



INGMAR BERGMAN FILÓSOFO DE LA ANGUSTIA ANÁLISIS FÍLMICO DE *EL ROSTRO*, *PERSONA* Y *EL ROSTRO DE KARIN*

ADRIÁN GONZÁLEZ BRAVO¹

Fecha de recepción: 15/05/2019
Fecha de aceptación: 02/09/2019

Resumen: A través de una ingente cinematografía, Ingmar Bergman supo como pocos expresar el fondo infinito de la angustia existencial; un desconsuelo vital que él mismo experimentó a lo largo de su vida y del cual es testigo el conjunto de su obra. El presente estudio busca mostrar la capacidad de su obra cinematográfica para plasmar algunos problemas abordados por el existencialismo –en nuestro estudio concretaremos el contexto intelectual concreto al que aludimos con este término–, particularmente aquellos referidos a la vida entre los otros. Para ello, se han seleccionado tres películas del director sueco, *El rostro* (1958), *Persona* (1966) y *El rostro de Karin* (1984) que comparten un mismo hilo conductor: la representación de la existencia entre los otros a partir del rostro humano. A través del análisis y evolución de éstas podremos ver cómo las cuestiones filosóficas se vuelven más aprehensibles desde la mirada, gracias precisamente a la idiosincrasia del medio cinematográfico.

Abstract: *Through a huge cinematography, Ingmar Bergman knew how to express the endless depth of existential angst; a vital discomfort that himself experienced throughout his life and of which he is witnessing the whole of his work. The present study seeks to show the ability of his cinematographic work to capture some problems approached by existentialism -in our study, we will specify the specific intellectual context to which we alluded with this term-, specifically those referring to life among others. To this end, three films by the Swedish director Ansiktet (1958), Persona (1966) and Karins ansikte (1984) have been selected, all sharing the same thread: the representation of existence among others from the human face. Through the analysis and evolution of these we can see how philosophical issues become more apprehensible through the gaze, thanks precisely to the idiosyncrasy of the cinematographic medium.*

Palabras clave: Ingmar Bergman, Existencialismo, Rostro, Alteridad, Mirada.

Keywords: *Ingmar Bergman, Existentialism, Face, Otherness, Gaze.*

¹ Adrián González Bravo es graduado en Historia por la Universidad de Santiago de Compostela (USC) y ha cursado el “Máster en Cinematografía” de la Universidad de Córdoba. Además, ha participado en la realización de guiones, actuación y producción de varios cortometrajes de ficción seleccionados en festivales internacionales.

1. INTRODUCCIÓN. Entender a un cineasta como Ingmar Bergman no es una tarea sencilla, sin embargo, a través de sus películas y los escritos que dejó tras de sí, es posible comprender los motivos que le llevaron a plasmar en el celuloide sus inquietudes, sus dudas y, por encima de todo, sus miedos.

En el presente estudio veremos cómo la influencia del existencialismo —referido a la corriente filosófica no sistemática de pensamiento que privilegia lo concreto, lo singular, lo “vivido” en relación con lo nocional, con los conceptos, con las vagas generalidades²— imbuye la forma y contenido de sus películas, centrándonos en una de las ideas que más le atormentaba: los otros, la alteridad, nuestra proyección en ellos y la imagen de nosotros que éstos nos devuelven.

Como seres sociales que somos, nos vemos obligados a convivir rodeados de otras personas, de sus pétreos rostros y sus incesantes miradas. Esta situación puede llegar a ser tormentosa para muchos seres humanos cuyas vidas transcurren en pos de un lugar en el que poder descansar. Desde tiempos remotos, el arte ha servido como vía de expresión y evasión para quienes, como es el caso de Bergman, fueron capaces de erigir un refugio propio en el que poder cobijarse y dar rienda suelta a sus tormentos y delicias.

Muchos encuentran en una partitura, un libro, una pintura o una película el lugar donde poder esconderse por un tiempo del afanado mundo de los otros. Allí podrían estar a solas consigo mismos por un tiempo, escuchando su eco al son de otros que lo hicieron antes, reflejándose en los sentimientos de aquellos que dieron forma a la ilusión que les mantenía suspendidos del resto del mundo. Sin embargo, esa ilusión no dura eternamente, aunque no por ello deba considerarse fútil, ya que una vez retornaban al mundo social, sus rostros no eran los mismos, sus ojos habían aprendido a ver de otra forma, el periplo por la ilusión había transformado para siempre su percepción de la realidad, ayudándoles a pasar un día más entre los otros.

El existencialismo es una corriente filosófica heterogénea y de difícil definición que siempre ha estado ligada tanto a la literatura como a la filosofía. Las letras han dado forma a esta escuela del pensamiento vinculada a la reflexión sobre el problema de la existencia y sus consecuencias. En el presente estudio se buscará mostrar cómo algunas de estas reflexiones pueden transmutarse en imágenes para así ofrecer una nueva dimensión y recepción de las mismas.

El objetivo no es tanto delinear los posibles paralelismos entre su obra y el existencialismo, sino entender cómo a través del medio cinematográfico fue capaz de plasmar sus propios devenires existencialistas. De esta manera, queremos mostrar cómo la imagen cinematográfica es capaz de hacer llegar al público conocimientos sobre nuestra propia condición, la condición humana, que tan solo pueden ser verdaderamente aprehendidos desde la mirada.

El análisis se centrará, principalmente, en *Persona* (1966), no obstante, antes de adentrarnos en ella, hablaremos de *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), una película que oscila entre la realidad y la fantasía y que prefigura alguna de las ideas que más tarde desarrolla en *Persona*. Finalmente, podremos ver cómo años después siguió indagando sobre el otro en el cortometraje *El rostro de Karin* (*Karins Ansikte*, 1984), una pieza conmemorativa sobre su madre. Tres películas que dan forma a sus inquietudes diseccionando el rostro humano a través del primer plano y el primerísimo primer plano. A través de su análisis veremos cómo el rostro humano en pantalla es capaz de ilustrar las construcciones conceptuales sobre los otros y hacerlas accesibles de una manera nunca vista.

² D. HUISMAN, *El existencialismo*, Acento Editorial, Madrid, 1999, p. 7.

Así pues, el camino queda marcado por los existencialistas y teóricos del cine, siempre acompañados de la mano de Bergman, para facilitar la comprensión del *todo* que aquí se persigue: el cine como medio filosófico. Es decir, tratamos al existencialismo desde su caparazón hasta el tema que nos ocupa, los otros, la alteridad, para pasar a entender cómo el cine puede ayudarnos a aprehender esos conocimientos.

En las películas propuestas, el factor común será el uso del primer plano y del rostro humano como concepción estética ilustrativa del misterio de la vida entre los otros. Junto con el rostro, también la palabra, el silencio y la mirada (rasgos de especial relevancia en el cine de Bergman) serán objeto de interés en el estudio, debido a la importancia que tienen en el momento en el que se establece la relación con otro ser, así como la dimensión que cobran en un medio cuya idiosincrasia radica en esos tres presupuestos: oír, sentir y ver.

2. **INGMAR BERGMAN EXISTENCIALISTA.** Antes de analizar las películas propuestas, es necesario entender las motivaciones que impulsaron dichas películas, así como abordar algunas de las premisas existencialistas que más tarde transmutarían en cine.

La personalidad de Ingmar Bergman se diluye en cada gota de tinta derramada sobre el folio, cada puesta en escena montada sobre un escenario y cada mancha de luz plasmada en el celuloide. Su vasta carrera está fundada sobre sus reflexiones, pasiones y temores, cristalizados en diversos campos. Su avidez de respuestas le llevó a toparse con una infinitud de preguntas acerca del ser, de la nada, de Dios y de la muerte, en definitiva: sobre algunas de las cuestiones esencialmente vinculadas a la existencia.

A través de la escritura, el teatro y el cine, Bergman intentó poner en orden sus sentimientos y reflexiones con el fin de comprenderse a sí mismo y así poder dominar sus miedos. Si los grandes existencialistas del siglo XX se sirvieron de la literatura para intentar dilucidar lo que conlleva existir y todo lo que ello implica, nuestro cineasta no confiaba en la fuerza de las palabras sobre el papel:

Solo puedo pensar cuando hablo. Si me siento a pensar en silencio o si escribo lo que se me va ocurriendo me veo tan cruelmente inhibido por lo que hay en el papel que solo soy capaz de plasmar lostruismos más insignificantes.³

Sus tribulaciones acerca de lo que conlleva existir no tenían cabida en un campo donde Sören Kierkegaard, Jean-Paul Sartre o Albert Camus habían dejado una profunda huella tanto en el panorama internacional como en el propio Ingmar Bergman. Sin embargo, es preciso señalar a los grandes autores de la dramaturgia escandinava, Strindberg e Ibsen, su verdadera fuente de inspiración junto a Shakespeare y Dostoievski. Todos ellos, especialmente Strindberg, son la piedra de toque que permiten entender mejor las grandes influencias intelectuales que actúan sobre él.

A pesar de que Bergman leyó poca filosofía, debido a que la consideraba excesivamente elaborada, con un proceder que le recordaba a la teología que tanto rechazaba, sus escritos dejan entrever un parecer similar al de los pensadores de la corriente existencialista. No obstante, lejos de quedarse a su lado y ofrecer más “truismos” sobre la existencia, Bergman se entregó a una nueva dimensión: el cine.

En él, ofrece una “depurada estilización neo-expresionista, [...] con un espesor filosófico y una problemática adulta que parecían reservados, antes de su irrupción, al

³ I. BERGMAN, *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*. Ingmar Bergman, trad. de Carmen Montes, Nordicalibros, Madrid, 2018, p. 225.

dominio del ensayo literario más que a la narrativa cinematográfica”⁴, dando lugar a una reflexión existencial de carácter cinematográfico.

Al evocar otra realidad a través del cine nos permite involucrarnos en ella, tal y como afirma André Bazin al decir que “la plenitud estética de la empresa cinematográfica es que podamos creer en la realidad de los acontecimientos, sabiéndolos trucados”⁵. Una vez inmersos en ella, la película irá revelándonos lo que se esconde tras la apariencia o junto al aparecer, es decir, aquello que no podemos percibir en nuestra realidad cotidiana, o lo que es lo mismo: “la pantalla reproduce el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndola; la fábula nace de la experiencia que la imaginación trasciende”. De esta manera, desde la mirada, completamos el universo en pantalla, estableciendo un diálogo con la obra que nos induce a reflexionar sobre aquello que estamos viendo y permite arrojar luz sobre las sombras que rodean nuestro mundo.

Así, el cine como medio expresivo le permite transformar sus fantasmas en imágenes poéticas, posibilitando un acercamiento a aquellas tribulaciones que no se ve capacitado de sacar de su cuaderno de notas. La dura realidad es desentrañada a través de la fantasía, su reescritura permite ver con perspectiva aquello que nuestras mirada y razón nos impiden apreciar habitualmente. La palabra escrita trasciende en imágenes, creando un mensaje conceptual que nos muestra lo que no se puede decir con palabras y permanece en nuestro ser una vez ha terminado la proyección.

BERGMAN FILÓSOFO DE LA ANGUSTIA. Bergman encuentra en el cine la forma de ahondar en sí mismo y su mundo para, en cierto sentido, acercarse a lo que Ortega y Gasset denominaba “salvar (o comprender) la circunstancia (lo que me circunda o rodea, mi mundo) para salvarme (o entenderme) a mí”⁶.

El director se hunde así en el mar de sus misterios para intentar rescatar alguna perla de verdad, siempre titubeante, en torno a la posibilidad del cinematógrafo como fuente de cuestionamiento y respuestas. Desde sus filmes, nos devuelve una realidad cotidiana imbuida de un aura de misterio y familiaridad, invitándonos a caer junto a él hacia los abismos de nuestros propios seres. Su miedo a ofrecer soluciones es inherente a su personalidad oscilante entre el agnosticismo y la religiosidad, listo para desmoronar las contradicciones de los valores de la sociedad contemporánea, incapaz de creer que detrás de todo ello se esconde algo eterno y unificador.

Como afirma Puigdomènech “[...] al igual que en la dialéctica de Kierkegaard y al contrario que en la de Hegel, en la dialéctica propuesta por Bergman no se produce una síntesis, pues los contrarios no se superan. Son films en los que no encontramos una conclusión, sino una invitación a la reflexión”⁷. No obstante, señalar el misterio es el primer paso para tratar de descubrirlo, por lo que sus filmes no sólo se ofrecen como un enigma sin respuesta; al contrario, en el formularse la pregunta que ellas plantean ya se esconde buena parte a dicha respuesta: el conocimiento de las contradicciones presentes en nuestra existencia y sociedad. Para lograrlo, sus películas se mueven entre la sencillez cotidiana con la que nos identificamos hasta, súbitamente, sumirse en un torbellino de sensaciones que superan por completo a los protagonistas y nos arrastra junto a ellos.

Nuestro cineasta se erige pues como un filósofo del celuloide, abrazando su desdicha para después devolverla al mundo en forma de película. Nietzsche decía que

⁴ R. GUBERN, *Cine contemporáneo*, Salvat, Barcelona, 1974, p. 77.

⁵ A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2015, p.74.

⁶ J. PUIGDOMÈNECH, *Ingmar Bergman: El último existencialista*, Ediciones JC, Madrid, 2018, p.120.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

“el filósofo ha de conocer aquello que es necesario y el artista lo ha de crear”⁸, y a pesar de que las aspiraciones de Bergman nunca fuesen tan elevadas, dedicó su vida a la creación de obras que dilucidaban los entresijos de la condición humana. Embriagadas de su propia angustia existencial, tras haber sido arrojado al mundo, condenado a ser libre y destinado a morir, Bergman comprendió que tan solo canalizando dicha angustia podría llegar a salvarse a sí mismo.

Así, siguiendo los pasos de Sören Kierkegaard, Bergman ve en su desesperación la única manera de controlar sus miedos y dudas existenciales. Sus películas y sus personajes son concebidos de este modo, conscientes de una desesperación que les define y les guía en su camino vital. Para Kierkegaard, la noción de la desesperación es el primer paso para sobrevivir a ella ya que ser pasible de este mal nos coloca por encima de la bestia y nos permite ser curados de ella a través de nuestra propia espiritualidad⁹.

La sensibilidad de Bergman ante su propia angustia está latente en él desde que era un infante: educado severamente por un padre sacerdote luterano y mimado por su madre Karin, el pequeño Ingmar no tardó en percatarse de las angustias que rodean el devenir del ser humano. Acentuada con los años, muy interesado por las artes y la filosofía existencialista, la idea de la muerte, la nada y la desesperación comienzan a cristalizar en el cineasta.

Como hemos dicho, sus películas le sirven para ahondar más en su propia desesperación, no como un sumidero pesimista en el que hundir su cabeza, sino como una vía de escape por la cual dejar ir a los fantasmas que le asolan.

En su libro sobre *El concepto de la angustia*, Kierkegaard, define la angustia como un vértigo ante nuestra propia libertad, es decir, a la desesperación que surge de nuestra consciencia de que estamos obligados a ser libres, o lo que es lo mismo, que cada paso que demos depende de nosotros. Desde el momento que esta desesperación nos inunda, somos incapaces de desprendernos de ella, llegando a desear “ino haber mirado nunca hacía el abismo!”¹⁰.

El problema de esta situación no reside en la consciencia de ello, ya que al darnos cuenta de que somos dueños de nuestra libertad y, en consecuencia, de nuestro propio destino, nos vemos capacitados para tomar las riendas de nuestra vida. Esas son las ventajas de saborear el aroma de la angustia, no siendo menores sus inconvenientes, que pueden dejarnos petrificados ante el umbral que conduce al dominio de su destino. Es como si cada paso que damos se sucediese sobre un puente quebradizo: sabemos que podemos acercarnos al lugar que queremos alcanzar pero, al mismo tiempo, somos conscientes de que si nos equivocamos podemos caer irremediabilmente en las fauces de la desesperación.

En este sentido, Albert Camus llamaba la atención sobre lo absurdo que rodea a la existencia humana, como un “divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, la nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena”¹¹. Para él, “el salto no representa un peligro supremo como quisiera Kierkegaard. El peligro se da, por el contrario, en el instante sutil que precede al salto. La honradez está en saber mantenerse en esa arista vertiginosa, y lo demás es subterfugio”¹². Encontrar el equilibrio ante la contingencia de vivir o morir, de precipitarte hacia el abismo de lo absurdo sin poder retornar de él, ese es el verdadero reto. La noción del absurdo y de la angustia que conlleva existir supone el primer paso

⁸ F. NIETZSCHE, *Consideraciones intempestivas*, Alianza editorial, Madrid, 1988, p. 156.

⁹ S. KIERKEGAARD, *Tratado de la desesperación*, Edicomunicación, Barcelona, 1994, p. 25.

¹⁰ S. KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*, Ediciones Orbis, Barcelona 1984, pp. 88-89.

¹¹ A. CAMUS, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 2018, p.68.

¹² *Ídem*.

para determinar si la vida merece la pena, una vez se ha dado ya no se puede retroceder, permanecer en ese punto supone el comienzo para lidiar con una existencia que solo parece justificarse mediante el acto.

De esta forma, el riesgo existencial reside en su continuo hacerse, un concretarse como ser, un signo que se da forma a sí mismo con cada paso. Jean-Paul Sartre intentó hacer ver a sus detractores que el existencialismo es una filosofía que no se contenta con conocer el mundo y lo que contiene, sino que quiere llegar a transformarlo. En su libro *El existencialismo es un humanismo*, define al ser humano como algo que “empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define”¹³. Este continuo hacerse es la manera de lidiar con la angustia, el fin último de la existencia, pero primero has de conocer la angustia para poder superarla y llegar a ser lo que te propongas.

Así, vemos cómo la obra de Bergman bebe de su propia angustia. Durante su vida se mantuvo firme sobre el puente quebradizo, lleno de dudas acerca de hacia dónde dirigir el siguiente paso. Hasta se pueden vislumbrar momentos en los que la caída estaba más cerca que la meta:

El embarazo campesino, bergmaniano, la timidez ante sentimientos impredecibles: es mejor apartarse, callar, abstenerse. La vida ya es lo suficientemente peligrosa tal como es. Doy gracias y me retiro discretamente por el foro, la curiosidad se transforma en angustia. Prefiero con mucho la cotidiana grisura.¹⁴

Estas angustiosas palabras dejan entrever cierto conformismo existencial, donde más vale callar que seguir traduciendo su interior en imágenes cinematográficas. No obstante, aunque puedan dar a entender que su autor optó por el silencio, su obra atestigua que sus dudas se convirtieron en cada uno de los filmes que dan forma a su camino. “Esto no implica que el artista será juzgado solamente por sus obras de arte; miles de cosas contribuyen a definirlo. Lo que queremos decir es que el hombre no es más que una serie de empresas, que es la suma de las relaciones que constituyen estas empresas”¹⁵.

La suma de dichas empresas, le llevan a buscar sus propias respuestas y convierten a Bergman en un filósofo del celuloide, consciente del absurdo que rodea la existencia, del inevitable camino hacia la angustia que ello implica y de la noción de que no hay una sola verdad. En su andadura, descubrimos junto a él que “buscar lo que es verdadero—como afirma Camus— no es buscar lo que es deseable”¹⁶, y que antes que caer en la ambrosía de la ilusión es preferible tomar el camino de la desesperación. “A fin de cuentas, un alma decidida siempre saldrá al paso”¹⁷.

EL INFIERNO SON LOS OTROS. Lejos de dejarse ahogar por la angustia, Bergman se sumerge en ella para hallar su guía. Una vez comprendida la fuente de su inspiración, es preciso centrarse en el aspecto que trata este estudio: la existencia entre los otros, el vivir junto a los otros.

