

# Máscara, lenguaje y el sueño imposible de ser: una lectura filosófica de *Persona* de Ingmar Bergman

NÚRIA SARA MIRAS BORONAT

On one level there are the general run of filmmakers who supply the public with good, solid entertainment year after year. Above them are the artists who make films that are deeper, more personal, more original, more exciting. And finally, above them all, there's Ingmar Bergman, who is probably the greatest film artist, all things considered, since the invention of the motion picture camera. (En un nivel está el común de los cineastas que surten al público con buen y sólido entretenimiento año tras año. Por encima de éstos se encuentran los artistas que hacen films que són más profundos, más personales, más originales, más excitantes. Y finalmente, por encima de todos ellos, está Ingmar Bergman, que es probablemente el mayor artista y cineasta, considerándolo todo, desde la invención del cinematógrafo.)

WOODY ALLEN

*Ingmar Bergman at 70 – a Tribute/CHAPLIN Film Magazine*



OBRE LA PELÍCULA Y EL DIRECTOR. *Persona* (1966) es la película número vigesimoséptima de Ingmar Bergman. Con ella y *Gritos y susurros* (1972), según el propio director, habría llegado al

límite de sus posibilidades creativas.<sup>1</sup> Lo que el director entiende aquí por llegar a su propio límite tiene también que ver con su propia concepción de la relación que se establece entre el arte y la vida. Recorriendo en sus memorias su producción artística, Bergman reconoce que, habiendo probado todos los medios de expresión artística, cualquiera de ellos se le aparecía como insuficiente, mientras que con *Persona* es capaz de mostrar aquello que sólo es mostrable a partir del medio cinematográfico: “En plena libertad he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz”.

*Persona* se gesta además en un momento de crisis personal del director. Convalesciente a causa de una neumonía y superado por la carga burocrática que le supone la dirección del teatro, experimenta un retiro similar al de los personajes. No en vano, dijo en algún momento: “Elisabet Vogler soy yo”, y afirma rotundamente en su biografía *Imágenes* que, de hecho, *Persona* le salvó la vida.

*Persona* es una obra singular en su género. Diríamos con propiedad que ella misma es su propio género, y estamos de acuerdo con Bergman en que aquello que se muestra en la película sólo podría ser mostrado en ese formato. La película es en sí un ejercicio de reflexión filosófica cuyo contenido y forma son indisolubles. Antes de entrar en lo que constituye su peculiaridad, haremos una breve sinopsis.

La película empieza con un “mosaico simbólico”<sup>2</sup> que muestra diferentes iconos con referentes más o menos claros: la muerte (morgue), la religión (un cordero degollado y una mano atravesada por un clavo), la infancia (dibujos animados), la sexualidad (falo), etc. Los pre-créditos<sup>3</sup> tienen un efecto muy sugestivo y pueden bien ser intencionadamente seleccionados para captar la intención del espectador al que, a partir de ese momento, se le va a demandar una implicación emocional absoluta:

[Bergman] draws the spectator into the film demanding total emotional involvement: the pre-credit an credit sequences shock and disturb rather than detach; the fiction that follows up to the midway point engrosses, with nothing either to distance or distract us from a moral and psychological exploration of the characters and their relationship, via the emotional-intellectual processes through which we customarily experience fictional narratives. (Bergman atrae al espectador dentro del film demandando una implicación emocional total: los pre-créditos y las secuencias de crédito le chocan y perturban, más que dejarle indiferente; la ficción que sigue al punto intermedio nos absorbe, sin nada más que nos distancie o distraiga de una exploración moral y psicológica de los caracteres y su relación, vía procesos emocionales-intelectuales a través de los cuales habitualmente tenemos experiencia de las narrativas de ficción.)<sup>4</sup>

