

EL LEGADO BERGMANIANO EN *PERSONA*

MÁSCARAS, IDENTIDAD Y RECONOCIMIENTO*

*Giampaolo Molisina***

Universidad del Pacífico

gpaoloit@yahoo.it

Fecha de recepción: agosto de 2018

Fecha de aceptación: diciembre de 2018

RESUMEN: Este texto, escrito con ocasión de los cien años del nacimiento de Ingmar Bergman (Upsala, 14 de julio de 1918-Färö, 30 de julio de 2007), es una suerte de homenaje al legado artístico del cineasta sueco, considerado universalmente como uno de los gigantes del panorama cinematográfico del siglo XX, un autor cuya imprescindibilidad se ha vuelto, hoy en día, un indiscutible axioma en el desarrollo artístico del séptimo arte. Después de algunas reflexiones en torno a la poética del autor escandinavo, se pretende analizar una de las obras más fascinantes, innovadoras y vanguardistas del director: *Persona* (1966). El examen de la película se orienta hacia una indagación de corte introspectivo. Mediante una progresiva escansión

* Este documento es un extracto de dos conferencias realizadas como parte de las celebraciones por el centenario de Ingmar Bergman, organizadas por la Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú y por la Delegación de la Unión Europea en el Perú, en el marco del XXX Festival de Cine Europeo de Lima.

** **Giampaolo Molisina** es licenciado en Lengua y Cultura Italiana para Extranjeros por la Universidad de Pisa (Italia), con especialización en poesía italiana contemporánea. Tiene una Maestría en Didáctica de la Lengua y la Literatura Italiana por la Universidad para Extranjeros de Siena (Italia). Ha sido coordinador didáctico de los cursos de lengua y cultura italiana y docente de literatura italiana en el Instituto Italiano de Cultura de Lima. Actualmente, es docente de literatura y cine en la Universidad del Pacífico.

de las secuencias del filme, moldeadas por los ecos psicoanalíticos que evocan las imágenes perturbadoras e inquietantes de Bergman, se intenta dar una interpretación metacinematográfica de la obra, explorando los pliegues existencialistas celados tras el meticuloso trabajo de construcción y deconstrucción de la identidad que el director sueco entregó al mundo de la cinematografía de su época.

PALABRAS CLAVE: Ingmar Bergman, cine europeo del siglo XX, cine filosófico, cine existencialista, *Persona*.

BERGMAN'S LEGACY IN *PERSONA*. MASKS, IDENTITY AND RECOGNITION

ABSTRACT: This text, written in occasion of the hundred years since the birth of Ingmar Bergman (Upsala, July 14th 1918 - Fårö, July 30 2007), is a kind of tribute to the artistic legacy of the Swedish filmmaker, universally considered as one of the giants of the cinematographic landscape of the XX century; an author whose indispensability has become, today, an indisputable axiom in the artistic development of the seventh art. After some reflexions on the poetics of the Scandinavian author, we would like to analyze one of the most fascinating, innovative and avant-garde works of the film director: *Persona* (1966). The examination of the movie is oriented towards an inquiry of the introspective kind. Through the progressive scansion of the sequences of the movie, shaped by the psychoanalytic echoes that are evoked by the perturbing and disturbing images of Bergman, we try to give a metacinematographic interpretation of his work by exploring the existentialist folds that are hidden under the meticulous work of construction and deconstruction of the identity which the Swedish filmmaker gave to the world of cinematography of his age.

KEYWORDS: Ingmar Bergman, European cinema of the XX century, philosophical cinema, existentialist cinema, *Persona*.