Jean Paul Sartre define la condición humana como una serie de limitaciones insalvables: el ser arrojados al mundo, el tener que trabajar, la certeza de la muerte y la interrelación con otros seres humanos. La obra de Ingmar Bergman es un fiel reflejo de dicha condición humana, donde dichas limitaciones se encuentran todas relacionadas entre sí como una síntesis indisoluble; una condición que nos obliga a

¹³ J. P. SARTRE, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2016, p. 31.

¹⁴ I. BERGMAN, *Linterna mágica*, TusQuets Editores, Barcelona, 2015, p. 247.

¹⁵ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 58.

¹⁶ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 59.

¹⁷ *Ídem.*

definirnos a nosotros mismos en relación a los demás, es decir, que “uno se elige a sí frente a los otros”¹⁸.

Este temor a definirse frente a los demás, a lo inexpugnable del rostro ajeno, a verse reflejado en su mirada y, sobre todo, a indagar sobre la esencia y la apariencia de uno mismo, fueron algunas de las constantes en la obra bergmaniana. En este trabajo, como hemos dicho, analizaremos cómo evolucionan estas incógnitas existenciales en tres de sus obras: *El rostro*, *Persona* y *El rostro de Karin*.

Bergman se erige como uno de los cineastas paradigmáticos de la modernidad en los años 60. Deja tras de sí la separación entre realidad y ficción, que establecía unas reglas claras entre el espectador y la película, para tornar la vista hacia sí mismo, volviendo a la observación y a la imagen especular del rostro para descifrar la mirada del otro. Se produce un desdoblamiento y, por ello, un enriquecimiento del mundo que se describe en pantalla, al mismo tiempo que empuja al espectador a dudar acerca de aquello que está viendo y a vislumbrar la borrosa frontera entre la fantasía y la realidad¹⁹.

Poco antes de rodar *Persona*, mientras se encontraba postrado en una cama de hospital, Bergman escribió lo siguiente: “Cómo te podré alcanzar. Cómo podré hacer otra cosa que no sea sentirte como real solo en ciertos puntos. [...] Cómo me ves tú a mí”²⁰. En estas palabras vemos condensados los miedos y esperanzas de Bergman sobre la vida y la dificultad de atravesar la barrera que le separa de los otros. Su conciencia alberga dudas sobre la naturaleza de su conducta hacia los demás, proveniente de un aparente desconocimiento de sí mismo. Esa sensación de irrealidad por la que aboga radica en sus dudas sobre qué es más real: ¿lo que yo veo en mí? o ¿lo que los demás perciben? Un rostro, una mirada, un vacío, tales son las reflexiones existenciales que le llevan a replantearse el valor de la vida misma, luchando en cada una de sus películas por lograr lo que se repite incesantemente: “Levántate, mira alrededor, vive las cosas. Ve la vida como es. Sé feliz con esta vida. Así conseguirás una barrera contra ese mal y contra ese miedo tuyo”²¹.

La conciencia de su miedo es palpable en los personajes que dan vida a sus filmes, formando un prisma de alter egos que persiguen la superación de su angustia. A través de ellos, Bergman explora las implicaciones de las palabras de Sartre: “Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis? el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; *el infierno son los otros*”²².

Sus personajes emprenden el camino por el infierno de la mirada ajena, de la dificultad de la comunicación, debatiéndose entre un infierno en soledad o uno acompañado. Para dar forma a estos pensamientos en imágenes intenta hacer hincapié en la relación con el otro a través del rostro humano y la mirada.

Bergman ahonda en las premisas de Sartre acerca de la relación con los otros, concibiendo a sus personajes como sujetos irreconciliables que no cesan en su intento por hacerse conocer. La necesidad de sortear el solipsismo, es decir, creer que tan solo la conciencia propia existe y que lo exterior a ella es producto de la misma, es una de las dificultades que surge a la hora de definirse ante los demás, pues al ser visto como un objeto y no como un sujeto, las apreciaciones de aquel que ve pueden quedar por encima de aquel que se deja ver. O lo que es lo mismo, la voluntad queda excluida “al

¹⁸ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 75.

¹⁹ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *Introducción a la teoría del cine*, UA Ediciones, Madrid, 2015, pp. 96-98.

²⁰ I. BERGMAN, *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*. *Ingmar Bergman*, trad. de Carmen Montes, Nordicalibros, Madrid, 2018, pp. 213-214.

²¹ *Ibid.*, p. 214.

²² J. P. SARTRE, *A puerta cerrada*, Orbis, Barcelona, 1985, p. 186.

recibir una modificación de la cual no soy yo el origen, es decir, ni el fundamento ni el creador. Así, mi ser soporta una manera de ser que no tiene su fuente en él mismo”²³. Se abre una encrucijada entre la pasividad y la relatividad de ser, “o bien no soy pasivo en mi ser, y entonces me convierto en fundamento de mis afecciones, aun cuando no hayan tenido un origen en mí, o bien soy afectado de pasividad hasta en mi existencia misma, mi ser es un ser recibido, y entonces todo cae en la nada”²⁴.

Esta idea vuelve a traer a la palestra el antiguo debate entre la esencia y la apariencia de las cosas o, en este caso, de las personas. Averiguar si nuestro rostro es una máscara para ser descifrada, tras la cual se esconde un ser verdadero e intransmisible, resulta una de las incógnitas que perturba al pensamiento filosófico e inspira a los artistas. Las preguntas sobre quién soy en realidad, lo que ven de mí o lo que no dejo ver, hacen hincapié en el hecho de mirar y de ser visto, o lo que es lo mismo: aquel a quien yo veo, ¿existe de por sí? o ¿existe en mi mirada?

Si uno se define ante los otros, la mirada ajena se constituye como una de las condiciones que determinan nuestra existencia. En el momento en el que somos descubiertos pasamos a ser objeto de una serie de apreciaciones, juicios y valores, que nos completan al ser vistos. Nuestro existir pasa a no depender sólo de nosotros, sino de una dependencia de la mirada ajena, “pues percibir es *mirar*, y captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo, sino tomar conciencia de *ser mirado*”²⁵. Lo que captamos cuando oímos un ruido a nuestras espaldas no es que *hay alguien*, sino que somos vulnerables ante algo; en suma, que somos vistos.

Es en ese momento que nos sabemos vistos cuando pasamos a descubrirnos a nosotros mismos. Consideremos, por ejemplo, la vergüenza, “su estructura es intencional: es aprehensión vergonzosa *de* algo y ese algo soy *yo*. Tengo vergüenza de lo que *soy*. La vergüenza realiza, pues, una relación íntima mía conmigo mismo: he descubierto por la vergüenza un aspecto de *mi ser*”. Sentimos vergüenza *ante alguien*, erigiéndose como un mediador indispensable entre yo y yo mismo, ya que tengo vergüenza *tal comome aparezco* al prójimo. “La vergüenza, pasa a ser, *reconocimiento*, reconozco que *soy* como el prójimo me ve”, uno no puede ser vulgar a solas, necesita de la mirada ajena para revelarle, no solamente lo que es, sino que le ha constituido según un tipo de ser nuevo que debe soportar cualificaciones sobre él. “Ese ser no estaba en potencia en mí antes de la aparición del prójimo. [...] Pero ese nuevo ser que aparece *para* otro no reside *en* el otro: yo soy responsable de él”²⁶.

Ante estas premisas, entre filósofo y artista, Bergman aporta su interpretación del problema, intentando transmitir sus ideas en forma de espectáculo visual, en el que el espectador toma parte desde la oscuridad de la sala, no cómo un ser que razona sobre ello, sino como un ser que mira sin ser visto. La concepción de que “el prójimo no es solamente aquel que veo sino aquel que me ve”²⁷ será la piedra angular en torno a la que girarán las películas que analizamos. Sin embargo, como espectadores rompemos esa relación aparentemente inevitable de ser vistos por el otro, tomando la postura de una mirada que no es correspondida por otra. Intentaremos hacer ver cómo esta posición privilegiada permite al espectador ver de otra manera lo que habitualmente experimentamos en nuestro día a día. Cada una de las películas utiliza recursos cinematográficos diferentes para abordar las relaciones entre las personas e interpretar cómo funcionan a la hora de definirnos.

²³ J.P. SARTRE, *El ser y la nada*, Altaya, Barcelona, 1993, p. 27.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ibid.*, pp. 285-286.

²⁶ *Ibid.*, pp. 250-252.

²⁷ *Ibid.*, p. 251.

EL ESPEJO Y EL OTRO. El cine se ofrece como el medio capaz de otorgarnos una nueva mirada sobre el mundo y sobre nuestro propio ser. La pantalla, pasa a ser un espejo sin reflejo en el que no existe un retorno de la mirada como sucede diariamente, donde aquello que estamos viendo permanece flotando en un limbo de luces y sombras dispuesto a ser devorado en cada vistazo.

Bergman es consciente de ello y da forma a unos relatos fílmicos acordes a la teoría del cine, “según la cual mirar al espejo implica no solo enfrentarse a uno mismo, sino también orientar esta observación hacia fuera, transformándola, por ejemplo, en contemplación del Otro”²⁸.

El cine se erige como la proyección de nuestros sueños, Metz argumenta que “la imagen cinematográfica reconfigura una ausencia como presencia y, por lo tanto, ‘crea significado’ a través de un proceso dinámico de sustitución en el que el espectador es ‘capturado’ por una presencia imaginada o proyectada”²⁹. Una vez capturados en la diégesis, se produce un “espejismo” capaz de generar fuertes “efectos de realidad” en el espectador. De esta manera, el sentido del yo producido por el cine es ilusorio y real al mismo tiempo, dejando al espectador incapaz de controlar las fuerzas que guían su percepción.

Esto permite una catarsis con los personajes proyectados, que al mismo tiempo sirven de soporte de la proyección de nuestros devenires psíquicos, consiguiendo un conocimiento en nosotros que a priori pueda parecer imperceptible pero que se manifiesta en nuestra aflicción ante los vaivenes de las protagonistas. Nos aventuramos junto a ellos, los conocemos, nos abandonamos y, sin darnos cuenta, estamos sufriendo, riendo y conociéndonos, sumidos en un baile de luces y sombras hasta que el celuloide se agota.

Tanto en *El rostro*, como en *Persona* y *El rostro de Karin*, los títulos prefiguran cómo el cuerpo humano será uno de los elementos clave de las películas, especialmente aquello que nos revela ante los demás: el rostro.

El primer plano del rostro humano se constituye como uno de los recursos más importantes en dichas películas, ya que, como podemos apreciar en sus palabras, la preocupación por la existencia conduce nuestra mirada al cuerpo humano:

Los personajes de mis films son exactamente como animales movidos por instintos y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan. En mis films, la capacidad intelectual está relativamente reducida. El cuerpo constituye la parte principal, con un agujerito para el alma.³⁰

Mientras redactaba el guion de *Persona*, escribía en su cuaderno: “una conferencia sobre la boca del ser humano. Y sobre cómo no es posible disfrazarla”³¹. Si los ojos son el espejo del alma, la boca es su pluma, con ella podemos dar rienda suelta a nuestros pensamientos, pero también puede traicionarnos cuando no la movemos a nuestro antojo, dibujando un susto, una sonrisa o la más aterradora de las sorpresas.

Para conseguir representarlo, es habitual el recurso de hacer callar a sus personajes para que sean sus rostros los que hablen, valiéndose del primer y el primerísimo primer plano como figuras retóricas y máximo exponente de la expresividad del rostro humano. “Esto le permite penetrar en la personalidad humana con una profundidad que traspasa el umbral del *logos*, de lo racional, para entrar en

²⁸ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *Introducción a la teoría del cine*, UA Ediciones, Madrid, 2015, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 51.

³¹ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 218.

el terreno de los sentimientos, como el amor, el dolor, la amargura, la esperanza, etc.”³².

Poeta y teórico de cine, Bela Bálász veía el cine como un medio por el cual “la humanidad entera está volviendo a aprender el lenguaje del gesto y de la expresión facial, olvidado hace tanto tiempo. Este lenguaje no es el que sustituye las palabras en el lenguaje de signos de los sordomudos, sino corolario visual de las almas hechas carne. El hombre volverá a ser visible”³³. Hoy más que nunca, con la despersonalización de las nuevas tecnologías y medios de comunicación, el cine nos devuelve el rostro, la mirada, el gesto, la mueca como perlas olvidadas del mundo de los sentidos. Vemos en ellas lo que no vemos en el mundo real, convirtiéndose en el reflejo de una humanidad en riesgo de caer en el olvido.

A través del primer plano podemos ver mucho más que una nueva perspectiva porque permite mirarse en él como si fuera un espejo. El situarnos frente a esos rostros, como si de un espejo sin reflejo se tratase, conlleva reconocer en nosotros algo que desconocíamos antes de enfrentarnos al filme. Nuestra mirada queda sometida a la mirada de otro, que concibe el mundo de una manera que jamás podríamos haber visualizado sin la pantalla. Las imágenes suscitan una serie de emociones en nosotros que parecen convertirnos en objeto de mirada, al ver cómo los cuerpos y rostros proyectados nos devuelven ilusoriamente dicha mirada. Bergman, al hacer un uso brillante de este recurso y apuntar el efecto espejo del cine hacia la imagen del otro, sirve como un componente de la identidad, la voluntad y la comunicación intersubjetiva de los seres humanos que nos empuja a conocernos a nosotros mismos y, consecuentemente, al otro.

Hemos dejado que la palabra se presente primero, para ahora dar paso a lo que, solo a través de las imágenes, hemos podido entender de los otros, de nosotros y de Ingmar Bergman. Como se adelantó previamente, el análisis se hará siguiendo la cronología de la filmografía bergmaniana: *El rostro* (1958), *Persona* (1966) y *El rostro de Karin* (1984), para poder ver cómo las ideas sobre los otros iban cobrando distintas formas e intensidades dentro de la carrera del cineasta sueco.

3. *EL ROSTRO*. Antes de finalizar el guion de *El rostro*, Ingmar Bergman escribe lo siguiente en su cuaderno:

- ¿Usted qué hace en realidad?
- Transmito sugestión, despierto sentimientos, pongo las almas patas arriba, infundo temor, excito, indigno.
- ¿Y hace todo eso con el aparato o se cree usted en posesión de fuerzas sobrenaturales?
- No lo sé.³⁴

EL CINE COMO VENTANA HACIA OTRA REALIDAD. *El rostro* nos habla directamente, al oído y a la mirada, transportándonos junto a sus protagonistas en un viaje a través del tiempo y el espacio hacia lo más profundo de la condición humana. Se trata de una película que pone de manifiesto la posibilidad del cine de ofrecer una nueva mirada sobre el mundo que nos rodea. La linterna mágica como evocadora de imágenes en las que proyectamos nuestro ser, donde se revela una nueva perspectiva de nuestra realidad interior y exterior.

El relato comienza con el viaje de un carruaje a través de un tenebroso bosque. Seguimos con la mirada el periplo de una compañía teatral por este paraje rodeado de

³² J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 86.

³³ B. BALÁSZ, ‘Visible man or the culture of film’, en *Screen*, vol 48, núm. 1, 2007.

³⁴ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 97.

misterio. La cámara alterna entre distintas perspectivas, haciendo que nuestra mirada converja con el punto de vista de los protagonistas, invitándonos a deambular junto a ellos por los senderos de la sinuosa floresta. La puesta en escena y el sonido que la envuelve logran crear la atmósfera de un auténtico bosque sumido entre luces y sombras, encarnando el misterio que rodea la andadura humana por el sendero de la vida. Desde el primer momento, nos vemos inmersos en este mundo, debido a que nos creamos su espacio, tal y como Bazin afirma al decir que “el murmullo de una simple rama de álamo agitada por el viento, bajo el sol, bastaría para evocar todos los bosques del mundo”³⁵ (Figura 1).

La puesta en escena nos habla indirectamente sobre el contenido del filme, sus intenciones penetran en nosotros y abrazan nuestro inconsciente, “la clave espiritual y la interpretación de la historia —dice Bazin— está desde el principio inscrita en la estructura de la imagen”³⁶. Del mismo modo, el director se vale del lenguaje cinematográfico para involucrarnos, usando la profundidad de campo para que tomemos “una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva a la puesta en escena”³⁷ (Fig. 2). De esta forma, el primer truco del cineasta ha surtido efecto, nos ha atrapado en su embrujo y la función puede comenzar.

Una vez inmersos en este universo, el relato se enarbola en torno a la figura del doctor Vogler (Max von Sydow), un prestidigitador que viaja junto a su grupo teatral por la Suecia del siglo XIX. Este es el pretexto sobre el que Bergman representará sus planteamientos filosóficos en torno a la mirada, la verdad y la muerte —todo ello oculto tras el velo de las apariencias—. Desde un primer momento, podemos interpretar el personaje de Vogler como una extensión del cineasta, consciente del aparente sinsentido de la existencia humana, escondiéndose detrás de su apariencia de mago mudo que utiliza la linterna mágica para revelar las distintas realidades que habitan nuestro mundo.

LOS ACTOS QUIEBRAN LA MÁSCARA. La condición de actores de los protagonistas, experimentados en el arte de ocultarse tras una máscara, encarna la idea del juego de las apariencias al que nos vemos arrojados desde el mismo momento en que nacemos. O lo que es lo mismo, la imposibilidad de mostrarnos tal y como somos, existiendo no como un único rostro, sino como tantos como ojos se posen sobre él.

El Dr. Vogler, personificación de la desesperación y el misterio, se enfrentará al Dr. Vergerus (Gunnar Björnstrand), encarnación de la razón y enemigo de lo inexplicable. Este personaje se define en el momento en que se refiere despectivamente a Vogler como “evocador de visiones estimulantes y terribles”, rechazando la capacidad de sus trucos, entre los que se encuentra la linterna mágica (el cine), de rasgar las apariencias a las que llamamos *realidad*, y reflejar lo que se escapa a la razón humana. El Dr. Vergerus cuenta con un aristócrata (Erland Josephson) y un policía (Toivo Pawlo) para jactarse del grupo teatral. Ambos grupos son enfrentados visualmente, para evidenciar el juego de máscaras en el que se encuentran, unos ocultos tras su condición de actor y los otros detrás de sus atuendos y convenciones sociales. Todos velados tras el manto de apariencias preestablecidas, en el que lo único aparentemente genuino es el rostro y su mirada (Figs. 3 y 4).

El juego de las apariencias comienza en el momento en el que proyectamos nuestras emociones en el rostro ajeno, tal y como Vergerus hace con Vogler. A pesar de permanecer en silencio, Vergerus comienza a construir sus coordenadas mentales

³⁵ A. BAZIN, *op. Cit.*, p. 188.

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Ídem.*

en torno al rostro de Vogler, interpretándolo y completándolo desde la mirada. Por lo que, aunque uno se esconda detrás de una máscara, no puede existir sin el otro, es decir, su existencia depende de la mirada del otro, o más bien, de su interpretación, enfatizando paradójicamente nuestra sensación de soledad.

A partir de este punto se desarrolla el debate existencial del protagonista, al que somos arrastrados junto a él. No es otro que el ya mencionado debate entre la esencia y la apariencia: ¿quién es —somos— en realidad?, ¿lo que ven los demás o lo que él ve de sí mismo? La idea de ser un rostro vacío de todo contenido, una mera fachada en la que los demás proyectan sus emociones, hunde al protagonista en la desesperación existencial. Perdido en esta encrucijada, vemos cómo Vogler se despoja del maquillaje que daba forma a su disfraz de mago y que le dotaba de un aura de misterio y seguridad en sí mismo. Observamos su rostro tal y como es, desnudo de todo artificio, asistiendo al único momento en el que es capaz de hablar (Fig. 5).

