supuestos de aquel modo de regirse estaban sustentados en una concepción de Dios y el hombre que trajo terribles consecuencias para él, sus hermanos y en general para un gran número de jóvenes de aquella generación. Después de haber padecido tanto dolor, Bergman reaccionó con agresividad, escepticismo e indiferencia ante las imposiciones de

aquella moral. Una vez alcanzada cierta comprensión de lo que significó ese modo de vida, Bergman reconoce con mayor claridad el origen fundante de sus sufrimientos;

“Uno podría decir que el problema se disuelve. De cualquier manera el ‘quid’ de la cuestión es que el problema no existe ya. Nada, absolutamente nada ha emergido de esas ideas de fe y escepticismo, todas esas convulsiones, esos jadeos. Por otro lado, estoy consciente que para muchos de mis compañeros humanos esos problemas todavía existen y como una terrible realidad. Espero que ésta generación sea la última en vivir bajo el azote de la ansiedad religiosa”<sup>100</sup>

Al hablar de ‘ansiedad religiosa’ Bergman alude a un dios y una moral que predetermina y prescribe el sentido de la vida humana. La conclusión a la que llega es que el sentido hay que construirlo “Tú naces sin un fin, vives sin un sentido, el vivir es su propio sentido”<sup>101</sup>. Sin embargo, también es cierto que entre “sombras y fantasmas” habría de moverse ésta nueva generación para recrear una nueva manera de asumirse. El nihilismo de Ana es la representación de una sociedad que no acertó a reinventar un sentido más pleno para su existencia. Al respecto es muy ilustrativa la descripción que Bergman hace en sus memorias de la forma como se relacionaba;

“Si me sentía atacado respondía mordiendo como un perro asustado. No confiaba en nadie, no amaba a nadie, no echaba de menos a nadie. Estaba dominado por una sexualidad que me obligaba a incesantes infidelidades y acciones compulsivas, torturado constantemente por el deseo, el miedo, la angustia y la mala conciencia”<sup>102</sup>

Por esos años Bergman se casa por cuarta ocasión, decidido a reconstruir y reorganizar su existencia. Como se ha comentado en la biografía, las intenciones no fueron suficientes para sostener su nuevo matrimonio. Habrían de pasar muchos años antes de que Bergman pudiera rehacer su vida. Precisamente uno de los aportes más importantes de la película consiste en describir lo que sucede cuando se derrumba un modo de vida.

El proceso de reorientación del sentido de la existencia significó para Bergman muchos años de sufrimientos y fracasos. Una de las crisis más significativas surgió dos años después de *El Silencio*;

---

<sup>100</sup> CH. B. Ketcham, *Op. Cit.*, pp. 190-191.

<sup>101</sup> I. Bergman, *Linterna Mágica*, p. 218.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 158.

Tengo la sensación de que se acerca la batalla final. Lo importante es no retrasarla más. Tengo que llegar a una forma de claridad”<sup>103</sup>.

De aquella crisis nació *Persona*, una de las obras más enigmáticas y creativas del director, que habría de aportarle una nueva luz para su existencia.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 48.



## CAPÍTULO 3

### LA PREGUNTA POR EL FUNDAMENTO DEL HOMBRE

*Persona*  
(1965)

*"nos pusieron máscaras  
en lugar de rostros"<sup>104</sup>*

#### SINOPSIS

En el inicio aparecen una serie de imágenes extrañas; dos carbones se encienden al aproximarse uno a otro, una animación en donde una mujer yace acostada. Se escucha el ruido de un proyector de cine. De repente la imagen se congela. Momentos después el proyector reanuda su marcha. Un hombre huye de otro, éste último disfrazado de un esqueleto. Una tarántula, las manos de alguien que extrae la sangre de un cordero desollado, una mano que esta siendo clavada, un bosque, una reja de metal. En lo que parece una morgue, hay un viejo, una anciana y un niño recostados. El niño se despierta, lee un momento. Luego ve hacia enfrente. Con la cámara de espaldas al muchacho, vemos que éste acaricia la imagen gigantesca y borrosa de un rostro. La cara que toca se transforma en otro rostro.

La psiquiatra de un hospital explica a la enfermera Alma el diagnóstico de una paciente a quien tendrá que cuidar; se trata de Elisabeth Vogler, una actriz que a la mitad de una representación de *Electra* dejó de hablar por un minuto. Luego se disculpó con sus colegas arguyendo que le había dado un ataque de risa. Al día siguiente no asistió al ensayo. Durante tres meses ha estado en la cama sin hablar ni moverse. Después de varios estudios la psiquiatra ha llegado a la conclusión de que Elisabeth está perfectamente sana “psicológica y mentalmente”.

Entra la enfermera al cuarto de Elisabeth y se presenta. Dice que se graduó hace dos años, que está comprometida y que su madre también fue enfermera. Elisabeth guarda silencio y se voltea hacia el otro lado de la cama.

---

<sup>104</sup> I. Bergman, *Linterna Mágica*, pp. 301-302.

La psiquiatra le pregunta a Alma qué impresión tuvo al ver a Elisabeth. La enfermera contesta que su rostro es el de una persona amable y hasta infantil, pero al ver sus ojos se advierte una mirada severa. Alma pensó en la posibilidad de no atenderla porque quizá no pueda lidiar con ella. Cree que si ella es capaz de no hablar por un acto de voluntad quiere decir que es muy fuerte “mentalmente”.

Alma prende el radio. En una estación una voz clama perdón. Elisabeth comienza a reírse. La enfermera sintoniza una estación donde interpretan una melodía de Bach. La actriz se queda sola. La iluminación sobre su rostro va cambiando mientras transcurre el día.

Es de noche y Alma no puede conciliar el sueño. Murmura que su propia vida está arreglada; se casará, tendrá hijos y trabajará mucho. Se pregunta cuál es el problema de Elisabeth Vogler. Por su parte, la actriz está en su habitación dando vueltas por el cuarto. Ve que en la televisión un monje se autoinmola. Elisabeth parece impresionada con la imagen. Se tapa la boca.

Al día siguiente Alma lee a Elisabeth una carta del señor Vogler. El marido le pregunta a su mujer qué está sucediendo. Le recuerda que ella había dicho que eran como dos niños con buenas intenciones aunque “dominados por fuerzas” en parte incontrolables. Alma le da a Elisabeth una fotografía en la que aparece el hijo de ésta. Después de observar la foto la rompe.

La psiquiatra habla con Elisabeth: dice que comprende lo que le sucede; ser consciente de que su vida es una mentira y como consecuencia, puesto que considera que el suicidio sería un acto muy vulgar, se ha negado a hablar para dejar de fingir. Sin embargo, añade la psiquiatra, su refugio no es seguro ya que está forzada a reaccionar a lo que viene de afuera y a nadie le importa si es verdad o mentira lo que ella hace.

La voz de un narrador explica que la señora Vogler y Alma se trasladaron a la casa de verano de la psiquiatra; comenta que la estancia allá le va haciendo bien a la actriz, la apatía comienza a desaparecer. La casa está en una isla. Mientras Elisabeth toma el sol, Alma lee un texto en el que dice que el deseo de salvación y los gritos de fe “no escuchados” son una prueba fehaciente del desamparo del hombre. Alma le pregunta a la actriz si cree en eso; Elisabeth asiente con la cabeza. La enfermera dice que ella no cree que sea así.

El día transcurre y Alma narra su vida a Elisabeth. Cuenta que su novio la acusa de no ser ambiciosa y vivir como una sonámbula. Admira a las enfermeras que dedican toda su existencia a una causa y creen que su vida tiene un significado. En otra escena comenta que tuvo una relación por cinco años con un hombre casado a quien amó profundamente. Le parece que la relación con él nunca fue muy real aunque su sufrimiento sí lo era. La gente le ha comentado que es muy buena para escuchar y sin embargo, nadie se había molestado en escucharla. Ahora se siente escuchada por Elisabeth. Dice que aprecia a su novio aunque está consciente de que “sólo se ama una vez”. Después describe un episodio en una playa donde conoció a una chica y unos jóvenes con quienes tuvo una orgía. Esa misma noche llegó su novio e hicieron el amor como nunca antes. Cuando se enteró de que estaba embarazada decidió abortar. Alma llora intensamente mientras se pregunta como es posible ser dos personas al mismo tiempo “¿Qué pasa con aquellas cosas que había decidido hacer? ¿No son necesarias después de todo?”.

Es casi de mañana y llueve copiosamente. Alma ha dejado de llorar. Le dice a Elisabeth que deberían de intercambiar las personalidades. Se escucha una voz que susurra “Deberías irte a la cama o te quedarás dormida aquí”. Ya en el cuarto donde está Alma aparece, de entre las cortinas, Elisabeth. Las dos mujeres se acarician y abrazan. Al día siguiente Alma le pregunta a Elisabeth si visitó su cuarto la noche anterior. Elisabeth lo niega.

La actriz le da a la enfermera una carta para que la deposite en el correo. En el camino, Alma decide ver la carta. Elisabeth le cuenta a la psiquiatra que la enfermera es encantadora y que ha sido divertido estudiarla; “llora por pecados de juventud [...] reclama que sus ideas no encajan con sus actos”. Alma se siente traicionada por la actriz.

De regreso Alma deja intencionalmente un vidrio en el piso para lastimar a la señora Vogler. Momentos después Alma entra a una sala de la casa atravesando unas cortinas. En ese instante la imagen estalla y el proyector interrumpe la trama. Aparecen algunas escenas del inicio de la película; una tarántula, la mano clavada, un esqueleto persiguiendo a unos hombres y un enorme ojo. Con la imagen borrosa, una mujer cruza un cuarto por unas cortinas. La imagen recobra su nitidez y aparece Elisabeth que busca a Alma.

Las dos mujeres están en el patio. Alma le ruega a Elisabeth que hable con ella. La actriz se niega. Alma, irritada, le reclama que ha sido utilizada. En otra escena, Alma confiesa a

Elisabeth que leyó la carta y se siente herida por lo que decía. Alma jalonea a la actriz y las dos comienzan a pelear. La enfermera amenaza con arrojarle una olla con agua hirviendo; Elisabeth grita que no lo haga. Alma continúa gritando mientras que en el rostro de Elisabeth irrumpe una sonrisa.

En el baño, Alma llora mientras se lava el rostro. Llega con Elisabeth y le pregunta si cree que es importante hablar con la verdad. Luego acusa a la señora Vogler de estar podrida. Elisabeth, mostrándose ofendida, se retira. La enfermera corre tras de ella y le ruega que la perdone; “significas tanto para mí, he aprendido tanto de ti”. Ante el silencio de Elisabeth, Alma llora desesperadamente.

La señora Vogler observa a Alma que está sentada en unas rocas al lado del mar. Luego prende una lámpara y en un libro encuentra una foto en la que un niño judío, con las manos arriba, es apuntado con unas armas por soldados nazis.

Alma yace dormida. Su cuerpo se retuerce hasta que despierta sobresaltada. Prende el radio y una voz dice que no hable, que no entienda. Escucha que afuera de la casa un hombre llama a Elisabeth. La enfermera se levanta y va donde está la actriz dormida. Examina el rostro de la actriz mientras susurra lo fea que es cuando duerme. Vuelve a escuchar la voz que llama a Elisabeth. Alma acude para ver quién es. Un hombre se acerca a ella y le habla como si ésta fuera la señora Vogler. Es el esposo de la actriz. A pesar de que Alma le dice que ella no es Elisabeth el hombre continúa susurrándole. Por atrás aparece Elisabeth; toma la mano de Alma y la coloca sobre el rostro de su esposo. Alma se comporta como si fuera Elisabeth; hace el amor con el señor Vogler y habla de su hijo. El señor Vogler dice que siente un intenso afecto por ella. Alma le comenta que es un magnífico amante. De repente la enfermera se desespera y pide a gritos un analgésico “soy fría, insensible, estoy podrida”.

En otra escena, la enfermera descubre que Elisabeth esconde entre las manos la foto de su hijo. Mientras la cámara fija la atención en el rostro de Elisabeth, Alma empieza a narrar la historia de la actriz y su hijo; alguien le dijo que tenía todo lo que una mujer deseaba excepto ser madre. Elisabeth se embarazó. Sin embargo después se arrepintió por el hecho de tener que asumir semejante responsabilidad. Trató inútilmente de deshacerse del feto. Ante los fallidos intentos empezó a desear que el niño naciera muerto. Sin embargo el bebé sobrevivió. Entonces

ella odió a su hijo. Finalmente los familiares accedieron a cuidar al bebé para que Elisabeth regresara al teatro. Después, el niño comenzó a demandar enfermizamente el amor de su madre. Elisabeth puso una gran resistencia hasta que los encuentros con su hijo se volvieron crueles y torpes. Durante la narración, los gestos de la actriz se van transformando en muecas de dolor. La siguiente escena se repite exactamente el mismo diálogo; la diferencia es que ahora la cámara fija la atención en Alma. Los gestos de la enfermera también se transforman en desesperación hasta que en la pantalla vemos la fusión de dos rostros; la cara de Alma aparece del lado izquierdo, la de Elisabeth del lado derecho. Alma grita que ella no es Elisabeth Vogler “soy la hermana Alma, estoy únicamente aquí para ayudarte”.

Elisabeth está sentada en una mesa. Llega Alma vestida de enfermera. Con la mano hace un ademán retador; “nunca seré como tú. Puedes hacer lo que quieras conmigo pero nunca me podrás alcanzar”. Los dos rostros se acercan. Alma comienza a decir palabras sin sentido. De repente Alma ofrece su brazo y Elisabeth le succiona la sangre. Luego Alma abofetea violentamente a Elisabeth.

Alma entra a la habitación del hospital donde está Elisabeth. La actriz parece moribunda. Alma la levanta, la abraza y le dice que repita después de ella “nada”. Elisabeth repite “nada”.

Alma despierta. Observa desde su cuarto que Elisabeth empaca sus cosas. La enfermera arregla la casa. En un momento se ve en el espejo y aparece, a lado de ella, la imagen de Elisabeth. Sale de la casa; en un primer plano se ve el rostro de una estatua. De repente reaparece la imagen donde Elisabeth entra en crisis durante su presentación de Electra. La enfermera, con sus maletas, se dirige al camión. Aparece la toma de un camarógrafo de cine que filma una escena; en el reflejo de la cámara se ve el rostro de una mujer.

En la última escena el niño que apareció al principio acaricia de nuevo los rostros gigantes; los carbones que están prendidos se apagan al alejarse.

## **INTRODUCCIÓN**

Al igual que *El Silencio* la estructura de *Persona* conlleva ciertas dificultades para su comprensión. No es mero capricho del director presentar películas complejas. *Persona* se adentra a la exploración de la realidad humana de un modo tal que la mera interpretación lineal de la

trama no es suficiente para dar cuenta de lo que está sucediendo. En la obra, el espectador es ‘forzado’ -si quiere llegar al fondo del asunto- a realizar un esfuerzo de involucramiento y reflexión que lo lleve a comprender. Bergman parece estar convencido de que la reflexión sobre el ser humano implica que el individuo se sumerja en un camino de introspección serio y en ocasiones difícil e incierto. Por ello, el espectador es puesto en una situación en la que no puede jugar un rol pasivo ante lo que está viendo. El proceso de comprensión es precisamente el nexo de la película con su propia experiencia.

En *El Silencio* vimos que los sentidos que se constituían como orientadores fundamentales para la vida de los personajes se derrumbaron. Por ello, los personajes se encontraban en una desesperada búsqueda por encontrar un nuevo sentido existencial. Al inicio de *Persona* aparece un niño en una morgue que, después de despertar, busca un contacto con el mundo que le rodea. Como se podrá observar, el muchacho es el mismo que interpreta el papel de Johan en *El Silencio*. Las inquietantes imágenes iniciales juegan a ser un reflejo del estado anímico del muchacho. Tales imágenes nos hablan de un universo desconocido, enigmático y amenazante. Al incorporarse de su cama el niño, a través de sus manos y su rostro, continúa explorando un mundo que se le ha vuelto extraño. Entonces aparece un inmenso rostro que, al ser palpado, se transforma en otro; queda así centrado el objeto hacia donde el muchacho dirige su búsqueda.

## **DIMENSIÓN PSICOLÓGICA Y SOCIAL**

*¿Porqué sufren los personajes?*

*Alma*

Para comprender el sufrimiento de Alma es necesario distinguir y relacionar su comportamiento antes y después de que el proyector, a mitad de la película, parezca estallar.

El discurso inicial de la enfermera proyecta a una persona que aparenta tener la vida resuelta. Su presentación ante Elisabeth es una especie de carnet de identidad;

“Soy la hermana Alma. Yo estaré encargada de usted... Bueno, le diré algo acerca de mí. Tengo veinticinco años y estoy comprometida. Me gradué hace dos años. Mis padres tienen una granja. Mi madre también fue enfermera hasta que se casó”

En la primera escena en que aparece Alma, la posición de sus manos, mientras escucha a la psiquiatra, refleja una actitud de obediencia y sumisión a la autoridad.

Aparentemente la enfermera se siente segura de lo que ha decidido para su futuro. Su comportamiento describe a una persona que está sujeta al rol que le tocó interpretar en su vida. Por la escena en la que Alma no puede conciliar el sueño nos percatamos de que una parte de ella pretende estar convencida de lo que hace;

“Qué extraño; puedes alcanzar lo que te plazca, hacer casi todo lo que quieras. Me casaré con Karl Henrik y tendremos niños a quienes criaremos. Todo está arreglado; está dentro de mí. No hay nada de qué preocuparse. Es tan seguro”

Sin embargo, el encuentro con Elisabeth la ha dejado intranquila. Ha prendido la luz y se unta con crema el rostro; pareciera que hay algo en la penumbra que no quiere enfrentar. Su comportamiento contrasta con la actitud de la señora Vogler que, justamente en la escena anterior, mientras escucha la música de Bach, deja que la oscuridad llegue a ella. En la mirada de la actriz Alma intuye algo que le provoca temor “tiene una mirada severa”.

Se revela el miedo que Alma tiene al silencio; “no tener que pensar me proporciona una sensación de paz”. De la misma manera, la sociedad en que se desenvuelve no facilita que las personas se escuchen a sí mismas;

“Me han dicho que soy buena para escuchar ¿no es curioso? Nadie se había molestado en escucharme... como tú. Tu verdaderamente me escuchas. Tú eres la única persona que me ha escuchado”

Ya en la casa de campo, casi sin darse cuenta, Alma comienza a revelar cuestiones personales que no concuerdan con sus declaraciones previas; “tu me hiciste hablar y decir cosas que nunca le había dicho a nadie”. El monólogo que inicia en la mañana dura casi veinticuatro horas. Lo que en un principio fue una descripción de un rol social se transforma en una confesión íntima.

Bergman ha declarado que el título de la película tiene que ver con aquello que se oculta detrás de la máscara;

“Hay una palabra que siempre me había obsesionado 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 [...] Yo estaba encantado: mi filme llevaría ese título curioso, *Persona*, palabra cuyo primer sentido fue alterado, porque de significar máscara, pasó a designar lo que se oculta tras de ella”<sup>105</sup>

Detrás de la máscara de Alma aparecerá un rostro que contradice la imagen que trata de proyectar. En un principio Alma no está describiendo *quién es*, sino que está mostrando una máscara; su comportamiento es similar al de un actor que ha recibido el encargo de interpretar un papel para una obra de teatro. En Alma, la máscara representa la asunción de un rol que difiere de su *persona*. Por ello, la máscara simboliza la falsificación de la persona<sup>106</sup>. Así mismo, en el connotado referido por Bergman, la *persona* tiene que ver con la condición real en que se encuentra un ser humano. Elisabeth rechaza la presentación inicial de Alma; “le diré algo acerca de mí” es una mentira con la cual la enfermera se oculta a sí misma y a los demás lo que verdaderamente es. En realidad Alma no ha dicho nada acerca de ella. El proyector de cine - figura que simboliza la capacidad humana de proyectarse frente al mundo- estalla cuando la enfermera se da cuenta de que aquello que describe nada dice de lo que es realmente. El lenguaje convencional de las primeras escenas se contrapone a lo que su propia historia, deseos y sentimientos van develando a lo largo de la trama.