1. Las Dolorosas Inspiraciones

Si cada amante del cine se preguntara cómo es posible que las imágenes grabadas por la cámara de Ingmar Bergman se mantengan aun hoy vigentes al delinear la desorientación y la crisis existencial del hombre, la respuesta sería sin duda idéntica al pensamiento que el cineasta sueco mantenía con respecto al séptimo arte: porque “no existe ninguna forma de arte como el cine para traspasar la consciencia”. La prolificidad y las dolorosas inspiraciones de Bergman lo han llevado a realizar en más de 60 años de carrera más de 40 cintas infundidas de simbolismo y psicología, de amor y muerte, de viajes tormentosos en busca de Dios. El componente autobiográfico contribuyó fuertemente en posicionarlo como el demiurgo por excelencia de un cine filosófico y existencialista, capaz de mover y despertar la consciencia panteística del mismo modo que la corriente literaria de los siglos dieciocho y diecinueve.

En cierto sentido, las obras maestras bergmanianas se han convertido en el *non plus ultra* del cine dedicado a la soledad y a la búsqueda de uno mismo, al dolor de sentirnos inútiles e inertes frente al mundo que nos rodea, o en términos más generales, al sentido de la vida misma. Irremediablemente suspendido entre la drástica concepción nihilista (el *nihil*, o la “nada” que suprime el objetivo, el valor y la verdad de la existencia) y la más vívida concepción kierkegaardiana, Bergman reflexiona sobre los límites teológicos del libre arbitrio y de la psique humana que mina el estado natural de las cosas (*lo stato naturale delle cose*) de memoria lucreciana.

2. Una Existencia Infranqueable

La profunda convicción de la que parte este análisis es la siguiente: Ingmar Bergman puede ser considerado un importante y refinado “pensador” y no un “simple” intelectual capaz de atentos pero estériles ejercicios de estilo; Bergman logró mostrar y hacer visible su propio tormento interior llevándolo, en la trama cinematográfica, hacia un modo universal de percibir la existencia. Es cierto que una película no se da del mismo modo en el que lo hace un libro ni, mucho menos, una *pièce* teatral, y es también cierto que se debe utilizar mucha cautela cuando aquello que precede a la palabra es la imagen, pero Ingmar Bergman (definido por Godard como el “cineasta del instante”) logra aprehender, o incluso podríamos decir atrapar, la oscuridad que se encuentra detrás y dentro de las cosas. Los espléndidos diálogos presentes aun cuando la respuesta está (o parece estar) ausente, el silencio que es siempre un “decir de más”, la expresión de un rostro que calla pero que se auto-observa desde adentro, son partes pequeñas de un “todo” orgánico. La atención dedicada a la fotografía (en la mayor parte confiada a Sven Nykvist) responde a una elección muy clara y definida: dar justicia a la “naturaleza del cine”, es decir, la primacía de la imagen sobre la palabra y sobre la *mise-en-scène* (que, desafortunadamente, muy a menudo parece ser el único aspecto tomado en consideración).

La maestría de Bergman está en lograr producir en la película (al interior de la cual nunca nada es casual) una perfecta cohesión entre forma y contenido: esto implica que el significado debe estar “presente” ya sea en el modo en el que los fotogramas se siguen el uno al otro o en dirigir la atención sobre un encuadre específico, en el que más que la evidencia de las cosas, se puede encontrar el significado profundo y oculto de estas. La introspección puntual a la cual están sometidos los protagonistas

bergmanianos nos hace pensar en aquello que en la vida y en la filosofía debería ser (pero casi nunca lo es) una búsqueda continua: el incesante camino hacia el esclarecimiento de la existencia y la manera más congrua de lograrlo, el intento de encontrar un sentido intrínseco a la existencia del individuo que se configure como la búsqueda de la Verdad. Al parecer, en la poética de Bergman, el resultado de esta búsqueda jamás logrará satisfacernos ni alcanzará resultados reconfortantes; más bien la existencia singular llega casi siempre a un *empasse*, un límite infranqueable, al interior de un plano racional más elevado y “oscilante”. Los puntos fijos, las certezas individuales, son cernidos por un admirable análisis que concluye con su total disolución.