Entre los brazos de su esposa (Ingrid Thulin), una mujer que se disfraza de hombre durante los espectáculos de magia, es el único espacio donde él se siente seguro para poder pronunciarse. Alejados del mundo de los otros y despojados de sus máscaras se sinceran a través del principal tejedor de la realidad: la palabra. Lo primero que sale por su boca resume el sentimiento del protagonista y la idiosincrasia de la película. Sus palabras son las siguientes: “Les odio. Odio sus caras, sus cuerpos, sus movimientos, sus voces. También tengo miedo, es entonces cuando pierdo el poder”. Estas palabras dejan entrever la frustración de la existencia humana al ser arrojados a un mundo de miradas, en el que la palabra da forma a lo que la mirada capta y diluye la concepción de uno mismo arrastrándonos hacia la soledad y el odio.

Pero mientras Vogler se siente confuso y perdido en el juego de las apariencias, los liderados por Vergerus, estandartes de la razón humana, se regodean en sus propios papeles sociales. Sus uniformes (noble, médico y policía) o, mejor dicho, sus máscaras, personifican su afán por mantener todo dentro de los límites de su idea de realidad preconcebida. Todo lo que se escape a su molde, todo lo inexplicable, es rechazado brutalmente precisamente por su capacidad de acabar con sus disfraces y de relegarlos al nivel de todos los demás. Cómodos dentro de su rol social, se niegan a desnudar su rostro ante la mirada ajena por miedo a verse reflejados tal y como son: humanos perecederos.

Ante esta situación, el existencialismo sartreano ofrece una salida a la encrucijada de la existencia. Como argumentamos previamente, Jean Paul Sartre define la condición humana como una serie de limitaciones insalvables: el ser arrojados al mundo, el tener que trabajar, la certeza de la muerte y la interrelación con otros seres humanos. Esta última limitación nos obliga a definirnos a nosotros mismos en relación con los demás, es decir, “uno se elige a sí frente a los otros”³⁸, mas, lo importante y lo que nos define no son los juicios del resto hacia nosotros, sino que “un hombre se compromete en la vida, dibuja su figura, y, fuera de esta figura, no hay nada”³⁹. Esta podría ser una respuesta a las dudas existenciales de Vogler, perdido entre lo que es y lo que aparenta ser, empujado irremediabilmente hacia el quietismo. Las palabras de Sartre se oponen precisamente a ese quietismo, “puesto que el hombre se define por la acción [...], no hay doctrina más optimista, puesto que el destino del hombre está en él mismo”⁴⁰. En definitiva, ni las máscaras, ni las palabras pueden definir a un individuo, tan solo suponen una maraña que oculta la única medida por la que uno puede conciliar lo que siente: lo que los demás ven de él, sus actos.

³⁸ J. P. SARTRE, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2016, p. 75.

³⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

LA VERDAD TRAS LAS APARIENCIAS. Si hay algo que comparten Vogler y Vergerus esto no es otra cosa que su afán por descubrir la verdad escondida tras las cosas. El primero, a través del arte, el segundo, desde la ciencia, ambos buscan respuestas a las preguntas que acompañan a la existencia. Su diferencia estriba en los métodos y objetivos que emplean para hacerlo: “la ciencia tan solo pretende copiar el mundo con la máxima precisión posible, explicar las leyes que lo rigen y las variables que intervienen en él, pero permanece en el nivel aparential y no permite el conocimiento de lo transhumano y lo transhistórico, porque está terriblemente aferrada al mundo, como los tentáculos de un pulpo a su víctima”⁴¹.

Sin embargo, ni científico ni mago, en la película aparece un borracho llamado Johan Spegel (Bengt Ekerot)⁴² que se proclama actor y cuya única obsesión es el alcohol. Desesperado ante la angustia, se sume en la botella para dejar de actuar, ya que, embriagado por el vodka pierde su máscara y se muestra fiel a sí mismo. Tras haber surcado los mares del alcoholismo parece haber descubierto una certeza: “soy la sombra de una sombra”. Una simple apariencia, una proyección que se persigue a sí misma hacia su inevitable destino. Ante Vogler, nos muestra que detrás del rostro tan solo hay huesos y vísceras en un movimiento incesante hacia la muerte. Pero su terrible enseñanza, simbolizada en la tela proyectada por la linterna mágica, así como la respuesta del filme, van más lejos. El cansado actor, poco antes de morir, revela que la muerte es lo único capaz de poner fin al juego de las apariencias, momento en el que por fin nos mostramos a nosotros mismos al vislumbrar el abismo. Justo antes de precipitarnos hacia él y de dejar de actuar para siempre, la máscara se resquebraja, desnudando nuestra mirada ante el miedo a lo desconocido (Figs. 6-9).

Muy cerca del final del filme, Vogler finge su muerte para darle una lección al raciocinio de Vergerus, escenificando lo que ha aprendido de su experiencia con el borracho. Bergman ejecuta magistralmente una secuencia en la que el montaje y la puesta en escena —plagada de simbolismo— transmiten un terror sin precedentes. Absorto en sus pensamientos, Vergerus intenta mojar su pluma en el bote de tinta, sorprendiéndose al encontrar un ojo en su lugar (Fig. 10). Un símbolo de cómo la mirada escribe la realidad que nos rodea, ya que, antes que la palabra, antes que el verbo, lo primero que hacemos al llegar al mundo es abrir los ojos. Llevándole por su juego tenebroso, Vogler pisotea las gafas de Vergerus, dejándole ciego ante el mundo, privándole de su medio de interpretación y diluyendo la apariencia de las cosas. La realidad se desvanece al paso que lo hunde en la soledad. Sin la mirada no existe, sin el reflejo del espejo pierde la noción de sí mismo, siendo un mero significativo vacío cuyo significado se pierde ante la imposibilidad de vislumbrarse (Fig. 11).

Ante esta situación la realidad tal y como la concibe se resquebraja, dejando paso a las quimeras para que la recompongan. Consciente de ello, el desamparo le revela la fragilidad de la vida y su indisoluble misterio, siendo poseído por un genuino pavor ante lo inexplicable, hasta ese momento oculto tras las apariencias y las palabras (fig. 12). De esta manera, Vogler ha sido capaz de vislumbrar un rostro desnudo, una mirada veraz, desprovista de máscara y en la que se concentra aquello que nos hace humanos, el miedo al gran desconocido: la muerte (Fig. 13).

Una vez más, el realismo de los acontecimientos nos tambalea en nuestras butacas y nos lleva a experimentar lo que Vogler quiere demostrar a Vergerus. A partir

⁴¹ J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 74.

⁴² Me parece significativo resaltar que este mismo personaje es interpretado precisamente por el actor que da vida a La Muerte en *El séptimo sello* (1957), como si se tratase de la Muerte viajando entre películas para revelar el sentido de la vida a los miembros de distintos universos, y, consecuentemente, también al nuestro a través de la pantalla.

del lenguaje cinematográfico el cineasta traslada el miedo del personaje al espectador, haciéndonos partícipes de la revelación del filme sin recurrir a la palabra. Es precisamente esta experiencia sensorial lo que enfatiza la revelación de la película, ya que, al sentir el miedo de Vergerus ante la disociación del mundo conocido, tomamos consciencia de la verdad: la engañosa fragilidad de la mirada y la palabra como tejedoras de la realidad.

La película llega a su fin con un Dr. Vogler sin disfraz, con un semblante abatido y lunático. Perdido entre el laberinto de su propio ser, resulta repugnante a la vista de los que le habían conocido oculto tras su disfraz de mago prodigioso (fig. 14). La visión de un ser patético, exento del aura superior que le rodeaba, resulta impactante para aquellos que están demasiado inmersos en el juego de máscaras sociales. El halo de misterio que le rodeaba resultaba tolerable, sin embargo, esta presencia demasiado desesperada ante la vida resulta excesivamente humana para aquellos que buscan ocultar su propia fragilidad tras el velo de las apariencias (fig. 15). En definitiva, se ha rasgado el velo, o, como diría Bazin: “se ha roto la frontera cegadora entre lo real y lo imaginario, que autoriza la existencia de los monstruos dionisiacos y nos protege contra ellos”⁴³.

VEO LO QUE VEO Y SÉ LO QUE SÉ. Todavía hay un personaje que no hemos mencionado, se trata de la anciana Granny Vogler (Naima Wifstran) a la que todos tildan de bruja. Parece ser la única consciente del baile de máscaras en el que todos toman parte. Durante el relato repite una frase que materializa el sentimiento latente en el filme: “veo lo que veo y sé lo que sé”. Aparentemente simple, este enunciado sentencia lo que Bergman ha querido transmitirnos, que aquello que creemos saber está estrechamente ligado a nuestra mirada, o lo que es lo mismo, que la construcción del mundo emana de nuestra capacidad de ver. Estamos condenados a ser prisioneros de una única mirada: la nuestra.

Ante esta encrucijada, el cine ofrece la posibilidad de escapar de la prisión de nuestra mirada y obtener una nueva visión del mundo. Christian Metz lo creía posible, pues la observación de la cámara se incorpora a la nuestra, dándonos una impresión de dominio visual cuando en realidad es la cámara la que nos guía y somete. No obstante, esto permite que el espectador *se identifique a sí mismo* como puro acto de percepción —como despertar, como alerta—: como condición de posibilidad de lo percibido y, por consiguiente, como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*⁴⁴. A partir de la evocación de imágenes, el cine permite desvelar aquello que no podemos alcanzar fuera de la sala, una perspectiva diferente de las cosas que nos revela una insólita realidad interior y exterior.

La forma y el fondo de la película se construyen en torno a la mirada como demiurgo especialmente, en el modo en que permanecemos condenados a vivir en un mundo en el que vemos y somos vistos. Sin embargo, el celuloide rompe esta limitación inherente a la condición humana y nos revela sus verdades desde la pantalla. Las palabras del filósofo Stanley Cavell sirven para ilustrar la razón de ser del cine, en general, y de *El rostro*, en particular: “He dicho del cine que satisface el deseo de la reproducción mágica del mundo al permitirnos verlo sin ser vistos. Lo que queremos ver de este modo es el mundo mismo, es decir, todo”⁴⁵.

En la oscuridad de la sala, el fulgor del proyector materializa un mundo en el que perderse. Atentamente observamos lo que sucede a los protagonistas, nuestra

⁴³ A. BAZIN, *op. Cit*, p. 178.

⁴⁴ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit*, pp. 88-90.

⁴⁵ S. CAVELL, *El mundo visto*, UCOPress, Córdoba, 2017, p.141.

mirada les persigue impacientemente: juzgando sus actos, repudiando sus gestos e interpretando sus rostros. Mientras ese mundo se precipita inexorablemente hacia un final nosotros permanecemos invisibles. Una vez ha terminado, debemos volver a la realidad cotidiana, donde volveremos a ser vistos. Sin embargo, en el cine podemos huir del reflejo, adentrarnos en otros mundos como un espectro que busca respuestas tras la pantalla. Las revelaciones de *El rostro* emanan de la capacidad de entrar en el juego de apariencias sin arriesgarnos a tomar parte en él, recordándonos que somos una parte de la mascarada de la vida, de la que tan sólo podemos huir cuando nuestro rostro se enfrenta a un espejo que aparentemente no refleja nuestro rostro: el cine. Parafraseando a Ingmar Bergman: “De todo esto aprendemos que hay que tener cuidado con *comediantes, actores, magos y titiriteros*. No hay que dejar que entren en nuestras vidas ni tenerlos en casa sin necesidad”⁴⁶.

La película sirve de ejemplo para entender cómo Bergman construye sus obras para aprender de sí mismo y, con ello, poner algo de luz al sendero de la vida del espectador. Sus miedos quedan expuestos, pues *comediantes, actores, magos y titiriteros*, no son otra cosa que él mismo. Nos avisa del engaño ilusorio que supone el medio cinematográfico y de aquellos que dirigen sus riendas en las sombras. Una revelación ocasionada por su conocimiento de sentirse sumido en un juego en el que todos mienten y donde él, por encima de todos, dirigiendo actores y actrices al son de sus caprichos más oscuros, se sentía el rey de las máscaras. Esta era la verdadera advertencia que pretendía lanzar dura y áspera como el frío invernal: en esta vida no te puedes fiar de nadie más que de ti mismo.

Después de esta película sus dudas no quedaron apaciguadas, sus miedos hacia los otros siguieron atormentándole, el juego de máscaras no cesaría hasta que la tumba le diese descanso. Esta idea será una constante en la filmografía del cineasta, alcanzando su máximo exponente en *Persona*, donde desarrolla lo que había iniciado con *El rostro*. Revelándose a sí mismo y al propio medio cinematográfico como ese rey de las máscaras, creador de apariencias y evocador de realidades, del que se vale para ofrecer al mundo un reflejo de lo que es y lo que somos.

4. *PERSONA*. No había cabida para lamentos, una vez más, Bergman reposaba en la cama de un hospital, un rincón en el que seguir divagando acerca de sí mismo y de los problemas que le asolaban como ser humano. Su angustia, lejos de desaparecer, se traduciría en una nueva película que ansiaba *empezar desde el principio*. El medio que había utilizado hasta ahora para dar rienda suelta a sus aflicciones empezaba a parecerle un engaño más en la comunicación humana. Sus dudas sobre la capacidad del cinematógrafo de revelar el alma estaban ahora en suspenso, al mismo tiempo que sus demonios internos luchaban por sumirle en la apatía. De nuevo a solas con sus temores, supo que para acallarlos sólo podía hacer una cosa: otra película.

Casi diez años antes del estreno de *Persona*, Bergman escribe en su cuaderno: “*Persona* significa máscara de actor. El *bufón* es quien desenmascara”⁴⁷. Esta breve cita será el germen que se propagará en las entrañas del director para terminar aflorando con la forma de una película vanguardista. Un sucinto resumen sobre el significado de *Persona* y, también, una lapidaria opinión sobre la vida entre los otros. La concepción de la misma como un espectáculo en el que actores y bufones danzan a sus anchas, una gran mascarada en la que nada es lo que parece, donde los científicos fingen ser dioses y los artistas se ocultan tras sus trucos.

⁴⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 98.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

Como hemos visto anteriormente, *El rostro* trata de explorar esta idea de la vida como un gran teatro. Sin embargo, en *Persona*, Bergman intentará ahondar en la misma premisa, despojándolo de su carácter espectacular, primando la sencillez hasta casi rozar el ascetismo con el fin de abordar el tema desde la mayor veracidad posible. Poco antes de empezar a escribir el guion apunta lo siguiente en su cuaderno:

Agobio y tristeza y llanto que alternan con violentos estallidos de alegría. Una hipersensibilidad en las manos. La frente ancha, la severidad en los ojos que indagan y la suavidad infantil en la boca.

Qué es lo que quiero con esto. Pues sí, *quiero empezar desde el principio*. No inventar, no soliviantarme, no complicar las cosas, sino empezar desde el principio con lo nuevo que tenga; si es que tengo algo”⁴⁸

Los sentimientos se arremolinan en su interior, ansiosos, buscan la salida en forma de tinta, como un preludio de la verdadera forma en la que serán desahogados. Esta vez, lejos de la grandilocuencia de *El rostro*, ya no habrá cabida para recreaciones decimonónicas, ni para grandes espectáculos o acrobacias circenses. *Quiero empezar desde el principio*, se torna una ardua tarea para un cineasta que parecía haberlo dicho todo, aunque, como dice Camus: “si hay algo que remata la creación, no es el grito victorioso e ilusorio del artista cegado: ‘Lo he dicho todo’, sino la muerte del creador que cierra su experiencia y el libro de su genio”⁴⁹.

Retornar al origen, pero ¿al origen de qué? ¿de la condición humana? ¿del cine? ¿de la relación con el otro? o, tal vez, ¿al origen de todo ello? La película se construye de tal manera que es una respuesta en sí misma. Como veremos, desde el comienzo del filme las intenciones de Bergman, sus dudas acerca del cine y de las relaciones humanas, quedan plasmadas en una serie de planos que prefiguran el significado que se esconde en la película.

LAS ENTRAÑAS DEL CINE. La sala se encuentra sumida en la oscuridad absoluta, oímos el silencio. Los segundos se suceden y nada cambia, a solas con nosotros mismos, reflexionando, expectantes acerca de lo que nos podemos encontrar. Lentamente, dos objetos candentes se iluminan gradualmente frente a nosotros, parece que la película va a dar comienzo (Fig. 16). Una música estridente intensifica el acercamiento de los objetos, que parecen arder como si fuesen a quemar el proyector. Antes de comprender qué es lo que estamos presenciando, ambos entran en contacto, y de esta manera: se hizo la luz (Fig. 17). El génesis de un filme, el comienzo de todo, el proyector como evocador de imágenes y creador de realidades. Sin embargo, allí está, siendo desnudado, arrebatando su misterio y mostrándonos sus entresijos: el porqué de su existencia.

Creíamos estar preparados para ver una nueva película, unos personajes inmersos en una terrible historia, pero hemos sido sorprendidos y se nos presenta precisamente eso: la película en sí, el celuloide y sus entrañas (Fig. 18). Antes de adentrarnos en el relato, Bergman nos quiere dejar claro que aquello que vamos a presenciar es una película, un objeto que no es la realidad, sino una representación de la misma en la que él interviene como auténtico demiurgo. Esta práctica ya había sido teorizada por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht y uno de sus objetivos era “hacer que el espectador activara su capacidad crítica cuestionando el realismo que tomaba apariencias fenoménicas o la motivación psicológica como medidas de verdad”⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁹ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 145.

⁵⁰ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit.*, p. 99.

La música estridente se intensifica mientras las imágenes hacen referencia a la magia del cine, a su capacidad de evocar sentimientos y realidades. El celuloide corre por el proyector, surge un dibujo animado, una realidad que no cuestionamos como la nuestra, ya que la consideramos creada por alguien para nuestro goce y disfrute, un mundo enteramente distinto al nuestro (Fig. 19). Tras el dibujo animado, vemos cómo el rollo de película se precipita cada vez más aprisa, para dar paso a las manos de un niño realizando un truco de prestidigitación (fig. 20). La pantalla se torna blanca como la nieve, la sala que antes había permanecido a oscuras ahora está completamente iluminada por la blancura en pantalla. Todo lo que suceda a partir de ahora nos narrará la historia de un truco, de una ilusión de luz capaz de hacernos palpar como si aquello que estuviésemos viendo fuese la misma realidad.

El pequeño prestidigitador da paso a una serie de imágenes que simbolizan la capacidad del cinematógrafo como evocador de realidades (Figs. 21-23). El cine queda así expuesto como el origen de este truco, desvelando y preparando a la audiencia lo que venimos diciendo: esto no es real, es solo un truco.

La película es percibida ante la conciencia; “ésta no puede alcanzarlo ni él puede penetrarla y, como está separado de ella, existe separado de su propia existencia. De nada serviría hacer de él (o ella) algo irreal [...]; aun a título de irreal, es necesario que exista”⁵¹. Las palabras de Sartre sobre la existencia humana pueden aplicarse aquí al cine, tal y como decía Bazin “la plenitud estética de la empresa cinematográfica, es que podamos creer en la realidad de los acontecimientos, sabiéndolos trucados”⁵². O lo que es lo mismo, aun sabiendo que es una irrealidad, su existencia no puede ser negada y, como tal, ha de considerarse como integrante de nuestra realidad.