Después de este conjunto de imágenes impactantes nos encontramos en un hospital, donde la joven enfermera, Alma, recibe su nuevo cometido. Debe cuidar de Elisabet Vogler, una afamada actriz cuyo caso es insólito y parece inexplicable. Elisabet se encontraba en una representación teatral de *Electra* y de repente tuvo un ataque de risa. A partir de ese momento deja de hablar o relacionarse y se encuentra sumida en un mutismo absoluto. El estado de la actriz no se debe a una enfermedad de tipo físico ni psíquico, sino que es una decisión voluntaria. Alma vacila al principio, pero acepta el encargo y se dirige a conocer a su nueva paciente. Se presenta como una chica vivaz, alegre y voluntariosa: “Tengo 25 años y estoy comprometida. Soy enfermera desde hace dos años. Mis padres tienen una granja. Mi madre también era enfermera antes de casarse”.

Haciendo un pequeño salto, los dos tercios siguientes de la película transcurren en una casa junto al mar báltico, donde la doctora considera que Elisabet podrá estar mejor atendida por Alma. En ese retiro empieza a intensificarse la relación entre las dos mujeres. Elisabet sigue obstinadamente sin hablar, con lo cual resuelve Alma que quizás lo mejor será que ella siente el precedente de hablarle de sí misma. Alma se siente confiada y sorprendida de ser escuchada, puesto que siempre ha sido ella quien ha escuchado y atendido a las necesidades de los demás. Al mismo tiempo, Alma siente una cándida

**1** I. BERGMAN, *Imágenes*, trad. de J. Uriz Torres y F. J. Uriz, Tusquets, Barcelona, 1992.

**2** El “mosaico simbólico” es un préstamo de J. M. COMPANY, *Ingmar Bergman*, Cátedra, Madrid, 1999.

**3** También se han interpretado los pre-créditos como una cuidada selección de los “temas bergmanianos” de modo que servirían para vincular la película con la filmografía del director (E. TÖRNQVIST, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995).

**4** R. WOOD, *Ingmar Bergman*, Studio Vista, Londres, 1969, p. 145.

admiración por Elisabet, y se hace patente el deseo que siente de “poder ser como ella” aunque “el alma de Elisabet la desbordara por todos lados”.

Pronto se hará manifiesto que, de alguna manera, la implicación de Alma en la relación es mucho mayor, ya que reaccionará de forma agresiva, dominada por la necesidad imperiosa de sentirse *correspondida* por la esquiva y enigmática Elisabet. En algunos momentos, y aquí Bergman juega con la imposibilidad de distinguir entre lo real y lo onírico, la lucidez y la alucinación, las personalidades de las dos mujeres amenazan con disolverse y confundirse. No en vano, el momento culminante de la película se alcanza cuando los rostros de las dos mujeres aparecen unidos tomando de cada una la mitad más oscura y menos favorecida.<sup>5</sup>

**PERSONA: PELÍCULA, GÉNERO, REFLEXIÓN.** *Persona* no debía llamarse en realidad así, sino que el título original del film era *Cinematografía*. Parece ser que el título actual se debe a alguna concesión al productor. *Persona* es sin duda mucho más eufónico y sugerente, pero “cinematografía” sirve para ilustrar aquello que hemos dicho que hace tan especial la película. *Persona* está repleta de elementos “metafilmicos”, elementos que recuerdan su propia filmicidad. Por ejemplo, en los pre-créditos aparecen los carboncillos encendidos del proyector, la cámara que baja y la película que se quema sobre el rostro de Alma. Parece que el director nos está recordando que lo que estamos viendo es una película, una *representación*, un artefacto, quizás porque ella sólo constituye el *medio* para la representación de algo, mientras que lo que se representa a través de ese medio es aquello a lo que debemos atender. Quizás el juego entre verdad y apariencia sea también una referencia irónica a lo que tiene también carácter de “representación” en nuestra propia existencia. Bergman nos llama la atención: “¡Espectador, atiende!”.