3. El Problema de la Fe

Se ha hablado mucho de posibles afinidades entre el cine escandinavo (se piensa en Dreyer o en el más reciente Lars von Trier) y el pensamiento de Kierkegaard. Desde cierto punto de vista, esta influencia es muy evidente en el trabajo de Bergman: la Fe que se convierte en una problemática existencial, los tres “estados” de la existencia humana kierkegaardiana (dimensión estética, ética y religiosa) y, sobre todo, el concepto mismo de angustia. Si bien el problema de la Fe es evidente en el cine del director sueco, la conciliación con Dios no satisface ni libera al individuo de la angustia. Dios, para Bergman, es siempre el Otro absoluto, pura trascendencia; Dios desvincula su relación con el individuo abandonándolo a su suerte, sin posibilidad alguna de salvación; e incluso cuando en *Como un espejo* (1961) el autor parece dar una lectura “romántica”, en realidad Dios no es partícipe del dolor humano ni esclarece la existencia individual, sino al contrario, se esconde, se desvanece justo en el umbral de su revelarse. El mismo Bergman se pregunta:

¿Por qué no puedo matar a Dios en mí mismo? ¿Por qué continúa viviendo en mí, si bien en modo vergonzoso y humillante, aun si lo maldigo y quisiera arrancarlo de mi corazón? Y, ¿por qué, a pesar de todo, continúa siendo un llamado desgarrador del que no logro liberarme?

4. *Persona*, la Máscara del Silencio

En la historia del cine existen obras para las cuales el juicio crítico y el análisis resultan ser ejercicios audaces, complejos y, por lo tanto, estériles o nunca verdaderamente satisfactorios. Y quien intenta escribirlos se encuentra en la incómoda posición de evitar traicionar aquello que la obra de arte quiere expresar, o de no arruinar con ejercicios mentales y palabras vanas la simple y franca ambición que esa misma obra cela: el deseo de ser únicamente mirada. *Persona*, de Ingmar Bergman, es una de estas obras. Así, es claro que en estos casos “no escribir” resulta un acto aún más difícil que “escribir”, y que lleva consigo irreverencia e indiferencia: actitudes que la obra maestra de Bergman de ninguna manera merece.

El Bergman de *Persona* es absoluto, libre de coerciones, imponente en su libertad de pensamiento, en su profunda sensibilidad artística, que nace del conocimiento envidiable del lenguaje del séptimo arte. Reflexionando sobre la filmografía del director sueco, parece que *Persona* se configura como el filme más experimental, más valiente, y de hecho, el más hermético. En otras ocasiones ya Bergman nos había llevado a transitar entre sueño y realidad: recordamos sobre todo *La hora del lobo* (1968), pero sin olvidar *El séptimo sello* (1957), que difícilmente escapan de cualquier tipo de razonamiento sobre la poética de este autor. Pero en lo específico de *Persona* este andar solemne, medido y agraciado se vuelve, sobre todo, una operación estilística: la dicotomía entre lo que es real

y lo que es visión cimienta la obra en un procedimiento que parte de lo interno y va hacia lo externo. Bergman es un cirujano que opera/trabaja desde adentro, secciona, desentraña, y de aquellos pedazos/cortes no renuncia a mostrar todo sin pátinas melifluas, recordando al espectador que encontrarse frente a un filme significa tocar la presencia viva, tangible, casi matérica de la realidad.

5. *Dramatis personae*, Transmutación de los Personajes y Escisión de la Psique

La película entra en el proyector, mientras que imágenes aceleradas de un filme mudo se alternan con representaciones horribles de un cordero degollado y un clavo que penetra con fuerza la palma de una mano. Un niño, en una habitación blanquísima con una sola cama, apoya la mano sobre una pantalla donde se materializa el rostro de una mujer, Alma, la enfermera, cuyas facciones se transmutan gradualmente en aquellas de la paciente, Elisabeth Voegler. El íncipit de *Persona* es una iluminación de matriz brechtiana. El enfoque del dispositivo técnico sugiere que estamos por asistir a una película. Pero esta serie de imágenes subliminales que se subsiguen y se sobreponen, son solamente la substanciada anticipación de un filme complejo, rocoso, construido y realizado enteramente a través del despojo de los elementos superfluos.