De este modo, el filme produce un “distanciamiento, que quiere romper el contrato de complicidad entre el espectador y la representación teatral (fílmica) que sustenta la ficción”⁵³, dotando de un nuevo significado a los eventos que sucederán más adelante. “Pasolini ha remarcado, una nueva concepción del cine a través de ‘sentir la presencia de la cámara’. [...] Pero Bergman, va mucho más allá, insertando en la conciencia de los espectadores el sentimiento presente de la película como un objeto”⁵⁴. El espectador se pierde a la hora de discernir entre lo que es real y lo que no, alienando a la audiencia a través de la reminiscencia de que las imágenes que se proyectan son una creación, un artefacto sometido a la voluntad del creador.

Un niño despierta en una habitación blanca y se dispone a leer un libro, ¿ha sido todo ello un sueño o un producto de su imaginación? Es entonces cuando algo llama la atención del niño, gira lentamente su rostro hasta que nos dirige la mirada e intenta acariciarnos con la palma de su mano (Fig. 24). La barrera ilusoria parece resquebrajarse, el niño jamás debería mirarnos, somos nosotros los que hemos acudido a la sala para hacerlo y, sin embargo, él no duda en alzar su mano contra nosotros. Por un momento nos sentimos vulnerables, como si nunca se hubiese apagado la luz y siguiésemos ahí fuera, rodeados de miradas ajenas que quieren atraparnos.

⁵¹ J.P. SARTRE, *El ser y la nada*, Altaya, Barcelona, 1993, p. 29.

⁵² A. BAZIN, *op. Cit*, p. 74.

⁵³ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit*, p. 99.

⁵⁴ S. SONTAG, ‘Bergman’s *Persona*’, en *Ingmar Bergman’s Persona*, ed. de M. Lloyd, Cambridge Film Handbooks, Cambridge, 2000, p. 78.

Las traducciones que presenta este artículo son realizadas por el autor del mismo. Añadiré el texto original a pie de página. “Pasolini has remarked, by the ‘felt presence of the camera’. [...] But Bergman goes beyond Pasolini’s criterion, inserting into the viewer’s consciousness the felt present of the film as an object.”

El plano cambia y vemos cómo el niño intenta alcanzar la imagen de lo que parece ser un rostro femenino. Su mano oscurecida acaricia lentamente la figura difuminada, un gran primer plano impasible ante los tímidos esfuerzos del niño por tocarlo (Fig. 25). El primer plano proyectado deja entrever la película como algo casi tangible, “produciendo una experiencia fenomenológica intensa y, simultáneamente, esa entidad que se ha experimentado tan intensamente se convierte en signo, en texto, en una superficie que pide ser leída. Esta también es, dentro y fuera del cine, la inevitable función del rostro”⁵⁵.

Persona se condensa en esta premisa: la incógnita del rostro y nuestro afán por aprehenderlo. El niño intenta desesperadamente alcanzar el rostro borroso que toma forma ante él, es casi suyo, tan solo un poco más y podrá acariciarlo con sus manos, sin embargo, se queda ahí estancado en el umbral que le impide alcanzarlo y, consecuentemente, comprenderlo. De esta manera, el cine, como la vida misma, nos muestra que el rostro jamás podrá ser descifrado, será un eterno signo sobre el cual volcaremos un torrente de sensaciones que darán lugar a nuestra concepción del otro.

La mirada del espectador es equiparada con la del niño, al que acompañamos en su intento por descubrir qué es lo que hay detrás de un rostro. Como él, nos disponemos a visionar un filme cuyos primeros planos juegan un papel fundamental como puerta hacia el otro. Detrás de esa máscara se encuentra el niño que siempre fuimos, algo que se puede apreciar en los escritos de Bergman sobre uno de los personajes del filme:

Finjo que soy adulta, hago el papel de mayor. Siempre me sorprende que la gente me tome en serio. [...] O incluso me elogian porque tengo razón. En esos casos no pienso que todas esas personas son como niños que hacen de adultos. La única diferencia es que han olvidado o que no reparan en que realmente son niños pequeños⁵⁶.

Como Kierkegaard cuando afirma que “no hay instante en que no me encuentre como un niño arrojado en alta mar y obligado a aprender a nadar”⁵⁷, Bergman se presenta como un niño, un joven prestidigitador que ha sido arrojado a la mar de la vida sin pedirlo y que se ve obligado a aprender continuamente a soportar el oleaje que supone vivir rodeado de los otros. Desconocedor de respuestas, se deshace de su máscara de adulto para revelarse como un niño enfermizo, incapaz de comprender lo que está fuera de él, pero que lucha por lograrlo.

Han transcurrido seis minutos de película en los que Bergman desgrana sus inquietudes sobre el cinematógrafo y la vida. El redoble de tambores que acompasa los movimientos del niño se intensifica cuando vemos que los ojos del rostro difuminado se cierran, dando paso a un primer plano del niño y de los títulos de crédito encabezados por el nombre de la película en mayúsculas. Ese niño que nos miraba y a través del que miramos *esPersona*, el actor y el bufón que nos desenmascara a nosotros mismos (Figs. 26 y 27).

EL ROSTRO Y EL CINE COMO FENÓMENOS. Antes de adentrarnos en la trama y para comprender mejor lo que Bergman quería transmitir con su película, una vez más, las palabras de Jean-Paul Sartre sobre la esencia y la apariencia de los seres nos guiarán durante el análisis:

⁵⁵ M. A. DOANE, ‘The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema’, en *Differences*, vol 14, núm 3., 2003, p.94.

⁵⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 224.

⁵⁷ S. KIERKEGAARD, *Diapsálmata*, Gredos, Madrid, 2010, p. 23.

La idea de fenómeno, tal como puede encontrarse, por ejemplo, en la fenomenología de Husserl o de Heidegger: el fenómeno o lo relativo-absoluto. Relativo sigue siendo el fenómeno, pues el 'aparecer' supone por esencia alguien a quien aparecer. Pero no tiene doble relatividad de la *Erscheinung kantiana*⁵⁸. El fenómeno no indica, como apuntado por sobre su hombro, un ser verdadero que tendría, él sí, carácter de absoluto. Lo que el fenómeno es, lo es absolutamente, pues se desvela *como es*. El fenómeno puede ser estudiado y descrito en tanto que tal, pues es absolutamente indicativo de sí mismo.⁵⁹

Como ya se ha adelantado, el rostro humano es fundamental en la película como símbolo fronterizo entre uno mismo y los demás. Supone la barrera insalvable que sustenta nuestra definición como personas para los otros. Siguiendo el razonamiento de Sartre, veremos cómo Bergman trata al rostro de cada una de las protagonistas de la película como fenómeno que es *absolutamente indicativo de sí mismo*, y que necesita de alguien a quien aparecerse para ser dotado de un significado. O lo que es lo mismo, fenómeno cuya "apariencia no oculta la esencia, sino que la revela: es la esencia. [...] Así, el ser fenoménico se manifiesta, manifiesta su esencia tanto como su existencia, y no es sino la serie bien conexa de sus manifestaciones"⁶⁰.

La dicotomía entre esencia y apariencia estaba presente ya en *El rostro*, ofreciendo en la acción humana la salida a la encrucijada de definirse ante los otros. En *Persona*, se trata aquí de diferente manera, ya que, como Sartre, concibe que la apariencia no oculta la esencia de las cosas, sino que la apariencia es la propia esencia. Esto puede parecer un reduccionismo simple de la película, pero como veremos, la manera de Bergman de representar los rostros de las protagonistas a través del primer plano remarca el carácter fenoménico de los mismos. Son expuestos ante nosotros para ser escrutados con todo lujo de detalles; los surcos de la cara, el brillo de los ojos, los movimientos de los labios, consiguen hacernos partícipes en la acción del relato como si verdaderamente estuviésemos frente a ellas.

El primerísimo primer plano de un rostro, tan cercano, produce una sensación de arrinconamiento. El espacio nos engulle como espectadores, imposibilitando que tomemos distancia sobre lo que estamos viendo⁶¹. De esta forma, nos vemos atrapados entre los rostros que se suceden en pantalla, comprendiendo que la esencia no se esconde tras ellos, que no podremos atravesarlos jamás y que, como las protagonistas, estamos destinados a perdernos entre un sinfín de semblantes.

"Cuando el artista declara que no 'sabe' más de la película que lo que la audiencia sabe, está diciendo que todo el significado reside en el trabajo mismo y que no hay nada detrás de él"⁶². La propia película pasa a ser un fenómeno en el que las respuestas están presentes en ella misma, su apariencia pasa a ser su esencia, sin la necesidad de buscar algo inexistente más allá de ella. Es lo que Husserl y los fenomenólogos denominaban "la Intención", los cuales se negaban a explicar el mundo, centrándose en una descripción de lo vivido. Esto coincide con el pensamiento absurdo de Camus al afirmar que "no hay verdad, sino solamente verdades". Cada cosa tiene su verdad, "la conciencia se limita a fijar, es el acto de atención [...] se parece al aparato de proyección que congela de repente una imagen. En esta linterna mágica todas las imágenes son privilegiadas. La conciencia deja en suspenso en la experiencia los

⁵⁸ El término *Erscheinung* hace referencia a que los objetos se perciben como "aparecen" y no "como son en sí mismos".

⁵⁹ J. P. SARTRE, *op. Cit*, pp. 15-17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit*, p. 104.

⁶² S. SONTAG, *op. Cit*, p. 72. "When the artist declares that he 'knows' no more than the audience does, he saying that all the meaning resides in the work itself, that there is nothing behind."

objetos de su atención”⁶³. El cinematógrafo aísla los objetos con su milagro, nos enseña a ver y dirigir la mirada a cada imagen como un objeto privilegiado que lleva consigo una verdad.

Esto es lo que Bergman pretende transmitir al dejar constancia de la película como objeto, reforzando la idea de que un rostro —o una obra— no son más que eso y todo lo que no quede presente en ella o esté sujeto a nuestra percepción no podrá excederse en esos términos; la película y el rostro son lo que vemos, y el significado que le damos reside en nosotros mismos.

Una vez analizado el prólogo de la película, sin el cual el análisis de cualquier aspecto del relato carecería de sentido, podemos adentrarnos en la acción de *Persona*. Para resumir brevemente la trama me parece oportuno parafrasear el resumen de Susan Sontag:

Persona es construida de acuerdo con una forma que se resiste a ser reducida a una historia, la cual trata sobre la relación (ambigua y abstracta) entre dos mujeres llamadas Elisabeth y Alma, una paciente y una enfermera, una estrella y una ingenua, *alma* (el alma) y *persona* (la máscara).⁶⁴

Bergman busca representar una realidad ocupada por dos mujeres que ilustren el cambio, tanto físico como emocional, cuya fuerza proviene de un mismo espíritu. La relación entre ambas estará diseccionada en el tiempo, pasando de largas secuencias a breves instantes en los que las diferencias entre las dos protagonistas parecen difuminarse. La construcción del entorno que engloba estas situaciones será representativa de la realidad que las mujeres están experimentando. El objetivo último del director es alcanzar “cierta posibilidad de *producir un todo*”⁶⁵, en el que el tiempo, el espacio y las protagonistas funcionen de tal manera que representen el concepto que persigue el filme: la dificultad de atisbar quiénes son ellas en realidad.

Veremos cómo Bergman sale de su crisis artística a través de la combinación entre un cine revolucionario y auto-reflexivo, basado en un realismo que se va diluyendo a lo largo del filme y que difumina la barrera entre la realidad y la fantasía hasta quedar prácticamente aniquilada. Gracias al juego de estos elementos es capaz de representar, desde la forma, la dificultad y el sinsentido que se ocultan tras las relaciones humanas.

EL SILENCIO DE ELISABETH VOGLER. Analizamos la trama de la película, haciendo hincapié en algunos de sus momentos clave que podrán ilustrar los presupuestos filosóficos planteados. Aparentemente estamos ante un argumento sencillo: una joven enfermera llamada Alma (Bibi Anderson) es encargada de cuidar de una famosa actriz, llamada Elisabeth Vogler (Liv Ullman), que ha perdido la voz durante la interpretación de la obra teatral *Electra*. A pesar de encontrarse sana tanto mental como físicamente, la actriz continúa sin decir palabra, por lo que será enviada a una casa a orillas del mar con el fin de que la tranquilidad del lugar y los cuidados de Alma sean suficientes para sacarla de su apatía. A medida que pasan tiempo juntas, la complicidad entre ambas se hace cada vez mayor, mientras los monólogos de Alma llenan el silencio que deja la señora Vogler, y las conduce por un camino incierto que terminará por estallar.

Bergman resume la trama de la siguiente manera:

⁶³ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 61.

⁶⁴ S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 68. “*Persona* is constructed according to a form that resists being reduced to a story- say, the story about the relation (however ambiguous and abstract) between two women named Elisabeth and Alma, a patient a nurse, a star and an ingenue, alma (soul) and persona (mask).”

⁶⁵ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 47.

La enfermera Alma lo intenta con lo suyo (la historia del sufrimiento de Cristo), pero se ve rechazada. Llegan a estar muy próximas las dos, como los nervios y la carne. Pero ella no habla, reniega de su propia voz. No quiere ser falsa. Es una pasión por la verdad. *Ella cree que por ese camino ha encontrado la verdad.*⁶⁶

La búsqueda de la *verdad* tras las apariencias, será perseguida por cada una de ellas, encontrando la respuesta a través de su relación con la otra, Alma desde la palabra y Vogler desde el más absoluto silencio, una que habla y otra que escucha, una que llora y otra que juzga, una voz y un rostro. La palabra como puente entre las relaciones humanas será enfrentada aquí contra el peor de sus enemigos: el silencio; el vacío que suspende todo tipo de apreciación creada por la palabra y que tiene frente a sí un rostro pétreo capaz de decirlo todo sin tener que pronunciarse. El contraste entre ambos personajes reposará en esta dicotomía entre la palabra y el silencio, mostrando las implicaciones que tienen en la relación con los otros.

Las premisas analizadas en *El rostro* cobrarán en *Persona* una nueva forma, pero que deja entrever alguna reminiscencia de la película de los titiriteros. Es significativo cómo los personajes de Max Von Sydow en *El rostro* y Liv Ullman en *Persona* comparten el mismo apellido: Vogler. Esto no es una mera coincidencia, hay algo que los une más allá de su nombre: su elección por el silencio. Dos personajes inmersos en tramas y épocas distantes que optan por callarse ante los demás. Su condición de “comediantes, actores, magos y titiriteros”, estrecha todavía más el lazo que les une, “pues su arte es eso, fingir absolutamente, meterse lo más posible en vidas que no son las suyas. Al término de su esfuerzo se aclara su vocación: aplicarse con todo su corazón a no ser nada o a ser muchos”⁶⁷. Ellos, después de cambiar de vidas un sinnúmero de veces, optarán por “no ser nada”.

Desde el momento en que se conocen, las posturas de las protagonistas frente a la vida quedan desveladas. La actriz permanece en la cama impasible, escuchando el monólogo de la enfermera, que no tarda en definirse a sí misma a través de la palabra, un monólogo donde queda expuesta la historia de su vida desde su punto de vista, la primera de las partes que dará forma a su máscara (Fig. 28).

Sin recibir la réplica correspondiente sobre la autodefinición de la actriz, la enfermera abandona la sala y pronuncia las siguientes apreciaciones a la encargada del caso (Margareta Krook) de la señora Vogler: “no sé qué decir, doctora. Su rostro parece suave, casi aniñado, pero sus ojos... creo que tiene una mirada malvada”. Temerosa por no tener la experiencia vital suficiente para afrontar la fortaleza mental que ha llevado a la actriz a asumir el silencio y la inmovilidad, asume la maldad en su mirada, como si esa lucha personal que lleva contra la base de las relaciones humanas, la palabra, la amenazase a ella hondamente. Cuando pronuncia estas declaraciones, el rostro de la enfermera parece tranquilo e ingenuo, pero, a pesar de sus dudas, acepta el caso. Su ingenuidad y juventud presienten lo que puede pasarle al enfrentarse a una tarea tan compleja, en la que el silencio pase de ser un compañero ideal para una joven deseosa de hablar, a convertirse en un auténtico problema (Fig. 29).

Las siguientes secuencias son clave para entender la forma en que los dos personajes serán contrapuestos. En una de sus primeras conversaciones, se escucha una actuación por radio, ante la cual Elisabeth empieza a reír, hasta que no se resiste y la apaga bruscamente, como intentando acallar el juego de máscaras en el que se ha visto sumida toda su vida. Tras esto, una pieza musical empieza a sonar y observamos el rostro de la actriz completamente sereno, a solas con el mundo, sin ninguna palabra que pueda empañar este delicioso momento. La actriz encuentra en la música un

⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁷ A. CAMUS, *op. Cit*, p. 104.

rincón en el que refugiarse, alejada de tantas palabras y juicios; un lugar en el que tan sólo las sensaciones hablan. Bergman, apunta que “la música debe tener un gran significado en su existencia”⁶⁸, como siempre lo ha tenido para él:

No hay forma de arte que tenga tanto en común con el cinematógrafo como la música. Ambos afectan nuestras emociones directamente, no por vía del intelecto. Y el cinematógrafo es esencialmente ritmo; es inhalación y exhalación en continua secuencia. Desde la infancia, la música ha sido mi más grande fuente de recreación y estímulo, y con frecuencia siento un film, o una pieza de teatro, musicalmente.⁶⁹

Este sosiego absoluto se ve reflejado en el rostro calmo de Elisabeth Vogler, reposando tranquilo sobre una almohada a medida que la luz se apaga lentamente, hasta sólo alcanzar a ver su silueta desdibujada en la noche. Finalmente, suelta un leve suspiro y se cubre el rostro, ocultando lo único que jamás podrá extirparse y la mantendrá anclada en el juego de máscaras del que pretende huir con su silencio. Si pudiese hablar con música, sin duda, ella volvería a intentarlo (Figs. 30 y 31).

Contrapuesto a este plano cerrado del rostro de Elisabeth Vogler, silencioso, capaz de expresarse sin palabras, pasamos a ver a la enfermera Alma sobre su cama narrando la historia donde la había dejado. Una vez más, se vale de la palabra para contarnos a los espectadores que se va a casar con un hombre que le aporta seguridad, con el que espera tener un par de hijos, un trabajo que le gusta, etc. Parece intentar convencerse a sí misma de las palabras que profesa y, a pesar de decir que su destino está en ella, se puede apreciar que esas decisiones carecen de peso, como si estuviesen tomadas de manera irreflexiva y fuesen ineludibles. Por eso, cuando apaga la luz lanza una última pregunta a la sala de cine: “Me pregunto qué es lo que le pasa a ella, a Elisabeth Vogler”. Todavía no alcanza a comprender qué es lo que ha llevado a su paciente a tomar una decisión tan extrema, dejando su vida atrás, e incluso la posibilidad de narrarla, para entregarse al más absoluto silencio ante el mundo (Fig. 32).

Las dudas de Alma radican en su incompreensión del silencio de Elisabeth, ya que no concibe la posibilidad de estar tan cerca del abismo existencial como para poder arrojarle a él. Elisabeth, por el contrario, actriz experimentada es consciente de la mascarada a la que ha sido arrastrada, tanto en el escenario como fuera de él. Incapaz de discernir quién es en realidad, decide tomar las riendas de su vida y empezar una nueva existencia lo más veraz posible, viéndose obligada a renunciar a la palabra en el intento.