A su vez se incluyen multitud de símbolos turbadores de forma que parece en algún momento que el sentido queda en suspenso. Como dice Susan Sonntag, Bergman nos impide aproximarnos al film en busca de una narrativa objetiva, puesto que está plagado de signos que se cancelan los unos a los otros.<sup>6</sup> Como hemos dicho, la apelación a la implicación del espectador es constante, y Bergman nos presenta pequeños guiños que hay que cazar al vuelo, como, por ejemplo, cuando Elisabet hace fotos en la playa y se gira de repente hacia nosotros para captarnos en una instantánea.

Si hacemos caso de Sontag, pues, sería inútil intentar reconstruir el sentido de *Persona*, pero no podemos obviar al mismo tiempo el reto lanzado por Bergman. Se ha escrito mucho ya sobre *Persona*, que fue un film aclamado a finales de los 60. Ha pasado por ser un film existencialista, expresión típica del sentir de una época. La historia de su recepción en nuestro país es algo triste: Bergman tuvo una razonable buena acogida con sus filmes anteriores al pasar por director de temática religiosa. Sin embargo, *Persona* fue censurada por narrar de forma demasiado explícita y vulgar escenas sexuales.<sup>7</sup> Vamos sin más dilación a exponer nuestra interpretación “personal” de este sublime ejercicio de reflexión bergmaniana.

**PERSONA COMO MÁSCARA.** Por fortuna el título del film quedó en *Persona* y esto no se deberá a la casualidad.

Sostendremos en lo que sigue que, de hecho, lo que se juega en el film tiene que ver con la multiplicidad de significados del término “persona”. “Persona” proviene del griego *prósopon*, que significa “rostro, faz, cara, frente; figura, aspecto, aire; superficie; máscara; papel; persona, hombre, fachada”. De hecho, se llamaba *prósopon* a la máscara que llevaban los actores en la representación de las tragedias. Curiosamente, Elisabet deja de hablar en el momento en que está representando *Electra*, una tragedia clásica, y en algunos momentos culminantes de la película aparecen estatuas e iconos que remiten también a la tragedia. “Persona” significaba en el teatro tanto la máscara como el papel que representaba el actor a través de ella: el personaje. Algo sugerente de esta imagen es que el papel representado en el teatro sólo se podía hacer y era reconocible si el actor hacía resonar la voz por detrás de la máscara.<sup>8</sup> Nos sugiere, por un lado, que reconozcamos al personaje a través de ciertas características ejemplificadas en la máscara, lo cual supone que lo representado sólo puede ser representado justo a partir de la mediación y la simplificación. Al mismo tiempo, hay una distancia pequeña, pero efectiva, entre la voz que resuena tras la máscara y aquello que vemos: hay algo en el camino que se pierde y que no puede hacerse inteligible del todo.

“Persona” es un término que ha sufrido distintas transformaciones y tiene su propio recorrido metafísico como concepto. De hecho, su primer desarrollo importante se debe a la adopción del término por parte de la teología cristiana.<sup>9</sup> Tomará el lugar de “sustancia” para definir lo que es específico del hombre. Boecio dirá que persona es “una sustancia individual de naturaleza racional”:

Wenn somit Person nur in Substanzen, und zwar in vernunftbegabten ist, wenn jede Substanz Natur ist und nicht in den Universalen, sondern in den Individuen ihren Bestand hat, dann ist die Definition von Person gefunden: “einer vernunftbegabten Natur individuelle Substanz” [naturae rationabilis individua substantia]. (Si la persona es refereix només a les substàncies i concretament a les racionals, i si tota substància és una natura que no s'aplega en els universals sinó en els individuals, aleshores hem trobat la definició de persona: “La persona és una substància individual de natura racional [naturae rationabilis individua substantia]”).<sup>10</sup>