La circunstancia que propicia que Alma arroje su máscara es el silencio de la actriz. El personaje de Elisabeth puede verse desde dos perspectivas. Algunos críticos no han dudado en señalar que Alma y Elisabeth son la misma persona;

“Puesto que hay en el filme una eventual fusión visual de los rostros de Elisabeth y Alma ¿es posible que las dos mujeres representen las fuerzas opuestas o atributos luchando por el control dentro de un individuo? [...] las polaridades representadas por Elisabeth y Alma podrían también ser las de la ‘persona’; la cara pública de Alma contra aquella expresión de agresión y amenaza en Elisabeth”<sup>107</sup>

En tales casos, desde el inicio de la película, la figura de la actriz correspondería a una representación del interior de Alma. En contra de este argumento me parece que no es posible prescindir de la complejidad de Elisabeth que, desde su individualidad, está presentando al

---

<sup>105</sup> J. Colina, *Miradas al cine*, p. 49.

<sup>106</sup> Aunque *persona* proviene de un vocablo cuyo significado es *máscara*, en la película no debemos tomar estas dos palabras como términos unívocos. Tal como lo menciona Bergman, en *Persona* el símbolo de la máscara es justamente aquello que oculta a la persona.

<sup>107</sup> Ch. Ketcham, *The influence of existentialism on Ingmar Bergman*, p. 242.

espectador, ni tampoco se debe ignorar la problemática que se plantea en la relación de las dos mujeres<sup>108</sup>. En *Persona*, Elisabeth se constituye como “otro” que con su silencio y presencia interpela y confronta a Alma. Al igual que en *Fresas Silvestres* es la presencia del otro la que posibilita que el personaje sea honesto con su verdadera condición.

Sin embargo, cabe señalar que, como veremos más adelante, durante toda la secuencia onírica<sup>109</sup> Alma parece proyectar su “yo” íntimo a través de la figura de la actriz. En esta línea, mientras Alma está soñando, sí podemos identificar la figura de Elisabeth como una representación que remite a aspectos del interior de Alma. Ésta argumentación explica cómo es que Alma, cuando está despierta, desea obsesionadamente ser Elisabeth, mientras que, durante el sueño se muestra aterrorizada al experimentar que se está fusionando con la señora Vogler.

La actitud silenciosa de la actriz provoca que Alma se despoje de su rol social. Las palabras de la enfermera hacen eco en ella misma al encontrarse cerradas las posibilidades de comunicación con el otro. Alma no tiene que responder a las expectativas sociales puesto que, aunque Elisabeth esté presente, no hay “otro” que la interpele.

Así es como Alma platica de aquello que le resultaba inconfesable. La descripción de la orgía es narrada con minucioso detalle. La profunda carga erótica de todo aquel episodio contrasta con las buenas intenciones de su noviazgo y el falso deseo de tener hijos. La narración culmina con la confesión del aborto. En ese momento el conflicto existencial que padece se descubre ante ella;

“No tiene sentido. Y entonces tienes mala conciencia por nada ¿qué pasa con las cosas que habías decidido hacer? ¿No son necesarias después de todo? ¿Puedes ser... puedes ser dos personas al mismo tiempo?”

---

<sup>108</sup> Entender “todo” el filme como un proceso de introspección de un sólo individuo puede tener argumentos, al parecer, bastante convincentes con base en lo que la misma trama propone. Por ejemplo, el conflicto entre Alma y Elisabeth podría ser visto también como una “lucha de espíritus”. Por el lado contrario, tales interpretaciones eliminan la problemática que se plantea en el filme con respecto a la relación entre dos personas cuyas individualidades y diferencias se niegan a reconocer entre ellas mismas y los conflictos que se desatan como consecuencia de ello.

<sup>109</sup> Después de que Alma llora al lado del mar vemos una serie de escenas cuyo tono es eminentemente onírico. De ahí hasta casi el final la película consiste en una larga pesadilla. Quien está soñando es Alma. La secuencia onírica comienza en el momento en que, desde su cama, escucha la voz de un hombre que llama a Elisabeth y concluye con la escena del hospital en que ambas repiten la palabra ‘nada’. En la siguiente escena Alma despierta en su cama.

Lo que la enfermera va descubriendo a través de su plática es el verdadero rostro de su identidad. Alma sufre porque vive escindida; en ella habitan una máscara y un rostro<sup>110</sup>; la máscara responde a las expectativas sociales y las bienintencionadas pretensiones de vivir una vida segura y planificada. El problema es que esa imagen que se ha construido de sí misma dice poco de lo que ella es. El rostro devela sus deseos y sentimientos más profundos: deseos sexuales no asumidos, el rechazo a tener hijos, la falta de amor y pasión en su relación de noviazgo, el miedo a la muerte, la capacidad de crueldad, el terror a que su vida se quede sin sentido.

Alma convierte a Elisabeth en un ídolo. ¿En qué consiste ésta idolatría?

“Debería ser como tú... ¿sabes qué pensé después de ver tu película? Cuando regresé a casa y me miré en el espejo pensé que éramos parecidas. Por supuesto que tú eres más bella, pero de alguna manera nos parecemos. Pensé en que me podría cambiar para ser tú; es decir interiormente. Tu podrías cambiarte para ser yo. Tu tienes un alma muy grande, me rompería”

Hay algo en la actriz que la ha parecido intensamente atractivo y a la vez peligroso. En las palabras de Alma se revela el anhelo de ser Elisabeth. Alma quiere apropiarse de la vida de otra persona debido a que detrás del rol social que juega no hay nada que otorgue fundamento a su existencia. Lo que en el fondo anhela es volver a portar una máscara; lo grave es que ahora la máscara no es ya un rol social sino una persona.

De manera inconsciente, Alma se está buscando a sí misma a través de la actriz. Tal mecanismo le imposibilita reconocer al “otro” como alguien diferente de ella. Alma deja de ver a Elisabeth como un interlocutor para convertirla en un fetiche de sus propios deseos y fantasías. Tan es así que se siente “comprendida” por una persona que ni habla ni la escucha. En realidad, la enfermera se ha enamorado de una imagen que la remite a ella misma, a sus carencias e imposibilidad de salir de sí. Las implicaciones homosexuales subrayan éste hecho. Nótese, por ejemplo, que en la narración de la orgía el personaje que acapara la atención no son los dos jóvenes con quienes Alma tienen relaciones sexuales sino Katarina, la enfermera que provoca toda la situación. Algunos críticos señalan que la escena en que Alma recuerda la orgía es un acto de seducción hacia Elisabeth;

“El discurso de Alma –pormenorizada narración de una improvisada orgía en la playa donde ella y su amiga Katarina copularon con dos muchachos- se convierte en un mecanismo

---

<sup>110</sup> En la dimensión filosófica se especifica con más detalle el sentido que tienen los términos máscara y rostro.

inconsciente de seducción con respecto a Elisabeth, como antaño lo fue el de su amiga Katarina con respecto a ella, bien que utilizando como intermediarios a dos adolescentes”<sup>111</sup>

Bergman constata que en la escena existe un fuerte connotado de seducción;

“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”<sup>112</sup>

La fascinación que la señora Vogler ejerce sobre Alma tiene su origen en el hecho de que ésta quiere reconocerse a través de la persona de Elisabeth. El posterior rechazo de Elisabeth orilla a que la enfermera se quede sin máscara, “al desnudo”. Bergman comenta;

“Es a sí misma a la que se llega a conocer. A través de la señora Vogler, Alma se busca a sí misma”<sup>113</sup>

Al final del día lo que Alma termina intuyendo es que su vida, tal como está proyectada, es una falsificación de lo que ella es realmente. Toda esa construcción artificial de su existencia es una fachada detrás de la cual se esconde una gran incertidumbre. Ahora Alma trata de encontrar una identidad a través de alguien que no es ella misma.

Alma cree escuchar la voz de Elisabeth. Ya en su cuarto parece que la señora Vogler ha ido a visitarla. Sin embargo, ninguno de estos dos hechos es constatable; Elisabeth los niega. Quizá sólo hayan sido producto de su imaginación. En tal caso, las imágenes son claras muestras de una obsesión, por parte de Alma, de “hacerse” de una identidad a través de la persona de Elisabeth. Lo que desea la enfermera, una vez que se ha quedado sin máscara, es que la actriz hable en lugar de ella; Alma quiere hablar a través de la máscara de Elisabeth. Al mismo tiempo, la imagen de ambos rostros sugiere la condición al desnudo de las dos mujeres; es la escena donde Alma finalmente se ha despojado por completo de su máscara. Junto a ella posa el rostro de Elisabeth que se ha convertido en el objeto deseado de Alma<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> J.M. Company, *Ingmar Bergman*, p. 93.

<sup>112</sup> *Ibid* p. 93.

<sup>113</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 55.

<sup>114</sup> En dicha escena las dos mujeres, después de abrazarse voltean hacia la cámara. En la siguiente escena Elisabeth toma una fotografía que también mira a la cámara. Las imágenes hacen partícipe activo al espectador en lo que está sucediendo; los rostros desnudos de Alma y Elisabeth interpelan al público al interrogarlo sobre aquello que hay en lo más profundo de su persona. De hecho la película entera es también una reflexión sobre la función del creador y su interlocución con el público. Alma, como admiradora de la actriz y que piensa que el arte es muy importante “sobretudo para la gente con problemas”, juega también a ser una representación del espectador (Basta reflexionar un

Al descubrirse a sí misma, Alma espera ser sostenida por Elisabeth. Para su sorpresa la señora Vogler no la acoge, tal como lo revela la carta que escribe dirigida a la psiquiatra;

“Además ha sido muy divertido estudiarla. A veces llora por pecados de juventud; una orgía con extraños y el posterior aborto. Ella reclama que sus ideas de la vida no encajan con sus actos”

Alma queda impresionada cuando lee la carta. Bergman trata de comunicar las consecuencias derivadas del hecho de que un individuo arroje su máscara; Alma queda en un estado de profunda fragilidad. Elisabeth traiciona la confianza de la enfermera al revelar las intimidades de ésta. Tal hecho hace que Alma se experimente a sí misma reducida a un objeto. La herida es tan fuerte que se desorienta por completo. Momentos después llega a la casa y deja un vidrio en el piso para que Elisabeth se lastime. La crueldad de la enfermera no es más que una respuesta a la forma como siente que ha sido tratada por la señora Vogler.

Es entonces cuando Bergman utiliza un recurso poderosamente expresivo para ilustrar el quiebre psicológico de Alma. Al cruzar unas cortinas de la casa, la imagen de Alma estalla (desmoronamiento de su proyección ante el mundo) y aparecen una serie de escenas, todas ellas manifestaciones de terror, miedo y agresión, sentimientos que habitan en la enfermera; una tarántula (terror), la muñeca de una mano sujeta por otra mano mientras aquella es clavada y un cordero desollado (percepción de que está siendo sacrificada), un rostro demoníaco (Elisabeth) y un hombre que huye de un esqueleto (miedo a la muerte). La máscara es justamente lo que se ha colapsado. Al restablecerse el proyector quien aparece ya no es Alma sino Elisabeth que ha atravesado también unas cortinas, imagen que representa la emersión del “yo” íntimo de Alma. Bergman quita el velo de la máscara para encontrar en la condición desnuda de los personajes miseria, nihilismo e incertidumbre. De ahí que se vuelva insoportable para Alma reconocer quién es. Lo que encuentra detrás de su fachada es un rostro desamparado, agresivo y temeroso. A partir de aquí el filme es reiterativo en señalar la proyección de Alma a través de la vida de la

---

poco acerca del papel que juegan “las estrellas del cine” en las fantasías y deseos del público para advertir hasta que grado aquéllos se llegan a convertir en “fetiches” de estos). Así mismo, Elisabeth, puede ser vista como una representación del “creador” que, a su vez, “utiliza” al público para producir su arte. Nótese que Bergman invierte la función espectador/creador a través del personaje de la señora Vogler que, con su silencio, se convierte en espectador de Alma y del público.

actriz<sup>115</sup>. Como se ha señalado, momentos después Alma entra en un sueño que la llevará a conocerse profundamente. Puesto que Elisabeth se ha negado a hablar por Alma, en el sueño la figura de la actriz se convierte en una representación de lo que hay detrás de la máscara de la propia enfermera. Alma no está viendo a la actriz sino que se está viendo a sí misma. Por lo mismo, todo juicio que Alma hace en contra de Elisabeth en realidad está describiendo una parte de ella;

“Cuando duermes tu cara es bofa. Tu boca tan hinchada y fea. Y tienes una siniestra cicatriz en tu frente. Tienes el olor de sueño y lágrimas. Puedo ver el pulso en tu cuello, tiene una arruga que sueles cubrir con maquillaje”

El maquillaje esconde los aspectos dolorosos y desagradables de la enfermera. La primera escena de la pesadilla revela que Alma, a través de la máscara, oculta las heridas y el dolor que ha sufrido en su vida. Al despojarse de su imagen no le gusta lo que ve (en una de las escenas, mientras llora, se lava la cara). Entre más ataca a la señora Vogler, más profundo va siendo el conocimiento que tiene de sí misma;

“El doctor dijo que tú estás sana. Me pregunto si tu locura es la del peor tipo. Lo haces tan bien que todos creen en ti. Todos menos yo... Yo sé que tan podrida estás”

En la medida en que avanza la pesadilla Alma entra a capas más profundas de su persona. En otro episodio del sueño, en la que aparece teniendo relaciones sexuales con el señor Vogler, dice una serie de afirmaciones cuyo contenido ha sido extraído de la carta que le había leído a Elisabeth. En el sueño están mezclados varios elementos que dibujan la propia personalidad de la enfermera;

“Eres un gran amante, tú lo sabes. Mi amor (repentinamente comienza a retorcerse y llorar histéricamente) ¡dame un analgésico! ¡Deséchame!... No, no puedo más, mi amor, déjame sola, es tan vergonzoso; ¡Soy fría, insensible, estoy podrida!”

En sus palabras se manifiestan un cúmulo de sentimientos de culpabilidad y vergüenza reprimidos que remiten a la relación que había tenido con su amante. En la siguiente escena,

---

<sup>115</sup> No significa que Elisabeth transfiera sus cualidades hacia Alma. La fusión entre ambos personajes es referida como un mecanismo por el cual Alma se proyecta en la actriz. Sontag comenta que tal proceso “no equivale al ‘intercambio’ de atributos e identidades [...] No está establecido, como muchos críticos han asumido, que Alma por más que trata, con dolor y anhelo, de identificarse con la actriz, tome los dilemas de Elisabeth, cualesquiera que estos puedan ser”. S. Sontag, *Bergman's Persona*, en *Ingmar Bergman's Persona*, p. 66.

Alma denuncia las causas que motivaron el nacimiento del hijo de Elisabeth. La cámara, en lo que parece una actitud inquisitiva, enfoca al rostro de la señora Vogler;

“Cuando te diste cuenta de que era muy tarde empezaste a odiar al niño y deseabas que naciera muerto. Deseaste que el niño estuviera muerto. Querías a un niño muerto”

Inmediatamente después, la acusación de Alma se repite, palabra por palabra, con la diferencia de que ahora la cámara la apunta a ella. La escena es intencionalmente ambigua. Por un lado, en el rostro de Alma, mientras habla, se advierte la angustia que va experimentando al emitir un juicio que parece también señalarla; por ejemplo al encontrar en sus acusaciones resonancias que remiten a su propio aborto; tan es así que la frase “querías a un niño muerto” la repite tres veces. La acusación se vuelca contra ella de tal forma que en la pantalla vemos la fusión de los dos rostros. En un desesperado intento por negar su propia persona grita;

“¡No, no soy como tú, no siento como tú. Soy la hermana Alma; estoy aquí para ayudarte. No soy Elisabeth Vogler ¡Tú eres Elisabeth Vogler!”

Por otra parte, cabría preguntar si el propósito del director, al repetir un diálogo tan largo, ha sido señalar un proceso de proyección “exclusivamente” a través de la figura de la actriz. Si atendemos a todo el diálogo notaremos que la enfermera también se está proyectando por medio de lo que representa el hijo de Elisabeth. En ésta línea se podría establecer un paralelismo de Alma con la situación del hijo. Alma muestra actitudes de una pequeña niña desamparada. Recordemos las escenas en que corre tras Elisabeth implorando perdón o los ruegos para que ésta rompa su silencio en relación con este mismo sueño;

“Tu niño fue atrapado por un extraño y violento amor por su madre. Tu pusiste una desesperada resistencia porque sentías que no podías corresponderle. Trataste y trataste, pero los encuentros con él eran crueles y torpes. No puedes; eres fría e indiferente y el te mira y te ama. Es tan tierno y tú quieres pegarle. Piensas que es repulsivo con sus labios gruesos, su espantoso cuerpo y sus anhelantes ojos”

En este fragmento del sueño la situación de Alma se traslada a la posición del niño. Alma reclama la actitud que Elisabeth tiene hacia su hijo porque ella se siente abandonada. Recordemos la escena en que Elisabeth contempla la fotografía del niño judío que es apuntado con las armas. Las manos levantadas del pequeño son una expresión de su completo estado de indefensión. En la escena que sigue Alma yace dormida con las manos en la misma posición que el niño.

Bergman, a través del carácter onírico de estas escenas, logra ubicar a Alma desde diferentes perspectivas. La negación de su condición es equiparada a la ceguera del esposo de Elisabeth. En el sueño, el señor Vogler porta unos lentes oscuros. En una escena, antes de la pesadilla, Alma aparece también con lentes oscuros, símbolo que representa un mecanismo de negación de la realidad.

En otro momento del sueño, Alma dice una serie de frases inconexas. Su comportamiento plasma un sentimiento de futilidad en su existencia. Luego le ofrece su brazo a Elisabeth para que lo succione. Alma ha descubierto que el sentido que ha dado a su vida es un disfraz frágil y desechable, misma situación que ha provocado, a través de la interpelación con la señora Vogler, el vaciamiento (la disolución) de tal sentido. Negándose a reconocer su situación, la enfermera abofetea violentamente a Elisabeth. La escena es una especie de recapitulación de lo que ha pasado a lo largo de la película.

Finalmente, lo último que descubre es el encuentro con la nada. En la parte más oscura de su sueño Alma se da cuenta que detrás de toda esa fachada que pretendía definir su persona yace un vacío.

Por lo tanto, cuando Bergman señala que Alma se conoce a través de Elisabeth, no se refiere al hecho de que aquella se identifica en cuanto a personalidad con la señora Vogler, sino más bien al proceso de autoconocimiento que se desata al encontrarse con un individuo que se niega a hablar por ella. Recordemos que, en el desenlace, ambas, advirtiendo el nihilismo en que se encuentran sus vidas, repiten la palabra “nada”. Lo que Alma descubre es lo que Bergman, en palabras de la psiquiatra, llama “el desesperanzado sueño de ser, realmente ser”.

Se podría resumir el proceso de Alma en las siguientes fases: 1. La enfermera, ante el silencio de la actriz, comienza a intuir que la imagen que proyecta en su vida es una falsificación de lo que realmente es. 2. Una vez que se ha despojado de su imagen falsa, Alma, en su condición “al desnudo”, busca ser reconocida a través de la máscara de la actriz. 3. El rechazo de Elisabeth provoca que emerja el verdadero rostro de la enfermera. 4. En el proceso de autoconocimiento se revela con claridad la condición de Alma. En tal estado encuentra aspectos de su persona que la aterran y por ende, trata en vano de ponerse de nuevo la máscara.

Alma no sólo sufre por asumir su existencia con una imagen falsa de lo que es, sino también porque detrás de la máscara aparece el rostro de un ser desamparado, con deseos y sentimientos no reconocidos y una vida que carece de sentido. Alma trata por todos los medios de vivir en un estado de inconsciencia puesto que no está dispuesta a aceptar que su vida naufraga en una profunda incertidumbre.