Dos personajes, una única situación y solo dos ambientes. Tras la secuencia inicial, en la clínica donde Elisabeth está internada, la historia se desarrolla enteramente en una isla casi deshabitada (la estupenda y desolada Fårö, lugar de retiro magnífico y melancólico del director, que en paralelo con las filmaciones eligió vivir ahí para siempre, una suerte de epifanía).

En la luz gris de *Persona*, Bergman descarna el dispositivo del cine, nos muestra su “interior”, porque quiere hablarnos del “interior” de un

individuo, de sus estratos profundos, de su psique escindida. Nos habla de su ansiedad de separación del mundo, poniendo en escena un drama parco, de una belleza metafísica que obra dentro del alma humana, en sus tensiones, en sus más remotos recesos. Su sí-mismo reflejado se anida en la transmutación de un personaje en el otro, de un rostro en otro, en un juego de doble lectura espiritual y psiquiátrica. No obstante, aunque la temática espiritual en la orquestación narrativa resulta menos evidente que aquella psiquiátrica, en lo profundo de su articularse se reanuda a ella, constituye su prolongación, la sombra metafísica que resuena en los momentos fundamentales de las angustias bergmanianas hasta *El silencio*.

En *Persona*, Elisabeth es muda, capaz de proferir tan solo sonidos en cuanto reacciones de puro instinto o para pronunciar la palabra “nada” (y su mutismo, el rechazo del amor de su propio hijo, es asimilable al rechazo de Dios hacia el género humano). Como el niño de la secuencia inicial, busca una conjunción con la madre que es, en cambio, tan solo una imagen: infinitamente irreal, una simple proyección de un deseo irrealizable porque inalcanzable es su objeto.

Un silencio solemne afirma y niega la existencia de Dios, cuya puesta en duda es, para el alma humana, una *stasis*, un estancamiento necesario de su itinerario de toma de consciencia de sí mismo. El silencio de Dios y la incapacidad del hombre de tener certidumbres sobre su existencia, uno de los fundamentos de la dialéctica de Bergman como hombre y artista, son enunciados por la lectura, sobre la playa, de un pasaje del libro que Alma está leyendo: “La ansiedad que se encuentra en todos nosotros, los sueños no realizados, las crueldades que cometemos, la angustia de tener que extinguirnos, la conciencia de la condición terrena han cristalizado y anulado nuestra esperanza en una salvación ultra terrena. Los gritos de nuestra fe y de nuestra duda en la oscuridad

y en el silencio son unas de las más terribles pruebas de la soledad y del constante miedo que nos posee”.

Estas palabras son rechazadas por Alma y aprobadas por Elisabeth, pero se encajan con violencia en el inconsciente de la primera, estimulando los síntomas de su latente crisis. El yo es ignoto a sí mismo y el mecanismo de individuación es inconsciente, no sirven máscaras ni ficciones porque es el fundamento mismo del ser lo que falta: el individuo se desmorona y se pierde.

Los rostros-máscara de las dos mujeres pasan repentinamente de rostro primer-plano intensivo a rostro primer-plano reflexivo cada vez que los lineamentos escapan del contorno, se ponen a trabajar por cuenta propia y forman una serie autónoma de expresiones que tiende hacia un límite y atraviesa un umbral. Estamos, por lo tanto, frente a un rostro cambiante, doble, que se expresa solo “figurativamente”, bajo el dominio de un pensamiento fijo o tremendo, pero inalterable y sin evolución, en cierta forma eterno. Por este motivo, *Persona* es irreparablemente máscara y al mismo tiempo ocultamiento y desvelamiento del individuo. Pero eso no es suficiente y a través del rostro primer-plano, Bergman concentra la atención hacia la imagen-afección, logra que la imagen se convierta en superación de tiempo y espacio: “quema el ícono”. El rostro es por lo tanto mudo y raramente tiene ojos; en otras palabras, no es importante que se refiera al Otro: observa la cámara que se convierte en espejo.