Leibniz usará ese mismo nombre para indicar aquello que permanece invariable en el espacio y el tiempo en cada acto de esa sustancia: En esto Leibniz parece seguir a los clásicos. (Es interesante, sin embargo, la siguiente reflexión: “Was das Ich angeht, wird es gut sein, die *Erscheinung des Ich* vom Selbstbewußtsein zu unterscheiden. Das *Ich* bewirkt physische und wirkliche Identität, die *Erscheinung des Ich*, soweit sie der Wahrheit entspricht, fügt die persönliche Identität hinzu”. [En lo que atañe al Yo, será bueno distinguir la *Apariencia del Yo* de la Autoconciencia. El Yo causa la identidad psíquica y real, la *Apariencia del Yo*, en tanto que corresponda a la verdad, añade a ésta la identidad personal.] Leibniz distinguiría entre el Yo y la apariencia del Yo; la identidad personal se constituiría mediante la correspondencia entre ambos.)<sup>11</sup> El concepto se revestirá de contenido moral con Kant, quien sostendrá que la persona es aquello que actúa con independencia de la naturaleza, al darse leyes a sí misma, y que, en tanto que actúa de forma autónoma, es depositaria última e inalienable de la dignidad:

**5** El efecto óptico es notable. Bergman reconoce en *Imágenes* la ventaja de que ambas actrices, Liv Ullmann y Bibi Andersson, tengan un parecido físico asombroso. La conjunción de ambos rostros surge a partir de los experimentos con la iluminación con que se decide tomar las mitades menos bellas de ambas mujeres.

**6** S. SONTAG, ‘Bergman’s *Persona*’, en *Ingmar Bergman’s Persona*, ed. by L. Michaels, Cambridge University Press, New York, 2000, p. 64.

**7** Ciertas críticas de la época muestra lo gracioso y representativo del *modus operandi* de los censores. Se dice, por ejemplo, que Bergman tiene la poca delicadeza de no recurrir al *flashback* para reproducir esas triviales escenas. Al contrario, el espectador se ve obligado a reproducir mentalmente la escena descrita por Alma con todo detalle, lo cual resulta, a juicio del crítico, muchísimo peor (*Persona*, EL MUNDO, 28 de septiembre de 1968).

(Véanse también, entre otras críticas, A. LÓPEZ, ‘*Persona*’, MD, 14 de septiembre de 1979, M. MARIAS, ‘*Persona*’, *Nuestro Cine*, 88, Madrid, agosto de 1969, G. VIVANCOS, ‘*Persona*’, opus 27 de Ingmar Bergman’, *El Noticiero Universal*, 27 de diciembre de 1965.) La autora tuvo la suerte de nacer ya en democracia y poco más puede explicar sobre la primera recepción de *Persona* en España que lo que ha encontrado entre los materiales disponibles en la Biblioteca del Cinema de la Generalitat de Catalunya.

**8** Un breve y claro recorrido por la deriva filosófica del concepto “persona” se encuentra en J. FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 1999. Ahí se apunta que, de hecho, el origen del término no está claro, ya que habría otro posible origen jurídico de persona como “sujeto legal”, lo cual acentuaría el aspecto moral de “persona”.

**9** El concepto de “persona” servía para explicar “las tres personas” que forman la Santísima Trinidad, así como, según Agustín de Hipona, la relación entre la persona divina y lo que hay de incommunicable e íntimo en cada individuo (*Person. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. M. Brasser, Reclam Stuttgart, 1999).

**10** BOETHIUS, ‘Contra Eutychem’, III 1-5, en *Person. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 50. (BOECI, *Opuscles Teològics*; CASSIODOR, *Sobre l'ànima. Comentari als salms graduals*, Facultat de Teologia/Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1997, p. 77.)