Las posturas de las dos mujeres ante la vida han sido reforzadas, el rostro silencioso de una, frente al otro en continuo movimiento, simboliza cómo las dos se encuentran en puntos opuestos. A pesar de que Alma parece tener su vida bajo control, el silencio de Elisabeth le impacta sobremanera, percibiendo que hay una verdad que se le escapa, que la vida no es tan sencilla como para poder ser controlada y balbuceada a cada instante. Esta dicotomía las unirá, y les demostrará que una necesitaba ese silencio para conocer una dura verdad de sí misma y que la otra jamás podrá escapar del azote de la palabra. A fin de cuentas, a pesar de huir de los demás hacia una casa en el mar, las sombras del prójimo las acompañarán en cada uno de sus reflejos.

UN ROSTRO MÁS ALLÁ DE LA PALABRA. Deambulando en su habitación del hospital, la señora Vogler danza con su sombra a la luz del televisor. Sus pasos dubitativos se suceden ante nosotros como en un escenario. De un lado a otro, permanece sumida en

⁶⁸ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 217.

⁶⁹ J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 96.

sus tribulaciones hasta que algo la saca de su ensueño. El televisor comienza a hablar de la Guerra de Vietnam, sobre un monje que se ha prendido fuego a sí mismo como inmólación. Incrédula y temerosa ante lo que está presenciando, la angustia se apodera de ella, quedando arrinconada en una esquina de la habitación mientras el mundo y su desgarrador salvajismo queda expuesto ante ella —y nosotros—. Exhausta por lo que ha visto, incapaz siquiera de gritar, el jadeo de la señora Vogler inunda la habitación, donde su soledad ante el televisor apagado parece más áspera que nunca (Figs. 33 y 34).

Recibe la visita del culmen de la brutalidad de la vida entre los otros, la guerra, materializándose a través de la imagen en movimiento. El impacto de presenciar las consecuencias más atroces de la incomunicación humana, le hacen cubrirse la boca, no para tapar su llanto, sino para no volver a pronunciar una sola palabra que pueda conducir a la violencia (Fig. 35). Presenciar a un hombre consumirse en llamas, dejando a sus cenizas a la voluntad del viento, evidencia la contingencia de la vida, abriendo la eterna encrucijada de si la vida merece ser vivida a pesar de tanto sufrimiento. Este impacto en imágenes fuerza un poco más a Elisabeth Vogler a abrazar el silencio, volverse una imagen muda, convencida así de poder eludir los ardientes tormentos de la vida.

En este fragmento, Bergman, no solo muestra la dificultad de la comunicación con el prójimo y sus terribles consecuencias, también duda de la capacidad del cine para poder arrojar algo de luz sobre ella y las cosas verdaderamente importantes. En el siguiente fragmento de su cuaderno de notas, podemos apreciar la desconfianza que siente hacia el medio cinematográfico:

Mi arte no puede fundir, transformar ni olvidar al niño de la foto. Tampoco al hombre que arde por sus creencias.

Soy incapaz de comprender todas esas grandes desgracias. Me dejan el espíritu impenetrable, seguramente sea capaz de leer esos horrores con una suerte de avidez: una pornografía del terror. Pero no logro dejar atrás las imágenes. Transforman mi arte en artilugios, payasadas o en algo indiferente, cualquier cosa. [...] Me dedico a una convención aceptada que en ciertos momentos excepcionales puede procurarnos a mí o a mis semejantes unos instantes de alivio o de reflexión.⁷⁰

La imagen del monje frente a la señora Vogler, así como la de un pequeño judío siendo apresado por los nazis, se repetirán durante la película para seguir poniendo en duda el cine y lo que representa. Las imágenes parecen ser la única verdad, y el cine una mentira más del lenguaje, otra gran tejedora que enmaraña el contacto con lo verdadero, con la música, el sentimiento o el llanto ahogado por una imagen desgarradora. La verdad se desintegra en palabras, con *Persona* pretende mostrar lo que se esconde detrás de ellas, más allá del celuloide, pues un monje en llamas es capaz de decir mucho más que cualquier película, ese desgarramiento que produce el reflejo de la muerte en la retina resulta más incisivo que cualquier palabra.

Al igual que Bergman, la señora Vogler se queda aturdida ante este hecho, reforzando su silencio, asumiendo que más vale una imagen —o un rostro— que mil palabras. Las dudas sobre el cine como evocador de sentimientos se traducen en la personalidad de la actriz, concedora de los entresijos de la actuación, del truco, y que la llevan a desconfiar de todo, comenzando por el primer constructor de la realidad y forma básica de comunicación: el lenguaje. Su angustia la lleva a tomar estas decisiones, no con el fin de permanecer sumida en las tinieblas, sino con la voluntad de sobreponerse a ellas.

⁷⁰ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 226.

Poco después, la enfermera le lee una carta en la que el marido habla a través de los labios de Alma, achacándose la culpa del silencio de su esposa, incapaz de comprender los motivos que la han llevado a evadir lo que él creía que era una vida feliz. En una parte del escrito le recuerda lo que Elisabeth le dijo hace tiempo: “Empiezo a entender lo que es estar casada. Me enseñaste que debemos vernos como dos niños ansiosos con buena voluntad y las mejores intenciones, pero dominados por poderes que ni podemos controlar”. En ese momento rompe la carta, cansada de palabras, rompiendo tras ello una fotografía de su hijo que había en el sobre.

La carta esboza un mundo pretérito, familiar, en el que las explicaciones sustentaban el mantenimiento de una serie de costumbres preestablecidas. Una vez el viejo mundo ha perdido sus cimientos, ante la incapacidad de llenar el vacío que dejan las lagunas existenciales, las esperanzas por una vida diferente y los recuerdos de un paraíso perdido se desvanecen, dando lugar a “ese divorcio entre el ser humano y su vida, el actor y su decorado, que es propiamente el sentimiento de lo absurdo”⁷¹.

En la siguiente secuencia, la doctora que lleva el caso y Elisabeth Vogler tienen un encuentro. La doctora sugiere que la actriz debería abandonar el hospital y, ante el asombro de ésta, profesa las siguientes palabras sobre las motivaciones del silencio de Elisabeth: “El imposible sueño de ser. No parecer, sino ser... la lucha entre lo que eres con los demás y quien eres tú. Una sensación de vértigo y un deseo constante de ser expuesta”. Ante estos achaques vemos el rostro impasible de Elisabeth, hasta que se reemprende la plástica y comienza a revolverse por los juicios de la doctora, que continúa diciendo: “cada tono de voz, una mentira. Cada gesto, falso. Cada sonrisa, una mueca” (Figs. 36 y 37).

Volvemos al rostro incisivo de la doctora que la ve incapaz de suicidarse, achacándole el quietismo como medio para evadir la mentira, un encierro en su propio mundo que la aleje de interpretar roles y cambiar de rostro. A medida que los juicios se hacen más punzantes, Bergman cierra el plano en el rostro ensombrecido de Elisabeth, meditabunda sobre la oleada de apreciaciones que están siendo derramadas sobre ella. Ese lado sombrío, su rincón secreto, está fuera del punto de vista de la doctora, que tan solo alcanza a ver su mitad iluminada, como si sus palabras le diesen esa luz, una mitad que cree ver y dibujar a cada instante con su plástica, mientras la otra permanece sumida en las tinieblas de su silencio. Finalmente, la doctora dice que la entiende, que su “falta de vida es su papel más fantástico”, incitándola a seguirlo hasta que deje de ser interesante y pueda abandonarlo, como ya hizo con tantos roles sobre el escenario (Figs. 38 y 39).

Durante esta secuencia, Bergman se vale de la palabra para expresar sus inquietudes sobre la relación con el prójimo, pero el verdadero mensaje queda cifrado en la composición de la imagen. Alternando los planos de ambas mujeres, a medida que escuchamos las valoraciones de la doctora acerca del ser, las apariencias, la mentira, el otro, ... vemos cómo están cada vez más próximas la una de la otra, hasta que finalmente las dos convergen en un mismo plano como se ha descrito anteriormente. Esta imagen condensa todo lo que la doctora ha venido diciendo, no como una certificación de lo que ha dicho sobre las motivaciones de Elisabeth, sino como un símbolo de la distancia ineludible entre dos personas.

El silencio de la actriz no hace sino cerciorar que ella está consiguiendo revocar lo que la doctora le está achacando, la verborrea rociada sobre los motivos y pensamientos de Elisabeth se estrella contra su rostro silente. Sin replica, sin juego de palabras, sus valoraciones caen al vacío, haciendo palpable la imposibilidad de ir más allá de esa cara luminosa, de eso que creemos —o queremos— ver en la otra persona.

⁷¹ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 20.

Ante las últimas palabras de la doctora, Elisabeth deja caer sus párpados para guarecerse del todo, al tiempo que los ojos de la doctora juzgan su rostro desde la mirada, concluyendo con una mueca de satisfacción ante su obra incompleta: Elisabeth Vogler (Fig. 39).

Esta idea de la construcción del otro, incluso de llegar a perderse en él sin discernir la frontera entre el prójimo y uno mismo, será lo que se representará en la siguiente parte de la película. La enfermera y la actriz son enviadas a una residencia de verano en la que poder disfrutar de la tranquilidad de la naturaleza, así, alejadas del mundanal ruido y del gentío, podrán aproximarse la una a la otra hasta descubrirse mutuamente.

SOLAS A ORILLAS DEL MAR. Su estancia en la playa comienza de una manera apacible, disfrutando de las delicias del campo y de la tranquilidad del estío. Asistiremos a un monólogo por parte de Alma que no cesa ante su paciente, la cual parece disfrutar de esta conversación unidireccional. Poco a poco, Alma se expone, narrándole algunos de sus escritos sobre la ansiedad, la fe o el miedo a la muerte, frente a las acalladas las rocas y Elisabeth, que contempla el rostro de Alma inmersa en sus escritos, identificándose con los abismos que su enfermera profesa (Figs. 40 y 41).

El tiempo pasa, la lluvia llega y ellas se resguardan en la calidez del hogar. Allí, Alma sigue contando la historia de su vida, sus ingenuos sueños conmueven a Elisabeth, que no duda en acariciar su rostro inocente (Fig. 42). Cada vez más cerca la una de la otra, las situaciones se suceden y la cámara crea trampantojos que parecen fusionarlas (Fig. 43). Alma habla, Elisabeth escucha y el tiempo se sucede impasible. La primera disfruta cada palabra que lanza, ya que jamás habían sido atrapadas con tanta vehemencia, la otra, desde su silencio, parece haber encontrado un lugar en el que descansar.

Bergman apunta en su cuaderno lo siguiente: “Es a sí misma a quien se conoce. La enfermera Alma se busca a sí misma a través de la señora Vogler. Esa ansiedad por complacer, por agradar”⁷². En un mundo en el que no se para de hablar, pero que apenas se escucha, el monólogo ante su compañera silente la guía hacia el autoconocimiento. La comprensión infinita que supone el silencio, ausente de toda replica, lleva a Alma seguir el sendero hacia zonas de su interior que desconocía, acercándola a abismos que ha podido vislumbrar al reconocerse ante otra persona. Por otro lado, Elisabeth ha superado esa ansiedad por complacer y agradar al resto, poniendo fin a la constante metamorfosis que experimentaba, allí, en esa casa de verano, dónde puede ser un rostro silencioso que *es solo apariencia* y tras el cual no se puede esconder nada más que él mismo. Sin embargo, la estabilidad y el sosiego no tardará en convertirse en un nuevo acto del averno de los otros.

La siguiente secuencia es una confesión que dura más de diez minutos. En ella, un Alma algo embriagada da rienda suelta a sus más íntimos secretos. Una vez más, la secuencia da comienzo con ellas alejadas y se irán aproximando a medida que el drama crece. Sin el uso de flashbacks, las palabras de Alma evocan una orgía en la playa con unos desconocidos. Asistimos junto a Elisabeth al monólogo de Alma, curiosos y atentos como ella ante una narración capaz de proyectar el erotismo del momento sin la necesidad de imágenes, tan solo palabras (Fig. 44).

Cansada por confesar su terrible secreto, pasan ahora a estar en una cama, donde confiesa que tuvo que abortar al embrión fruto de su aventura. Allí permanecen tumbadas, vemos a Elisabeth bañada por la luz de la luna observando cómo las lágrimas dibujan un sendero por el rostro de Alma. En un último llanto la joven

⁷² I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 222.

enfermera dice: “No tiene sentido. No tiene lógica. Te sientes culpable por cosas pequeñas. ¿Lo entiendes? ¿Qué pasa con todo lo que decides hacer? ¿Es necesario hacerlo todo? ¿Es posible ser una misma persona al mismo tiempo? Es decir, ¿dos personas?” (Fig. 45).

Con un largo sollozo, Alma percibe que ha presenciado el abismo existencial, el absurdo que rodea a la vida humana y sus convenciones. La idea de ser dos personas, elude a la dualidad del ser, el que ve y el que es visto. La idea de que el yo no está tan definido como parece empieza a esbozarse a partir de este instante. En el momento álgido de su embriaguez, Alma le confiesa que cree que se parecen, que podrían incluso llegar a ser la otra persona si se lo propusieran, dejando entrever lo que se avecinará a continuación. Completamente aturdida por el alcohol, Alma se desvanece sobre la mesa, mientras parece oírse la voz de Elisabeth decir: “Estás cansada, deberías irte a dormir”, sorprendida, Alma se reincorpora sin saber si eso ha sonado en su cabeza y dice: “Estoy cansada, creo que iré a dormir”.

Pasamos ahora a presenciar a Alma intentando dormir en su habitación, hasta que la figura de Elisabeth interrumpe su sueño y le ofrece su pecho para descansar. Todo parece indicar que nos encontramos ante una escena onírica (Figs. 46 y 47). Las dos protagonistas, muy parecidas entre ellas, se acarician los rostros mutuamente mientras nos devuelven la mirada fijamente.

Frente a nosotros, Elisabeth le retira el pelo de la cara a Alma con suavidad, para después tupirse el rostro con la melena de su acompañante (Figs. 48 y 49). Esto puede interpretarse como una simbiosis entre ambas, no en el sentido literal, sino que sus actos empiezan a eliminar la barrera que las divide como conciencias separadas. Sus semblantes, cada vez más parecidos, simbolizan que la convivencia entre ambas empieza a contaminar cada una de sus personalidades. En el terreno de los sueños, la influencia de los otros se refuerza, aflorando al despertar en un cambio que parece surgir en nosotros de forma genuina. Los fantasmas de la noche no son más que reflejos de un día que se apaga para volver a nosotros, en nosotros, como eternos acompañantes y reminiscencia de que no estamos solos, de que no somos uno.

La película nos lleva por el camino donde la una no puede existir sin la otra, que a pesar del silencio de Elisabeth la relación entre ambas existe y que aun siendo un rostro silente no puede dejar de influenciar a otras personas, al contrario, ese silencio da lugar a un lienzo en blanco ofrecido para ser dibujado por la que observa. Como se decía, al tratarse de un fenómeno cuya esencia queda presente en su apariencia, el mutismo de la misma da lugar a la confusión de aquel que mira y busca, volviéndose un espejo opaco en el que verse reflejado y, consecuentemente, volcarse en él. O, como diría Sartre: “fenómenos, a diferencia de todos los demás, que no remiten a experiencias posibles sino a experiencias que, por principio, están fuera de mi experiencia y pertenecen a un sistema trabado. Así, no encontramos en las cosas “sino lo que ya hemos puesto en ellas”⁷³. El rostro de Elisabeth pasa a ser pues, un reflejo de la personalidad de Alma, que se contamina debido a que el silencio solo devuelve su eco y le impide determinar si lo que hay detrás de la mirada de la actriz no es otra cosa que ella misma.

Durante un paseo vespertino por la playa, mientras Elisabeth hace fotos al paisaje y a su acompañante, Alma le pregunta si fue a visitarla a su habitación durante la noche, recibiendo un gesto negativo por parte de su paciente. La enfermera se aleja hacia la orilla, dubitativa sobre su capacidad de distinción entre la realidad y la fantasía, palpable cuando vemos su reflejo en un charco partido que nos impide ver su silueta con claridad (Fig. 50). La imagen que tenía de sí misma parece comenzar a

⁷³ J. P. SARTRE, *op. Cit*, p. 255.

disgregarse cuando se encuentra en presencia de Elisabeth, artífice de su nueva concepción.

Arrastrada por sus dudas, la enfermera decide leer una carta escrita por Elisabeth para la doctora del caso. En ella, descubrimos que está encantada con su vida silenciosa, recluida en sí misma y con su alma herida renaciente. A medida que avanza en la carta, los planos se ciernen sobre el rostro de la lectora, cada vez más afligido al descubrir que Elisabeth no duda en narrar sus secretos más íntimos, e incluso decir que disfruta estudiándola. Bergman busca llevar la situación entre ambas al extremo y escribe en su cuaderno: “lee una carta que contiene una caracterización graciosa, burlona, pero al mismo tiempo aguda de la enfermera Alma. Ella se lo toma terriblemente mal. Tiene que ser una putada leer sobre uno mismo una observación tan aguda así clara como el agua”⁷⁴.

La letra marca la verdad que se ocultaba tras el mutismo, lo que ella interpretaba se derrumba al ojear una confesión indirecta. Una vez más, las palabras se encargan de tambalearlo todo, haciendo que Alma vuelva a echar de menos el silencio. En busca del mismo, la joven enfermera se dirige a un plácido lago en el que poder poner sus sentimientos en orden. Frente a su enmudecido reflejo podemos ver cómo su silueta se corresponde con su imagen, allí donde no hay palabras ni miradas que le impidan verse a sí misma con claridad (Fig. 51). Sin embargo, en un charco en la playa, un lago o la mirada ajena, la imagen que devuelve dicho reflejo puede resultar de todo menos reveladora, como ya advertía Kierkegaard:

En la pared de enfrente cuelga un espejo. ¡Desgraciado espejo que puedes reflejar su imagen pero no a ella misma! Y ni si quiera puedes adueñarte de esa imagen, espejo desdichado y ocultarla al mundo, sino que la traicionas a todos, como ahora a mí... [...] todo lo que pierden cuando el ser interior se muestra, igual que este espejo perdería su imagen, si ella se traicionara ante él en un solo instante... [...] ¡Pobre espejo, qué tormento!.⁷⁵

Alma se postra ante su reflejo taciturna, perdida entre lo que ven y lo que cree ser, la idea de no ser más que una imagen ajena a sí misma, dónde solo importa lo que ven en ella le conduce inevitablemente hacia el tormento de la angustia. Si no es siquiera capaz de conocerse a sí misma ¿cómo puede atisbar lo que hay en los demás?

LA CAÍDA HACIA EL INFIERNO. La tranquilidad del hogar estival parece seguir su curso a pesar de lo sucedido. Alma toma el sol plácidamente, cuando un vaso la sorprende al romperse contra el suelo. Al recoger el estropicio olvida un pedazo de cristal calcinándose al sol, pero en lugar de apartarlo, decide observarlo y esperar a que su compañera pase sobre él. “No sé —escribe Bergman— pero cuando hay sangre es desagradable y entonces no se finge en absoluto. Entonces se es auténtico”⁷⁶. No hay máscaras cuando se manifiesta el líquido escarlata que otorga la vida y evidencia la muerte. De ahí surge el impulso de Alma por hacer sufrir a Elisabeth de esa forma, para arrancarla de su encierro y que pueda mostrarse ante ella, para igualar la balanza de sus apreciaciones mutuas, para hacerla gemir de dolor (Figs. 52 y 53).

La tensión del momento flota sobre la sala de cine, la enfermera corre suavemente un velo para dejar ver la mitad de su rostro y ofrecer una mirada de amenaza ausente a su acompañante, que le devuelve una mirada temerosa. Volvemos a ver la faz de Alma cuando “en fin, la película se rompe naturalmente y en la sala

⁷⁴ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 224.