### *Elisabeth*

La película comienza en el momento en que la vida de Elisabeth se encuentra envuelta en una densa obscuridad. Recordemos cuando está sola en su cuarto escuchando una melodía de Bach. Su rostro va cambiando de tono conforme transcurre el día. Al ocaso se queda en penumbra. Se tapa el rostro. Escéptica e indiferente mira a su alrededor como si todo lo que sucediera no fuera lo suficientemente importante.

¿De donde viene su actitud de indiferencia? La psiquiatra señala que a mitad de la representación de *Electra* la actriz sufre un ataque de silencio. ¿Qué significa esta irrupción de vacío?

“(la psiquiatra) Entiendo muy bien lo que te pasa. El desesperanzado sueño de ‘ser’; realmente ‘ser’. En cada paso que das, estar alerta, consciente, vigilante. Lo que tú eres con otros y lo que eres en tu soledad. Esa sensación de vértigo y la constante angustia de ser desenmascarada. Ser vista, disminuida y quizás anulada. Cada entonación una mentira. Cada gesto, una falsificación. Cada sonrisa, una mueca”

La señora Vogler llegó a un punto en que su existencia se había tornado una falsedad. Se miente a sí misma al sobrellevar un tipo de vida que no desea, un hijo al que rechaza, una profesión que ha dejado de ser significativa; “Esas cosas sólo importan en el teatro. Quizá ni ahí”. Elisabeth se da cuenta que no cree en su vida;

“(carta del señor Vogler) Hasta donde yo sé, éramos felices. Nunca habíamos estado tan juntos. Recuerdas cuando dijiste ‘ahora entiendo en qué consiste el matrimonio’ tú me has enseñado que debemos cuidarnos el uno al otro como si fuéramos dos niños ansiosos llenos de amabilidad y buenas intenciones pero dominados por fuerzas que sólo podemos controlar parcialmente”

Después de escuchar lo que dice la carta, Elisabeth rompe la foto de su hijo. Las buenas intenciones que tenía fueron aplastadas por el dominio de eso que llama “fuerzas”. Tales fuerzas

pueden ser interpretadas como un sentimiento que se opone a las decisiones que la actriz ha tomado<sup>116</sup>. Su nueva actitud revela la imposibilidad de seguir representando una vida que se le ha hecho insoportable. Mientras que Alma lee un texto sobre la condición desesperanzada del ser humano la cámara enfoca unas rocas áridas y grises. El paisaje plasma la propia sensación de monotonía e indiferencia de la actriz. Lo que va descubriendo, a través de la relación que tiene con la psiquiatra y Alma, son los “porqués” de que su vida carezca de sentido. Y es que, al igual que Alma, Elisabeth, a lo largo de la película, también se va despojando de su máscara.

En varias escenas la señora Vogler le está dando la espalda a Alma. En ningún momento se podrían asociar los gestos del rostro de la actriz, mientras supuestamente escucha a Alma, con el de una persona realmente interesada en entender la vida de ésta. Tal como es constatado en la carta que le envía a la psiquiatra, su actitud revela que no le importa mucho lo que le sucede a Alma; ¿Porqué no sella una carta que resulta tan comprometedora? En el momento que traiciona a la enfermera nos damos cuenta actriz no sólo se niega hablar sino también a escuchar.

Lo que Elisabeth manifiesta, detrás de la máscara, es una persona ensimismada, es decir, incapaz de salir al encuentro con el “otro”. La señora Vogler aparece desvinculada de las personas que la rodean. Por ello, la relación con la enfermera carece de propósito. En contra de lo que ha tratado de proyectar (por ejemplo, las palabras “bienintencionadas” que le había dicho a su esposo o la amabilidad con la que en un inicio trata a Alma) los seres con quienes se relaciona no significan nada para ella. No es por malicia que Elisabeth traiciona a Alma, lo que sucede es que en realidad no está posibilitada para responsabilizarse por sus semejantes. Recordemos que ha rechazado a su hijo y que ha abandonado a su esposo.

En varias escenas descubrimos la incapacidad de Elisabeth para interesarse por los sufrimientos y miserias de los demás. La voz que pide perdón en el radio provoca su risa. También ríe después de que Alma, desesperada, la amenaza con una olla de agua hirviendo. La risa descubre su indiferencia. En otra escena, ve en la televisión a un monje incinerándose; la señora Vogler se tapa el rostro por lo que el espectador no puede determinar con seguridad la forma como aquella ha reaccionado. Por otro lado, recordemos que el quiebre psicológico de

---

<sup>116</sup> El personaje de Elisabeth encuentra similitudes con el de Ester en *El Silencio*. En ambas mujeres se han derrumbado los sentidos que daba sostén a sus existencias “(Ester) En la vida ponemos actitudes a prueba y nos encontramos que ninguna tiene valor. Me refiero a las fuerzas, las horribles fuerzas”. Al igual que Ester, en Elisabeth se imponen fuerzas que contradicen el sentido que le han otorgado a sus vidas.

Alma es representado a través de la incineración de su imagen. Bergman establece una analogía entre el monje que se autoinmola y la crisis de Alma. Ambas escenas están relacionadas con la reacción ambigua (¿indiferencia?) de Elisabeth.

El rechazo de la actriz hacia su hijo (foto que rompe) y hacia Alma produce en ellos un efecto devastador. Tal efecto es analogado con la foto en que un niño judío es amenazado de muerte (recordemos que la posición de Alma, mientras sueña, es similar a la del niño que tiene las manos levantadas). El modo de relacionarse de Elisabeth provoca que los involucrados sean víctimas de una violencia extrema.

Su esposo, su hijo y la enfermera reclaman que rompa su incomunicación. Sin embargo, la actriz se encuentra imposibilitada para escuchar y atender a los demás. Su silencio es justamente la incapacidad para reconocer al otro como persona. Tal situación provoca que los otros se experimenten a sí mismos como reducidos a objetos.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que Alma, por su parte, también ha reducido a Elisabeth a un objeto de sus afectos. Por lo mismo, el silencio de Elisabeth, que en un inicio expresaba una actitud de protesta ante la falsedad de su existencia, se convierte, a partir de la segunda mitad de la película, en una provocación. En este sentido, mientras avanza la película, no sólo quedan descubiertas las máscaras de ambas mujeres, sino el verdadero modo de relacionarse entre ellas; ninguna de las dos es capaz de ver y reconocer a la otra como una persona.

Cabe señalar que la indiferencia de la actriz no nace a partir de la relación con Alma. Lo único que manifiesta con su silencio y su rechazo es aquello que en la vida cotidiana subyace, de manera oculta, a sus formas de relación.

Por todo lo anterior, la falsedad (máscara) en Elisabeth reside en la pretensión de que los demás son importantes y le otorgan sentido a su vida. *Persona* es la primera de varias películas que Bergman filmó en la isla de Färo. Para muchos críticos la isla se ha convertido en un símbolo emblemático de la condición humana. De alguna manera, la isla es una representación de la soledad e imposibilidad de comunicación en la vida del hombre. Así mismo, el silencio de Elisabeth también simboliza la incapacidad de comunión. Elisabeth sufre porque vive encerrada en sí misma, aislada de sus semejantes.

### *Origen social del sufrimiento*

Alma es portadora de una máscara que embona con las expectativas sociales de ser persona dentro de su cultura. Lo mismo pasa con Elisabeth, cuya imagen de “mujer perfecta” es la proyección de un modelo de mujer determinado por la sociedad. Lo que los demás esperan de ambas está en conflicto con lo que ellas son en realidad. Como miembros de esa sociedad sufren la escisión de tener que vivir en un mundo de apariencias.

Bergman señala que detrás de la máscara social hay algo de alguna manera negado o no asumido. Los hombres adscritos a tal sociedad han construido una división en sus vidas entre lo externo y lo interno, lo superficial y lo íntimo. Lo externo responde a una imagen exigida por el mismo grupo social. En ella vemos mujeres y hombres sonrientes y exitosos, enfermeras uniformadas, psicólogos o actores profesionales devotos en el servicio al prójimo (por ejemplo la función altruista del arte). Sin embargo, en lo interno aparece un gran vacío y sinsentido. En el lado oculto de la sociedad vemos rostros de seres aislados, desesperanzados, con deseos reprimidos o inhibidos.

La misma sociedad se niega a descubrir los velos de la máscara porque detrás de estos se encuentra con situaciones que no está dispuesta a reconocer;

“Cuando supiste que estabas embarazada te asustaste; sentiste miedo de la responsabilidad, miedo de regresar después del teatro, miedo al dolor y a la muerte, miedo a tu cuerpo hinchado. Sin embargo, todo el tiempo actuaste el rol de una madre expectante y feliz”

La supuesta plenitud y felicidad oculta un rostro egoísta, temeroso, lleno de incertidumbres. Bergman quita el velo de una sociedad aparentemente armónica y altruista para dejar al descubierto una cara en donde los individuos viven ensimismados. Como se comentará en la dimensión filosófica, el director describe un universo social en el que el hombre asume su existencia como un ser que ha prescindido del “otro”. De alguna manera es lo que significa que una sociedad sea “individualista”. El personaje de Elisabeth no sólo hace referencia al padecimiento de un personaje sino que está describiendo a una cultura cuyas relaciones entre individuos consisten básicamente en meros intercambios utilitarios (Tanto Alma como Elisabeth se relacionan entre sí reduciendo a la otra a un objeto). El mutismo de Elizabeth es el reflejo de un modo de relación del hombre moderno. Detrás de la apariencia aparecen personas sumergidas

en un mundo silencioso y solitario, seres humanos incapaces de comunicar sentidos y criterios que les permitan liberarse de su aislamiento.

La capacidad de agresión e indiferencia va más allá de la historia de ambas mujeres cuando aparecen imágenes de la segunda guerra mundial y la guerra de Vietnam. Los miembros de la sociedad, desde su posición de “telespectadores”(Bonzo que aparece en la t.v, fotografía del niño judío) se convierten en testigos pasivos de la autodestrucción de un hombre, del asesinato de un niño, del genocidio de un pueblo.

Para el director es sumamente importante señalar la condición de la sociedad tal cual es. En la primera parte de la película vemos que la inconsciencia de Alma le permite continuar su vida ocultando el nihilismo en que se encuentra su existencia. Por el otro lado, Elisabeth, al aceptar su condición, queda confinada en el silencio. El personaje de la señora Vogler simboliza el reconocimiento de que el hombre moderno está enfermo de indiferencia y egoísmo. Está enfermo porque los males que lo conforman rebasan su voluntad.

Más que un juicio ético sobre aquello que se esconde detrás de la apariencia, el tema de la película denuncia a la apariencia misma; los personajes viven dentro de una sociedad cuyos valores y tradiciones encubren el nihilismo y desamparo en que se encuentran. Detrás de toda esta fachada de aparente sentido, lo que la sociedad ofrece en realidad son modelos vacíos.

## **DIMENSIÓN FILOSÓFICA**

### *En búsqueda de la identidad*

Por más romántica, convincente o persuasiva que pudiera parecer, ninguna idea del hombre puede sustituir lo que significa para cada persona su propia experiencia. Es, ante todo, indispensable ser honestos con aquello que acontece en la vida de cada quién. *Persona* es una confesión poco agradable, y que por lo mismo puede resultar agresiva y provocadora. Sin embargo, Bergman pareciera estar convencido de que si hay algo que se pudiera rescatar, después de que se han derrumbado todos los cimientos de la casa, es la posibilidad de caer en la cuenta lo que ha sido la experiencia de cada persona.

En *Fresas Silvestres* se veía que narrar la historia, por más doloroso que sea, tiene sentido. A pesar del sufrimiento que acarrea reconocer la verdad sobre su identidad parece que es la única

salida que tiene el hombre para poder reconstruir su existencia. En *Persona*, la crisis de sentido por la que atraviesa Elisabeth la lleva a emprender un pedregoso camino en búsqueda de su verdadera identidad. Lo que subyace a la búsqueda de identidad es un anhelo de reencuentro con el sentido de la vida. Hermann Hesse describe ese deseo que habita en el hombre por reconocerse en lo que *ha sido* su vida;

“Esta es mi historia, no es dulce ni agradable, pues no es una historia inventada, sino que tiene un sabor a insensatez, a locura, a confusión y a sueño, como la historia de los hombres que no quieren decirse mentiras a sí mismos”<sup>117</sup>

Para conocer la propia vida es necesario combatir las concepciones estáticas del hombre. Puesto que, tal como lo ha planteado Bergman en *El Silencio*, el sentido de la vida de todo hombre no está determinado de antemano, reducir la existencia a un modelo de ideas prefabricadas significa falsificar experiencia humana. La pretensión de afirmar que ser humano consiste justamente en “esto” y no en lo “otro” niega de raíz su condición que, como se ha visto, es la de reinventarse a lo largo de su existencia.

Por ello, Bergman ataca aquellas concepciones que pretenden predeterminar el destino de los individuos. Tales pretensiones no son más que ilusiones a las que algunos hombres se aferran para intentar eludir la responsabilidad que conlleva asumir la existencia;

“Me casaré con Karl Henrik y tendremos niños a quienes criaremos. Todo está arreglado; está dentro de mí. No hay nada de qué preocuparse. Es tan seguro”

En contra de la ilusión de Alma, para Bergman no hay “nada” dentro del ser humano. *Persona* nos hace enfrentar el silencio y el vacío al que está expuesto el hombre. La moral bienintencionada que promulga la enfermera es un intento por delimitar los horizontes en los que el ser humano puede moverse con seguridad. Aunque las preguntas por Dios aparecen ausentes en su discurso<sup>118</sup>, su posición devela la intención de fijar las aspiraciones del hombre;

---

<sup>117</sup> H. Hesse, *Demión*, p. 8.

<sup>118</sup> Al respecto Gado comenta que posteriormente a *El Silencio* las obras de Bergman cesan de plantear problemas teológicos; “*La Decepción* (guion cinematográfico que escribió por esas fechas, el cual nunca filmó) puede ser vista como otro ejemplo de lo que Bergman llamó la ‘desmaterialización de la entera superestructura religiosa (que ocurrió) en *Luz de Invierno* y *El Silencio*’; después de la trilogía la pregunta por la existencia de Dios virtualmente desaparece de sus películas”. F. Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, p. 319.

“El existencialismo se opone a cierto tipo de moral laica que quisiera suprimir a Dios con el menor gasto posible. Cuando en 1880 algunos profesores franceses trataron de constituir una moral laica, dijeron más o menos esto: Dios es una hipótesis inútil y costosa, nosotros la suprimimos; pero es necesario, sin embargo, para que haya una moral, una sociedad, un mundo vigilado, que ciertos valores se tomen en serio y se consideren como existentes a priori; es necesario que sea obligatorio a priori que uno sea honrado, que no mienta, que no pegue a su mujer, que tenga hijos, etc., etc... Haremos por lo tanto un pequeño trabajo que permitirá demostrar que estos valores existen”<sup>119</sup>

El existencialismo enfrenta las implicaciones derivadas del hecho de que la condición humana no se pueda definir de antemano. Una de las principales consecuencias es que ningún valor o moral ‘natural’ otorga de forma a priori un “sentido” para la vida de todos y cada uno de los hombres. Un valor sería algo que “en sí mismo” es bueno para todos. Pero si el porvenir del hombre no está definido de antemano tampoco es posible predeterminar aquello que otorga sentido a cada quién. La sociedad que critica Bergman considera una serie de valores como “garantías” de sentido. Un ejemplo lo encontramos en palabras de Alma;

“En el hospital donde me gradué hay un hogar para enfermeras ancianas. Aquellas que han sido enfermeras por toda su vida, que siempre han vestido sus uniformes. Ellas viven en sus pequeños cuartos... Imagina consagrarte toda tu vida a algo; hacer algo, creer que tu vida tiene un sentido”

Lo que se está acentuando en las palabras de Alma es la entrega a una causa como algo que, independientemente de su historia y personalidad (recordemos que Alma hereda la profesión de su madre), ofrece un sentido existencial. Wood comenta el connotado simbólico que acarrea el uniforme de enfermera;

“El informe de enfermera es de por sí una máscara, una identidad asumida: una farsa con la que trata de engañar a los demás y se engaña a sí misma”<sup>120</sup>

Vivir de algo que es considerado bueno, aceptable, valioso y hasta heroico es una máscara que puede ocultar el pánico que implica develar lo que cada ser humano, en su particular condición, está llamado a ser.

---

<sup>119</sup> J. P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 27.

<sup>120</sup> R. Wood, *Op. cit.*, p. 167.

Por otro lado, se ha comentado también la necesidad que tiene el hombre de darle sentido a su existencia. El ser humano no puede escapar de dotar de sentido a su vida. Lo que está en cuestión, con el planteamiento de Bergman, es que los sentidos que la sociedad ofrece son engañosos al presentarse como valores que, más allá de la determinación particular de cada individuo, van otorgar felicidad y seguridad. Tales valores son falsos porque intentan ocultar, a través de ideas fijas, la necesidad que tiene cada persona de dotar de sentido a su vida a partir de lo que en su “unicidad” es. El sentido de la vida no puede estar desligado de la historia de cada hombre. La vida de Alma aparece completamente desvinculada de su propia historia al grado de que desconoce quién es ella misma. Así mismo, la ruptura de Elisabeth con su vida tiene que ver con la escisión entre lo que ella es y el tipo de vida que lleva.

Lo anterior nos lleva a afirmar que el sentido que cada hombre puede dar a su vida está condicionado por su propia identidad e historia. En *Fresas Silvestres*, el “reencuentro” de Isak consigo mismo partía del reconocimiento de su pasado. En el inicio de la película Isak no sabe quién es. Sólo cuando voltea hacia atrás aparece el espejo (símbolo de identidad) y es ahí donde empieza a recobrar sentido su existencia. Las posibilidades de sentido (y por lo tanto de realización) en el ser humano están determinadas por la identidad de cada hombre. La búsqueda de la identidad de Isak lo lleva a reconocer sus propios límites y posibilidades de realización. La identidad (personalidad) refiere a la determinación particular y única de cada hombre. Tal determinación es el resultado de una construcción histórica. En cada acto y en cada momento, en cada situación y contexto particular, el hombre reinventa su existencia. Y así es como cada hombre, partiendo de lo que *han y ha hecho* de él mismo, se abre a ciertas y particulares posibilidades. Sin embargo, en *Persona*, los personajes carecen de una historia y una identidad que otorgue sustento a los sentidos que pretenden asumir. De ahí que el encuentro con la “nada” es el reconocimiento de que su vida carece de sustento.

Quitarse la máscara es reconocerse *libre* y forzado a dar cuenta de la propia historia e identidad. Alma no desea tener hijos ni ama a su novio. El compromiso matrimonial es una especie de acuerdo social que le promete una felicidad que no existe. Bergman describe una sociedad a la que le provoca terror enfrentar la responsabilidad de asumir su libertad. Elisabeth es vista como la mujer perfecta puesto que tiene todo; belleza, una profesión admirable, un esposo encantador y finalmente un hijo. Pareciera que ser hombre consistiría en cumplir ciertos

requisitos que se yerguen como condiciones para alcanzar una integralidad humana. Sin embargo, todo eso que tiene Elisabeth es ajeno a su particular condición. Si en algún momento dado, para cierto individuo, el matrimonio dotó de sentido y felicidad a su existencia, no se sigue como regla general que así tenga que ser para todos. No hay formulas o soluciones que aseguren el porvenir del hombre. De ahí que portar una máscara se refiera a acuñar un modo de vida que responda más la pretensión de alcanzar, en palabras de Bergman, “una combinación estática y asfixiante de cualidades y comportamientos bien definidos”<sup>121</sup> que lo que cada persona es desde su particular existencia. En ésta línea, provocan sufrimiento las sociedades rígidas que enaltecen valores y criterios fijos a los que todos los hombres, de una u otra manera, parecieran obligados a inscribirse. Por último, queda desenmascarado el supuesto bienestar que conlleva seguir un modelo de sociedad, cuando detrás de toda pretensión en realidad no hay absolutamente nada.