Wenn es denn also ein oberstes praktisches Prinzip und, in Ansehung des menschlichen Willens, einen kategorischen Imperativ geben soll, so muß ein solches sein, das aus der Vorstellung dessen, was notwendig für jedermann Zweck ist, weil es Zweck an sich selbst ist, ein objektives Prinzip des Willens ausmacht, mithin zum allgemeinen praktischen Gesetz dienen kann. Der Grund dieses Prinzips ist: die vernünftige Natur existiert als Zweck an sich selbst. So stellt sich notwendig der Mensch sein eigenes Dasein vor; so fern ist es also ein subjektives Prinzip menschlicher Handlungen. So stellt sich aber auch jedes andere vernünftige Wesen sein Dasein, zufolge eben desselben Vernunftgrundes, der auch für mich gilt, vor; also ist es zugleich ein objektives Prinzip, woraus, als einem obersten praktischen Grunde, alle Gesetze des Willens müssen abgeleitet werden können. Der praktische Imperative wird also folgender sein: Handle so, daß du die Menschheit, sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden anderen, jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß Mittel brauchst. (Si, pues, ha de haber un principio práctico supremo y un imperativo categórico con respecto a la voluntad humana, habrá de ser tal, que por la representación de lo que es fin para todos necesariamente, porque es *fin en sí mismo*, constituya un principio *objetivo* de la voluntad y, por tanto, pueda servir de ley práctica universal. El fundamento de este principio es: *la naturaleza racional existe como fin en sí mismo*. Así se representa necesariamente el hombre su propia existencia, y en ese respecto es ella un principio *subjetivo* de las acciones humanas. Así se representa, empero, también todo ser racional su existencia, a consecuencia del mismo fundamento racional, que para mí vale; es, pues, al mismo tiempo un principio *objetivo*, del cual, como fundamento práctico supremo, han de poder derivarse todas las leyes de la voluntad. El imperativo práctico será, pues, como sigue: *obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio.*)<sup>12</sup>

Ésta es la formulación clásica del imperativo categórico, según la cual se debe actuar tomando tanto a la propia persona como a la de cualquier otro siempre como un fin en sí misma, y nunca sólo como un medio.

Si existe un punto álgido en la carrera metafísica del concepto de “persona” quizás sea el “personalismo” de Mounier: la persona será algo más que la sustancia individual e indisoluble caracterizada por la racionalidad; la persona se hará sólo a sí misma en el encuentro amoroso con el otro, es decir, lo será sólo y en tanto sea capaz de trascender su propia individualidad.<sup>13</sup>

En toda esa historia metafísica del concepto, sin embargo, se subrayan dos características asociadas al término “persona”. Por una lado, la independencia, el carácter individual e intransferible de aquello que a cada uno nos hace ser persona. Aquí el término persona se aproxima al de “sustancia”. En la medida en que cada uno de nosotros posee ese carácter, todos somos “personas” por igual. Por otro, la incomunicabilidad, la irreductibilidad (aquello que se esconde tras la máscara). En la medida en que no podemos hacernos del todo inteligibles y mostrarnos más allá de la representación, cada uno de nosotros y sólo él es aquella “persona”; es decir, todos somos “personas” diferentes. Así, en el concepto de “persona” se reúnen principalmente dos elementos: uno de individuación, otro de universalidad o generalidad; uno de exterioridad, del hacerse patente, y otro de intimidad, del más allá de cualquier aspecto fenoménico. Si retomamos el significado antiguo, *prósopon*, quizás esto se haga más claro.

En la caracterización de la máscara existen rasgos que hacen reconocibles al personaje representado en

aquello perceptible, en la fachada, en el rostro. De otro modo, aquello individual no puede hacerse inteligible al espectador, al otro; es decir, aquello que se esconde tras la faz y que me singulariza no puede hacerse patente sin el hecho mismo del mostrarse, sin la *mediación*. Dicho de otro modo, reconocemos al personaje a partir de su apariencia fenoménica, a partir del papel que juega en el conjunto del entramado, de manera que tomamos *parte* de aquello que subyace en el espacio y el tiempo tras la apariencia. Sin esa comunicación mediada y parcial, no existe reconocimiento por parte del otro y, en alguna medida, no se *es*.