⁷⁵ S. KIERKEGAARD, *Diario de un seductor*, Libros río nuevo, Madrid, 1973, p.20.

⁷⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 219.

surgen comentarios de diversa naturaleza”⁷⁷. El celuloide se quema frente a nosotros, que somos arrancados violentamente de la ficción que estábamos presenciando, para ser devueltos a la realidad oscura que la pantalla había conseguido hacernos olvidar (Figs. 54-57). Las imágenes del cine mudo y la crucifixión del comienzo se suceden de nuevo, reminiscencia de que aquello que vemos no es más que una ficción revestida de realidad. Susan Sontag dice lo siguiente:

El espectador no solo tiene una imagen posterior casi indeleble de la angustia de Alma, sino también una sensación de shock adicional, una aprehensión formal y mágica de la película, como si hubiera colapsado bajo el peso de registrar un sufrimiento tan drástico y luego hubiera sido reconstituido por arte de magia.⁷⁸

Queda patente la duda de Bergman sobre la capacidad del cinematógrafo de plasmar un sentimiento tan profundo, así como de ofrecer algo de luz ante el sinsentido de la existencia entre los otros. La cámara se hunde en la retina de un ojo, la puerta del alma, para sumergirse en los adentros del otro. La imagen ha quedado reconstituida, pero nublosa, alcanzando a ver una silueta desenfocada que parece buscar algo (Figs. 58 y 59). Finalmente, recobramos con un estruendo la capacidad de ver, el cineasta nos ha permitido reentrar en su ficción y poder volver a vislumbrar a través de su mirada.

Las protagonistas visten ahora de negro, cual sombras de rostro pálido. Alma, cansada de estar allí a solas con su discurso le ruega a Elisabeth que pronuncie al menos una palabra. Con su rostro tapado ahora por unas oscuras lentes, la enfermera parece valiente y decidida, convencida de que las gafas podrán mantenerla alejada de la mirada escrutadora de Elisabeth y así poder ocultarse tras un manto de palabras (Fig. 60). Hasta que, incapaz de esconderse, arroja las gafas contra el suelo para decirle que ha leído la carta, desembocando en un auténtico ataque de ira que llega a las manos. El abofeteo hace sangrar a Alma, que, decidida a hacerle hablar, amenaza con lanzarle una olla de agua hirviendo que extirpa las palabras “no lo hagas”, de la boca de Elisabeth Vogler (Fig. 61). El miedo a la muerte, como ya había sucedido con el Doctor Vergerus en *El rostro*, erradica las máscaras y muestra un reflejo genuino proveniente de nuestro interior.

Todavía iracunda, Alma se pone frente a Elisabeth para gritarle: “¿Qué clase de persona eres? Recordaré ese rostro, ese tono de voz, esa expresión... ¡Te daré algo que no olvidarás!”, al tiempo que le agarra bruscamente la cara, como si intentase arrancarle una máscara (Figs. 62 y 63). Alma, frustrada por descubrir que detrás de ese silencio no se encontraba lo que ella interpretaba como una amiga comprensiva y confiable, sino alguien que desconoce por completo y que no puede alcanzar a comprender, le llevan a estallar violentamente contra este sentimiento nuevo, desconocido e inexplicable. El fin de esa violencia no es otro que ver en ella un gesto tan genuino como el miedo, alcanzar a verla como un rostro que se muestra sin engaños, una apariencia que sea la esencia de un rostro dolorido.

Por otro lado, Elisabeth, convencida de permanecer a salvo en su silencio, no se dio cuenta de que al dejar de hablar perdió también su posibilidad de ocultarse tras el velo de las palabras, dejándola a merced de las apreciaciones de su acompañante. Como ya dijo Kierkegaard: “el más seguro de los mutismos no es callarse, sino hablar” o, en otras palabras, la mejor manera de ocultarse ante los demás emerge de la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁸ S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 78. “The viewer has not only an almost indelible after-image of Alma’s anguish but a sense of added shock, a formal-magical apprehension of the film, as if it had collapsed under the weight of registering such drastic suffering and then had been, as it were, magically reconstituted”.

ambigüedad del verbo. Así, como apunta Camus, Kierkegaard se “asegura de entrada que ninguna verdad es absoluta ni puede lograr que una existencia imposible en sí sea satisfactoria”⁷⁹.

Más calmada tras el enfrentamiento, Alma le hace saber a Elisabeth que “sabe lo podrida que está, a pesar de que actúe como una mujer sana”. Una áspera confesión que hace que la actriz salga corriendo y sea perseguida por su arrepentida enfermera. Las seguimos a través de un travelling por la playa que sirve de penitencia para Alma, incapaz de alcanzar física o espiritualmente a su compañera. Finalmente, ella se para para responder con una mirada de decepción que desembocará en el llanto de la culpabilidad (Figs. 64-66).

Las siguientes secuencias muestran el silencio de un día que se apaga, más alejadas que nunca, Alma vislumbra el oleaje mientras Elisabeth reflexiona en el interior de la casa, hasta que encuentra la foto del niño judío que ha sido apresado por los nazis. Como cuando vio al monje en llamas, su rostro es de temor, pero con un tinte de cierta comprensión, no solo por el absurdo de la existencia, sino como advenimiento del extremo al que puede conducir el desentendimiento de la vida entre los otros (Figs. 67 y 68).

La noche se precipita y, en mitad de ella, Alma se despierta atemorizada por una pesadilla. Decide visitar a su acompañante, para observar su rostro somnoliento, ausente de contracciones originadas por ocultos sentimientos. Una máscara mortuoria que huele a sueño y lágrimas, sin maquillajes ni movimientos que le arrebaten su templanza (Fig. 69). El escrutinio dura hasta que un grito la hace abandonar la sala y que Elisabeth abra los ojos. Fuera de la casa, Alma es sorprendida por el señor Vogler (Gunnar Björnstrand) (Fig. 70), seguro de que se encuentra frente a su esposa. “Entonces se intercambian los personajes de un modo extraño y evidente [...] y ella experimenta con claridad fragmentaria el estado de ánimo de la otra hasta lo absurdo”⁸⁰.

Alma dice no ser la Señora Vogler, al tiempo que vemos los rostros de ambas superpuestos, más parecidas que nunca, llegando a guiar los movimientos de la enfermera como un espectro que no está allí físicamente, etéreo, y que la guía desde un plano invisible. El rostro de Elisabeth sobrevuela el encuentro entre los supuestos amantes, como una ausencia presente en el interior de Alma, digamos, “como una presencia, puesto que la ausencia devela también al ser, ya que no estar *ahí* es también ser”⁸¹ (Figs. 71 y 72).

Existe dentro de ella. La influencia entre ambas ha llegado tan lejos que han dejado de distinguirse la una de la otra, perdiendo la frontera que separa la percepción del yo y la ajena. Su confusión estalla en un sollozo que grita: “Todo es mentira, imitación”, cuando pasamos a ver un primerísimo primer plano de Elisabeth que nos mira fijamente y nos interroga acerca de quién es quién en la película y, consecuentemente, quienes somos nosotros en realidad (Figs. 73 y 74).

El clímax de la situación se representa “sentadas una frente a otra, *cada una a un lado de la mesa*. Y se hablan con muecas y gestos, se atormentan, se ultrajan y se torturan mutuamente, ríen y juegan, en una *escena especular* como nadie ha visto nunca”⁸². Presenciamos un enfrentamiento entre dos rostros, uno que escucha y otro que habla.

⁷⁹ A. CAMUS, *op. Cit.*, pp. 41-42.

⁸⁰ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 227.

⁸¹ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 19.

⁸² I. BERGMAN, *Ídem*.

Primero, vemos a Elisabeth escuchar cómo Alma disecciona su vida con una voz malévol: la acusa de odiar a su hijo, de desear incluso su muerte, de haber huido de su mayor responsabilidad por no dar la talla para interpretar el papel. A medida que la inquisición se hace más áspera, el plano se va acercando más a su rostro, hasta ocupar toda la pantalla y dejar su mirada fija en nosotros (Figs. 75 y 76). Acto seguido, presenciamos la misma acción viendo el rostro de Alma inquiriendo a Elisabeth. El mismo discurso intenso, que se ve intensificado por la aproximación gradual hacia la faz de la enfermera (Figs. 77 y 78). Finalmente, ella pronuncia las siguientes palabras: “¡No! No soy como tú. No siento lo mismo que tú. Soy la Hermana Alma. Solo vine a ayudarte. Yo no soy Elisabeth Vogler. Tú eres Elisabeth Vogler. Me gustaría tener... Yo amo... No tengo...”. Antes de que pueda terminar, un estruendo nos sorprende y vemos cómo los rostros de ambos personajes son fusionados en un mismo plano que se mantiene hasta desvanecerse en la blancura de la pantalla (Fig. 79).

La voz de Alma al pronunciar sus últimas palabras sonaba temerosa y suave, como la que habíamos escuchado por sus labios al comienzo del filme, su miedo de haber perdido por completo el control y la noción de sí misma son revelados. Se produce lo mismo que sucede cuando presenciamos una película y nos identificamos con el protagonista, es decir, “un acto de falso reconocimiento o conocimiento engañoso, como si una persona reconociera a otra como él/ella misma o al revés, como si se representa “en” y “como” otro u otra”⁸³. Esto queda representado a través de la fusión de los rostros, cada uno de ellos perdido en las apreciaciones y deseos del otro hasta el punto de quedar ligados sin remedio. Queda así disuelto el principio que, según Sartre, nos separa de los otros, donde “el prójimo, en efecto, es el *otro*, es decir, el yo que *no* soy yo; captamos aquí, pues, una negación como estructura constitutiva del ser-otro. [...] El prójimo es aquel que no es yo y que yo no soy”⁸⁴. El problema es llevado al extremo en Alma al estar tan fuertemente influenciada por la presencia de Elisabeth que le impide ver con claridad quién *no es* ella y quién *es* la otra.

El rostro fusionado parece implorarnos algo con su mirada, que las salvemos del engaño en el que se han precipitado y, nos lleva a preguntarnos hasta qué punto hemos sido arrastrados nosotros en esa vorágine de despersonalización. Presenciamos el ineludible falso reconocimiento que se da en las relaciones humanas, donde nuestros “deseos no solo se basan en la percepción de algo que falta en el yo, sino que se encuentran mediatizados por el deseo —imaginado— de otro”⁸⁵. Esto nos mantiene por siempre unidos al prójimo, como dos rostros encadenados en nuestro afán por encontrar un ser propio. Pues, como bien dice Herman Hesse: “nadie percibe una vibración en el otro sin experimentarla en sí mismo”⁸⁶ o, lo que es lo mismo, se da una interrelación constante entre las apreciaciones, deseos o sensaciones del prójimo, que nublan el camino hacia una idea pura de nosotros mismos.

La película lleva al extremo la situación, mostrando a dos mujeres que, a pesar de vivir en una casa alejada del gentío y de que una haya realizado un voto de silencio, no pueden escapar de la influencia que ejerce el prójimo a la hora de determinar tu personalidad, tus temores e incluso tus deseos.

Ya muy cerca del final, Alma vuelve a aparecer ante Elisabeth con su indumentaria de enfermera, sin embargo, su rostro ya no es el mismo, se ha dado un profundo cambio en ella que se evidencia cuando le dice: “He aprendido mucho de ti, pero nunca seré como tú. Cambio todo el tiempo. Haz lo que quieras, no me afectará”

⁸³ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit.*, p. 87.

⁸⁴ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 258.

⁸⁵ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit.*, p. 88.

⁸⁶ H. HESSE, *Lecturas para minutos*, Alianza Editorial, Madrid, 2017, p. 188.

(Fig.80). Sus semblantes ensombrecidos están más cerca que nunca al pronunciarse estas palabras, en las que Alma revela que ha comprendido, desde la angustia, que la existencia no es tan cristalina como ella pensaba y que para vivirla sin sumirse en las tinieblas, ha de ser consciente de una terrible verdad adelantada ya por Kierkegaard: “la contradicción de que un ser que es real tan sólo para los demás no exista por sí mismo y sólo se torne visible gracias a los demás, es, lógicamente, exactísima y quien piensa de modo lógico no sólo no puede encontrar nada que objetar, sino que se deleita de ello”⁸⁷ (Fig. 81). El primer paso para vivir con algo así es experimentarlo y, a lo largo del filme, hemos podido ver cómo las certezas que Alma tenía sobre sí misma —su personalidad, sus deseos, sus miedos, etc.— han quedado derruidas al conocer su propia angustia existencial gracias a verse reflejada en la mirada ausente y muda de Elisabeth Vogler.

Bergman lleva a cabo una última coreografía de rostros partidos, que terminan por simbolizar lo que la película ha venido diciendo: que no somos uno, que no podemos serlo y que detrás de la carne y de los huesos del otro se esconde un espejo que nos refleja y que, al mismo tiempo, nos mantiene atrapados en el prójimo. Alma estalla en un último arrebatado de angustia haciendo sangrar su brazo para que Elisabeth pueda succionar su sangre, terminando abofeteada por una Alma desbocada (Figs. 82-84). Esto es una clara alusión al vampirismo que se ha dado en su relación, y que todos sufrimos en mayor o menor medida a lo largo de nuestras vidas, cuando al relacionarnos con otra persona se da un ciclo de influencia mutua que impide determinar de dónde procede. Sin embargo, poco importa su origen, ya que, lo que realmente hay que tener en consideración es que sin el prójimo es difícil alcanzar revelaciones ni cambios en uno mismo. Para entender mejor las conclusiones que revela la película nos serán útiles las palabras de Albert Camus:

Si trato de aferrar ese yo que tengo tan seguro, si trato de definirlo y resumirlo, no es sino un agua que corre entre mis dedos. Puedo dibujar uno por uno todos los rostros que sabe adoptar, también todos los que le han dado, su educación, su origen, su ardor o sus silencios, su grandeza o su bajeza. Pero los rostros no se suman. Este mismo corazón que es el mío me resultará indefinible para siempre.⁸⁸

Estas palabras arrojan algo de luz sobre la encrucijada del yo. Por mucho que uno crea conocerse a sí mismo, capaz de ver en sus rostros y su historia personal un conjunto que le revela ante los demás, todo cae en la nada cuando se enfrenta a una mirada que no le había visto nunca. Desde ese momento, da comienzo un nuevo y desconocido camino hacia sí mismo. A través del enfrentamiento con el otro, queda evidenciado que no podemos quedar constreñidos a una sola definición ni a un solo rostro, que somos tantos como miradas se posen sobre nosotros, y que, cada nueva relación con el prójimo evidenciará un reconocimiento y un cambio interno, revelador del continuo hacerse de nuestro ser.

Por otro lado, la extrema relación vampírica que se ha dado entre las protagonistas ha sido posible gracias a que “la actriz ha creado un vacío con su silencio. Mientras que la enfermera, hablando, ha quedado agotada al caer en él. Enferma ante el vértigo abierto por la ausencia de lenguaje”⁸⁹. Ese vacío silente por llenar ha sido su guía hacia la angustia, por ello, casi al final del filme, sujeta el rostro adormecido y cansado de la actriz y, como llevando a cabo su última tarea como enfermera que

⁸⁷ S. KIERKEGAARD, *Diario de un seductor*, Libros río nuevo, Madrid, 1973, p. 131.

⁸⁸ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 34.

⁸⁹ S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 84. “The actress creates a void by her silence. The nurse, by speaking, falls into it- depleting herself. Sickened at the vértigo opened up by the absence of language.”

cerciore la curación de su paciente, la induce a que pronuncie una única palabra: “Nada”, a lo que Alma responde: “Eso es, así debe ser” (Fig. 85 y 86).

Ese vacío es la nada, lo absurdo de la existencia que ha arrastrado a las protagonistas hacía su remolino interno, así como la incapacidad de las personas de usar la palabra para acercarse y no para distanciarse. Bergman concluye sus apuntes previos a la realización de *Persona* mostrando su decepción ante el uso de la palabra por parte de las personas: “La gente no habla entre sí, hablan, pero no escuchan, a qué medios vamos a recurrir para hacer que la gente escuche, se identifique, se abra, sea servicial. Eso está prácticamente descartado”⁹⁰. Por ello, la única palabra que Alma es capaz de sacar de su paciente es “nada”, no porque no tenga nada que decir, sino porque a veces el silencio es capaz de decir mucho más que un sinfín de palabras.

FIN DEL ENSUEÑO. Finalmente, las protagonistas parecen estar listas para abandonar su encierro veraniego. Antes de que lo hagan, volvemos a presenciar la escena onírica en la que ambas nos observan con cierto aire espectral. Una vez más, Elisabeth se encuentra detrás de Alma y guía sus movimientos para apartar el pelo de su frente, lo que hace que parezcan la misma persona (Fig. 87).

Tras despertarse, la enfermera realiza los preparativos para la marcha y se dirige hacia un espejo para arreglarse un poco. Allí, a solas frente a sí misma, se aparta el flequillo de su cara tal y cómo Elisabeth lo hacía en su visión, hasta el punto de fundirse ambos planos. Este detalle parece no sorprender a Alma, que lo hace de aparente forma genuina. No obstante, estos dos planos superpuestos condensan toda la idea del filme (Fig. 88-91). La influencia de Elisabeth sobre ella ha quedado consumada, lo peor ya ha pasado, tras la violencia y la angustia, solo queda ese pequeño gesto, un resquicio que las acerca y las mantendrá unidas por siempre. Las siguientes palabras de Kierkegaard sirven para ilustrarlo de una manera inmejorable:

Con frecuencia, un movimiento muy ligero de Cordelia (Alma) me revela todo lo que hay oculto en ella. [...] Yo siempre la estoy vigilando, me apodero de todos sus gestos, incluidos los más ocasionales, de cualquier palabra aún muy breve para devolvérsela más profunda de sentido: ella se sorprende, pero siente que ese pensamiento era suyo y le pertenecía: lo reconoce y, al mismo tiempo, no lo reconoce.⁹¹

Así, llegamos al final de la película, con un Alma que se ha arrojado al barranco de su angustia, para después salir de él renovada. Los días ya no serán iguales para ella, en sus ademanes la acompañará siempre la silenciosa Elisabeth Vogler, capaz de enseñarle que un gesto vale más que mil palabras y que la mirada ajena revela más que un espejo.

La nueva Alma toma un autobús de vuelta al lugar de donde vino, qué o a quién descubrirá allí ya no es de nuestra incumbencia, pues frente a nosotros vuelve a surgir el niño del comienzo. Continúa acariciando el rostro difuminado de la pantalla, hasta que éste desaparece y pone fin a su intento por hacerlo suyo. “Los carbones comienzan a desvanecerse; lentamente la luz se apaga. La película muere, por así decirlo, ante nuestros ojos. Muere como lo hace un objeto o una cosa, se declara consumido y, por lo tanto, virtualmente independiente de la voluntad del creador”⁹². El tiempo y el espacio que evocaba la película estaba restringido, el viaje ha llegado a su fin, la luz del proyector desaparece y el mundo nos abraza de nuevo (Figs. 92-95).

⁹⁰ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 227.

⁹¹ S. KIERKEGAARD, *op. Cit.*, p. 121.

⁹² S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 75. “The carbons begin to fade; slowly the light goes out. The film dies, as it were, before our eyes. It dies as an object or a thing does, declaring itself to be used up, and thereby virtually independent of the volition of the maker”.

