

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA REPRESENTACIÓN DEL SILENCIO  
EN *Persona* DE INGMAR BERGMAN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

**SENDEY SÁNCHEZ BELLO**

ASESOR: MTRO. LECH HELLWIG-GÓRZYNSKI

SINODALES: DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA LORENZO

PROF. ARMANDO CASAS

DRA. GRETA RIVARA KAMAJI

PROF. JUAN PABLO VILLASEÑOR RANGÉL



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A:

Todos los personajes que se me han ido revelando y velándose de nuevo; aquellos que no saben de mí pero aún así los siento; al que camina pateando una franquicia de desasosiego o al que mira pasar las nubes colmadas del blanquísimo vacío. A Petamina la Kokina, a su madre la Lyonesa Koccinella, a la Preko, al Teko, al Amigo Ursus, por supuesto. A la Elpha Japonesa y su cuadrilla de rufianas: Melusina encabeza. A la Koneja, a Forestina o la Kastora Palma; al Ray Matabachas, al Edy, a Polo y a Mondy, a Paulino (da silva) y al Jaco-bolobo. También al Chucho, al Piedritas, a la Ventanita, al Muerto que trabaja de Mimo, al Israelita Cortesano, a la Koronella, al Patiñeto, al Hache-Hache Lomelí y a su Morgana y hasta a Bienvenido Granda. Mi agradecimiento sincero al sínodo que se aventó a leer tremendo mamotreto y, además de eso, tuvo a bien hacerme correcciones. A Lech especialmente por ese personaje tan exótico y bizarro que da certeros bastonazos cuando se desmadejan las hilachas. Pero especialmente a *aquel* personaje que desde muy temprana edad me advertía tirándome ligeramente del brazo: “mira bien a *aquel*: ¡es un personajazo!”.

# Índice

## INTRODUCCIÓN

a. Plan	3
b. Bergman, hombre de teatro	5
c. Génesis: Hospital <i>Sophia</i>	9

## I. GENÉRICOS

I.a. Técnica expuesta	15
I.b. Luz difusa	19
I.c. Renacer y remorir	23
I.d. Intuición Primaria	25
I.e. El rostro	28
I.e.1 el cuerpo desmesurado	30
I.e.2 el gesto amargo	34
I.e.3 la máscara trágica	37

## II. PERSONA 47

II.a. Convención eurípidea	49
II.b. Individuo y persona	55
II.c. Enmudece Electra	60

## III. SILENCIO 71

III.a. Encadenados a Prometeo	73
III.b. Lo impronunciable	76
III.c. Narratividad de lo no dicho	79
III.d. Realidad fabulada	83
III.e. Seducción del ello ( <i>o frente a Katarina</i> )	87

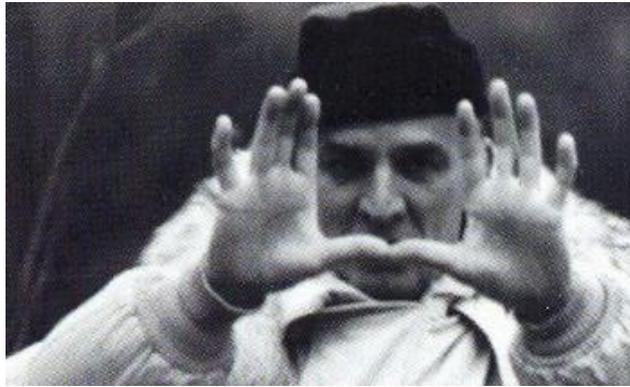
## IV. REPRESENTACIÓN 95

IV.a. Refracción espectacular	102
IV.b. Desgarramiento de la tela	110
IV.b.1 juegos infinitos	112
IV.b.2 tocadas por las ninfas	117
IV.b.3 poder de transformación	120

IV.c.	Despertar en un sueño	125
IV.c.1	actuar lo sano	129
IV.c.2	repetición sin semejanza	139
IV.c.3	profundidad de la piel	144
CONCLUSIONES		169
APÉNDICE		
a.	<i>Parientes</i> cinematográficos	177
b.	Puestas en escena	178
c.	Obra cinematográfica	181
BIBLIOGRAFÍA		193

*Una clara ventaja de la representación teatral es que se hunde en el mar del olvido y desaparece.  
Las películas quedan. Me pregunto cómo hubiese sido este libro si hubiese desaparecido  
el corpus delicti y hubiese basado mis comentarios en diarios de trabajo,  
fotografías, crítica de periódicos y pálidos recuerdos.*

Ingmar Bergman



## Introducción

### a. Plan

a.