MÁSCARA, LENGUAJE Y EL SUEÑO IMPOSIBLE DE SER. Elisabet vive de modo trágico esa distancia entre la apariencia fenoménica por la que su yo vive escindido en los distintos papeles que juega en su vida cotidiana y aquello que subyace y no puede ser enteramente comunicado sin esa mediación que tiene al mismo tiempo algo de *falsificación*, *simplificación* y *cosificación* de lo que constituye su ser más profundo. Alma, en cambio, vive integrando de forma plena su función con su propia identidad. No existe ninguna distancia entre el uniforme de enfermera, el papel de ser aquella que vive atendiendo y cuidando y lo que está detrás de ello. Antes de partir hacia el retiro en la casita al lado del Báltico, la doctora hace un diagnóstico completo del estado de Elisabet:

¿Crees que no lo entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Consciente en cada momento. Vigilante. Al mismo tiempo, el abismo entre lo que eres para los otros y para ti misma, el sentimiento de vértigo y el deseo constante de, al menos, estar expuesta, de ser analizada, diseccionada, quizás incluso aniquilada.

Cada palabra una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse? ¡Oh, no! Eso es horrible. Tú no harías eso. Pero puedes quedarte inmóvil y en silencio. Por lo menos así no mientes. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni falsos gestos. Piensas. Pero, ¿ves? La realidad es atravesada, tu escondite no es hermético. La vida se cuele por todas partes. Estás obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o irreal, si tú eres verdadera o falsa. La pregunta sólo importa en el teatro. Y casi ni siquiera allí. Te entiendo, Elisabet. Entiendo que estés en silencio, que estés inmóvil, que hayas situado esta falta de voluntad en un sistema fantástico. Te entiendo y te admiro. Creo que debes mantener este papel hasta que se agote, hasta que deje de ser interesante. Entonces podrás dejarlo. Igual que poco a poco fuiste dejando los demás papeles.

Lo que se ejemplificaría a través del caso de Elisabet Vogler sería, pues, el problema de la identidad personal. Elisabet parece haber buscado verdades constantemente, y todas las certezas han fallado. El sentido — como señala Company — *ha muerto*, y entonces Elisabet experimenta en toda su profundidad la imposibilidad de ser, del ser auténtico. El hombre, en sentido sartreano, es una pasión inútil. Si toda palabra es una mentira, toda sonrisa es una mueca, lo único que puede hacer Elisabet es crear el vacío, la opción del *no mostrarse*. De ahí la opción por el silencio: el lenguaje es el lugar privilegiado de la falsificación de la realidad porque a través del lenguaje aparecemos *falsificándonos*. Como señala Susan Sontag, el lenguaje es un instrumento que en la película sirve a distintos propósitos.<sup>14</sup> Veámoslos, sin tomar a Sontag al pie de la letra:

a) Lo primero que el lenguaje cuestiona es su conti-

<sup>11</sup> G. W. LEIBNIZ, ‘Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand’, en *Person. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 93.

<sup>12</sup> I. KANT, ‘Grundlegung zur Metaphysik der Sitten’, en *Person. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*.

<sup>13</sup> E. MOUNIER, *El personalismo*, trad. de J. M. Palacios, Barcelona, Edicions 62, 1964, p. 72: “Quan la comunicació es debilita o es corromp em perdo profundament a mi mateix: totes les follies són un fracàs de la relació amb els altres, — *alter* esdevé *alienus*, i, al meu torn, jo esdevinc extrany a mi mateix, alienat. Gairebé podríem dir que jo no existeixo sinó en la mesura en què existeixo per als altres, i en última instància: ésser és estimar”. Mounier distinge “persona” de “individuo” y opondre la revolució personalista al imperio del individualismo o “impersonalismo”. Lo propio del individuo es el ser atómico, aislado, mientras que en la persona lo constitutivo es la relación (con el otro, con Dios).

<sup>14</sup> S. SONTAG, ‘Bergman’s *Persona*’, p. 81.

nidad: existe en la película una genuina *crítica del lenguaje*. También Alma es traicionada por el lenguaje: hablando de sí misma se está revelando, se está poniendo en manos de Elisabet.

b) El lenguaje es un instrumento de fraude y crueldad: la carta de Elisabet inflige un daño enorme a Alma (aunque no podamos concluir a partir de lo mostrado que este daño sea intencionado).

c) Es un instrumento de desenmascaramiento: la doctora relata y diagnostica la “enfermedad” de Elisabet. Por la narración, la realidad misma queda descubierta y el escondite hermético de Elisabet es atravesado.

d) Es un instrumento de confesión, como cuando Alma describe su orgía en la playa y las dolorosas consecuencias que tuvo para ella, y de superación del dolor. Tiene un componente “terapéutico”.