#### *Persona, personalidad, imagen, máscara y rostro*

Llegados a este punto cabe señalar, con mayor claridad, algunos conceptos que hemos utilizado para analizar el filme. El término de persona lo hemos referido a todo aquello que constituye a un ser humano; la historia, el cuerpo, los sentimientos, los deseos y la personalidad de un hombre. La personalidad de un hombre es la manera como éste, a través de la elección de posibilidades, se ha ido determinando a lo largo de su vida. Para nuestro propósito hemos utilizado como términos unívocos personalidad e identidad.

La imagen refiere a la proyección del hombre frente al mundo. En ningún momento de su vida el ser humano puede dejar de proyectarse. Lo que se cuestiona en la película es que los personajes no están proyectando lo que verdaderamente son. La máscara indica que la imagen de un hombre no proyecta lo que “es”; de ahí que la máscara simbolice la falsificación de la persona. Por el lado contrario, al hablar del rostro señalamos que aquello que proyecta un ser humano es un reflejo de su propia historia, de lo que siente y desea. El rostro de un hombre es la proyección auténtica de una persona.

---

<sup>121</sup> I. Bergman, *Cara a Cara*, p. 15.

## *La condición humana*

La palabra condición describe la situación existencial del hombre. Debido a que no hay signos absolutos que predeterminen la existencia, el porvenir del hombre se va definiendo en el ejercicio de su libertad. La libertad de todo hombre está condicionada a las posibilidades otorgadas por los demás. En cada acto el ser humano se reinventa y al mismo tiempo determina el porvenir de la humanidad. Sartre dice que no hay naturaleza humana. En cambio prefiere hablar de condición;

“No es un azar que los pensadores de hoy hablen más fácilmente de la condición del hombre que de su naturaleza. Por condición entienden, con más o menos claridad, el conjunto de los límites a priori que bosquejan su situación fundamental en el universo [...] podemos decir que hay una universalidad del hombre; pero no está dada, está perpetuamente construida”<sup>122</sup>

Bergman ha señalado que no está otorgado de antemano el sentido en la vida de los hombres. De ahí que la condición humana refiere, entre otras cosas, a la necesidad que tiene el hombre de construir su existencia.

## *Crisis de sentido*

*Persona* es una continuación de *El Silencio*. Elisabeth, durante su presentación de *Electra*, se da cuenta que su vida es una mentira. La obra se desarrolla dentro de un teatro. Dentro del escenario, símbolo que remite al teatro de la vida, la señora Vogler, al callar, decide renunciar a su interpretación. Recordemos que la tragedia que interpreta versa sobre la venganza de Electra por el asesinato de su padre. La figura del padre (Dios) es lo que define el sentido de las acciones de Electra<sup>123</sup>. Sin embargo, para Bergman, Dios, como alguien que prescribe el sentido, ha muerto. El silencio de la actriz, dentro de la obra de *Electra*, de alguna manera representa el reconocimiento de que Elisabeth, en realidad, no cree en los fundamentos que han sostenido su vida.

Cansada de representar el papel de su vida, Elisabeth renuncia a la representación dialógica. Bergman, en una entrevista, comentó de donde surgió la idea de que un personaje asumiera tal actitud;

---

<sup>122</sup> J.P. Sartre, *Op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>123</sup> Como en la película anterior, en *Electra* la figura del padre representa a aquel que determina el sentido de la existencia de los personajes. De ahí que tal figura es análoga a la de Dios.

“Una especie de crisis me hizo sentir de repente que tenía que tomar una postura; ¿Qué es verdad y cuando uno dice la verdad? Se volvió tan difícil que pensé que la única forma de verdad es el silencio.”<sup>124</sup>

Las líneas que lee Alma describen el estado en que se encuentra Elisabeth;

Toda la ansiedad que llevamos dentro, nuestros sueños desesperanzados, la inexplicable crueldad y la agonía antes de extinguirnos. La comprensión de nuestra condición terrenal ha hecho más clara nuestra esperanza de salvación: los gritos de fe no escuchados y las dudas son la mejor prueba de nuestra conciencia y desamparo.

En Elisabeth podemos ver una de las principales preocupaciones de Bergman con respecto a la condición existencial. En el fondo del silencio de la actriz subyace un sentimiento de hastío y aridez frente a la vida. Elisabeth, tras arrojar la máscara, descubre con mayor claridad un anhelo de salvación que parece no encontrar salida. Puesto que no hay nada que con seguridad indique en qué consiste ser humano, el sentido que cada hombre le otorga a su vida es una mera decisión; ningún sentido es definitivo; En este caso ¿qué sentido es el verdaderamente pleno o salvífico cuando la muerte parece poner fin a toda pretensión? Para Elisabeth todo sentido está puesto en tela de juicio. Como en *El Silencio*, la salvación tiene que ver con el hecho de que la vida humana recobre sentido. En otras palabras, la salvación refiere a la posibilidad de encontrar algo por lo que realmente valga la pena vivir.

La crisis de sentido ha colocado a Elisabeth en una situación de profunda desolación. En el diagnóstico de la psiquiatra se revela que el suicidio no es una pregunta ajena a la actriz. ¿Porqué provoca sufrimiento el carecer de un sentido? Si la amenaza de sinsentido produce crisis quiere decir que el ser humano no puede dejar de proyectar un significado para su vida. La única forma que tiene el hombre para determinarse es dotando de sentido su existencia. Puesto que en su constitución está la necesidad de determinarse, carecer de sentido es quedarse sin sustento para que el hombre siga siendo humano. “Sentido” es una palabra que solo compete a la existencia humana. Precisamente porque no está prescrito en ningún lado en qué consiste la vida humana, el hombre está obligado a dotar de sentido su vida. Por ejemplo, que una persona dote de sentido su vida a través de los demás significa que ha tomado la decisión de que su existencia “consiste” en

---

<sup>124</sup> F. Gado, *Op. cit.* p. 322.

vivir con y entre los demás. No es posible para el hombre que su vida deje de “consistir” en algo. El sinsentido total equivale a la muerte.

### *El otro*

En *Persona*, el “modo” como Elisabeth se presenta ante Alma es lo que se impone con mayor fuerza. De alguna manera podemos afirmar que la actriz aparece como una “presencia ausente”. Si, tal como lo indicó Bergman al momento de crear el personaje de Elisabeth, la única forma de verdad es el silencio, éste es la revelación de lo que en realidad existe detrás de la máscara (vacío, aridez, imposibilidad de comunicación y de comunión). Por su parte, en Alma descubrimos un ser sin verdadera historia ni identidad, alguien que carece de posibilidades para construir su propia existencia. La enfermera, al carecer de sentido, busca apropiarse de una existencia que no es suya.

Si, cómo ha señalado Bergman, el sentido en la vida del hombre no está otorgado de antemano, quiere decir que el hombre necesita contar con posibilidades que le permitan dotar de sentido a su vida. Desde el primer capítulo hemos visto que, para Bergman, lo único que acaso puede dar sentido a la vida de los hombres es el “otro” (Recordemos el infierno existencial en que vive Isak Borg al aislarse y negar al “otro” como aquel que otorga sentido a la vida humana). Por ello, las posibilidades de sentido sólo pueden ser dadas a través del “otro”. Una de las características más importantes que aparece en *Persona* es que ninguna de las dos mujeres se presentan como “otro” (ni tampoco reconocen al “otro”). En contra de lo que son Alma y Elisabeth, el “otro” es alguien que posibilita la comunicación y el flujo de sentidos. Así mismo, el otro es un ser con capacidad de “autodeterminación”. Por último, el otro es una persona, cuya historia y determinación particular lo hacen ser completamente único y diferente a los demás.

Que el hombre necesite de los demás para recrear su vida implica que en el trato humano lleva en sí la condición de dar y recibir sentido. Por ello, una persona que en su relación con los demás niega el flujo de sentidos transforma al otro en un objeto (es justamente la transmutación que sufre Alma). El otro deja de ser “otro” para convertirse en objeto en el momento en que queda anulado su reconocimiento como persona, es decir, como un ser “posibilitante” y “necesitante” de sentidos. Una sociedad cuyos individuos han planteado su existencia

prescindiendo del “otro” se encuentra atrapada en la imposibilidad de otorgar y recibir aquello que le permite humanizarse.

En relación con lo anterior Sartre ha dicho que son precisamente los otros los que posibilitan al hombre ser;

“Por el yo pienso [...] nos captamos a nosotros mismos frente al otro, y el otro es tan cierto para nosotros como nosotros mismos. Así, el hombre que se capta directamente por el *cogito*, descubre también a todos los otros y los descubre como condición de su existencia. Se da cuenta de que no puede ser nada (en el sentido que se dice que se es espiritual, o que se es malo, o que se es celoso), salvo que los otros lo reconozcan como tal”<sup>125</sup>.

Para los existencialistas, al no estar determinada a priori la esencia del hombre no hay nada ‘inscrito’ en su interior. Por ello, por más que un individuo busque en las profundidades de su persona nunca encontrará algo que de manera natural lo defina. El ser humano depende de lo que viene de fuera (de los otros) para reconocerse y hallar sentido. Por ello la incomunicación implica el absurdo total. Umberto Eco dice “es la mirada del otro la que nos define”; en la relación con el otro el hombre está permanentemente recreando su propia existencia. Alma, al no ser reconocida, tiene ante sí la amenaza de que su vida pierda todo sentido.

Por lo anterior, las manifestaciones más agresivas en *Persona* no son los golpes que intercambian ambas mujeres o los insultos de Alma. La acción verdaderamente hostil es el silencio (de ambas mujeres). Lo que subyace al silencio es la incapacidad para comunicar sentidos. En consonancia con las dos películas anteriores<sup>126</sup> el infierno de los personajes consiste en la imposibilidad de recibir y otorgar sentido. La negación de sentido constituye una violación al ser humano. Prescindir de los demás es un atentado contra la vida humana. El silencio de Elisabeth representa una decisión moral que ilustra la actitud de indiferencia de su sociedad. Sin embargo, la película viene a demostrar que la locuacidad de Alma (sobre todo en las primeras escenas) es igualmente silenciosa, vacía, carente de sentido. Como se ha comentado, Elisabeth se retrae al silencio en respuesta a una actitud más honesta con su situación existencial. Ahí es donde aparece un rostro extremadamente violento cuya muestra más clara es paradójicamente su silencio.

---

<sup>125</sup> J.P. Sartre, *Op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>126</sup> Nótese que también en *El Silencio* lo que resulta más agresivo es el silencio.

La falsificación de lo que es el ser humano también es una consecuencia de un modo de relación en que no hay flujo de sentidos. El hombre se crea una imagen estática de sí mismo cuando no tiene posibilidades de reinventarse a través de los otros. La decisión de Alma por portar una máscara responde a la necesidad que tiene de ocultar a sí misma y a los demás su condición existencial. La máscara es el refugio de una vida que no cuenta con posibilidades de “autodeterminación”. Al mismo tiempo, la máscara es un reflejo de la falta de confianza que hay entre las personas para que los demás se constituyan como fuente de sentido. De algún modo la génesis del sufrimiento humano surge en el momento en que no hay comunicación.

Sartre señala que cada acción que realiza un ser humano conlleva una gran responsabilidad ya que, al decidir, estamos decidiendo a nosotros mismos y a los otros. Puesto que la existencia no está previamente definida cada acto humano, cada moral, cada concepción de la vida están recreando al hombre;

“Ponge ha dicho en un artículo muy hermoso ‘el hombre es el porvenir del hombre’. Es perfectamente exacto. Sólo que si se entiende por esto que el porvenir no está inscrito en el cielo”

Si la esencia del hombre no está determinada de antemano, se sigue que esa capacidad de indiferencia y violencia que se muestran en el comportamiento de las dos mujeres no les viene de dentro. En otras palabras, el hombre no es constitutivamente un ser indiferente y cruel. La agresividad y el nihilismo les vienen de fuera como una herencia de su sociedad. *Persona* es una película extremadamente violenta; tanto los personajes como el espectador reciben agresiones que continuamente les llegan de forma inesperada. Bergman nos habla de un mundo vacío y hostil que se ha constituido como el alimento histórico para que el ser humano haga su vida. La autoinmolación de un monje en la guerra de Vietnam, la foto del niño judío amenazado en la segunda guerra mundial le están hablando a Elisabeth de lo que ella es, puesto que tales sentidos son parte de lo que la ha determinado. Es en éste punto donde se podría entender desde una perspectiva más amplia el silencio de Elisabeth. Su mutismo es una manifestación de la indiferencia y crueldad en que está sumergido el hombre moderno.

## *El encuentro con el fundamento del hombre*

El culmen del proceso de identificación de las dos mujeres viene a ser el encuentro con la nada. La consecuencia más radical de que el hombre no esté predeterminado es que la vida humana parte de la nada;

“El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada”<sup>127</sup>

Debido a que el ser humano “existe antes de poder ser definido por ningún concepto”<sup>128</sup> la vida del hombre comienza por no ser nada. Para Sartre, toda existencia es una nada que se determina a partir de su interacción con el mundo. La angustia más profunda de Alma es el encuentro con la nada. Kierkegaard señala;

“En la inocencia [...] el hombre no está todavía determinado como espíritu: El espíritu está todavía como en estado de sueño, de calma y reposo. También hay otra cosa que no es ni intranquilidad ni lucha, pues no hay nada contra qué luchar, ¿Qué es? Nada. ¿Y cuál es el efecto de esta nada? La nada engendra angustia. Tal es el profundo misterio de la inocencia, que al mismo tiempo es angustia [...] La angustia difiere del temor. Éste se relaciona con algo preciso; la angustia con la nada”<sup>129</sup>

Hay una angustia constitutiva en el ser humano que se manifiesta en el momento que antecede a la determinación de su porvenir. Ser humano, en contraposición con la máscara y lo estático, es asumir el riesgo de existir. En la película hay una constante amenaza de la nada que al mismo tiempo es una invitación a la permanente recreación de la existencia. La nada amenaza cuando la máscara congela la humana necesidad de reinventarse. De alguna manera, el nihilismo de los personajes revela que éstos aún no han sido capaces de ejercer su libertad en favor de la construcción de un sentido existencial. Y puesto que no está determinada la esencia del hombre, la máscara es una negación de la condición humana. La máscara paraliza el llamado que, desde su misma constitución, lleva al hombre a recrearse. La máscara de los personajes descubre que éstos no se atrevieron a ser libres, que no arriesgaron su existencia en orden a construir una esencia.

---

<sup>127</sup> J. P. Sartre, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>128</sup> *Loc. cit.*

<sup>129</sup> J. Manzano, *Historia de la filosofía IV, tercer cuaderno*, p. 78-79.

Cuando Alma despierta, después de haber soñado, se vuelve a poner el uniforme de enfermera. Al mirarse en el espejo aparece de nuevo el rostro de Elisabeth; imagen que proyecta lo que yace detrás de su uniforme. Cada vez que Alma se mire al espejo, ahí estará la señora Vogler, personaje que representa su propia angustia ante la nada. Al respecto es sugerente el nombre de la enfermera. El alma humana “es el último principio por el cual vivimos, sentimos, entendemos y queremos”<sup>130</sup>. Este principio es el de la nada, característica esencial que obliga al hombre a determinarse.

Por más que el hombre intente disfrazar su condición, está, en palabras de Sartre “condenado a ser libre”;

“Condenado porque no se ha creado a sí mismo y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace”<sup>131</sup>

La libertad del hombre va acompañada de una gran incertidumbre puesto que cada elección que va tomando está definiendo el porvenir de la humanidad. La máscara es el intento por negar que el ser humano, por decirlo de algún modo, naufraga en su porvenir. El hombre no sabe con precisión cual será el resultado de sus acciones y eso, justamente, es lo que da cuenta de la angustia ante su libertad.

Por último Bergman trata de ser honesto al considerar que hasta el momento actual el hombre de su época y su sociedad no porta en sí un sentido esperanzador y pleno. El ser humano, tal como está asumido en el mundo contemporáneo, corre el peligro de su propia autodestrucción. Las siguientes películas señalarán con mayor hincapié esta preocupación. En *Persona* no se propone ninguna salvación puesto que la función del filme se centra en dismantelar una falsa concepción del hombre.

Recordemos el niño que está en la morgue: él se incorpora y comienza a buscar un contacto con el mundo que lo rodea. Mientras toca y ve (de nuevo “mano” y “cara”) advertimos su ansia por establecer un contacto con los rostros que aparecen en la pantalla. El primer rostro es el de Alma mientras que el segundo es el de Elisabeth. La película es una búsqueda de la identidad del ser humano. En *El Silencio* los personajes rompían definitivamente con un modo de

---

<sup>130</sup> J. Manzano, *Miniléxico*, p. 10.

<sup>131</sup> J. P. Sartre, *Op. cit.*, p. 27.

vida. Como consecuencia de tal ruptura, también se desmoronó la forma de entender lo que es el hombre. Por ello, *Persona* aparece como una búsqueda de Bergman del fundamento del ser humano, búsqueda que acaso pueda abrir a la posibilidad de rehacer el sentido existencial.

#### LA OBRA EN RELACIÓN CON LA VIDA DEL AUTOR

*Persona* es una película que de manera alegórica expone la situación personal del autor. La película hace explícita la posición existencial y profesional de Ingmar Bergman. El niño que aparece en la morgue representa la situación del director tanto emocional como artísticamente. Bergman escribió el guión durante su convalecencia de dos meses en un hospital. En ese entonces Bergman se declara en crisis; incluso considera la posibilidad de abandonar la profesión de cineasta;

“El cambio radical marcado por *El Silencio*, *La decepción* y *La Dirección de Erasmus* es que hay en Bergman un sentimiento de futilidad. No es sorprendente que en una discusión en la televisión sueca en 1966, Bergman admitiera que antes de embarcarse en *Persona*, había considerado abandonar su profesión”<sup>132</sup>

Para el cineasta la posibilidad de sentido ya no era algo que pudiera encontrar una respuesta en la búsqueda de un supuesto Dios o que se encontrara ‘inscrita’ en las profundidades del ser humano. Puesto que ningún sentido en su vida alcanzaba a justificar plenamente su existencia, Bergman se sumerge en una crisis que lo lleva hasta cuestionar el sentido que puede tener el quehacer artístico. En el siguiente texto, extraído del diario de Bergman, notamos la proyección del director a través del personaje de Elisabeth;

“Me parecía que cada tono en mi voz, cada palabra en mi boca era una mentira, un juego para ocultar vacío y hastío. Sólo había una manera de salvarse de la desesperación y el colapso. Callar. Descubrir la claridad detrás del silencio o en todo caso, tratar de reunir los recursos de los que aún podía disponer”<sup>133</sup>

Así también, las escenas del principio son un cúmulo de imágenes que aluden a su estado existencial. Tanto el niño como Elisabeth representan a Bergman en un proceso de búsqueda. Como se ha visto, el desarrollo de la película no es más que una pregunta por la identidad del ser

---

<sup>132</sup> F. Gado, *Op. cit.*, p. 320.

<sup>133</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 57.

humano. Frente a la crisis de sentido Bergman trata de llegar hasta la raíz de lo que es el hombre. Posteriormente comentaría;

“Alguna vez he dicho que *Persona* me salvó la vida. No es una exageración. Si no hubiese tenido fuerzas para terminarla, probablemente hubiera quedado fuera de combate”<sup>134</sup>

Al final, reaparece el niño indicando que su búsqueda no ha finalizado. Bergman ha enfrentado lo que subyace a su propia máscara<sup>135</sup>; vacío, sensación de sinsentido, desamparo. Sin embargo, más allá de ello, cae en la cuenta de que no están clausuradas las posibilidades de reinventar su vida misma. Queda así abierta la puerta a la asunción de nuevos sentidos.