---

Quizá sea necesario empezar contestando por qué Ingmar Bergman, una de sus películas y no una de sus obras dramáticas o puestas en escena se analizan para esta tesis de teatro. La relación de Bergman con el teatro está mal documentada. Su celebridad es sobre todo cinematográfica y aunque sus montajes escénicos han recibido difusión y buenas críticas en festivales, los registros que se tienen, bitácoras, videos o fotografías, son escasos. Nuestros acercamientos, por ende, se limitarán a consignar los nombres de las obras y sus autores, las fechas de ensayos y estreno, los actores, decorados, eventos paralelos que rodean el espectáculo teatral, tales como situaciones sentimentales o financieras. Como sabemos que el teatro no se reduce a esto no intentaremos seguir escarbando en estas cifras y rastreamos su teatralidad en sus manifestaciones más sutiles, en sus personajes, en su predilección a las máscaras, en sus películas. Es propósito de esta tesis ir avanzando paulatinamente en la relación intrínseca entre el teatro y el cine en la obra de Bergman, así como interpretar bajo nuestra propia perspectiva la película y reconocer las afinidades de estas dos artes que aquí confluyen en el fondo: constatar como una misma inquietud adopta distinta forma según el lugar donde se enuncia. Sin embargo, el objetivo fundamental es plantear la pregunta que interroga por la construcción de la *persona* desde la perspectiva teatral, es decir, indagar sobre el personaje y su relación con la personalidad, ambos bajo la sombra de la máscara (*personae*); indagar en el teatro, y en el personaje en especial, los hilos y resortes que se confabulan para crear nuestras ideas de identidad, de sociedad, de personalidad. Con esto se buscará reconstruir, pues, la importancia del *teatro* occidental en nuestra noción de *persona*, antes de que sea petrificado en un evento remunerado, una disciplina artística más, o una subdivisión de alguna secretaría de Estado.

Las reflexiones sobre el personaje se repartirán en cuatro capítulos que caminan junto con momentos clave del desarrollo dramático de la película: genéricos, persona, silencio y representación. El primer capítulo aborda los genéricos de la película que consideramos todo aquello que juega antes del principio formal y que viene acompañado de los créditos institucionales; generalmente es un mecanismo previsor del tono en el que debe ecualizarse el espectador, o dicho mejor, la expectación. Este capítulo se alienta con espíritu helénico que,

intermitente, no cesa de aparecer a lo largo de todos los demás. El acercamiento a Grecia no es casual. Está condicionado al reflejo más elemental de cualquier historia sobre el teatro. Si bien aquí no se pretende hacer una historia del teatro, sí reconocer el vínculo que consigue que la máscara deje de nombrar al objeto estilizado y designe al sujeto portador de su rostro desnudo y cotidiano. Este vínculo se encuentra delineado en la cultura griega con cierta fortuna y es antecedente obligado para entablar diálogo con la máscara de occidente. Además, Bergman nos lo sugiere. El primer rostro en *close-up* que aparece en la pantalla, digamos, en el principio formal -post-genéricos-, no es la cara de la Doctora de la que oímos su voz, tampoco es el cerrado de Alma que es la primera en entrar a pantalla de cuerpo entero: es el rostro de Electra por donde debajo yace la angustia de Elisabeth, el personaje que interpreta Liv Ullman. El primer rostro es el de la ambivalencia de la máscara trágica. Bergman deja suspendido el fantasma de Electra junto con el silencio de su intérprete. Aquí cabe la reflexión sobre la naturaleza del acto creativo, de la violencia como generador de movimiento; la reflexión apolínea sobre la apariencia y las prácticas desmedidas de los cultos dionisiacos y sobre *la intuición primaria*, que es la advertencia del ritmo y su expresión se da en el rito. Tratando de armonizar –en el sentido de *acorde* más que de *acuerdo*- nuestro discurso a la sucesión de eventos que la película despliega, la aparición del rostro difuso, todavía en los genéricos, nos fuerzan a contemplar la ambivalencia del gesto y a dividirlo en tres momentos distintos para *razonarlo*. Nos detendremos entonces en el rastreo del *rostro* por lo dionisiaco, para enfrentarlo a la máscara de un dios que a poco se convierte en héroe o semidiós y así, en tragedia.