Salimos de la sala de cine y ya nada parece igual. Una sensación de temor e incertidumbre nos recorre el cuerpo, los rostros se suceden por la calle, nos miran, les devolvemos la mirada, sin embargo, ya no lo hacemos de la misma forma. Bergman, a través de su película, nos ha enseñado a ver en el rostro ajeno algo más que al prójimo, mejor dicho, nos ha mostrado que en él se esconde mucho más que eso. Las teorías existencialistas sobre los otros estarán siempre ahí para que podamos aprender de ellas, no obstante, allí, en la sala de cine, el cineasta sueco nos ha enseñado a *ver* a los demás como nunca antes y, consecuentemente, a nosotros mismos.

Las enseñanzas extraídas de esta película emanan de su estética, ya que, la que bien podría llamarse “la película de los rostros”, ha canalizado su mensaje a través del enfrentamiento y escrutinio constante de los semblantes de las protagonistas. Como ellas, nos hemos visto inmersos en su juego de miradas hasta perdernos, sacando nuestras propias conclusiones de la situación en la que se veían envueltas, empatizando, sintiendo y viendo a través de ellas. Esto, sumado a la sensación constante de encontrarnos frente a una creación ilusoria y no a la realidad, que nos ha mantenido alerta acerca de su contenido, recordándonos que, antes de nada, debemos dudar acerca de lo que vemos y creemos, para así lograr avanzar.

Lo que hace que la película se vuelva un proceso de auto-reflexión sobre nuestra vida entre los otros, se produce en el momento en que los rostros de las protagonistas nos devuelven la mirada y dejamos de ver solo a través de ello. La conciencia de ser vistos acentúa nuestra posición como espectadores que toman parte en lo que está sucediendo. Nos descubrimos frente al otro —las protagonistas— a través del juego de miradas que emprende el cine y se establece una relación hacia los personajes, como si estuviésemos encerrados junto a ellas en la soledad de esa casa a orillas del mar.

Por ello, en el momento en el que la película se rompe, somos brutalmente arrancados de ese mundo en el que nos habíamos sumergido. Nos sentimos desnudos, avergonzados de habernos involucrado demasiado en una ficción hasta el punto de haber olvidado que lo era. Tras este desgarramiento, los sentimientos que nos estaban afectando tan hondamente y que considerábamos ajenos como parte de los personajes se vuelven hacia nosotros, revelando que “lo que tomamos en consideración en el prójimo no es nada más que lo que encontramos en nosotros mismos”⁹³.

De esta forma, Bergman ha utilizado el lenguaje cinematográfico para lograr que nos inmiscuyamos en la obra profundamente. Al quedar reducida esa barrera que caracteriza el cine y separa la realidad de la ficción, nos perdemos en un mundo de miradas que disecciona al prójimo y nos desvela quién somos en realidad. Con *Persona*, las dudas de Bergman sobre el medio cinematográfico y su miedo a los otros se habían materializado, no obstante, lejos de poner punto y final a indagar sobre los mismos, continuaría luchando contra su torbellino existencial gracias a la linterna que le brindaba algo de luz en sus tinieblas: el cine.

5. *EL ROSTRO DE KARIN*. Casi veinte años después del estreno de *Persona*, Ingmar Bergman realizó un cortometraje sobre Karin, su madre, donde reconstruye la vida de ésta a partir de fotografías antiguas. Con el título de *El rostro de Karin* (1984) el cineasta sueco evoca una parte de su historia familiar a través de una serie de caras fijadas en el tiempo. El resultado será una pieza vanguardista sobre el rostro, la mirada y la memoria.

Tras la muerte de su padre, Bergman se hizo con los álbumes familiares que le proporcionaron el material suficiente para hacer la película. Con una cámara de ocho

⁹³ J. P. SARTRE, *op. Cit*, p. 255.

milímetros y un objetivo especial pudo, como él escribió: “hacer una peliculita sobre la cara de mi madre”⁹⁴, para hacer de la faz humana, una vez más, la esencia de su cine.

ORIGEN Y FIN DE LA VIDA ENTRE LOS OTROS. Como ya hemos visto en *El rostro* y en *Persona*, el semblante humano queda fundamentado como la puerta que nos conduce hacia los otros, así como un límite que no podemos sobrepasar. En la primera se nos presentó la dicotomía entre la esencia y la apariencia en un relato decimonónico, para más tarde ahondar en ella desde el juego de rostros de las protagonistas de *Persona*. Ahora el relato es construido a partir de fotografías del rostro de Karin, sin diálogos ni narración, únicamente acompañado por una pieza de piano de la que fuera esposa de Bergman, Kali Laretei.

La idea que Bergman perseguía en *Persona* de “empezar desde el principio”, se tradujo en un ascetismo que tenía como fin desnudar el rostro de las protagonistas ante la mirada del espectador. Esta idea alcanza una nueva cota en *El rostro de Karin*, ofreciendo rostros fotografiados, inmóviles y penetrantes. Así, el rostro surge tal y como es, sin el artificio o la intervención de alguien que guíe sus movimientos. La influencia del autor sobre la realidad que muestra queda aniquilada, ya que, como decía Bazin: “todas las artes están fundadas en la presencia del ser humano; pero tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia”⁹⁵.

Bergman quiere borrarse a sí mismo como creador, aquí ya no busca ilustrar un concepto, sino plasmar la veracidad del otro sin artificios. En sus memorias, Bergman escribe: “la película trataba, pues, del rostro de mi madre, del rostro de Karin, desde la primera imagen a los tres años hasta la última, una fotografía de pasaporte realizada unos meses antes del último infarto”⁹⁶. Una vida congelada en el tiempo, resucitada ante nuestra mirada a partir de una sucesión de fotografías, no como un documento histórico, sino como una evocación personal de la percepción que Bergman tenía sobre su madre. Una vida que pasa ante nuestros ojos, dejando tras de sí una estela de miradas petrificadas enfatizadas por el uso del primer plano.

Vemos a Karin pasando por distintas etapas de su vida. En sus memorias, Bergman escribe sus apreciaciones sobre algunas de las fotografías del cortometraje. Vemos la infancia de Karin durante finales del siglo XIX, las notas de piano son suaves como el aliento infantil. Más tarde, una joven Karin luce vestida de enfermera “con su título profesional recién obtenido, decidida y llena de confianza”⁹⁷, para después conocer al que sería su marido y padre de sus hijos, el pastor luterano Erik Bergman (Figs. 96-99).

Ahora la cámara recorre una fotografía en la que vemos a ambos en una habitación, ella “está ligeramente inclinada hacia adelante y mira a la cámara; la luz viene de arriba y deja en sombras la mirada oscura y desorbitada, si es que es así, dos soledades sin frontera en común”⁹⁸. Un movimiento de cámara pasa sobre ellos con delicadeza, para después centrarse en la mirada de ambos; los dos semblantes quedos de dos personas cuya frontera, la mirada, no será suficiente para acercarlos (Figs.100-102). Bergman plasma así la difícil relación de Karin con su marido, ocasionada por la infidelidad de aquella hacia el esposo. El reconocimiento de esta infidelidad fue la causa del trato tan duro y displicente de su padre hacia su madre, lo que generó en el cineasta una enorme ansiedad, que le acompañaría durante toda su vida.

⁹⁴ I. BERGMAN, *Linterna mágica*, TusQuets Editores, Barcelona, 2015, p. 304.

⁹⁵ A. BAZIN, *op. Cit.*, p. 29.

⁹⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 304.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁹⁸ *Idem.*

Llegados a este punto se puede atisbar la percepción particular que Bergman tiene de su propio pasado y los que lo integran. La reconstrucción de su historia familiar está llena de melancolía, acentuada por las gastadas fotografías y las suaves notas que las acompañan. Cansado de crear mentiras, pretende ofrecer la historia veraz del origen de su vida entre los otros, retratando al prójimo que le brindó dicha vida: su madre.

Bergman, continúa así mostrando la momificación fotográfica de su progenitora, “la siguiente foto es conmovedora: está sentada en un sillón, delante de ella hay un perro gris que la mira con arrobo y ella se ríe alegremente (una de las contadas fotografías en las que mi madre se ríe). En ella es libre, recién casada”⁹⁹ (Fig. 103). Sus papeles como marido y mujer posteriormente dan paso al primer embarazo, sobre el que Bergman escribe: “mi madre se apoya con aire un poco resignado en el hombro de mi padre, él sonríe orgullosamente protector, no mucho, lo justo. Mi madre tiene los labios hinchados como de muchos besos, la mirada está velada, el rostro es tierno y franco”¹⁰⁰ (Fig. 104). Sus rostros nos observan, nuestro conocimiento sobre ellos es nulo, pero como ya había sucedido en *Persona*, nos resultan familiares. La quietud fotográfica evoca la vida de Karin, una completa desconocida, cuya mirada nos es común y en la cual nos volcamos.

Tras cada fotograma creemos conocerla un poco más, mientras sus cicatrices internas se traducen en su rostro. La chispa de la juventud da paso al desasosiego, como se atisba en las palabras de Bergman: “cansancio, angustia quizá, mi padre y ella están abandonados. Hijos y nietos se han ido. Son hijos típicamente bergmanianos: no hay que molestar, no hay que meterse”¹⁰¹. La vida de Karin se acerca a su fin. Hasta hace unos minutos no sabíamos quién era y, ahora, está a punto de morir entre nosotros. La última fotografía es de un pasaporte que inspira en el cineasta las siguientes apreciaciones (Fig. 105):

Mi madre estaba cada vez más atada. [...], parece como si un viento helado hubiera soplado sobre su rostro, las facciones se han desplazado un poco. La mirada está empañada, ella que siempre estaba leyendo ya no puede leer, el corazón le raciona el riesgo sanguíneo, el pelo gris acero está peinado hacia atrás sobre su amplia frente plana, la boca sonríe indecisa, en las fotos hay que sonreír. La blanda piel de las mejillas le cuelga formando bolsas y está atravesada por una red de arrugas y de surcos, los labios están resecos.¹⁰²

Una vida concentrada en una mueca congelada. El tiempo ha pasado sobre ella como un soplo de viento helado que la ha atrapado en las dos dimensiones de la fotografía. A través de varios fundidos vemos su vida pasar en silencio, el piano cesa para dejar que su mirada se pronuncie por sí sola. Presenciamos el cambio de niña a anciana, sus cabellos se tornan grises, sus párpados se cansan y su boca se marchita, pero su mirada permanece imperecedera. Los años son convertidos en segundos y, por mucho que cambie su semblante, descubrimos que, como Sartre afirma: “nunca encontramos bellos o feos unos ojos ni nos fijamos en su color mientras nos miran. La mirada del otro enmascara sus ojos, parece ir por *delante de ellos*”¹⁰³. Su mirada es lo único que existe ahora, nada más que eso y unas notas musicales que vuelven a sonar para concluir un filme que, más que una película, es una vida.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 306.

¹⁰³ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 285.

Los sentimientos de Bergman hacia su madre impregnan completamente el aura del cortometraje; sin embargo, la melancolía no impide que las fotografías pierdan su condición reveladora. Las imágenes fotográficas atestiguan “la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio”¹⁰⁴. Rostros grises, espectros de otra era, presencias turbadoras de una vida que ya pasó, detenidas por siempre ante nosotros, “no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea (como el arte) la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción”¹⁰⁵. La pantalla sirve de portal hacia un mundo incorrupto, donde los rostros que nos precedieron, en otro lugar y en otra era, se presentan ante nosotros como una huella de luz sobre nuestras retinas.

Como afirma Bazin: “las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real”¹⁰⁶. La barrera que Bergman desdibujaba en sus anteriores películas y nos perdía entre el tejido del mundo exterior y la fantasía son eliminadas. “Sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor”¹⁰⁷. La imagen fotográfica nos presenta a Karin como un prójimo virginal del que no conocemos más que su forma de mirarnos. Cualquier prejuicio queda así eliminado, no obstante, a pesar de no haberla conocido en persona, a medida que se suceden las fotografías sobre su vida nos vamos formando una idea de ella. Las sensaciones, al enfrentarnos a su rostro nos recorren el cuerpo, sufrimos cuando sus párpados parecen cansados y sonreímos cuando sus ojos brillan, preguntándonos sobre los motivos detrás de cada mueca. El objetivo se encargó de darnos un rostro momificado, Bergman lo resucita mostrando la evolución de su mirada.

El enfrentamiento contra ese cambio, contra la vida misma, revela la contingencia de la vida entre los otros, así como el origen de la concepción del prójimo. Lo que ya habíamos descubierto en las anteriores películas, que el origen del otro reside en nosotros mismos, toma aquí otra forma al surgir de una imagen inmóvil y silente, capaz de servir de soporte para un sinfín de sensaciones provenientes de nuestro interior.

Bergman escribe esto tras realizar el cortometraje: “Ahora se había ido diluyendo hasta hacerse apenas visible. Yo tengo que pensar en lo que tengo, no en lo que he perdido o en lo que nunca he tenido. Reúno mis tesoros en torno mío, algunos relucen con un brillo especial”¹⁰⁸. Lo que tengo y lo que somos podrían ser sinónimos en este caso, los otros nunca podrán pertenecernos, ni si quiera la figura de nuestra madre, tan cercana y cálida, puede revelarse y permanecerá por siempre inalcanzable tras su rostro. No obstante, su recuerdo en forma de fotografía sale a flote como un tesoro reminiscente que nos permite tener entre nuestros dedos ese rostro, como si de verdad pudiésemos aprehenderlo.

Finalmente, Bergman tiene la siguiente revelación a raíz del filme: “en un fugaz instante comprendo su sufrimiento ante el fracaso de su vida. [...] Sus momentos de apasionada teatralidad no empañaban su entendimiento y el entendimiento le revelaba la catástrofe total de su vida”¹⁰⁹. El otro, en forma de Karin, nos revela ahora lo efímero de la existencia representado por un conjunto de fotografías que aglutinan

¹⁰⁴ A. BAZIN, *op. Cit.*, p. 29.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 306.

¹⁰⁹ *Idem.*

toda una vida. Estos restos demuestran que hemos estado en el mundo, que también hemos visto, que hemos estado entre los otros y que al final solo queda eso, nuestra mirada resucitada al volver a enfrentarse a otros ojos. La angustia, lo absurdo, los otros, todo ello ilustrado en el nacer y morir de una persona cuya vida se ha hecho celuloide.

El cine, el arte de aprender a mirar, nos enseña así una nueva lección sobre los otros. La sucesión de fotografías evoca la idea que Bergman tuvo de la vida de su madre, un homenaje a su memoria, así como a la de todas las madres (Fig. 106). La relación entre madre hijo funda la película, dos que un día fueron uno, el primer prójimo conocido y que siempre estará presente en nosotros. Ésta presencia acompañaría a Bergman en su interior, siendo el origen y fin que para él suponía el misterio del prójimo. Con *El rostro de Karin*, el cineasta sueco ilustra el problema de los otros con un montón de enigmáticas fotografías a las que darle un sentido, tal y como sucede con el sinfín de rostros que nos esforzamos por entender día a día.

La encrucijada entre los otros se inicia con el amor entre una madre y su hijo, lo que supone un primer paso de un periplo que concluye cuando el camino se convierte en memoria. Esta relación originaria, aquí hecha filme, proyecta en pantalla las siguientes palabras de Kierkegaard: “aquel que ama se ha perdido a sí mismo en el otro y perdiéndose y olvidándose en el otro se le revela al otro, y olvidándose de sí mismo está presente en la memoria del otro”¹¹⁰.

6. CONCLUSIONES. En el presente estudio se ha trazado un camino de imágenes y palabras que quieren arrojar algo de luz sobre el problema de la existencia entre los otros. De la mano de Ingmar Bergman y algunos representantes vinculados más o menos directamente a la corriente intelectual que, en términos generales, conocemos como *existencialismo*, hemos podido ver cómo el cinematógrafo es capaz de proyectar conceptos filosóficos de un modo tan creativo como sugerente. Así, las dudas y miedos existenciales cobran una nueva dimensión en pantalla, permitiendo que el espectador se conozca a sí mismo a partir de las evocaciones de otra mente creadora.

El objetivo del estudio consiste en mostrar la facultad del cine como medio reflexivo capaz de enseñar al espectador a aprehender lo desconocido desde la mirada. Su posibilidad de ofrecer un nuevo punto de vista sobre el tejido del mundo exterior y de abrir una puerta a la reflexión sobre ideas preconcebidas, convierte al cine en el instrumento perfecto para conseguir un cambio en la mentalidad de las personas.

En este caso se ha tratado de analizar cómo las películas propuestas ayudan a esclarecer lo que conlleva vivir rodeado de otras personas. Los escritos de Ingmar Bergman y los existencialistas nos han servido como soporte representativo acerca de lo que las imágenes ilustran por sí solas. A través del visionado y el análisis de las películas se ha llevado a cabo una disección de las mismas para entender su manera de exponer y transmitir los avatares existenciales que nos asolan.

Ha quedado patente cómo el cineasta sueco veía en el cine la oportunidad para superar sus fantasmas y acercarse un poco más a su realidad desnuda. A partir de las obras estudiadas, hemos comprobado cómo Bergman transformó sus miedos y reflexiones en una serie de películas que comparten unos mismos conceptos filosóficos, pero que se presentan con estéticas diferentes. Sin embargo, a pesar de que las tres películas diverjan en la forma, han presentado un denominador común, el rostro humano.

Las tres películas propuestas se erigen como un conglomerado audiovisual que trasciende la letra para surgir como enseñanzas encarnadas. En primer lugar, *El rostro*

¹¹⁰ S. KIERKEGAARD, *La validez estética del matrimonio*, Gredos, Madrid, 2010, p.177.

prefigura el problema de la vida entre los otros, en una recreación histórica donde la fantasía y la realidad quedan desdibujadas para representar la dicotomía entre el abismo primordial de la existencia y sus manifestaciones. Tras ella, llega la vanguardista *Persona*, una película cuasi ascética que nos enfrenta a un baile de rostros que nos sobrecogen y enseñan lo que se esconde detrás de la mirada ajena. Finalizando con el puro ascetismo, un rostro desnudo, como una nota musical que da forma a la partitura de la vida de una mujer. Cada una de las notas toma forma de rostro humano y nos conduce desde la más tierna infancia hasta las puertas de la muerte. La selección de estas tres obras ayuda a dibujar el retrato de la condición humana, expuesto a partir de su pórtico hacia el mundo: el rostro.

Las tres películas evolucionan hacia una intensificación del primer plano como un medio para acercarnos cada vez más al objeto de interés, dejando que el rostro hable por sí solo —un conjunto de imágenes que nos permitan apartarnos de las palabras que lo enmarañan todo, la veracidad hecha imagen. Una creación que lucha por ser una apariencia cuya esencia esté presente en ella, un fenómeno que sea lo que muestra y nada más que ello.

De esta forma, Bergman se sirve de la idiosincrasia del cine, una proyección fenoménica cuyo tiempo y espacio están constreñidos, para así representar una serie de rostros a los que enfrentarnos. Inmutables ante nuestra presencia, lo único que podemos hacer para conocerlos es mirarlos, eso y nada más, ilustrando a la perfección lo que supone intentar entender al prójimo, un rostro que apresamos con nuestra mirada, pero al que no podemos superar.

En definitiva, las tres películas suponen más que un desahogo de las dudas existenciales de su creador, al lograr transmitir sus enseñanzas filosóficas a través de imágenes. Sus tres filmes evocan la realidad del rostro humano de manera diferente, todas ellas representativas de un mundo que nos es común y que nos invita a perdernos en él para poder resurgir renovados. Salimos de la sala de cine habiendo aprendido una lección sobre los otros, un misterio indescifrable que refleja una parte de nosotros mismos y nos ayuda a entender nuestra propia condición. Así, al volver atentamente nuestra mirada hacia el rostro de alguien, tal vez podamos entender que Ludwig Wittgenstein se reafirme en el conocido proverbio: “El rostro es el alma del cuerpo”¹¹¹. Aunque, como Bergman afirma: “La vida tiene exactamente el valor que uno le atribuye”¹¹².