---

<sup>134</sup> *Ibidem.*, p. 59.

<sup>135</sup> Bergman utiliza en la trama de *Persona* elementos que proyectan su propia historia. Un ejemplo es la situación del hijo de Elisabeth. El trato que la actriz tiene con su hijo encuentra similitudes con el modo en que Bergman se sentía de niño ante su madre. En sus memorias describe la relación que tenía con ella; “Mi corazón de cuatro años se consumía en un amor fiel como el de un perro. La relación, sin embargo, no carecía de complicaciones: mi devoción la molestaba e irritaba, mis muestras de ternura y mis arrebatos la inquietaban. Muchas veces ella me alejaba con un tono fríamente irónico. Yo lloraba de rabia y desilusión”. I. Bergman, *Linterna Mágica*, p. 11.



## CAPÍTULO 4

# EL SUFRIMIENTO Y LA COMUNIÓN

### *Gritos y susurros* (1973)

*“La vida secreta del que ama  
va convirtiéndose poco a poco  
en la única vida real”<sup>136</sup>*

#### SINOPSIS

Aparece el título de la película sobre un fondo rojo. Imágenes de los jardines exteriores de una mansión. La cámara atiende a los detalles de los relojes que se encuentran dentro de la casa. Los relojes están ornamentados con estatuas de figuras humanas y de ángeles. El péndulo de uno de ellos está detenido.

Karin, María y Agnes se encuentran en la casa de su infancia. Ésta última ha vivido toda su vida ahí. En la habitación de Agnes, María, sobre un sillón, duerme silenciosamente. En la cama Agnes respira con dificultad. El color del cuarto es predominantemente rojo. Agnes, asustada, abre los ojos. Se incorpora y camina hasta donde está el reloj detenido y lo echa a andar. Momentos después escribe en su diario; “es lunes por mañana y estoy sufriendo”. Agrega que sus hermanas y Ana se están turnando para cuidarla.

Ana, empleada que desde hace doce años cuida de Agnes, entra al cuarto y despierta a María. Detrás de ella aparece Karin, la hermana mayor y pregunta por el estado de la enferma (Agnes padece cáncer uterino). Karin le pide a Ana que avive el fuego de la chimenea.

María duerme en su cuarto profundamente. Se escucha la melodía de una caja de música. Al despertar contempla, con el dedo en la boca, un juguete que probablemente posee desde su infancia; una casita de madera decorada en su interior con figuritas humanas y pequeños muebles. En la pared hay un retrato de su madre. En otra escena Karin escribe en un cuaderno de trabajo. Se escuchan las campanadas de un reloj y Karin deja caer la pluma y los lentes. Con las manos se cubre el rostro. En un cuarto decorado austeramente Ana arregla su cama. Luego se hinca a rezar.

---

<sup>136</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 77.

Agradece a Dios por un día más y le pide por su hija quien ha sido llevada por Él a su Reino. Después come una manzana. A su lado aparece la cuna vacía de su hija.

Fundido en rojo. Agnes se hunde en sus recuerdos. Ve a su madre que se pasea por los jardines de la casa. Agnes dice que piensa en ella todos los días aunque hace ya veinte años que murió. Cuenta que la quería mucho. Dice que era muy bella y gentil aunque a veces podía ser también muy cruel. Agrega que con el tiempo ha aprendido a comprender el aburrimiento, la impaciencia y melancolía de su madre. En otro recuerdo están en una fiesta. La niña Agnes mira con celos a su hermana María que se secretea con su madre. Confiesa que se sentía excluida. La madre es muy parecida a María. En otra ocasión observaba a su madre detrás de una cortina. De repente su madre se percata y la llama. Agnes pensó que, como siempre, la iba a regañar; “ en cambio, me echó una mirada tan llena de tristeza que casi me eché a llorar [...] En aquel momento nos sentimos muy cercanas”.

Volvemos al presente. Agnes yace en su cama. Advierte la presencia de alguien afuera de su cuarto. Al fondo aparece el doctor David. Éste revisa el vientre de Agnes. Ella toma la mano del doctor y la sube a su pecho mientras cierra los ojos. David le informa a Karin que Agnes está muy debilitada “no creo que dure mucho”. Antes de abandonar la casa, David se encuentra con María que lo estaba esperando. María acaricia el rostro del doctor mientras que coloca la mano de éste en su pecho. Se besan impacientemente. Luego, repentinamente, como esforzándose por resistir, el doctor la rechaza y se retira.

La cámara toma el rostro de María. La mitad izquierda de la cara aparece iluminada. La mitad derecha completamente oscura. Se escuchan voces que susurran. Fundido en rojo que traslada al espectador a un pasado reciente. La voz de un narrador explica que unos años antes María estaba de huésped en la casa de la infancia. Una noche que se había ausentado su esposo, María llamó a David para que atendiera a la hija de Ana. Luego de revisar a la niña, María le ofrece al doctor de cenar. Mientras él come María habla sin parar. Pretextando que el clima está muy feo, lo invita a que se quede a dormir. Momentos después María entra a su cuarto y se le insinúa. El espectador entiende que ya han llevado con anterioridad una relación amorosa. David coloca a María enfrente del espejo y le dice que se observe. Señala que, aunque es hermosa, ha cambiado mucho. Dice que los rasgos faciales; las arrugas, la cara pálida, la mirada huidiza y la mueca en su boca de insatisfacción son expresiones de su actitud de indiferencia; “María ¿puedes

verlo? Hay demasiado desprecio. Y bajo tus ojos se dibujan arrugas crueles, secas, casi imperceptibles de impaciencia y aburrimiento”. Ella le pregunta que si de verdad puede ver en su cara todo eso y agrega; “eso lo ves en ti mismo, porque tú y yo somos iguales”. David reconoce que también es egocéntrico, frío e indiferente. María le dice que sus conversaciones la aburren terriblemente. David pregunta; “¿Crees que haya absolución para gente como nosotros?” María le contesta que ella no necesita ser perdonada. Comienzan a besarse. Es el día siguiente. Aparece Joaquín, esposo de María, que finge leer el periódico; es notoria su consternación, sabe que su esposa lo engaña. Joaquín se levanta, con desasosiego acaricia a María y a su pequeña hija y se retira a su despacho. María presiente algo. Abre la puerta y a halla a su marido de rodillas con un abrecartas clavado en su pecho. Joaquín pide ayuda. Fundido en rojos. Regreso al presente. Ahora la parte derecha del rostro de María es la que aparece iluminada. Se escuchan de nuevo susurros.

Está Karin en un sillón. Llega Ana con una lámpara. El viento sopla fuerte. Karin cree escuchar algo además del viento y el reloj. Dice que se está congelando. Agnes, con voz adolorida, llama a Ana. Ana va hasta donde está la enferma, se quita los zapatos y se sube a la cama. Agnes se queja del dolor. Ana la consuela; le besa maternalmente el rostro y luego se desabotona el camisón para que acaricie su pecho. Agnes le dice que es muy buena con ella.

Es de madrugada. Ana despierta a María y Karin para avisarles que Agnes está muy mal. Al llegar al cuarto la enferma está gritando de dolor. Mientras Karin va por el doctor Ana trata de calmarla. María, horrorizada, contempla a distancia a su hermana. Unas horas después, los dolores y la asfixia han cesado. Las hermanas y Ana le lavan el rostro y le cambian de camisón. Mientras Karin la peina, María lee un fragmento de una novela de Dickens.

Ha transcurrido casi todo el día y Agnes duerme. Un halo de luz se cuele por las ventanas iluminando el interior del cuarto. La enferma despierta; se está asfixiando. Grita desesperadamente que si hay alguien que la pueda ayudar, se aferra a los barrotes de la cama. Ana la vuelve a recostar. El sonido del reloj se impregna en el ambiente del cuarto. La moribunda voltea hacia la ventana y momentos después expira. Ana se recuesta en su pecho. Atrás, María llora histéricamente. Karin se ha quedado paralizada. Luego las tres mujeres se acercan a donde está muerta y acomodan el cuerpo.

Dos ancianas, después de amortajar al cuerpo de Agnes, abren la puerta del cuarto. El capellán entra y comienza a rezar en un tono formal. Le desea a la difunta que Dios se apiade de su alma. Asevera que ha sido Dios ‘en su infinita sabiduría’ quien ha decidido llevársela. Se han hincado; el capellán ahora parece emocionado. Le dice que si le ha sido concedido “encerrar todos nuestros sufrimientos en tu pobre cuerpo” y que si ha conseguido renacer a través de la muerte y ver y hablar con Dios, entonces “ruega por nosotros”. Más emocionado todavía le pide a Agnes que ruegue por los que se han quedado en esta tierra oscura para que Dios dé un sentido a sus vidas. Al terminar de rezar dice que la fe de Agnes era más fuerte que la suya propia. Se retiran todos del cuarto. Al último Karin cierra la puerta.

Fundido en rojo. Aparece el rostro de Karin iluminado por la derecha y oscuro por la izquierda. Se escuchan los susurros; mueve la boca como despidiendo un grito ahogado. El narrador explica que unos años antes Karin y su esposo Frederik se instalaron en la casa de la infancia de ella por algunos meses. En ese entonces se encontraban embarcados en una carrera diplomática. Vestidos ambos de negro, sentados a la mesa, el matrimonio parece sumergido en una relación fría y hostil. Mientras que Frederik come pescado, Karin contempla la mesa. De repente Karin deja caer una copa de vidrio. El vino tinto se desparrama. Una vez que se ha retirado su esposo, Karin, mientras que con sus manos juega con un pedazo de vidrio de la copa rota, dice que todo no es más que un montón de mentiras. En otra escena Karin está en su cuarto frente al espejo. Ana está presente. Karin observa el pedacito de cristal que se ha traído del comedor. Karin, a través del espejo, se da cuenta de que Ana la está mirando. Le grita, al tiempo que tira un manotazo, que no la vea de esa manera. Ana, confundida, se hace para atrás. Inmediatamente después Karin le pide perdón. Luego, en un tono frío le pide que la ayude a desvestirse.

Karin se ha quedado sola. Vuelve a repetir que todo es mentira. Toma el pedazo de cristal y lo incrusta en su vagina mientras despide un grito de dolor mezclado con placer. Luego entra al cuarto donde comparte el lecho con su esposo, se sienta en la cama y le muestra a Frederik la herida que se acaba de hacer. Con una sonrisa burlona y dolorosa se embarra de sangre la boca. Fundido en rojo que nos traslada al presente.

Karin atiende a un libro de registro. Aparece María y le pide a Karin que sean amigas. Después de todo, dice, “somos hermanas y tenemos muchas cosas en común”. Considera

anormal que su relación se halla vuelto fría y distante. Quiere que se den la oportunidad de conversar por días enteros, reír y llorar juntas, “abrazarnos y querernos”. Dice tener la impresión de estarse moviendo dentro de un sueño en esa casa y, al mismo tiempo, sentir que va a pasar algo decisivo. María reconoce que se porta de una manera infantil a diferencia de ella que consigue pensar más y tiene más experiencia. Le asegura que si acaso la ha ofendido no ha sido su intención. En ese momento Karin toma el diario de Agnes y lo lee. El treinta de septiembre Agnes escribió que había recibido el regalo más hermoso que una persona pueda recibir. Dice que el regalo se llama solidaridad, amor, calor humano. Ana escucha desde el cuarto donde aun yace la difunta. En ese momento María intenta tocar a su hermana quien, asustada, la rechaza “no me toques, no soporto que alguien me toque”. María le roza la mejilla y la besa. Karin, entre gritos y lloriqueos le implora que no la toque; “no puedo soportarlo [...] toda esta culpa, déjame sola. No me toques”.

Es la tarde del mismo día. Karin, en un tono frío, se disculpa con María por haber perdido el control. Pretexta que la muerte de Agnes provocó que se comportara de esa manera. Sugiere que la casa se venda y se repartan entre las dos los bienes de Agnes. Para Ana propone unas semanas extras de pago y quizá un recuerdo de la difunta. De repente cambia el tono de voz y confiesa que ha pensado en suicidarse. Deja caer de nuevo una copa de vidrio. Su esposo la acusa de ser torpe y es que, dice, las manos “no me obedecen”. Luego, le dice a María que la odia y que encuentra estúpidas sus coqueterías y sus sonrisas insípidas; “ya sé lo que eres, con tus fingidas preocupaciones y falsas promesas”. Por último reconoce que vive con mucho odio; “Ahora escuchas como suena cuando Karin habla”. Karin se retira del comedor y afuera grita de dolor. María, que ha estado llorando, se dispone a retirarse. Karin la alcanza y le pide perdón “María quizá tengas buenos propósitos. Puede que sólo quieras conocerme un poco mejor...”; “María, mírame, mírame”. Las dos hermanas se abrazan, conversan, se acarician y se besan mientras que como espectadores escuchamos una música de Bach que acompaña la escena.

Fundido en rojo. Aparece el rostro de Ana, iluminado por la derecha y oscuro por la izquierda, acompañado con sonidos de voces susurrantes. Ana contempla la cuna de su hija. A lo lejos escucha el llanto de un niño. Sale de su habitación en busca del niño que llora; “¿no escuchan el llanto? Alguien llora incesantemente”. María y Karin aparecen semiparalizadas; mueven la boca pero no emiten ningún sonido. Ana entra al cuarto y ve a Agnes. La muerta le

pregunta si tiene miedo. Ana le contesta que no. Agnes dice que está muerta y sin embargo no puede irse del todo. Pide ayuda. Ana replica que es sólo un sueño. Agnes contesta; “Quizá para ti es un sueño, sin embargo para mí no lo es”. Solicita que se acerque Karin a su lecho. La hermana entra al cuarto y cierra la puerta. Agnes le pide que se quede con ella hasta que el horror haya pasado. Karin le contesta que eso es imposible “Si acaso te hubiera amado, pero no te amo, lo que tú me pides es repulsivo”. Agnes llora por el rechazo. Ahora solicita que venga María. Al llegar María, Agnes le pide que no tenga miedo, que la toque. María, con temor, se acerca y le recuerda que cuando eran niñas y llegaba la noche ambas se abrazaban para no tener miedo. Agnes le pide que se acerque porque no alcanza a escuchar lo que dice. Luego la intenta tocar y besar. María, horrorizada, huye hacia el cuarto contiguo donde trata de escapar, pero las puertas están cerradas. Agnes queda tirada en el suelo, llorando desconsoladamente. Ana corre a abrazarla mientras que le asegura que ella se quedará a cuidarla. Vemos los rostros solitarios de María y Ana en el cuarto contiguo. Dentro de la habitación Agnes reposa sobre las piernas de Ana. Música de fondo. Fundido en rojo.

María y Karin están con sus esposos en una pequeña sala. Frederik expresa su satisfacción por el funeral ya que nadie se puso histérico y el sermón del obispo fue corto. Discuten el futuro de Ana. Joaquín pregunta si no será conveniente darle un poco de dinero. Frederik replica que no son responsables de su futuro. Llaman a Ana y Joaquín le dice que se puede quedar por unos días en la casa y tomar un recuerdo de Agnes. Ana, sorprendida, contesta que no quiere nada. Las parejas se despiden fríamente. Al final María le da un billete a Ana. Ésta se queda sin saber qué hacer. Antes de retirarse Karin le recuerda a María los propósitos hechos por las dos. María con aire distraído le contesta afirmativamente. Karin se da cuenta que su hermana ha regresado a su actitud de indiferencia. A pesar de los esfuerzos de Karin, María la rechaza.

Ana está en el cuarto de Agnes. Prende una vela y lee el diario de Agnes. Vuelta a los recuerdos. Es septiembre tres y Agnes se siente mucho mejor. Ella, sus hermanas y Ana se han dispuesto a tomar un paseo. Dice que ahí, en la presencia de sus cuerpos, entre risas y pláticas pudo, por unos minutos, experimentar la perfección. Se siente profundamente agradecida por su vida y por todo lo que ha recibido.

## INTRODUCCIÓN

*Gritos y Susurros* pareciera retornar a los temas presentados en *Fresas Silvestres*. En ambas películas los personajes, ante la proximidad de la muerte, se trasladan hacia su pasado para enfrentar el problema del sentido de la vida. Sin embargo, después de varios años, ahora los temas son planteados desde un nivel que trasciende por mucho la dimensión psicológica y social del hombre. En *Fresas Silvestres* la vuelta al pasado de Isak representaba una búsqueda que ofreciera una respuesta a su situación de sufrimiento. Se trataba de entender las condiciones históricas que dieron origen a un determinado comportamiento moral. En cambio, en *El Silencio*, la inhumanidad de un modo de vida provocó una violenta ruptura con el pasado y su forma de entender el mundo. El colapso moral colocó a los personajes en una dolorosa crisis de sentido. El mundo se tornó oscuro e incomprensible, la necesidad de sentido se volvió desesperación. En *Persona* la crisis obligaba a los protagonistas a inquirir en su identidad y preguntarse por el fundamento último del hombre. El descubrimiento de su identidad acarrió el amargo reconocimiento de sentirse amenazados por una ‘nada’ existencial. Ningún sentido asumido por los personajes era lo suficientemente pleno para justificar sus vidas.

En *Gritos y Susurros* Bergman aborda los temas tratados con anterioridad desde una concepción filosófica más sintética y definitiva. Como se hará notar, los personajes guardan paralelos significativos con los protagonistas de las otras películas. En esta obra, la manera en que cada personaje enfrenta su vida representa una especie de resolución parcial de todo un proceso de búsqueda del director. Ahora, las preguntas por el sufrimiento y el sentido de la vida son planteadas desde la dimensión filosófica y espiritual del ser humano. En esta línea, cabe señalar que, aun cuando las implicaciones psicológicas son importantes para entender a profundidad la historia de los personajes, tales implicaciones son recursos que abren a una problemática mucho más amplia. Al respecto es ilustrativo que Bergman, al momento estar escribiendo el guión de *Gritos y Susurros*, se recordara a sí mismo esta advertencia;

“De un fluyente sueño concreto he ido a parar a una especie de aburrida descripción psicológizante sin interés ni emoción. Esto no debe ocurrir y explica, en alguna medida, mi desgana y mi sensación de trabajar en vano”<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 89.

A diferencia de *Fresas Silvestres* nos encontramos ante una obra cuya temática es presentada desde un nivel predominantemente filosófico.

## **Dimensión Psicológica y Social**

*¿Porqué sufren los personajes?*

*Agnes*

Al inicio de *Gritos y Susurros* el único reloj que está parado es el que se encuentra en el cuarto de la enferma. Agnes, al momento de reactivar el péndulo del reloj, expresa su lucha contra la muerte. En su diario escribe “es lunes por la mañana y estoy sufriendo”. Como en *Fresas Silvestres*, la muerte no hace únicamente referencia a la cesación de la vida sino a la carencia de una vida humana. La batalla de Agnes contra la muerte es una rebelión contra la inhumanidad de su existencia. En el guión de la película Bergman señala que Agnes es virgen y que padece de cáncer en el útero. El origen de su sufrimiento se remonta a la niñez;

Pienso casi todos los días en madre aunque halla muerto ya desde hace veinte años [...] recuerdo que la seguía a distancia para espiarla pero sin intención, sólo porque la amaba y sentía celos. La amaba porque era tan gentil, hermosa y viva; porque hacía sentir su presencia. Sin embargo a veces también era dolorosamente cruel y me rechazaba.

Como espectadores, registramos que la primera experiencia dolorosa en la protagonista se debió al rechazo de su madre. Esta situación ha provocado una carencia afectiva que la ha marcado para toda su vida. Bergman expone las implicaciones psicológicas que hay en la historia de los personajes para dar cuenta de sus padecimientos. Guido Aristarco cita a Freud;

“(la ausencia de la madre provoca) ‘una necesidad ilimitada de amor [...] que significaría una búsqueda de la seguridad perdida [...] Dicha necesidad no corresponde necesariamente a un abandono real por parte de la madre [...] sino, fundamentalmente, a una actitud afectiva por parte de ésta, percibido como un rechazo a dar amor (‘falsa presencia’ de la madre, por ejemplo)”<sup>138</sup>

El modo en que Ana trata a la enferma hace más evidente la necesidad que ésta tiene de afecto maternal. El contacto físico, las caricias y los besos de Ana hacia Agnes imitan los gestos de una madre para con su pequeña hija.

