

## PERSONA, DE INGMAR BERGMAN

Gerard Gil



*"El evangelio de la comprensibilidad, que me metieron en la cabeza desde que sudaba como negro de guiones en Svenks Filmindustri, pudo irse al infierno (¡Donde debe estar!). Hoy tengo la sensación de que en Persona -y más tarde en Gritos y susurros- he llegado al límite de mis posibilidades. Que, en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz.*

(INGMAR BERGMAN. Imágenes, Andanzas, Tusquets, Barcelona, 1992, pág. 59)

*Persona*, producida en 1966, es, además de un punto de inflexión en la carrera de Bergman, seguramente su película más misteriosa. Como no podía ser de otra manera -siempre nos acechan los mismos demonios-, en ella el director revisa los contenidos de toda su obra previa. La desaparición parcial del yo en el amor, la mentira inherente al arte, la angustia y el carácter corporal de la existencia son algunos de los temas que retoma en este film de sinceridad y desnudez sobrecogedoras.

*Persona* supone también la primera incursión de Bergman en un terreno donde el símbolo prevalece sobre la narración clara de unos hechos. Nos referimos aquí al símbolo entendido como lo hicieran Juan Eduardo Cirlot o Maya Deren, ambos herederos a su vez de la poesía simbolista francesa: el símbolo como un elemento cargado de significados y susceptible de ser leído en planos análogos de realidad. Por ejemplo, si hablamos de un poema que contiene la palabra rosa, esa palabra podrá referirse indistintamente a la flor, a la amada, a la pasión, al color rojo, al amor místico, etc. y mantener su sentido en todos estos estratos gracias a las correspondencias entre ellos. Es preciso no confundir el símbolo con la metáfora o la alegoría, que son meras substituciones de un elemento por otro, con interpretaciones

mucho más acotadas. Por ejemplo, rosa igual a amada o dama con espejo igual a vanidad.

*Persona* parte de un argumento muy sencillo: Elisabeth Vogler, una famosa actriz de teatro y cine, decide un día enmudecer. La doctora que se ocupa de ella decide enviarla con una enfermera, Alma, a una casa aislada junto al mar. Alma intentará ayudar a Elisabeth a salir de su enfermiza apatía y para ello le hablará, en un largo monólogo, de su vida privada. Elisabeth calla mientras Alma hace un autoanálisis de su pasado. El afecto que Alma empieza a sentir por Elisabeth se torna odio cuando lee una carta escrita por la actriz en la que revela secretos de la vida privada de Alma y se burla de ellos. Se crea, entonces, un sentimiento de amor-odio que lleva a ambas mujeres a un intercambio de personalidades, a una fusión de identidades y a una posterior separación traumática.

Se trata de un film abordable desde muy diversas perspectivas. De sus innumerables niveles de lectura, obviaremos los de carácter más filosófico y mencionaremos sólo tres, a nuestro juicio los más evidentes.

En primera instancia, se trata de la historia de la relación entre una enfermera y una paciente que ha dejado de hablar. Este nivel de narración se corresponde con la trama principal, la historia de Alma y Elisabeth tomada en sentido literal. Partimos de la mudez de la paciente, descubrimos entonces que esa mudez es en realidad un grito contenido, una forma de protestar. Cuando Alma se enfada y provoca que Elisabeth se corte con un cristal, consigue, por primera vez, sacarla del silencio absoluto. Al final de la película, Alma logra que Elisabeth pronuncie una palabra: nada.

En un segundo lugar, la historia nos está hablando de la relación vampírica entre -por usar una palabra en crisis- el artista y el espectador. Elisabeth es artista y Alma confiesa sentir una fuerte admiración por los artistas. Este nivel se corresponde con la misma trama principal, pero ahora tomada como símbolo. Se trata aquí del proceso de fusión-fisión entre creador y público. Poco a poco se crea entre ambos personajes una relación de dependencia, que tras algunos altibajos se convierte en una fusión total. Finalmente llegamos a una nueva separación, muy distinta a la del comienzo en tanto que la indiferencia ha sido substituida por el amor-odio.

En un tercer estrato, Bergman, como cineasta, se dirige directamente a nosotros como espectadores. Nos habla al margen de la historia principal y nos hace reflexionar sobre el carácter de lo que está contando y del medio fílmico. Este nivel corresponde a todos los fragmentos de carácter metacinematográfico: cuando se nos muestra el proyector, cuando se repite un plano, cuando el fotograma se quema ante nuestros ojos, cuando oímos la voz del director explicando un paso de tiempo, etc. En este nivel, empezamos con la negación del arte, pasamos entonces a entender esa negación cuando vemos el artificio oculto en él. La imposibilidad de un arte totalmente honesto nos lleva entonces a un arte que reflexiona sobre sí mismo. Éste, para acercarse a la verdad, se ve obligado a denunciar su propia mentira.

No pretendemos en este artículo hacer una interpretación simbólica de toda la película, puesto que eso podría llevar un libro entero. Nos ampararemos en la ley de las correspondencias que dice que el microcosmos y el macrocosmos se parecen para acotar nuestro estudio a una única escena del film, con la esperanza de poder extraer de ella algo de la esencia del conjunto. La interpretación que inauguramos aquí está irremisiblemente condenada a ser solamente parcial e incompleta, dado el carácter ilimitado de los símbolos. Esperamos, de todos modos, que este breve estudio sirva para verter algo de luz, o cuando menos de tinta, sobre una manera de entender el cine a menudo ignorada y que es -estamos seguros de ello- la más coherente con las posibilidades que ofrece el medio. Dicho de otra forma, una buena película es aquella que solamente puede expresarse en cine.