El mismo Deleuze sugiere que no es importante establecer si en *Persona* se trata de dos personajes distintos o de uno solo que se desdobra; no se recupera el sentido del filme reconstruyendo la ambigua relación que se instaura entre Alma y Elisabeth sino más bien se encuentra, de nuevo y siempre, en los fotogramas y en los diversos enfoques, se amplifica en el rostro sin que la secuencia del filme sea interrumpida bruscamente. Más que de interrupciones, se podría hablar de un verdadero acto de “violencia

física” sobre la película que es cortada, arrancada, quemada y hecha resucitar como si nada hubiese sucedido. El trasfondo casi desaparece para dejar lugar al espacio neutro de donde emerge el rostro primer-plano. El mirarse al espejo en la cámara de Elisabeth y Alma da la idea de cómo el rostro es para Bergman “*pars pro toto*”; sinécdoque del desvanecimiento del individuo, verdad del rostro que se encuentra tan solo en su pasar, que ya es un “no es más” y contemporáneamente un “no aún”.

El carácter de suspensión del rostro no significa la falta de individuación sino simplemente la instantaneidad de la aparición: en *Persona* el grito de dolor del individuo permanece atrapado en el silencio y por eso es más incisivo. El incendiarse de algunos fotogramas debe interpretarse metafóricamente como un deseo irrefrenable de aniquilamiento existencial. Ya no nos preguntamos si Dios pueda o deba asistir a las vicisitudes humanas, porque Dios ya ha desaparecido; se ha desvanecido para dejar su lugar a la preeminencia del rostro.

Presenciamos inermes, paralizados la deserción de personajes inmóviles, la mirada lejana de la cámara. Todos los elementos de la escena tienen, por así decirlo, la necesidad de un trasfondo-significado donde situarse, ya sean estos personajes, una ventana cerrada, una luz baja, una sombra. La reflexión ya no es un acto cognoscitivo individual sino que se convierte en resultado de una nueva conciencia. La frontalidad del rostro no necesita de nada más ni incluso al Otro. El rostro se convierte en umbral y al mismo tiempo límite insuperable. El umbral representaba una apertura hacia el Otro-de-sí y permanecía siempre en él. Ahora el límite se encuentra en el rostro que inmóvil pasa, y tal vez entonces Dios se desvanece “a través” del rostro, disolviéndose en el fondo blanco.

Para continuar utilizaremos el valor de Alma quien dice que: “(...) nuestra condición terrena ha lentamente cristalizado nuestra esperanza en

una salvación ultra-terrena”. La esperanza en un mundo que no sea este ya no existe. La sobreexposición de las dos mujeres debe considerarse como la visibilidad del neutro, el desdoblamiento exalta la direccionalidad de la mirada. El blanco y negro cegador dentro del cual se sumerge el filme entero es el color de la interioridad, la aniquilación del individuo es consecuencia del completo desvanecimiento de cualquier fundamento: del fuego de los fotogramas de *Persona* aquí se salvan solo las cenizas. El individuo precipita y es absorbido por el trasfondo.

Descarnar el silencio de la psique es, por lo tanto, el asunto que está a la base de *Persona*. El núcleo semántico y narrativo que, tras una dolorosa progresión psicológica y semiótica, encontrará su punto de llegada en la sobreexposición de los rostros de las dos mujeres que, en un primerísimo plano, se disuelven uno en el otro hasta el ensamblaje de un rostro compuesto por la mitad de aquel de Alma y por la mitad de aquel de Elisabeth.