---

<sup>138</sup> G. Aristarco, *Los Gritos y Susurros*, p. 119.

Sin embargo, el sufrimiento no sólo es una consecuencia del pasado sino que las circunstancias de los personajes colocan a la enferma en una situación de permanente calvario. La enferma no pudo mitigar su dolor puesto que literalmente continuó abandonada toda su vida. El personaje de Agnes encuentra paralelos significativos con la vida y, más concretamente, con la pasión de Jesucristo. Ya desde la primera escena hay una referencia al huerto de Getsemaní cuando María, al quedarse dormida, demuestra que no es capaz de acompañar a Agnes en sus últimas horas de vida. Durante el velorio, el capellán habla de su sufrimiento de tal manera que en sus palabras parece referirse a Jesús. La escena más alusiva es aquella en que Ana consuela a Agnes, después de que ésta fue rechazada por sus dos hermanas. La posición de Ana y Agnes imita la imagen de *La Piedad* de Miguel Ángel en la que María tiene entre sus brazos a su hijo Jesús después de haber sido bajado de la cruz. Al igual que Jesucristo, Agnes es inocente de su sufrimiento;

“la función de Agnes como *agnus dei*, el cordero sacrificado, el símbolo de Cristo; *satisfactio vicaria*. Como Jesús, Agnes es pura, casta. Su sufrimiento, comparable al de Cristo en su época, parece también injusto y puede, por consiguiente, ser vista como vicaria. Cuando el capellán indica que la fe de Agnes es más fuerte que la suya propia y que Dios la ha encontrado ‘digna de sobrellevar un pesado y prolongado sufrimiento’ tiene en mente el paralelo con Jesucristo”<sup>139</sup>

Lo central del paralelismo establecido entre Jesús y Agnes es que el sufrimiento de la enferma, al igual que la pasión de Cristo, es una consecuencia del pecado de los otros. La crucifixión de Agnes se debe a que el amor le fue negado. El cáncer es la manifestación física-espiritual de su estado de abandono. La única que acompaña su calvario es Ana. Agnes sufre porque ha sido abandonada.

### *María*

Como le sucede a Isak en *Fresas Silvestres*, María es confrontada cuando la David la pone enfrente de un espejo. Otra vez los espejos juegan a ser instrumentos que desenmascaran las fachadas de los personajes;

“A tu boca se le ha marcado una expresión de insatisfacción y ansiedad. Antes era tan dulce. Tienes la cara pálida. Te ves obligada a maquillarte. Tu hermosa frente amplia tiene cuatro

---

<sup>139</sup> E, Tornqvist, *Op. Cit.* P. 153.

arrugas encima de cada ceja. Con esta luz no puedes verla pero de día resaltan claramente. ¿Sabes de dónde salen estas arrugas? De tu indiferencia [...] ¿Porqué hay tanto sarcasmo? María ¿puedes verlo? Hay demasiado desprecio. Y bajo tus ojos se dibujan arrugas crueles, secas, casi imperceptibles de impaciencia y aburrimiento”

María se relaciona con los otros atendiendo exclusivamente a sus propias demandas y caprichos. Al mismo tiempo, evita cualquier tipo de compromiso definitivo con los demás. El trato con su amante está reducido al placer que ambos puedan obtener. No está interesada en dialogar. Cuando David la confronta María responde; “a menudo encuentro tus conversaciones terriblemente aburridas”. A su hija la trata como un juguete; en la escena en que la tiene entre sus piernas, la niña imita la actitud de su madre al colocar una muñeca entre sus piernas.

El episodio que evidencia el descarnado egoísmo de María es aquel en que su esposo se encaja un abrecartas. Su infidelidad provoca el intento de suicidio de Joaquín. La reacción de María, ante los gritos de auxilio del esposo, es retroceder. En la película, María rechaza a los demás justo en el momento que más la necesitan. Recordemos que abandona a Agnes en el lecho de su muerte y a Karin le niega su amor unas horas después del fugaz momento de comunión que vivieron.

Lo que se esconde detrás del maquillaje de María es una creciente amargura e impaciencia debido a su imposibilidad de comunicación con los otros. El personaje de María también ilustra el egoísmo de la madre; nótese el parecido físico y las similitudes entre la descripción que Agnes hace de su madre y la descripción que David hace de María. Ambos personajes son indiferentes ante sufrimiento de los otros. Ambas personalidades son, en gran medida, responsables del dolor de sus semejantes. El egoísmo de su indiferencia la confina a un estado de hermetismo existencial. La vida de María representa a alguien cuya personalidad caprichosa y espontánea oculta la incapacidad para darse a los demás y el consecuente dolor por su soledad.

### *Karin*

Al igual que con María, el sufrimiento de Karin se revela cuando voltea al pasado y ve el verdadero rostro de su condición. Mientras se contempla en el espejo repite por tercera vez “No es más que un montón de mentiras”.

En la mesa donde comparten la comida con su esposo aparecen símbolos relacionados con la última cena. Lo que sucede entre Karin y Frederik expresa exactamente lo opuesto al pasaje más representativo de la comunión de Jesús con sus apóstoles. Ambos están vestidos de negro (alusión a la muerte). En la última cena Jesús, el maestro, se hace el menor lavándoles los pies a sus discípulos. Aquí, los patronos sólo se dirigen a la empleada para pedirle cosas. El pescado, símbolo litúrgico de comunión<sup>140</sup>, sólo lo come el marido. Momentos después Karin derrama el vino sobre la mesa;

“La Cena de Karin y Frederik, vestidos de negro, comen pescado y vino tinto [...] está caracterizada por comentarios fríos intercalados con silencios sepulcrales. Una comida de odio en lugar de amor, la cena es una ‘anti-comunión’ revelando la carencia total de contacto. De repente a Karin se le resbala la copa de vino. El cristal se rompe y el vino se derrama en el mantel blanco que está sobre la mesa; una irónica alusión visual a la fórmula de la comunión: “La sangre de Jesús, que será derramada por vosotros”<sup>141</sup>

Después de que Karin vuelve a repetir que todo es mentira se entierra el vidrio de la copa en sus genitales. Nótese que al encajarse el vidrio saca la lengua, manifestación del placer que acompaña al dolor;

“Sentimiento de culpa y, al mismo tiempo, de placer en el dolor; la represión de la agresividad de Karin –represión que le viene impuesta por su ‘complexión’ de mujer y por la ‘sociedad’- favorece (en ella) el desarrollo de fuertes impulsos masoquistas”<sup>142</sup>

Al entrar en el cuarto con su esposo y sentarse en la cama (lecho donde supuestamente comparten su intimidad), Karin le muestra la herida que se acaba de infligir, mientras que con la misma sangre se mancha la boca. La mutilación vaginal es una agresión provocada por ella misma y por la moral que representa. La moral de Karin reprime –y castiga- la comunicación a través del contacto físico. Así mismo suprime también la comunicación oral de sentimientos; la sangre que se unta en la boca extiende la representación de la mutilación a un nivel verbal. Karin se siente culpable al expresar lo que siente o incluso al tener contacto físico con los otros. Por ello le resulta muy doloroso el acercamiento con María;

---

<sup>140</sup> El símbolo del pescado, dentro un connotado religioso, alude a la comunión entre los hombre a través de Jesucristo. Pescado en griego; ἰχθῦς que con cada una de sus letras forman el acróstico “Jesús Cristo Dios Hijo Salvador”. En varios pasajes del evangelio el pescado representa la posibilidad de compartir la vida.

<sup>141</sup> E. Tornqvist, *Between Stage and Screen*, p. 156.

<sup>142</sup> G. Aristarco, *Op. Cit.*, p. 131.

“No puedo, no puedo aguantarlo. Esta constante tortura. Es como estar en el infierno más terrible. Toda esta culpa (María la intenta tocar) No, déjame sola, déjame sola. No me toques, no me toques, no me toques”

Las palabras dichas durante la cena con su esposo son frases huecas y sin sentido. La mayoría de los diálogos de Karin están reducidos a cuestiones prácticas. La represión ha provocado que una parte de ella misma se rebele contra la forma como se conduce. El ejemplo más claro lo tenemos en la contraposición de lo que debe decir ante lo que se le escapa de su boca; de lo que es una máscara social ante lo que piensa, siente y desea;

“¿Qué debemos hacer con Ana? Sugiero que le notifiquemos y le demos un pago extra y también un pequeño artículo de Agnes. Fue muy devota a ella. El hecho es que eran muy unidas, ahora ella se relaciona con nosotras de una manera muy familiar. No creo... (cambia el tono de su voz) *Es verdad, pienso en el suicidio. Constantemente pienso en ello. Es repugnante, muy degradante e interminable al mismo...* Henrik es un excelente abogado (se le resbala el vaso de las manos)... *Mi esposo dice que soy torpe. Tiene razón, se me resbala todo. Mis manos son muy largas, tú entiendes; muy desobedientes*”

Karin sobrelleva una vida que está montada en una mentira. El éxito diplomático, sus actitudes puritanas, el reconocimiento de su hermana “tu lees más que yo, piensas más que yo, tu experiencia es mayor” muestran que socialmente es una mujer reconocida. La mentira reside en que esa moral y esa imagen de mujer exitosa ocultan la desesperación y soledad en que vive.

Al igual que la mayoría de los personajes de Bergman, Karin sufre por el hecho de que su manera de vivir carece de comunión con los demás y con ella misma. Lo que se enfatiza a través del personaje es *un modo* de asumir la existencia que provoca sufrimiento y muerte.

*Ana*

El sufrimiento de Ana aparece siempre relacionado a los padecimientos de las personas con quienes convive. En contraste con las hermanas la causas de su dolor se deben a la enfermedad o ausencia de sus semejantes;

“Hoy te ruego, como todos los días, que hagas que tus ángeles cuiden y protejan a mi pequeña niña que, en tu infinita sabiduría, la tomaste para llevarla a tu reino”

Ana no sufre por el destino de su hija, ya que su fe la hace creer firmemente que está con Dios. El dolor se debe a su ausencia. Tornqvist comenta los connotados simbólicos que aparecen en la escena donde reza por su niña;

“Las flores, la manzana, la vela, la foto, la cama; nada está ahí por coincidencia. La manzana que come relaciona a Ana, cuya hija muerta era sin duda una niña ilegítima, con *Eva del Otoño*, con el pecado original. La foto que por un lado aparece adornada con flores y por otro una carta con la figura de una mariposa, son símbolos de resurrección, y al mismo tiempo dan cuenta de su anhelo por su hija muerta, como también la oración y la cuna vacía”<sup>143</sup>

La memoria de su hija muerta pesa sobre la vida de Ana. Recordemos la escena onírica en que Ana aparece detrás de los barrotes de la cuna de su niña (símbolo de que está atrapada por el recuerdo).

Al entrar en relación con Agnes se enfrenta a un nuevo dolor. Nótese que, a diferencia de las hermanas, el tono de su sufrimiento no es histérico. Tanto para María como para Karin el sufrimiento es consecuencia de un hermetismo que les impide dotar de sentido su vida. Ana, en cambio, se duele con la enfermedad de Agnes. Ana ‘escucha’ y ‘toca’ a la enferma. El contacto y la escucha son formas de comunión.

Ana encarna la figura de una madre cálida (le da pecho a Agnes, aviva el fuego de la casa) y compasiva que viene a contrastar con la fría y distante imagen de la madre de Agnes. Mientras que la madre de Agnes padecía de impaciencia, aburrimento y soledad, Ana sufre como consecuencia del dolor y ausencia de sus semejantes.

### *Origen social del sufrimiento*

En la misma línea de *El Silencio* la casa donde habitan los personajes es la representación de un universo social. Con excepción del inicio, la escena final y la imagen en que aparece la madre, toda la acción sucede dentro de la mansión. El sufrimiento de Agnes y la oscura y enrarecida atmósfera de la casa impregnan el aire de permanente desolación.

El personaje de Karin nos remite de nuevo a una moral puritana cuyo discurso disfraza la agresión e inhumanidad que subyace a sus formas de relación. En la cena con Frederik vemos que

---

<sup>143</sup> E. Tornqvist, *Op. Cit.*, p. 148.

debajo de los ritos cristianos de comunión aparece justamente lo contrario; la anticomunión y el odio. El matrimonio, supuestamente bendecido por Dios, es en realidad una maldición.

Por su parte, el personaje de María ilustra el egoísmo que conlleva la asunción de una moral hedonista. La indiferencia de María frente a su esposo, hija y hermana demuestra su incapacidad para salir de sí misma, incluso frente situaciones de muerte en sus semejantes.

Así mismo, Ana representa la injerencia de una moral externa en la familia. En las películas de Bergman los personajes que portan esta moral por lo general se presentan como servidores y empleados. Ya en *Fresas Silvestres* Agda, el ama de llaves, era el único personaje que acompañaba a Isak en su vejez. En *El Silencio* el mayordomo se queda con Ester en su lecho de muerte mientras que sus familiares la abandonan a su suerte. En *Gritos y Susurros* Ana, la sirvienta, no sólo es la única capaz de consolarla, sino que es quien la salva. Lo fundamental de la moral que representa Ana es que sus acciones están centradas en el otro.

La historia se ubica a principios del siglo XX, época en que le tocó nacer a Bergman;

“La enfermedad mortal –de nuevo cáncer- es central en *Gritos y Susurros*, película que Bergman llamó ‘un autorretrato de mi madre, la gran amada de mi niñez’<sup>144</sup>

Bergman ha señalado que en cada una de las mujeres, excepto Agnes, aparece un rasgo alusivo a su madre. La enfermedad representa el sufrimiento de Bergman<sup>145</sup> y toda una generación que creció paralelamente al naciente siglo;

“No cabe duda que la enfermedad incurable de Agnes es una enfermedad emblemática: no le pertenece solamente a ella y a su familia [...] no constituyen un fenómeno aislado o limitado a un pequeño núcleo, sino que se extiende a toda una sociedad”<sup>146</sup>

En el cuerpo enfermo de Agnes vemos la expresión de una generación que sufre porque ha sido abandonada. Las palabras del cura expresan la desesperación de toda una sociedad;

---

<sup>144</sup> F. Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, p. 408.

<sup>145</sup> La descripción que Bergman hace de su madre en *Linterna Mágica* es muy similar a la que Agnes hace de la suya. Por otro lado, es significativo que en el guión original de *Gritos y Susurros* Agnes escribía en su diario “Tiempo atrás solía imaginar que mis esfuerzos creativos me harían entrar en contacto con el mundo exterior, que superaría mi soledad. Hoy en día sé que esto no es tan posible. De hecho mi ‘expresión artística’ es tan sólo una desesperada protesta contra la muerte”. Gado señala que en este pasaje como en otros Bergman, abiertamente, establece un paralelismo de él con el personaje de Agnes. Sin embargo, en la película estos pasajes no fueron filmados. *Ibid.*, p. 410.

<sup>146</sup> G. Aristarco, *Op. Cit.*, p. 119.

“Si te ha sido concedido encerrar todos los sufrimientos en tu pobre cuerpo [...] Ruega por nosotros que aún permanecemos en esta tierra oscura y miserable bajo un cielo impasible”

En una de las escenas donde Agnes grita de impotencia, sus extremidades inferiores aparecen cubiertas por una cobija roja. La escena sugiere que Agnes se está desangrando. Bergman dibuja a un mundo que fallece por su situación de abandono.

Las diferentes morales aparecen en íntima relación con el personaje que se está muriendo de cáncer. Las dos morales personificadas por Karin y María no sólo son incapaces de ofrecer respuestas al sufrimiento y crisis de su sociedad, sino que de alguna manera continúan reproduciendo un modelo de vida con tendencias necrófilas y nihilistas (tendencias que ya había manifestado la madre). Ana, en cambio, representa una posibilidad de sentido y comunión, quizá lejana y ajena a la familia y a su sociedad, pero que sin embargo, abre al reconocimiento de que existen modos más humanos de asumir la existencia.

Bergman describe una sociedad cuya atmósfera resulta asfíxica y oscura para las personas que viven dentro. El mundo occidental europeo (más concretamente su aristocracia) de principios de siglo estaba caracterizado por la asunción de una moral decadente que excluyó toda posibilidad de convivencia y construcción de sentidos comunes. La escena posterior al funeral de Agnes, donde el clima se ha recrudecido (los personajes aparecen arropados, con velos cubriendo sus rostros y tomando té) y los breves destellos de comunión se han disuelto (Ana es tratada como un perro y María vuelve a su actitud de indiferencia) simboliza el fracaso definitivo de su sociedad. *Gritos y Susurros* regresa a explorar las causas que dieron origen al pesimismo y desesperanza de toda una generación.

Por último, el director es más explícito al señalar como una de las principales fuentes del sufrimiento en el hombre moderno la pobreza espiritual de su existencia. Los protagonistas constantemente se ven invadidos por gritos y susurros (que, como veremos, representan las voces de sus espíritus) cuyo significado no alcanzan a comprender.

## Dimensión Filosófica

### *El alma humana y los gritos y susurros*

El tema central de la película es la lucha de la comunión contra la soledad, la vida contra la muerte, el amor contra el sinsentido. El campo de batalla es el alma de los protagonistas. El sufrimiento es la consecuencia de la carencia de una vida en comunión, la manifestación de la *desesperación* de sus personajes.

Hemos visto que Bergman ha descartado la posibilidad de encontrar una respuesta a la búsqueda de sentido en una supuesta naturaleza ‘dada’ o en la expectativa de que exista un Dios que de antemano determine tal sentido. Sin embargo, esta convicción no niega que el hombre posea una dimensión espiritual;

“Al morir te apagas. De ser, te transformas en no ser. No tiene porque haber necesariamente un dios entre nuestros átomos cada vez más caprichosos. Este conocimiento me ha proporcionado una cierta seguridad que ha alejado decididamente la angustia y el tumulto. En cambio, yo nunca he negado mi segunda (o primera) vida, mi vida espiritual”<sup>147</sup>.

En *Gritos y Susurros* Bergman se adentra a la exploración del espíritu humano. El color rojo es una representación del interior del alma humana. En *Imágenes* ha dicho;

“Todas mis películas pueden ser pensadas en blanco y negro excepto *Gritos y Susurros*. En el guión consta que he imaginado lo rojo como el interior del alma. Cuando era niño veía el alma parecida a un fantasmal dragón azulado que volaba como un inmenso ser alado, mitad pájaro, mitad pez. Pero, por dentro, el dragón era todo rojo”<sup>148</sup>

Así mismo, la casa de su infancia se constituye como el lugar privilegiado para que los personajes se sumerjan en los recovecos de su alma;

María: Me pregunto a través de nuestra casa de la niñez, donde todo es al mismo tiempo familiar y extraño; y parece que estoy en un sueño y que un evento decisivo está guardado para nosotras.

---

<sup>147</sup> I. Bergman, *Linterna Mágica*, p. 218.

<sup>148</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 82.

Ahora bien, si en efecto Bergman sostiene, como se veía en *Persona*, que el ser humano “existe antes de poder ser definido por ningún concepto”<sup>149</sup>, el alma no puede referirse a la presencia de ciertas características inscritas de manera natural, innata y universal, que le indiquen en qué consiste su existencia.