En el capítulo “Persona” hacemos coincidir el principio de la trama<sup>1</sup> con el del concepto de “persona”, que se acuña sobretudo en la relación sin intercesor divino entre dos individuos. La aversión de Eurípides hacia un teatro todavía litúrgico o metafísico, toma aliento de las enseñanzas socráticas y desenmascara aparentemente la escena para poblarla de personas. La secularización de la escena está relacionada con el advenimiento del diálogo y la constitución de una estética basada en la razón, en el cálculo y en la intriga. Todo por la reafirmación del *yo* que surge en los excesos del lenguaje, en la profusión de codificación, estratificación y clasificación de los individuos y las cosas. Por lo cual, antes de abordar a los individuos y los roles que la sociedad les demanda, haremos breve indagatoria por los recursos del lenguaje: de los

---

<sup>1</sup> Preferiremos esta palabra a la de “historia”, para remitirnos al concepto aristotélico que poco tiene que ver con la narración de una anécdota, sino con la concatenación y estructuración de acciones. La narración como estructura es *mito*; *mythos* es la parte no racional de la comprensión humana. Mito no es lo que se cuenta sino como se cuenta, por esto Ricoeur (Cf: Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, México, SXXI, 1996, p. 82-83) prefiere por sobre *fábula*, *tema* o *argumento*, el término inglés *emplotment*, que Alcántara –por tratarse de un proceso- traduce como *entramamiento*, en lugar de simplemente *trama*. (Cf: José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras, 2002, p. 59).

pronombres personales y de los nombres de las cosas. Se verá entonces que nuestra aproximación a la “persona” se emprende desde la perspectiva del lenguaje ya que es un hombre hablando a otro como nos encontramos en el mundo. Este proceso alternativo entre la relación y la experiencia, entre mis recuerdos y mi concesión de la existencia de los tuyos, es lo que se prepara en este capítulo para el rastreo de la *tercera persona*.

En seguida la reflexión se tornará sobre sí misma para interrogarse sobre la verdad de las palabras, sobre la realidad de la mentira, sobre la construcción de la ficción sin pretender respuestas todavía, sino simplemente lanzar las paradojas al ruedo y observarlas mediante espejos que nos clarifiquen su oposición y su encuentro. Aquí penetra la conciencia de las convenciones con un silencio tronante para develar los artificios que forman parte en la construcción de la personalidad. Es el capítulo denominado *Silencio*.

El último capítulo trata sobre la destrucción de nuestros anhelos de comunicación en una realidad que *en realidad* es nuestra ilusión mas gastada. Despertar de un sueño para encontrarnos en el sueño de otro; vigilia contrahecha que se esconde en los párpados de un sueño más profundo que ya no se sabe quien sueña. A través de la mimesis, el juego y lo que Gadamer denomina auto-representación, dividiremos el juego de los gestos infinitos que traslucen el simulacro universal del que estamos hechos. Sin adelantar conclusiones, diremos que este reconocimiento violento de los reflejos intermitentes de la apariencia, esta insuflado con la misma fuerza al grado de la repulsión por asco o por miedo. Este momento en donde se intuye al *personaje*, se nutre del vacío de la identidad o en la identidad cambiante.