Bergman, por lo tanto, no elabora la dramaturgia de dos personajes separados, sino se coloca en dos perspectivas psicológicas de la misma persona que producen un continuo y gravoso desnivel y una serie de dicotomías: artista/ser humano; máscara/persona; ser/parecer; Yo consciente/inconsciente. La identificación Alma/Elisabeth transforma el coloquio (en realidad inexistente, considerado el mutismo rebelde de Elisabeth) en un soliloquio, en un autoexorcismo que a través de la expiación quiere llegar a la superación de un nudo crítico y crucial: el drama interior de una única persona, la manifestación de un estado de ansiedad vivido por el mismo Bergman, que, hipótesis no ilógica, podría ser considerado el protagonista invisible del filme. Por ende, el nivel metacinematográfico se combina con aquel autobiográfico, en un intenso análisis intersubjetivo lleno de duplicidad, de duda y de fracturas.

“Fractura” es, una vez más, una palabra clave en Bergman. Esta se manifiesta en el espasmo tras el trauma de Alma subsiguiente a la lectura de la carta en la que Elisabeth le comunica a la doctora que su enfermera es un sujeto óptimo de estudio. Es el momento en el que Bergman interrumpe la narración con una serie de imágenes metacinematógráficas. La película se desgarrar a la mitad, espejo de la relación asimétrica de las dos mujeres, o bien de la discrepancia entre dos niveles del Yo en un mismo individuo. El descubrimiento de la carta ha violado el régimen de armonía y Alma acusa con violencia a Elisabeth de haberle hecho revelar aspectos privados nunca antes confesados, de haberla convencido a profundizarlos solo para espiarla, para aprovecharse de sus debilidades. El filme entra entonces en la fase decisiva y es justamente tal fractura lo que la introduce, como necesario punto de inflexión para un desequilibrio de otro modo irremediable. Dramatizando el estado de extravío, mezclando sueño y realidad imaginada hasta el punto de poner en duda la unidad del Yo, la relación tiende a asumir el carácter de una duplicación que sucede a través de un intercambio, una transferencia. Un “vómito” psíquico.

Esencial en tal sentido es la secuencia de la aparición del marido de la actriz, presencia impalpable porque evocada, pero no atribuible con precisión ni a una ni a la otra mujer. Se trata, tal vez, de una proyección de Alma que vuelve corpóreo su deseo de ser Elisabeth, de transformarse en ella pero al mismo tiempo es también materialización del autocastigo de Elisabeth, infligida a través de la voluntaria apatía y la elección del silencio como sistema de vida: “Yo soy gélida y corrupta, en mí encuentras solo mentira y engaño”, afirma la voz de Elisabeth al hombre, pero es la proyección de Alma quien la abraza. Las dos mujeres ya son indistinguibles: ya no se sabe quién es la paciente, quién la esposa, quién la enfermera, quién el autor de la visión. El mismo motivo a la base de la recuperación de

Elisabeth es el conflicto del actor entre ser y parecer, que supera los límites del disentimiento ontológico de la profesión del actor entre ser humano y personaje para llegar a aquel entre persona y máscara.

El diagnóstico de la doctora es didascálico cuanto explicativo:

(...) Tú persigues un sueño desesperado, Elisabeth, este es tu tormento. Tú quieres ser, no parecer ser; ser en cada instante consciente y despierta, y al mismo tiempo percibes el abismo que separa lo que eres para los otros de lo que eres para ti misma (...) Esto te provoca un sentido de vértigo por el temor de ser descubierta, puesta al desnudo, desenmascarada, ya que cada palabra es mentira, cada sonrisa una mueca, cada gesto falsedad (...).