LISTA DE FIGURAS

¹¹¹ L. WITTGENSTEIN, *Aforismos. Cultura y valor*, Austral, Barcelona, 2017 p.64.

¹¹² I. BERGMAN, *op. Cit*, p. 208.



Figura 1. *Un bosque sumido entre luces y sombras.* Figura 2. *El embrujo de la profundidad del campo.*



Figuras 3-5. [Vogler]: *“Les odio. Odio sus caras, sus cuerpos, sus movimientos, sus voces. También tengo miedo, es entonces cuando pierdo el poder”.*

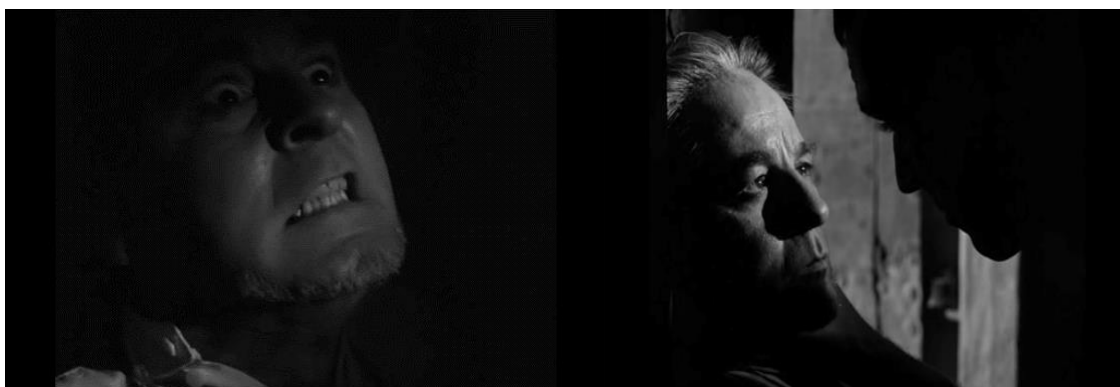




Figuras 6-9. *La linterna mágica desenmascara.*



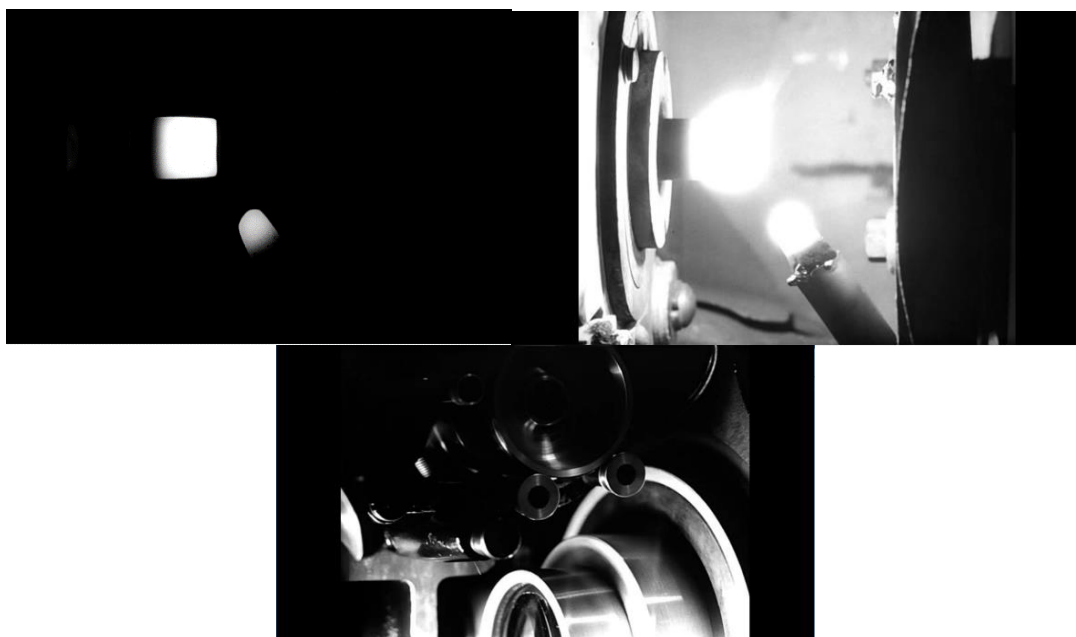
Figuras 10 y 11. *El ojo como demiurgo.*



Figuras 12 y 13. *Un rostro desnudo.*



Figuras 14 y 15. *Tras el velo de las apariencias.*



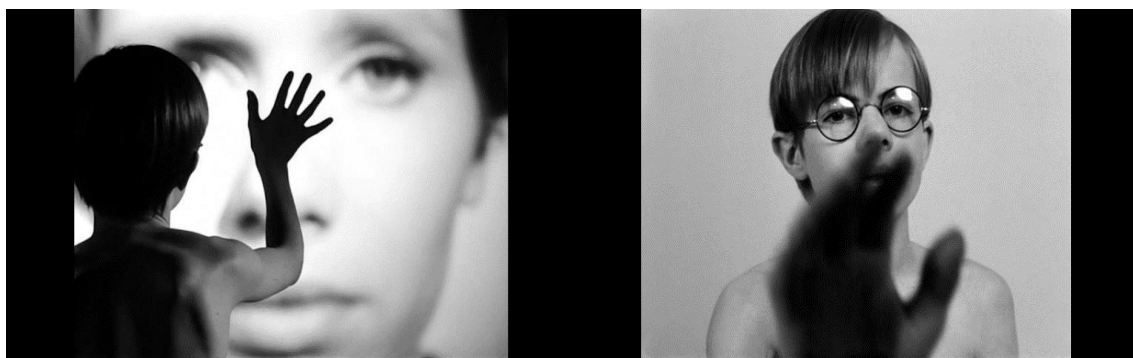
Figuras 16-18. *Las entrañas del cine.*



Figs. 19 y 20. *El truco del prestidigitador.*



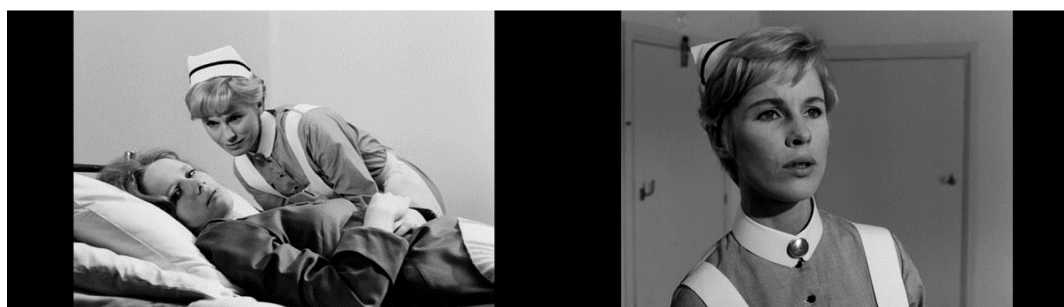
Figuras 21-23. *Es solo un truco.*



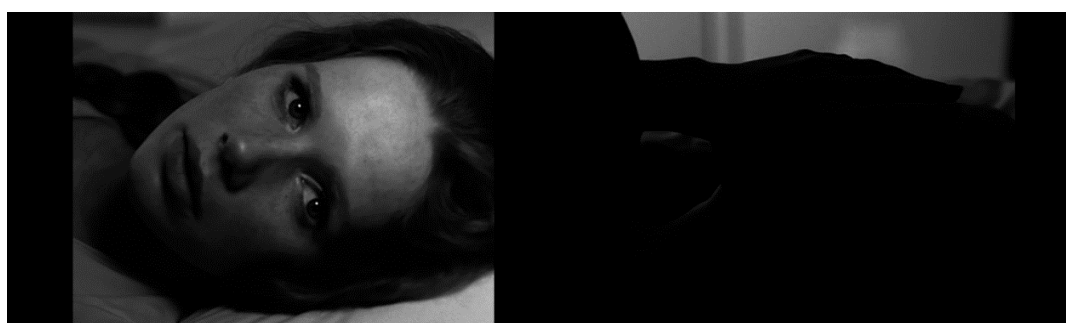
Figuras 24 y 25. *Aprehender el rostro.*



Figuras 26 y 27. *El niño, persona que mira.*



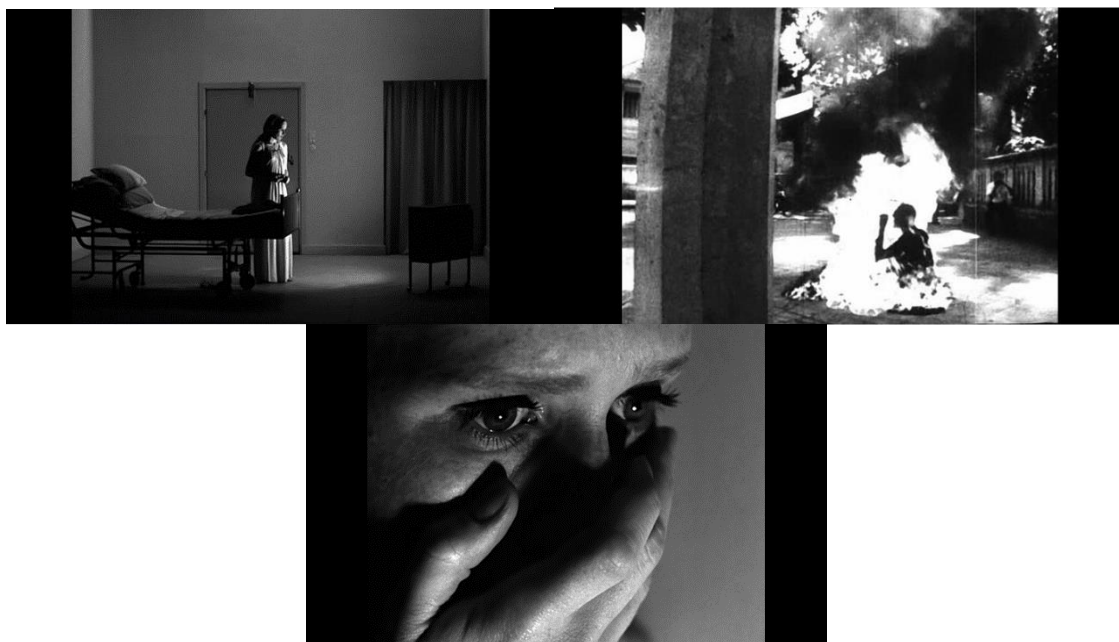
Figuras 28 y 29. *Construyendo la máscara.*



Figuras 30 y 31. *Si pudiese hablar con música.*



Figura 32. [Alma]: “Me pregunto qué es lo que le pasa a ella, a Elisabeth Vogler...”.



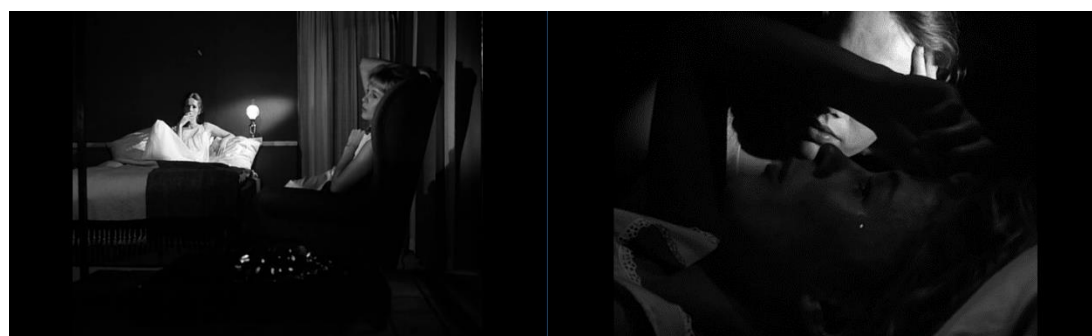
Figuras 33-35. No más palabras.



Figuras 36-39. [Doctora]: “El imposible sueño de ser. No de parecer, sino ser... La lucha entre lo que eres con los demás y quién eres tú. Una sensación de vértigo y un deseo constante de ser expuesta.”



Figuras 40-43. *La búsqueda propia a través de la otra.*



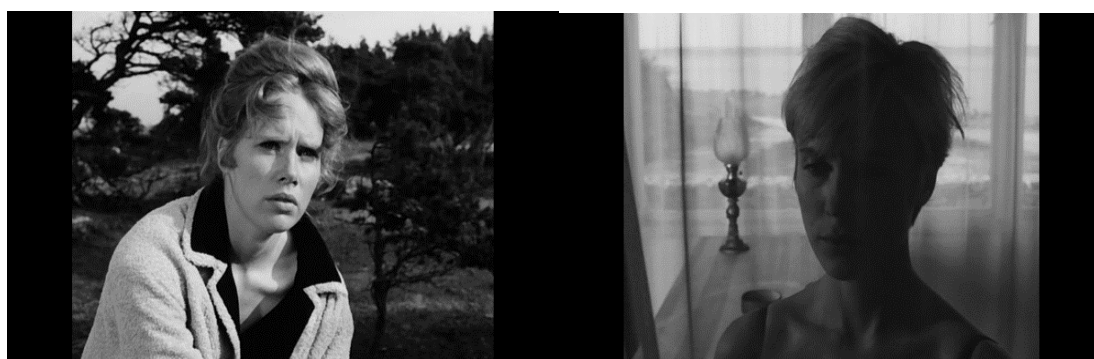
Figuras 44 y 45. [Alma]: “¿Es posible ser una misma persona al mismo tiempo? Es decir, ¿dos personas?”.



Figuras 46-49. *Los fantasmas de la noche.*



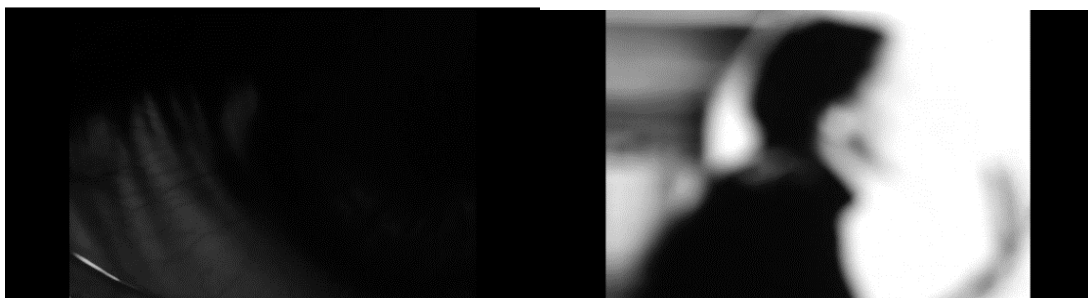
Figuras 50 y 51. Kierkegaard: “¡Desgraciado espejo que puedes reflejar su imagen pero no a ella misma!”



Figuras 52 y 53. La verdad desde el dolor.



Figuras 54- 57. La película se rompe.



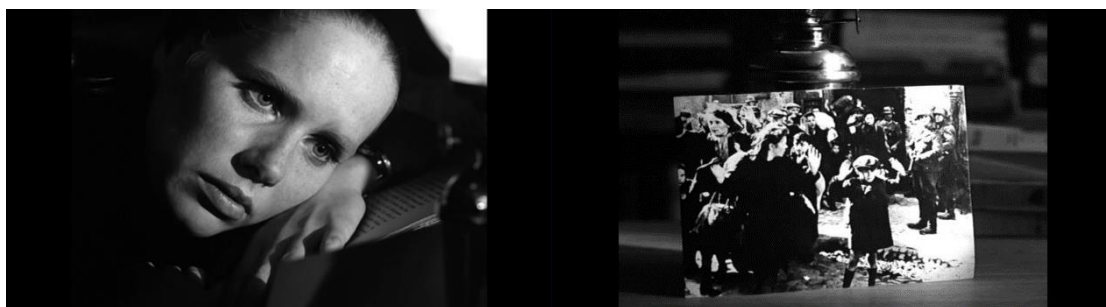
Figuras 58 y 59. Reencontrando la mirada.



Figuras 60-63. [Alma]: “¿Qué clase de persona eres? Recordaré ese rostro, ese tono de voz, esa expresión, ... ¡Te daré algo que no olvidarás!”



Figuras 64-66. El llanto de la culpabilidad.



Figuras 67 y 68. *Las consecuencias de la incomunicación.*



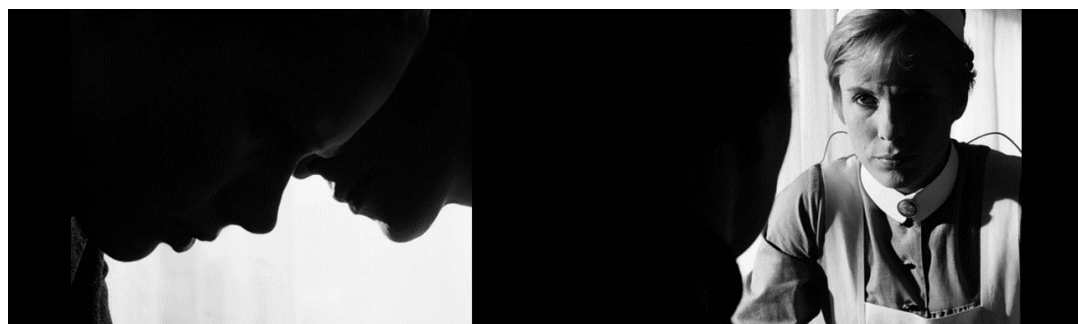
Figuras 69 y 70. *La máscara mortuoria y la sorpresa.*



Figuras 71-74. *La frontera que las separa se diluye.*



Figuras 75-79. *Dos personas, un rostro.*



Figuras 80 y 81. [Alma]: *“He aprendido mucho de ti, pero nunca seré como tú. Cambio todo el tiempo. Haz lo que quieras, no me afectará”.*



Figuras 82-84. Una relación vampírica.



Figuras 85 y 86. [Elisabeth Vogler]: "Nada".

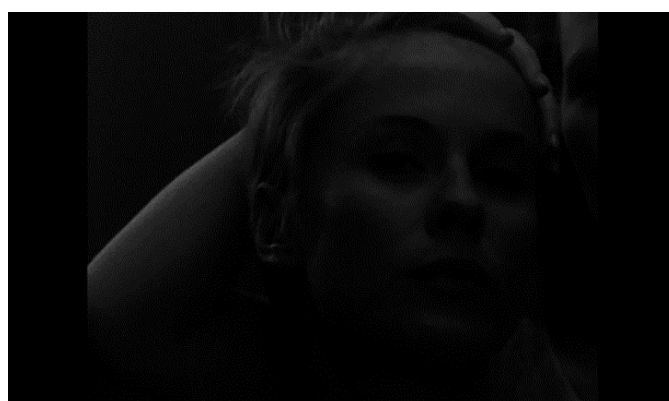


Figura 87. Caricia espectral.



Figuras 88-91. *El espejo revelador.*



Figuras 92-95. *La Luz se desvanece.*



Figuras 96-99. *Karin y Erik.*



Figuras 100-102. *Dos soledades sin frontera.*



Figuras 103 y 104. *Destellos de felicidad.*



Figura 105. *La anciana Karin.*



Figura 106. *Madre e hijo.*