Como se ha comentado en *El Silencio*, los relojes son una alusión a la condición trascendental del hombre. Decíamos que los relojes anunciaban la entrada de los personajes a un momento decisivo de su vida. Para Bergman el alma humana guarda relación con el tiempo. En ésta línea, para comprender más a fondo lo que Bergman entiende por el alma nos es útil rescatar el concepto de tiempo psicológico en San Agustín;

“Si el pasado existe, existe no como pasado, sino como presente: presente de pretérito, o memoria. Lo mismo con el futuro. El presente del futuro es la expectación. El presente del presente sería la intuición [...] El tiempo es una distensión del alma: *distentio animi* (distensio: la acción de restirar; aquí no se implica la tensión sino el despliegue). Es mi espíritu donde mido el tiempo [...] El presente del alma aparece como atención tendida a la vez hacia lo que no es aun (espera) y hacia lo que ya fue (recuerdo) [...] El espíritu humano ESPERA, ATIENDE, RECUERDA [...] El futuro no existe pero sí la espera del futuro, no hay un largo futuro pero sí una larga espera. El pasado ya se fue pero la memoria es real; y no hay un largo pasado pero sí largos recuerdos”<sup>150</sup>

Los relojes son una representación del alma humana. El alma no es lo mismo que la existencia del hombre. La existencia refiere a la vida del hombre y sus distintos momentos. En cambio el alma es la captación y condensación de la temporalidad de la existencia, lo que San Agustín denomina ‘tiempo psicológico’. En el alma están condensados todos los momentos de la vida del hombre<sup>151</sup>. Los gritos y susurros -o lo que con otras palabras podríamos llamar ‘las voces del espíritu’- son aquellos que se hacen presentes en el alma de los personajes a través del recuerdo, la espera y la atención, es decir, de la captación de la temporalidad y condensación de los momentos de la vida. En *Agnes*, por ejemplo, su madre, aunque ya fallecida, está poderosamente presente todos los días de su vida. *Voces distantes, aún vivas*, película del inglés

---

<sup>149</sup> *Loc. cit.*

<sup>150</sup> J. Manzano, *Historia de la filosofía II*, Segundo cuaderno, p. 25.

<sup>151</sup> En éste sentido Bergman coincide con el principio general de los existencialistas. Sartre dice todos los existencialistas tienen en común la consideración de que la existencia precede a la esencia, lo que significa que el ser humano “empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo y después se define”. El alma del hombre, entendida ésta como su esencia, está determinada por su mismo existir. Sartre define a la esencia como “el conjunto de recetas y cualidades que permiten producirlo y definirlo” J.P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 11.

Terence Davies, es un título que expresa poéticamente el peso que tienen los recuerdos en la vida de los hombres. Como sucedía con Isak en *Fresas Silvestres*, las voces del pasado interpelan a los personajes al grado de que afectan las decisiones que van tomando. En Karin, toda la culpa que lleva consigo estalla intempestivamente como un grito ahogado. La indiferencia de María martilla su alma a través de sutiles susurros de tal manera que busca la reconciliación con su hermana. Así mismo los protagonistas tienden su atención “hacia lo que no es aún y hacia lo que ya fue”. Ana tiene un sueño que entremezcla el pasado y el futuro, la muerte de su niña y la posibilidad de que Agnes por fin descanse de su agonía la llevan a asumir una actitud compasiva. Por último, el tiempo como espera adquiere en Agnes una importancia vital ante el final de su vida que se acerca. Agnes echa andar el péndulo del reloj expresando su actitud ante la finitud de su existencia. Puesto que el hombre necesita reinventarse a lo largo de su vida, son los gritos y susurros del alma los que posibilitan al hombre trascender –ir más allá- de la condición en que se encuentra. En la película aparecen relacionados tres aspectos del ser humano: alma, existencia y condición trascendental. Como veremos más adelante, lo que Bergman denomina “vida espiritual” tiene que ver con la interrelación de éstos tres aspectos. Las voces del alma son justamente aquello que permite al ser humano recrear (trascender) su existencia.

Mientras que los relojes dan cuenta del alma humana en un plano filosófico, el rojo abre a la exploración de su interior. Los fundidos en rojo, que sirven como preámbulo a los recuerdos de las hermanas o el sueño de Ana, representan la inmersión de los personajes en el interior de sus almas. Varios críticos coinciden en que es imposible determinar si el cuchillo que se encaja Joaquín o la herida que se inflige Karin en sus genitales son recuerdos de hechos reales o fantasías de las protagonistas. Lo importante, en ambos casos, es que constituyen una representación que dibuja, con extraordinaria coherencia, lo que habita dentro del alma de María y Karin. Lo mismo pasa con Ana cuya exploración espiritual no consiste en un recuerdo sino en un sueño. Nótese también que el discurso del capellán de repente adquiere un matiz en el que parece que los personajes se encuentran dentro de un universo onírico. Así mismo, el cuarto de Agnes cambia de tamaño después de su muerte. El tono impresionista<sup>152</sup> de la película tiene la intención de retratar los estados del alma en las protagonistas. Los estados del alma modifican la percepción que los personajes tienen de la realidad.

---

<sup>152</sup> A manera de ejemplo, nótese que *Los Girasoles* de Van Gogh no es solamente la representación de unas flores; la pintura plasma la soledad de un hombre.

### *Sufrimiento: anhelo de comunión*

La manifestación de la carencia de una vida humana en un plano espiritual se podría identificar con lo que Kierkegaard llama *desesperación*. Según Kierkegaard la desesperación es la “enfermedad del espíritu”<sup>153</sup>. ¿Qué entiende el filósofo por espíritu?;

“El hombre es espíritu. ¿Pero qué es el espíritu? Es el yo. Pero entonces, ¿qué es el yo? El yo es una relación que se refiere a sí misma o, dicho de otro modo, es en la relación, la orientación interna de esa relación [...] por lo que se refiere al alma, la relación del alma con el cuerpo no es más que una simple relación. Si, por el contrario, la relación se refiere a sí misma, ésta última relación es un tercer término positivo y nosotros tenemos el yo”<sup>154</sup>

La desesperación es la enfermedad del espíritu humano, es decir un desequilibrio en la orientación de la relación entre el alma y el cuerpo; “la desesperación es la discordancia interna de una síntesis (alma/cuerpo), cuya relación se refiere a sí misma”<sup>155</sup>. Para nuestros propósitos, el concepto de desesperación nos es útil para profundizar filosóficamente en lo que Bergman señala como “vida espiritual”. Si asumimos que para Bergman el alma es la captación de la temporalidad, la desesperación la podemos entender como un desequilibrio o desarmonía en la orientación entre aquello que el hombre capta (alma) y su existencia. La desesperación es, pues, la consecuencia de que la vida del ser humano se encuentre en desequilibrio. La desesperación de los personajes es la manifestación espiritual de su sufrimiento. Por ejemplo, el modo como asume su existencia María se revela -a través de las voces del espíritu- inviable para que siga siendo humana. La impaciencia que se dibuja en el rostro de María es una expresión de su desesperación. María está enferma del espíritu como una consecuencia de su indiferencia. En los capítulos anteriores se comentaba que el hombre necesita de los demás para dotar de sentido su existencia. Por ello la indiferencia trae como consecuencia la pérdida de sentido, que en el alma se manifiesta como desesperación.

El rojo, como símbolo del alma, es posible que guarde relación con el útero. En una entrevista Bergman señaló que ha asociado el alma con la imagen de una membrana;

---

<sup>153</sup> S. Kierkegaard, *Tratado de la Desesperación*, p.21.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 26.

“He experimentado el alma como una persona negra sin rostro cuyo interior es una membrana húmeda en tonos rojos; alusión freudiana, alguien podría ingenuamente juzgar”<sup>156</sup>

Varios críticos coinciden en encontrar una asociación del alma con el útero, al constituirse éste como el hogar anterior al nacimiento;

“Es obvio que el alma, en la concepción de Bergman, es muy similar al útero. En *Gritos y Susurros*, no sólo nos encontramos a nosotros mismos a través de la casa de la niñez de las hermanas [...] Nos encontramos en la casa ‘original’ de todos nosotros, el vientre maternal, el único lugar donde dos seres humanos están en verdadera comunión uno con otro”<sup>157</sup>

No me parece correcto el juicio de Tornqvist que señala al útero como ‘el único’ lugar de verdadera comunión. El mismo Bergman califica como ‘ingenuo’ reducir la interpretación del interior del alma a una mera alusión freudiana. Sin embargo, es cierto que el útero remite a un lugar de profunda comunión. Recordemos que Agnes, siendo virgen, está enferma del útero. La figura del útero enfermo representa el anhelo *desesperado* de vivir en comunión con los demás. Y es que, como hemos visto, el hombre está abierto a hacer su vida con y a partir de los otros. En *Gritos y Susurros* el desequilibrio espiritual tiene su origen en la soledad; los personajes están desesperados puesto que sus espíritus mismos reclaman entrar en comunión.

En la película queda establecida la contradicción que existe en el hombre entre la comunión y la soledad, la vida y la muerte, el sentido y el absurdo. En *Fresas Silvestres* el dolor de Isak por su soledad proyectaba al mismo tiempo su necesidad de comunión con los otros. En *Gritos y Susurros* Agnes describe como un estado de gracia la solidaridad, el amor y el calor humano. Por el lado contrario la soledad, el abandono y el aislamiento también se han hecho presentes. El ser humano parece moverse a lo largo de su vida entre la gracia de la comunión y el pecado del aislamiento. Como se ha visto en ésta tesis, los personajes de Bergman parecen habitar en un universo donde el sufrimiento por la incomunicación es casi una constante. Sin embargo, el sufrimiento mismo (desesperación) los ha abierto a la posibilidad de sentido, entendida como momentos de comunión entre los hombres.

Las voces del espíritu manifiestan en el alma esta contradicción que impregna la vida de todo hombre. El alma humana capta estados de ‘comunión’ y sentido pleno, por ejemplo el

---

<sup>156</sup> F. Gado, *Op. Cit.*, p. 408.

<sup>157</sup> E. Tornqvist, *Op.Cit.*, p. 150.

bienestar que le suscita a Agnes el recuerdo de los momentos de convivencia con sus hermanas. Sin embargo, en el alma también cohabita la captación del dolor por la soledad y el abandono. En el mismo ejemplo, Agnes tiene muy presente la experiencia de rechazo de su madre. De esta manera aparecen en el alma espíritus antagónicos. La oposición de los espíritus queda establecida como una lucha entre dos fuerzas: aquellas ‘voces’ que impulsan a lo que vale la pena en la vida, lo que otorga sentido a la existencia contra las ‘voces’ que arrastran a situaciones de abandono y aislamiento. Puesto que el hombre ha de reinventar su vida a cada momento siempre queda abierta la posibilidad de que la existencia desemboque en un absurdo, en una ‘nada’, y un aislamiento (como es el caso de Alma y Elisabeth en *Persona*) o, por el lado contrario, que logre liberarse de su hermetismo (Isak en *Fresas Silvestres*).

En *Gritos y Susurros* se hace notar que la historia de las mujeres comienza por un estado de inocencia;

“todas ellas han comenzado su vida como unas inocentes criaturas, como sus nombres lo indican: Tanto Agnes como Karin significan ‘casto’; María porta el nombre de la virgen madre de Jesús connotando el mismo significado”<sup>158</sup>

La primera secuencia en donde aparecen, a manera de introducción, María, Karin y Ana, respectivamente, finaliza con la imagen de Ana comiendo una manzana. Como en *El Silencio* hay una alusión a la pérdida de la inocencia relacionada con el ineludible proceso que conlleva convertirse en ser humano. Tomando como referencia el relato del paraíso, Bergman relaciona la inocencia con un estado de ignorancia. El hombre es ignorante porque su vida no está determinada de antemano. La pérdida de la inocencia es la condición que se presupone a la determinación. Ya decíamos, desde el capítulo anterior, que el ser humano, al no contar con signos absolutos que le indiquen hacia dónde caminar, va definiendo, en el ejercicio de su libertad, el porvenir de su vida. A través de la historia y personalidad de las mujeres Bergman describe cuatro diferentes maneras de definirse existencialmente que, al mismo tiempo, representan cuatro morales diversas.

La manera de vivir en María es la de una mujer cuyos criterios fundamentales residen en lo que Kierkegaard llama “el hombre estético”. El estético vive del momento;

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 150.

“La fórmula general de la estética es gozar la vida. Hay con todo ahí una condición que reside sea fuera del individuo, sea dentro, pero no establecida por él [...] Ésta fórmula se encuentra en las diversas etapas, que se diversifican según aquello que se considere como lo más precioso”<sup>159</sup>

Kierkegaard señala que el hombre estético no es libre y por ende está desesperado; “toda concepción estética de la vida es desesperación”<sup>160</sup>. La falta de libertad en el hombre es una enfermedad del espíritu porque, por su misma constitución, requiere determinarse para que siga siendo humano. Aunque en apariencia el estético elige lo que quiere, en realidad es a él a quien lo eligen sus pasiones. Según Kierkegaard “viviendo estéticamente no se elige”;

“No hablo de elegir entre el bien y el mal. Hablo de esa elección que escoge bien y mal, o los excluye. Claro que se escoge el bien; lo que quiero decir es que la estética no es el mal sino la indiferencia”<sup>161</sup>

La indiferencia de María le impide liberarse de su hermetismo. Gritos y susurros constantemente la invitan a la conversión. La prueba está en que ella toma la iniciativa para reconciliarse con su hermana. La conversión para María consiste, básicamente, en la superación de su indiferencia existencial. Vencer la indiferencia implica ‘elegir’ a los otros y a uno mismo como posibilitantes de sentido. Sin embargo, al mismo tiempo otras voces, las del egoísmo, la autosuficiencia, pero sobre todo el miedo, paralizan la posibilidad de trascender su ensimismamiento.

María no puede ser consuelo para Agnes puesto que el miedo es más fuerte que su deseo de acompañarla. Son el miedo, el apetito sexual, la vanidad, la belleza, un hombre apuesto, la pereza o el dolor quienes eligen la existencia de María. Su indiferencia es su incapacidad para elegir lo que ella quiere.

Mientras que en María encontramos similitudes al personaje de Ana en *El Silencio*, la personalidad de Karin remite a la temática de *Persona*. En las profundidades de su alma Karin se da cuenta que su vida es una mentira. Karin está hundida desde hace tiempo en una profunda desolación. Su desolación reside en estar atrapada en un permanente aislamiento existencial.

---

<sup>159</sup> J. Manzano, *Historia de la Filosofía IV, tercer cuaderno*, p. 39.

<sup>160</sup> *Loc. Cit.*

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 38.

Kierkegaard señala que el individuo negado a la comunicación se encuentra en un estado demoníaco;

“Lo demoníaco es la no-libertad que quiere incomunicarse [...] El endemoniado está herméticamente cerrado en sí mismo; la libertad, de fuera, se pone en contacto con él; entonces lo demoníaco rompe a hablar contra su voluntad”<sup>162</sup>

El hombre demoníaco se resiste a salir de su hermetismo. No sólo está asilado de los otros sino que rechaza comunicarse con las voces de su alma. Kierkegaard dice que si el incomunicado se mantiene en su hermetismo es posible que se suicide. Karin no cree que haya posibilidades de salvación; “no hay alivio, ni caridad, ni ayuda, no hay nada”. Sin embargo, a través de los lamentos de Agnes, la mirada de Ana (recordemos que Karin se siente evidenciada ante su mirada) y las súplicas de María para que se reconcilien, Karin es invitada a salir de su ensimismamiento. En más de una ocasión escucha ruidos que no alcanza a comprender. Nótese que se comporta como una poseída que parece enfrentar una batalla interna. Liberarse de su hermetismo implica abrirse a que los otros entren a dotar de sentido su existencia. La resistencia de Karin, frente a la petición de reconciliación, finalmente se vence después de emitir un grito desesperado. El gemido representa la irrupción en su alma que le reclama responder al llamado de los otros. En ese momento entra en comunión con María.

La respuesta de Ana ante el dolor ajeno se sitúa también en un plano espiritual. La secuencia del sueño, plasmación de lo que habita en su alma, reproduce su docilidad para escuchar los lamentos de quien pide auxilio. Los suplicios de Agnes se ocultan tras los llantos de un niño. El doloroso recuerdo de Ana por su hija la impulsa a averiguar de donde vienen esos llantos. Entonces descubre que no se trata de un niño sino de una enferma que suplica compañía. Ana es la única capaz de transformar su sufrimiento en misericordia para el otro. Su dolor no sucumbe en la desesperación sino que adquiere un sentido. La ausencia de su hija se convierte en un impulso de ser consuelo para Agnes. La piedad de Ana no consiste en una mera entrega distanciada y altruista sino en un dolor compartido;

“lo que finalmente une a los personajes (Bergmanianos) no es el Dios de la teología, sino más bien una participación dolorosa y anudada al mismo sentimiento de precariedad”<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>163</sup> Ch. Moeller, *Ingmar Bergman y el Silencio en Ixtus*, p. 46.

Al captar el alma la temporalidad de la existencia, el hombre se ve forzado a enfrentar el problema de la finitud de su vida. En consonancia con varios existencialistas Bergman piensa que la muerte condiciona radicalmente el sentido que el hombre le pueda dar a su vida. Frente a la muerte, como un hecho ineludible, se impone con toda fuerza la pregunta por aquello que vale gastar la vida. La muerte de los otros cuestiona el sentido existencial de los que aún continúan con vida. Nótese que después de la muerte de Agnes, los personajes continúan siendo llamados, a través de las voces del espíritu, a trascender su condición. El cordero sacrificado se transforma en posibilidad de sentido para los otros.

El sueño de Ana describe la presencia espiritual de quien ya está ausente; Agnes vive en el alma de los que aun continúan con vida. Ante la muerte de Agnes se plasman tres diferentes actitudes. María se acerca a Agnes con la intención de consolarla, sin embargo, se aterroriza e intenta, sin éxito, escapar de la presencia de la muerte. Es su propio temor el que trata de ocultar aquellas voces que, frente la muerte, le están revelando lo único que puede dotar de sentido pleno su existencia. María misma dice; “¿recuerdas cuando éramos pequeñas y jugábamos juntas en la obscuridad? De repente, en ese momento, sentíamos miedo y nos abrazábamos fuerte”. De ahí que la indiferencia más terrible de María es con su propia alma. Las súplicas de Agnes son las voces de su alma que le imploran que *se entregue*. Karin, por su parte, también recibe esta invitación. Se respuesta es “si acaso te hubiera amado, pero no te amo”. Para las dos hermanas la posibilidad de trascender su miseria quedó en una mera tentativa.

Por su parte, ‘la piedad’ de Ana es la consecuencia de una vida que supo escuchar las voces del alma. Los gritos y susurros más penetrantes de toda la película son aquellos que imploran amor y compasión. En la escena final los patrones le ofrecen a Ana cosas materiales. Ella rechaza el ofrecimiento. En cambio se queda con su diario. El diario representa la resurrección de Agnes. En la secuencia onírica Agnes había declarado a Ana “quizá para ti es un sueño, pero para mí no lo es”. Al respecto señala Bergman;

“Creo que la película [...] está compuesta de un poema: Una persona muere, pero se queda detenida a mitad de camino, como en una pesadilla y pide ternura, piedad, liberación, cualquier cosa [...] Hay ahí otras dos personas y sus acciones y pensamientos están en relación con la

muerta, no muerta, muerta. La tercera la redime acunándola hasta darle sosiego, acompañándola en su camino”<sup>164</sup>

Agnes no podía descansar hasta que alguien la rescatara de su sufrimiento. En el guión de *Gritos y Susurros* Bergman dice;

“El amor (para Agnes) ha sido un secreto confinado, nunca revelado. A la edad de treinta y siete tiene cáncer en el vientre y se prepara para salir de éste mundo”<sup>165</sup>

El aplazamiento de la muerte de Agnes, simbolizado desde el inicio al reactivar el péndulo del reloj y representado una vez más a través del sueño de Ana, es una *desesperada* lucha por encontrar el sentido de su vida. Agnes finalmente descubre el sentido oculto de la existencia gracias al consuelo de Ana. La salvación es la expresión de que la existencia humana ha encontrado sentido. La mayor parte de la vida Agnes vive abandonada, sin experimentar qué significa amor. Sin embargo, al final de sus días parece haber comprendido el secreto;

“La gente que más quiero en todo el mundo estaba conmigo. Podía escuchar sus voces junto a mí, podía sentir la presencia de sus cuerpos, el calor de sus manos. Quería retener el fugaz momento y pensé; suceda lo que suceda esto es felicidad. No puedo desear algo mejor. Ahora por unos instantes puedo experimentar la perfección y me siento profundamente agradecida por mi vida que me ha dado tanto”

La salvación consiste en la experiencia de comunión y amor como el fundamento último de sentido. El alma humana sólo puede encontrar una respuesta a la finitud de su existencia y a su sufrimiento en la comunión y el amor. En la película la comunión consiste en la presencia y permanencia de los otros en la vida del hombre. Así mismo la entrega de Ana se descubre como la expresión más profunda de amor.