El lenguaje tiene pues el doble carácter de ser a la vez instrumento de salvación y de perdición. Sólo podemos mostrarnos a partir de la narración, pero al mismo tiempo nos diluimos a nosotros mismos en cualquier expresión del “yo”. Algunos críticos han querido ver en el silencio de Elisabet la expresión de las desoladoras consecuencias del ateísmo moderno, algo que filosóficamente había señalado Nietzsche.<sup>15</sup> Refuerza esta interpretación el cúmulo de símbolos religiosos en los pre-créditos y el pasaje que Alma lee a Elisabet en la playa y con el que la actriz parece estar completamente de acuerdo:

Toda la ansiedad que llevamos con nosotros, nuestros sueños frustrados, la incomprensible crueldad, nuestro temor a la extinción, la dolorosa mirada interior a nuestra condición terrenal han erosionado lentamente nuestra esperanza y cualquier otra salvación. El bramido de nuestra fe y la duda contra la oscuridad y el silencio es una de las pruebas más terribles de nuestro abandono y de nuestro aterrizado e indescriptible conocimiento.

Pero en lo que sigue preferiremos el término *muerte de sentido*, que incluye también la epifanía religiosa, la muerte de los valores, la ausencia de verdad o la insostenible levedad del ser, la revelación de nuestra condición en el mundo como pura precariedad, la sospecha de que, en realidad, nuestra existencia sea absurda, de que detrás de la máscara no haya nada. Si lo que hay es nada, “Ingenting” (*nada* es lo único que profiere Elisabet al final de la película), si lo único que hay es el dolor terrible por un mundo en que constantemente tenemos la prueba del sufrimiento que el hombre es capaz de causar al hombre (recordemos al monje que se inmola en Vietnam, al niño con las manos alzadas en la ocupación nazi del gueto judío de Varsovia) lo único que queda es el horror o la *náusea* ante esa existencia y la relación hecha de “encuentros zafios y crueles” con el otro.

La mirada del otro nos cosifica, nos reifica y nos atrapa: el infierno son los otros (como en la pieza de teatro *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre), y cualquier relación con el otro deviene agresiva. Si tras la máscara no hay nada, cualquiera puede adoptar mi personaje, cualquiera puede ser yo. Así se explica la insistencia de Bergman en la posibilidad de confundir y diluir los límites entre las dos mujeres.

Toda identidad puede ser intercambiada. Por ejemplo, cuando el marido de Elisabet, el ciego que no puede o no quiere ver, toma a Alma por su esposa y ésta es *obligada* por ambos Vogler a desempeñar *su* papel. O también cuando Elisabet coquetea con la posi-

bilidad de que Alma sea como ella: tomando y comparando sus manos, en la escena (¿real? ¿alucinatoria? ¿onírica?) de Elisabet y Alma ante el espejo.

La relación entre las identidades de las dos mujeres parece no poder resistirse a ser contemplada con una perspectiva moralizante, y ninguna de ellas parece del todo satisfactoria. La lectura más obvia es la de que es Elisabet la que *vampiriza* (como vemos en el film) a la inocente Alma hasta conducirla al borde de la locura. Es cierto que en la carta se menciona hasta qué punto Elisabet está disfrutando con la contemplación distante del proceso de revelación y autoconocimiento de Alma. Pero parece también que Elisabet siente por ella un genuino afecto, además de curiosidad. Otros críticos señalan, por lo contrario, que es Elisabet quien brinda a Alma una oportunidad única que, por torpeza o zafiedad, Alma no sabe aprovechar. La actitud de Elisabet es una provocación. “Elisabet Vogler... ¿qué le pasará?”, se pregunta a solas Alma, para luego hacer un repaso de su propio proyecto vital: “Está decidido, está dentro de mí”. Elisabet hace que Alma ponga su destino ante sus ojos (una vida al servicio de los demás, un matrimonio con un hombre al que no ama) para mostrarle que justamente no está decidido, que no hay ninguna *necesidad* de que sea así. Según Gibson:

No es que Elizabeth haya pedido demasiado, es que Alma no encontró el coraje para abandonar su cómoda existencia suburbana, en el momento crucial se ha encontrado con que no está dispuesta a abandonar la paciente desesperación de vulgaridad de esa existencia (y un cierto tipo de seguridad que le proporciona) por los horizontes salvajes que le indica esta portadora de una máscara, esta mujer perturbadora, esta actriz omnívora, con quien ha tenido un encuentro breve pero que dejará sus huellas.<sup>16</sup>

Con todo, parece demasiado fácil la interpretación de que Alma sea demasiado obtusa o cómoda para aceptar el reto que le plantea Elisabet; y también parece exagerado concluir que Elisabet en realidad le pida algo a Alma. Creo más bien que Elisabet no pide nada y que Alma decide conscientemente no abandonarse al mismo destino que Elisabet a pesar de aquello que se ha puesto a su disposición y alcance. Dice Alma con gesto amenazante: “He aprendido mucho de ti... Veremos cuánto aguanto”. Alma sabe qué significa el silencio de Elisabet, pero decide montarse en el autobús y regresar a la ciudad, a su vida, a sus roles, a sus máscaras.

LA IMPOSIBILIDAD DE NO SER. Como apuntábamos tímidamente al principio, existe algo de paradójico y al mismo tiempo inevitable en el ser “persona”. Sólo somos por mediación, aunque la representación no agote al ser por entero, y sin mediación no existe posibilidad de comunicar el ser, y es el ser mismo el que queda en suspenso.

La doctora afirma en su diagnóstico que, de hecho, la opción por el no mostrarse es sólo provisional. El silencio de Elisabet es también una máscara, un papel, una forma de mostrarse Elisabet a partir de la no mostración, de la abdicación de su ser. La doctora recuerda a la actriz lo que efectivamente se da en nuestra condición: la condena al ser, la imposibilidad de no ser. La única alternativa al ser es la muerte, el suicidio, pero Elisabet no puede suicidarse, así que decide anular la vida, aunque la vida se cuele por todas partes y todo lo atraviesa: la huida de Elisabet tiene asimismo algo de ficción.

<sup>15</sup> A. GIBSON, *El silencio de Dios. Una respuesta creativa a los filmes de Ingmar Bergman*, trad. de M<sup>a</sup> T. La Valle, Megapolis, Buenos Aires, 1973.

<sup>16</sup> A. GIBSON, *El silencio de Dios. Una respuesta creativa a los filmes de Ingmar Bergman*, p. 131.

Pero ¿se sigue de la imposibilidad de no ser también la imposibilidad del ser auténtico? ¿Es la cuestión de la autenticidad algo que a nadie importa, ni siquiera en el teatro? La pregunta afecta a Alma y Elisabet: ambas han aprendido algo acerca de su ser auténtico, pero Bergman nos deja ver poco a partir de este punto. Vemos a Elisabet haciendo las maletas, recogiendo los bártulos y a Alma subir a un autobús de vuelta a la ciudad, al espacio público donde sólo podemos mostrarnos con las máscaras. ¿Hemos de presumir que cada una de ellas ha tomado simplemente la determinación de seguir el curso de su vida siendo conscientes de la amenaza constante de alienación en nuestros papeles, de la banalidad de una existencia diluida en el extrañamiento del propio ser?

La palabra “fin” no aparece. Vemos el mismo rostro del chico que aparecía al principio mirándonos fijamente. Ese rostro es un signo de interrogación, el último guiño del director.