En el apéndice se incluye toda la obra cinematográfica de Bergman que realizó antes de rodar *Persona*, y se apunta sucintamente su crítica y fortuna. Todo esto para destacar algunos temas recurrentes, las obsesiones paulatinas, sus aficiones por construir mundos que se emparentan o se tocan de manera muy íntima. Su reflexión sobre *la persona* nos seduce a devolver la reflexión en *su* persona. Todas sus demás películas también se encuentran consignadas, pero de manera expedita.

## **b. Bergman, hombre de teatro**

**b.**

Ernest Ingmar Bergman es un hombre de teatro. El teatro lo formó y él se transformó en el teatro. Si bien primero conoció el cine -a los seis años- en una función del Sture, un local de Estocolmo donde se proyectaba *La bella negra*, toma al teatro como su primer *juego en serio* -a los doce años- construyendo un teatro de marionetas que siempre estará perfeccionando. Nace en

Upsala, Suecia un 14 de Julio de 1918 del vientre de Karin, esposa del Pastor luterano Erik, su padre. Transcurre su infancia en esa ciudad universitaria, alejada de la capital unos sesenta kilómetros al norte: es el segundo hijo de los tres que tendrá el matrimonio. El cine lo descubre en este momento de la vida, en el tiempo de los anhelos, de certidumbres ciegas, de juegos, fantasías heredadas y en casa de su abuela materna, donde -a los diez años- conoce al operador de cine Slottet, quien le facilitará infinitamente acercarse a los misterios mecánicos de la proyección desde la cabina. En la Navidad de 1929, una tía adinerada le regala un proyector de juguete al hermano mayor de Ingmar, que después él se quedará a cambio de su colección de soldados de plomo.

Quien como yo ha nacido de la familia de un pastor, aprende muy tarde a mirar entre los bastidores de la vida y de la muerte. El padre tiene que asistir a un entierro, ha de celebrar un matrimonio, un bautismo, una meditación, tiene que escribir un sermón. Muy pronto se adquiere el conocimiento del diablo y, a la manera de los niños, se necesita darle una forma concreta. *Y es aquí, en este punto*, en el que entra en juego la linterna mágica, pequeña caja de cartón con una lámpara de petróleo (todavía siento el olor de la caja quemada) y proyecciones en colores.<sup>2</sup>

*Y es aquí, en este punto...* El cine se le dibuja como el rostro de lo que no lo tiene, exorcismo plasmado de la incertidumbre, animales o demonios retratados para ser aprehendidos, para ser nombrados y disfrutados. Religión y muerte -además del matrimonio-, son agentes que en su obra se confunden hasta perderse paulatinamente en su retrato, en su ambivalencia restituida. Representar lo irrepresentable a través de la magia del artificio. Este principio será decisivo en toda su obra. Y es también aquí dónde radica el punto más cercano al teatro. El cine le fascina y le hace plausible su fe en el demonio, lo convierte imaginable, despierta su curiosidad en la magia; el teatro la hace posible, practicable: aquí él es el demiurgo, pues no sólo lo dibuja: lo representa. Creador de mundos dentro de *otro*, como titiritero encuentra la facilidad de manipular, transformar y transgredir la objetividad y conocer sus hilos rectores. Sin embargo, más allá de los mecanismos de puesta en escena o de construcción dramática, Bergman irá desarrollando un aprendizaje particular del teatro que trascenderá lo técnico, para reparar en la formación misma del hombre, a mirarse a sí y a preguntarse por sí desde la escena, a ejercitar el juego irónico de la relatividad de las convenciones: poner en crisis esa ficción colectiva que llamamos realidad. Más que la técnica teatral, ejerce la ética teatral.<sup>3</sup> Su fascinación con estos

---

<sup>2</sup> Ingmar Bergman. *Cahiers du Cinéma*, num 61, julio de 1956: *Qu'est-ce que faire des films?* Citado por Jacques Siclier en *Ingmar Bergman*, Madrid, Rialp, 1962.p. 34. [Las cursivas son nuestras].