Bergman ha terminado por reconocer que hay algo por lo que vale la pena gastar la vida. Charles Moeller comenta;

“La ternura es el alma del alma y el corazón del corazón del universo de Ingmar Bergman. Cuando el padre Burvenich se lo dijo, Bergman respondió: Es usted brujo, ¿Cómo lo adivinó? [...] La ternura que une a los seres es la cosa más frágil que existe, la más amenazada. Bergman ha mostrado cien veces cómo el universo de los hombres es anónimo e impersonal,

---

<sup>164</sup> I. Bergman, *Op. Cit*, pp. 86-87.

<sup>165</sup> Ch. Ketcham, *The influence of existentialism on Ingmar Bergman*, p. 305.

duro y criminal. Esta ternura es al mismo tiempo la realidad más robusta, la más invencible. Basta que haya existido para que cualquier cosa se transforme y la vida se justifique”<sup>166</sup>

Como se ha comentado en capítulos anteriores, la muerte de Dios en el universo de Bergman refiere a la carencia de criterio o ley que determinen de antemano la existencia del hombre. Sin embargo, en *Gritos y Susurros* vemos que la trascendencia no queda anulada, sino que se encarna en el hombre mismo. Es lo que representa el sermón del capellán en el que no pide por los muertos sino por la intercesión de los que aun continúan con vida. Ketcham señala;

“Para el pastor de *Gritos y Susurros* la esperanza –si no la creencia- ha renacido. El nuevo paso importante para Bergman es que la esperanza ha renacido través de la vida de Agnes, no a través de un acto especial de revelación divina [...] Bergman ha dejado de esperar la afirmación trascendente por medio de milagro consumado y ha comenzado a encontrar lo trascendente en lo inmanente”<sup>167</sup>

En un plano trascendental la existencia de Agnes permanece a través de la vida de Ana. Es ella quien se ha quedado con el diario de Agnes. El diario es una alegoría de sentido en el que se representa el triunfo de la vida sobre la muerte. Las imágenes fuera de la mansión expresan el estado de gracia, la recuperación del equilibrio espiritual. En *Gritos y Susurros* el sentido reside en la comunión.

#### LA OBRA EN RELACIÓN CON LA VIDA DEL AUTOR

En sus memorias Bergman señala que *Gritos y Susurros* la escribió durante un largo período de melancolía. Unos meses después, en el año de 1971, se casó con Ingrid von Rosen, con quien vivió hasta la muerte de ella en 1995. Bergman reconoce esta época como un período de renacimiento;

“Un matrimonio excelente, buenos amigos, una empresa que funcionaba bien, bien situada. En torno a mis salientes orejas soplaban suaves vientos, la vida me sabía mejor que nunca”<sup>168</sup>

Sin embargo, sería poco realista afirmar que Bergman, con ésta película, ha tenido la intención de expresar una resolución triunfal a una experiencia existencial predominantemente dolorosa e incierta. Incluso en su vida todavía habrían de pasar fuertes momentos de dolor y

---

<sup>166</sup> Ch. Moeller, *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>167</sup> Ch. Ketcham, *Op. Cit.*, p. 314.

<sup>168</sup> I. Bergman, *Linterna Mágica*, p. 245.

crisis. Recordemos que en 1976 se autoexilia de Suecia por las falsas acusaciones de intento de fraude al estado.

En sus últimas obras, Bergman ha regresado a narrar la historia de su niñez, de sus padres y sus abuelos. A diferencia de sus primeras películas en que las alusiones biográficas constituían juicios implacables en contra de su historia (recordemos la madre de Isak en *Fresas Silvestres*), en los últimos años de su producción filmica Bergman retorna al pasado con una mirada que, más que juzgar, busca comprender lo que sucedió. El director describe historias llena de matices, de encuentros y desencuentros, de luchas y búsquedas compartidas. En la manera de contar su historia se advierte que, a pesar de todo, hay algo que desde siempre parece haber tenido sentido.

En los últimos años de su vida Bergman se ha reconocido acompañado. Aunque prevalece la pregunta por la factibilidad de que el hombre encuentre un sentido existencial pleno, la búsqueda, que durante muchos años significó una lucha agonizante y solitaria, ahora se ha transformado en un anhelo compartido con sus semejantes;

“Mi esposa y yo vivimos muy cerca el uno del otro. Uno piensa y el otro responde o al contrario. No dispongo de palabras para describir nuestra intimidad compartida”<sup>169</sup>

Dos años después de *Gritos y Susurros* Bergman hizo una adaptación cinematográfica de *La Flauta Mágica*. Según el director la obra encierra una cuestión fundamental en la vida del hombre;

“La música traduce la sencilla pregunta del libreto en la más grande de las preguntas: ‘¿Vive el amor? ¿Es real el amor?’. La respuesta llega estremeciéndose pero llena de esperanza, en una extraña división del nombre de Pamina: ‘Pa-mi-na vive aún’. Ya no es cuestión del nombre de una joven atractiva, es una contraseña del amor: ‘Pa-mi-na vive aún. El amor existe’. El amor es real en el mundo de los hombres”<sup>170</sup>

Hemos visto que en el universo de Bergman uno de los símbolos más expresivos de comunión y amor es el arte. A la fecha el director, con sus amigos y colaboradores de toda la vida, continúan creando arte.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>170</sup> *Ibid.* p. 231.



# Conclusión

## ***De la experiencia del sufrimiento al encuentro con la historia***

El espejo, retrato de la condición humana al desnudo, le descubre a Isak que vive sumergido en un profundo dolor. Su sufrimiento es la consecuencia de una vida aislada e indiferente a los demás. El reloj, símbolo de la humanidad de los personajes, a fin de cuentas de su alma, aparece sin manecillas, como representación de la condición de Isak; “estoy muerto aunque esté vivo”. Los connotados de muerte son la expresión de una existencia incomunicada.

Para entender su aislamiento Isak es trasladado a su niñez. El origen de su sufrimiento se remonta a la historia familiar y social. El profesor es heredero de una moral que niega la comunión entre los individuos. Religión y ciencia se muestran incapaces de ofrecer respuestas al sufrimiento de los hombres.

Desde el primer capítulo hemos visto que el ser humano necesita de los demás para poder dotar de sentido su vida. La búsqueda de sentido es referida a un plano trascendental cuando, a través del poema, se describe el anhelo de Dios.

La película plantea la necesidad que tienen los personajes de comprender la historia, es decir, conocer el modo como se *han determinado* para poder trascender sus situaciones de inhumanidad. Las heridas del presente tienen su explicación en el pasado. El viaje hacia atrás es el reconocimiento de una historia dolorosa.

## ***Del encuentro con la historia a la ruptura con un modo de vida***

El modo de vida que Bergman había heredado de sus padres y su sociedad constituyó una fuente de terrible sufrimiento. En *El Silencio* somos testigos de la muerte de una forma de asumir la existencia y sus posteriores consecuencias. La película narra el resquebrajamiento de un antiguo modo de vida y el doloroso proceso que conlleva reconstruir un nuevo sentido. El cambio metafísico fundamental es la muerte de Dios como alguien que predetermina, encuadra y define el sentido en la vida del hombre.

Después del derrumbe ha quedado el silencio. La sociedad naufraga en un mundo obscuro, amenazante e incomprensible. Dentro de éste nuevo panorama cohabitan dos diferentes posturas morales, una puritana (de la cual quedan solo restos) y otra hedonista, incapaces de dialogar y comunicar sentidos. Los individuos, abandonados a su suerte, aparecen *desesperados* por encontrar un nuevo sentido. El silencio se vuelve asfixia; los personajes se ahogan en el sinsentido.

### ***De la crisis de sentido hacia la pregunta por el fundamento del hombre***

La crisis de sentido ha conducido a Bergman a una búsqueda por la identidad del ser humano. Ahora el niño (*alter ego* del director) despierta en una morgue y, como un ciego, comienza a palpar la realidad. La película constituye una especie de inmersión artística y filosófica en el misterio del hombre.

En un primer momento encontramos que el hombre moderno está enfermo de nihilismo y sinsentido. Reaparece el silencio como uno de los símbolos más expresivos de muerte. Puesto que el ser humano necesita de los demás para hacer su vida, el silencio, entendido como la negación de sentido, lo coloca en una situación de exterminio.

Lo anterior nos lleva a una consecuencia radical. Así como el ser humano no cuenta con un Dios que determine su porvenir, tampoco posee una naturaleza que defina el sentido de su vida. *Persona* se adentra en los recovecos de la condición humana para descubrir que no hay *nada* en su interior. La máscara es la falsa pretensión de que el ser humano ha encontrado un sentido 'inscrito' dentro de él que le señale en qué consiste su existencia. La consecuencia es que el hombre está llamado a construir y reinventar su vida a partir de los demás.

### ***Del fundamento del hombre al reencuentro con el sentido***

En *Gritos y Susurros* Bergman da cuenta de la condición espiritual del ser humano. El alma, entendida como la captación y condensación de la temporalidad de la existencia, reconoce los momentos de comunión pero también las experiencias de sufrimiento y soledad. Para el director, lo decisivo de la existencia se juega en el interior del alma.

El sufrimiento de los personajes, en un plano espiritual, se manifiesta como *desesperación*. En la película la desesperación expresa la carencia de una vida humana. La

melancolía de Isak, la agonía de Ester y Ana, la desolación de Elisabeth y Alma y el dolor de Agnes piden a gritos y susurros encontrar una fuente que los colme de sentido.

Sin embargo, a diferencia de los capítulos anteriores, el sufrimiento de Agnes no se ahoga en la nada sino que se convierte en posibilidad de sentido. A pesar de tanto dolor -o quizá gracias a él- la película constituye el reconocimiento de que existe un sentido por el cual vale la pena vivir;

“He recibido el regalo más maravilloso que alguien puede recibir en ésta vida. Un regalo que tiene muchos nombres: solidaridad, amistad, calor humano, afecto”

La comunión y el amor aparecen como lo único que puede trascender al misterio del sufrimiento y la muerte.



# Anexo

## *Método de análisis cinematográfico*

El marco interpretativo filmográfico está sustentado a través de los siguientes medios.

### *1.- Sinopsis de cada una de las películas.*

Plasmar por escrito los datos mínimos necesarios para comprender la obra a un nivel global y superficial. No es la transcripción del lenguaje cinematográfico al lenguaje escrito. Cada obra contiene una vasta cantidad de símbolos y diálogos de los que la sinopsis no alcanza a dar cuenta. La sinopsis describe, de forma sintética, la obra en su conjunto. El objeto de su transcripción es una mera referencia.

### *2.- Interpretación de la obra*

El análisis de las películas pide un método sencillo y ordenado que ayude a sistematizar e interpretar los datos. Es importante aclarar que ésta tesis no está sustentada en una rigurosa técnica de análisis cinematográfico; no es mi campo el de la crítica cinematográfica especializada. Ésta es una tesis de filosofía; el aporte de la propuesta encuentra su riqueza en la reflexión filosófica que a través de la obra se suscita. De ahí que abordo el problema con base en supuestos antropológicos y filosóficos que –presupongo– alcanzan a dialogar con la temática planteada en las obras de Bergman. Los métodos que a continuación se mencionan son herramientas cuya función es auxiliar a la interpretación de las películas.

#### A) Crítica impresionista

Me baso en el principio general de esta corriente como punto de partida para el análisis; “lo que cuenta en la experiencia literaria es el encuentro inmediato, simple, entre el símbolo y lector. Saber expresar las modificaciones internas que tales símbolos nos provocan es la tarea de la interpretación”<sup>171</sup>. El énfasis está en el encuentro personal entre la obra y el espectador. Las siguientes preguntas son clave en el abordaje “impresionista” del problema:

¿Cuál es la experiencia personal al ver “x” película?”

---

<sup>171</sup> R. Mora, *Tras el símbolo literario*, p. 62.

¿Qué “sienten” los personajes de “x” película?

“¿Cuál es la actitud afectiva y la manera de pensar que en su obra expresa ante tal asunto?”<sup>172</sup> (es decir, ante el problema del sufrimiento)

## B) Análisis formal

El método formal busca encontrar una explicación al texto u obra analizada a través de la interpretación de símbolos. El texto de Raúl Mora señala que “el punto de partida es el lenguaje de la obra”<sup>173</sup>. A continuación cita a Husserl “Toda palabra es portadora de una significación y un sentido”<sup>174</sup>. Entiendo al símbolo como “algo” portador de un significado y un sentido; según Mora el propio lenguaje del autor lo comunica por medio de símbolos “es decir, las formas que emplea (el autor) para compartir su propia concepción del hombre y de la vida”<sup>175</sup>. Para el caso, nos referimos al lenguaje cinematográfico como un medio de expresión en el que cada obra (cinematográfica) constituye un conjunto de símbolos visuales y auditivos que son portadores de una significación y un sentido. El significado tiene que ver con lo que el autor “denota” en la obra cinematográfica; a nivel palabra “el significado de una palabra lo da -o intenta darlo- el diccionario”<sup>176</sup>, mientras que el sentido es la “connotación” que tiene la obra en su conjunto para el espectador; “solo puede descubrirse, experimentarse, en el conjunto de toda la obra, en su contexto mediato e inmediato, en la connotación que el lector evoca, en la situación que circunscribe, cada vez de modo nuevo, el diálogo entre escritor y lector”<sup>177</sup>.

La obra de Ingmar Bergman está cargada de símbolos cuyos significados y sentidos han sido comprendidos de un modo diverso dependiendo del intérprete y la escuela a la que pertenece. La crítica simbólica dice que no es posible atribuir un solo sentido al símbolo; “Todo símbolo es ambiguo por tres motivos interrelacionados: primero, por ser plural; segundo, por ser medio de comunicación interpersonal y, tercero, por tener un referente diverso en cada persona o grupo social que lee tales símbolos. En este sentido se dice que leer es luchar por dar nombre”<sup>178</sup>. Lo anterior no nos exime de una coherencia analítica en la interpretación. Significa, en primer

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 40

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>178</sup> *Ibid*, p. 67.

lugar, “leer” lo que el autor nos está tratando de decir. En segundo lugar, no podemos asignar un significado y un sentido a determinado símbolo si no es desde la perspectiva global de la obra y en este caso, desde el conjunto total de las películas seleccionadas. Para lograr una interpretación coherente, el análisis queda sujeto “a dos procesos de confirmación: interna, que explica la totalidad de manera coherente, aun aquellos textos en que la forma muestra alguna divergencia o disonancia, y externa, de modo secundario, mediante la opinión de otros críticos que, con su interpretación, convergen o divergen de nuestra hipótesis”<sup>179</sup>.

#### **NIVELES DE INTERPRETACIÓN PARA LA REFLEXIÓN FILOSÓFICA**

Las anteriores técnicas de interpretación nos ubican en dos niveles fundamentales para la exposición del problema:

- Nivel primero: Identificar las situaciones concretas por las cuales sufren los personajes.
- Nivel segundo: Reconocer los supuestos existenciales, las implicaciones antropológicas y éticas que hay detrás de las situaciones expuestas. ¿De qué manera determina la vida de los personajes las situaciones de sufrimiento? ¿Qué implicaciones tiene el sufrimiento sobre la manera de pensar y decisiones que toman? ¿De qué forma el sufrimiento los lleva a adoptar una postura ante la existencia? ¿Qué presupuestos fundamentales respecto de la moral, el hombre y el sentido manifiestan? Trato de determinar qué piensa el autor acerca del sufrimiento humano y cómo influye en la concepción que tiene sobre la vida.

---

<sup>179</sup> *Ibid.* p. 69.



## Bibliografía

- ARISTARCO, Guido, *Los Gritos y los Susurros: Diez Lecturas Críticas de Películas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996.
- BERGMAN, Ingmar, *Cara a Cara*, Colección voz imagen, Aymá S. A. Editora, Barcelona, 1997.
- BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Colección Andanzas, Tusquets editores, Barcelona, 1992.
- BERGMAN, Ingmar, *Las Mejores Intenciones*, Colección Andanzas, Tusquets editores, Barcelona, 1992.
- BERGMAN, Ingmar, *Linterna Mágica*, Colección Fábula, Tusquets editores, Barcelona, 1995.
- CARDENAL, Ernesto, *Vida en el Amor*, Colección Estructuras y Procesos, Editorial Trotta, Madrid 1997.
- COMPANY, Juan Manuel, *Ingmar Bergman*, Signo e Imagen/Cineastas, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
- DE LA COLINA, José, *Miradas al Cine*, Secretaría de Educación Pública, México 1972.
- FRENCH, Kersti, *Wild Strawberries*, Film Classics, British Film Institute, Worchester, Great Britain, 1995.
- FOSTER GWENDOLYN, Audrey, *Feminist Theory and the Performance of Lesbian Desire in Persona en Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge Film Hand Books, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2000.
- GADO, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, USA, 1986.
- HESSE, Hermann, *Demian*, Ediciones Leyenda, México 2000.
- KETCHAM, Charles, *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman*, Studies in Art and Religious Interpretation Volume 5, The Edwin Mellen Press, New York, 1986.
- KIERKEGAARD, Soren, *Temor y Temblor*, Fontamara Colección, Ediciones Fontamara, México 1994.
- KIERKEGAARD, Soren, *Tratado de la Desesperación*, Grupo Editorial Tomo, México 2002.
- KIERKEGAARD, Soren, *El Concepto de Angustia*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965.
- MANZANO, Jorge, *Historia de la Filosofía II, Segundo Cuaderno*, Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, México 1989.

MANZANO, Jorge, *Historia de la Filosofía IV, Tercer Cuaderno*, Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, México 1989.

MANZANO, Jorge, *Historia de la Filosofía IV, Cuarto Cuaderno*, Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, México 1989.

MANZANO, Jorge, *Miniléxico, Términos Escolásticos de Referencia*, Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, México 1990.

MORA, Raúl, *Tras el Símbolo Literario; Escuelas y Técnicas de Interpretación*, Instituto Tecnológico de Estudios de Occidente, México, 2002.

PINA, Francisco, *Praxinoscopio: Hombres y Cosas del Cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970.

SARTRE, Jean Paul, *El Existencialismo es un Humanismo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.

SOBERÓN TROCHA, Edgar, *Un Siglo de Cine*, Cine Memoria, Secretaría de Educación Pública, México 1995.

SONTAG, Susan, *Bergman's Persona*, en *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge Film Hand Books, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2000.

STEENE, Birgita, *Bergman's Persona through a Native Mindscape* en *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge Film Hand Books, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2000.

TORNQVIST, Egil, *Between Stage and Screen; Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995.

WOOD, Robin, *Ingmar Bergman*, Colección Arte, Serie Cine, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972.

### ***Revistas y Documentos en la Web***

MOELLER, Charles, "Ingmar Bergman y el Silencio" en *Ixtus*, Espíritu Y Cultura, Editorial Jus, Número 39, México 2003.

COWIE, Peter, "Ingmar Bergman: An Introduction", en <http://www.criterionco.com>.

MANZANO, Jorge, "Kierkegaard y las mociones del espíritu", en *Xipe Totek*, Vol. I, No. 2. Guadalajara. Abril-Junio 1992.

SHAW, Daniel, "Woman as vampire, Ingmar Bergman *Persona*", en <http://myweb.tiscali.co.uk/filmdirectors/Bergman.htm>.