Las vacaciones en la isla son el compromiso narrativo para activar un tratamiento terapéutico entre el Yo consciente, Elisabeth y el inconsciente, mientras que Alma, cuya energía está enterrada en algún lugar, se libera de las ataduras y sale libremente a la superficie exteriorizando una aflicción siempre antes mantenida en secreto. La secuencia del monólogo de Alma marca la objetivación de un estado inconsciente común a ambas mujeres en relación al tema de la maternidad y del hijo. Ambas han puesto en acto un rechazo brutal del niño: Alma a través de la elección del aborto, Elisabeth rechazando el amor de su hijo con un comportamiento indiferente y el deseo secreto de que naciera muerto. La maternidad para Elisabeth significa repugnancia de su propio cuerpo que se deforma, miedo de morir, del dolor, de la responsabilidad, de dejar el teatro. El monólogo de Alma está, por lo tanto, destinado a restablecer la verdad sobre las culpas de Elisabeth cuando habla en tercera persona, pero cuando la enfermera utiliza la primera

persona, el discurso surge a estatuto de acusa hacia sí misma, que ella logra finalmente efectuar solo al atribuirle a la otra la culpa del asesinato del niño. La negación como defensa toma, entonces, la forma de la proyección: se ve en la otra y, no obstante, se niega a reconocer el rasgo en común; pero es justamente aquel rasgo en común lo que establece definitivamente la unidad y la identidad, logrando la fusión de los dos rostros.

¿Cómo se coloca la imagen del niño en todo esto? Es simplemente el tema obsesivo dominante pero reprimido que vaga en el subconsciente. Este se mueve en la dimensión subjetiva del Yo escindido y del Sí-mismo reflejado, dramatizado por las dos mujeres. Esta incapacidad de ir más allá de la visión, de ser solo imaginario, testimonia su imposibilidad de encarnarse en lo real: el niño es el hijo renegado y reprimido al centro de la discusión, pero también el centro secreto y recluso de la frustración y de la neurosis. Es una realidad corpórea nunca alcanzada en la psique. Es el rechazo de la “propagación” del Sí-mismo. Es la derrota. Es aquel “real” que no puede ser poseído por nuestros sentidos: Bergman lo comprende y sufre por ello, confiesa el carácter ilusorio de las imágenes y del cine, el único verdadero sí-mismo reflejado, irreal y engañoso.

La extrema posibilidad de existencia en vida, de resistencia al silencio de la psique por parte del artista como creador se encuentra en el interior del dispositivo cinematográfico, prisionero de un flash subliminal, en el cual, no obstante, él continúa operando como elemento generador y disgregante de una feroz disputa con su propia dualidad.

6. El legado de Bergman. Un universo onírico

Gracias a la trayectoria esbozada por una filmografía tan extensa, Bergman ha delineado magistralmente las prerrogativas narrativas de su poética y nos es claro cómo la declinación psicopatológica

de la mente y lo vivido por sus personajes han sido permeados por esta, incluso tal vez involuntariamente, ya que es una emanación directa del interés sustancial del director sobre aquello que está estancado en el alma humana; y el universo onírico, como proyección inconsciente del alma, es utilizado como una profunda cuenca analítica a la que se puede recurrir incesantemente. El 30 de julio de 2007, Ingmar Bergman murió en su casa de Fårö a los 89 años dejando una herencia no solo compuesta por una copiosa carrera cinematográfica, sino también por el más íntimo y espiritual recorrido y patrimonio artístico posible. Una secuencia de películas personales e inmortales que se acercan a lo insondable del espíritu humano; al tormento que deriva del estar en el mundo sin saber por qué ni para qué.

Bergman, perfectamente ubicado en el espíritu del tiempo, es el cineasta que, probablemente, mejor ha sintetizado las inquietudes del Novecientos, derivadas de la pérdida de la centralidad del individuo en favor del relativismo. Sus películas no elaboran respuestas, es él mismo quien, víctima de la duda, quisiera creer en Dios, pero la Fe lo elude (de ahí la definición malinterpretada de “ateo cristiano”). Él busca la voz de Dios en las cosas del mundo, pero solo encuentra el silencio, una realidad viciada por el egoísmo y al hombre indiferente que ha renunciado a la única posibilidad de salvación: el amor. A cien años de su nacimiento, celebramos a un artista que nos ha regalado un cine que escudriña los rostros para filmar la expresión del alma, un cine que ha logrado mirar dentro de nosotros, rozando la Nada.