<sup>3</sup> "Mi amigo Federico Fellini... dice que el cine es su modo de vivir. Yo, sin embargo, digo que mi modo de vivir es el teatro. Es mi silencio, mi familia." (Ingmar Bergman, citado por Juan Miguel Company, en *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 1999, p 146).

universos alternos no se basta en el simple hecho de desquiciar el espacio/tiempo. Su atracción siempre está en relación con la persona.

La primera cinta que poseía tenía tres metros de larga y era marrón. Representaba a una muchacha dormida en un prado; se despertaba, se desperezaba, se levantaba y, con los brazos tendidos, desaparecía por el lado derecho de la imagen. Esto era todo. En la caja que guardaba la película había dibujada un imagen con estas palabras rojizas: *Señora Holl*. Nadie de quienes me rodeaban sabía quién era la señora Holl, pero esto importaba poco: la cinta tenía un gran éxito y se proyectó todas las noches hasta que se desgarró, al punto de no poderse reparar.<sup>4</sup>

Dentro de sus más antiguos recuerdos, Bergman aprecia éste por la claridad con la que todavía se presenta en su noches viajeras y porque este pequeño cine oscilante fue su primera caja mágica. Aquí aparecen, además, condensadas muchas de las imágenes, ideas o temas que abordaran sus películas. Por lo pronto nos interesa resaltar la infinita satisfacción que producía la repetición una y otra vez del mismo movimiento, y la noche en que se desgarró finalmente la cinta. Es la figura humana en movimiento, en constante repetición del despertar, es decir, el día que se arrastra tras de otro como una novedad, una libertad y una tarea de libertad.

En realidad es bastante extraño: el juguete era mecánico, los personajes y las cosas no cambiaban nunca, y a veces me he preguntado qué es lo que podía fascinarme de tal manera y que, hoy todavía, me fascina exactamente del mismo modo. Este pensamiento me asaltaba a veces en el estudio o en la penumbra de la sala de montaje, cuando tengo ante mí la pequeña imagen y la película pasa entre mis dedos o bien durante el alumbramiento fantástico que supone la recomposición cuando el film terminado descubre su rostro. No puedo menos que creer que estoy manejando un instrumento tan refinado que nos sería posible iluminar con él el alma humana con una luz infinitamente más viva, revelarla todavía más brutalmente y anexionar a nuestro conocimiento nuevos campos de la realidad. Quizá hasta llegáramos a descubrir una fisura que nos permitiera penetrar en el claroscuro de la sobrerrealidad, narrar de una forma nueva y embriagadora.<sup>5</sup>

Búsqueda constante por esa hendidura donde se escapa la realidad y se descubren las sombras que permiten la claridad de lo innombrable. Una empresa que empieza a cimentarse desde muy niño en la cabeza de un atento observador de esas fracturas por donde al mismo tiempo se profundiza en el desconocimiento. Si tratamos de ir por la grieta, lo más probable es que nos destruyamos. Por eso existen modos para contemplar estas fisuras sin entrometernos en ellas; para no emprender el viaje hacia el abismo de la sabiduría, nos consagramos en el arte.

---

<sup>4</sup> I. Bergman, citado por J. Siclier, *op. cit.*, p. 35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 36.

En el comedor de mi abuela, en Uppsala, había una puerta empapelada con el mismo papel que la pared. Cuando murió mi abuelo, ella dividió el enorme piso en dos. La puerta empapelada del comedor era el pasaje cerrado al otro piso. ¿O quizá sólo daba a un guardarropa? Nunca la abrí. No me atreví.<sup>6</sup>

Bergman cuenta que su aproximación con el teatro, después de fabricar y experimentar con su teatro de marionetas, se dio con el espacio arquitectónico, en la majestuosidad del recinto y a partir de entonces este recuerdo impregna todas sus inquietudes.