Un niño semidesnudo se levanta de uno de los bancos de la morgue y pasa la mano por el objetivo de la cámara. Pasamos entonces al contraplano y vemos al niño de espaldas, acariciando una superficie. La imagen de una cara femenina borrosa se hace visible en esa superficie. El niño la acaricia, se crea una visión edípica del hijo acariciando a la madre, pero la madre aparece confusa, lejana. Hacia el final de la trama vemos con claridad el rostro de la madre. Se trata de una imagen tan bella como grotesca: un rostro mitad Alma, mitad Elisabeth.

¿Quién es ese niño? ¿por qué acaricia el extraño rostro de su madre? y ¿quién es su madre? Para aventurar respuestas a estas preguntas hay que constatar antes algunas

informaciones que se dan a lo largo de la película. En primer lugar, Alma y Elisabeth tienen relaciones opuestas con la maternidad. Elisabeth tiene un hijo no deseado del que quiso deshacerse. Alma, por su lado, quedó embarazada de una experiencia extramarital, decidió abortar y se siente culpable por ello. Ambas están allí alejadas de sus parejas. Esta suerte de complementariedad se da en Alma y Elisabeth en diferentes planos. Por un lado Elisabeth es la enferma y depende de Alma, que la cuida. Por otro lado, Elisabeth es la artista, la actriz admirada por la espectadora Alma. Ambas dependen la una de la otra, anhelan ser la otra. Alma quisiera ser una actriz, comprender el arte, tener un niño. Elisabeth desearía más bien lo contrario para librarse de la angustia que la oprime.

¿Quién es el niño? El niño es el hijo no deseado de Elisabeth, pero al mismo tiempo el hijo que Alma hubiera querido tener. Y ¿por qué acaricia el extraño rostro de su madre? Cuando el niño acaricia el objetivo de la cámara está también acariciando la pantalla de proyección. Se trata de una imagen que remite a dos tiempos distintos ligados al proceso cinematográfico. Durante la filmación acariciar la superficie del objetivo es acariciar al cineasta, mientras que durante la proyección, acariciar esa misma superficie, convertida en pantalla, es acariciar al espectador. Por eso es lógico que, al hacer el contraplano del niño, aparezca el rostro de ambos, o de su equivalente dentro de la ficción. La identificación Elisabeth-artista, Alma-espectador queda patente en otra escena en la que Elisabeth hace una foto mirando a cámara (como si tomase una instantánea del público) y después descubrimos que en realidad estaba tomando una foto de Alma.

Si el niño que fue parido por el artista acaricia a éste y al espectador, cabría pensar en él como una encarnación de la obra, que es lo que une a ambos. Esto encaja con la idea de paso de la muerte a la vida que se plantea al inicio del film. Tras las imágenes de ancianos muertos, el niño se levanta de una camilla de la morgue. El niño cobra vida al mismo tiempo que la película, lo que explica también la utilización del mismo sonido sobre la imagen del niño acariciando el rostro de su madre y en el plano que inaugura la película.

Sin embargo, no se trata de un hijo deseado: el artista no elige crear, sino que no tiene otro remedio. Se nos presenta al artista como esclavo de su condición. Tarkovski

afirmaba: "*El artista es un vasallo que tiene que pagar los diezmos por el don que le ha sido concedido casi como un milagro.*" (Esculpir en el tiempo. Libros de cine Rialp. 1991. Madrid. pág. 62).

Por cierto que a Tarkovski le irritaba sobremanera cualquier tentativa de interpretación simbólica de su obra. Cuando le preguntaban qué había querido representar con "la zona" de su película *Stalker*, reponía lacónicamente "La zona es la zona." Seguramente, el director ruso se habría opuesto a someter cualquiera de sus películas a un análisis como éste. Y no sin razón, porque la poesía es infinita mientras que la crítica es limitada. La crítica es sólo justificable cuando es entendida ella misma como un ejercicio de creación, aunque sea a partir de un cadáver.

Volvamos ahora a esa imagen inquietante que abre y cierra el film. El niño acaricia la cara de su madre. Pero ¿quién es su madre? ¿Elisabeth? No. Es Alma y Elisabeth al mismo tiempo. Esto encierra una visión del arte que podría expresarse de la siguiente manera: la obra pertenece en igual medida al artista y al espectador, es hija de ambos. En cierta escena, el marido de Elisabeth hace el amor con Alma creyendo que es su mujer. El espectador puede quedar preñado de lo mismo que el artista.

*Persona*, del griego "prósopön", significa máscara, la máscara que llevaban los actores en las representaciones clásicas, y ¿qué es una máscara sino un rostro sobre un rostro, dos rostros yuxtapuestos y unidos por la representación? Estamos, sin duda, ante uno de los planos más bellos de la historia del celuloide. Una imagen que encierra un conocimiento profundo de lo que es el cine y, en definitiva, el arte.