De niño era un deambulante. Un día de octubre me fui a la isla de Drottningholm y me dirigí al teatro del palacio. Por alguna razón la entrada del escenario estaba abierta. Entré y vi por primera vez el teatro barroco recién renovado. Recuerdo con gran claridad que fue una vivencia hechizante: *la penumbra, el silencio, el espacio escénico.*<sup>7</sup>

En el teatro, el actor pregunta “¿quién soy?” a su personaje; el personaje le tiende la misma pregunta al público. Por ser el hombre en cuerpo presente el artífice de la creación, el arte dramático realiza su operación alquímica dentro de *esta misma realidad* sin muchas digresiones ni artefactos; no se vale más que del cuerpo para recrear universos paralelos, haciendo difusos los límites. Ya desarrollaremos más adelante las particularidades del lenguaje teatral. Por el momento resulta pertinente resaltar que reduciendo al mínimo el fenómeno teatral, nos queda el actor. Sintetizando al máximo sus cualidades, se dirá sin mucho empacho, que de toda la obra bergmaniana lo más inquietante, vivo, acentuado, son sus personajes precisamente por estar imaginados en el ensueño, por ambiguos, por interpretables. Jacques Siclier cita el marasmo del espectador “que debe preguntarse, al mismo tiempo que el actor (o más bien: que el ser representado por el actor): ¿Quién soy yo?”<sup>8</sup> En *Persona*, Bergman cuestiona a su persona, a la

<sup>6</sup> I. Bergman, *Imágenes*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992, p. 132.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 300 [Las cursivas nos pertenecen].

<sup>8</sup> J. Siclier, *op. cit.*, p. 128. “Los actores son, por cierto, un capítulo aparte, y no sé si soy lo bastante competente para aclarar su influencia en el nacimiento y en el aspecto final de mis películas. Pero, ¿cómo hubiese sido *Persona* si Bibi Anderson no hubiese interpretado a Alna, y cómo hubiese sido mi vida si Liv Ullmann no se hubiese hecho cargo tanto de mí como de Elisabeth Vogler? ¿O un verano con Mónica sin Harriet Anderson? ¿El séptimo sello sin Max von Sydow? ¿Victor Sjöström y Fresas salvajes? ¿Ingrid Thulin y Los comulgantes? Nunca me hubiese atrevido a hacer *Sonrisas de una noche de verano* son Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand.” (Bergman, p. 270). Más adelante dirá: “Casi siempre estoy agradecido a los actores. Cuando tenemos que despedirnos se apodera de mí una profunda angustia ante la separación, con la consiguiente depresión. A veces la gente se ha extrañado de que no vaya ni a los estrenos ni a las fiestas de fin de rodaje. En esta renuncia no hay nada raro. Ya he cortado las relaciones afectivas. Duele y lloro por dentro. Así no se puede ir a una fiesta, ¿verdad?”. (I. Bergman, *op. cit.*, p. 276). En *Después del ensayo* (1983), un consanguíneo de Elisabeth y Emanuel, otro aprendiz de brujería, disfrazado aquí de viejo director de teatro, se queda platicando con una actriz:

ANNA.- ¿Cómo puedes estar seguro de que le dices las palabras adecuadas a un actor?

VOGLER.- No lo sé. Es una sensación.

ANNA.- ¿Nunca tienes miedo de tener una sensación equivocada?

VOGLER.- Cuando era más joven y debía haber tenido razones para tener miedo, no entendía que tenía razones para tener miedo.

ANNA.- A lo largo del camino de muchos directores hay actores humillados y mutilados. ¿Te has molestado alguna vez en contar tus víctimas?

VOGLER.- No.

persona; cuestiona su profesión cinematográfica, su quehacer artístico, al teatro. Por esto se empezará con un recuento de la génesis de la película, para establecer la condición anímica-corporal del autor que “concibe” unas imágenes en un estado clínicamente enfermo. Esta imagen servirá para ir identificando los diferentes niveles de verosimilitud que se van construyendo en nuestra búsqueda por la “verdad”; la imagen de un marco que se confunde continuamente con el fresco, con la tela de la pintura: Bergman enmudece y cae enfermo.



### c. Génesis: Hospital Sophia

c.

*Persona* está relacionada altamente con el teatro porque antes y después de su rodaje la actividad teatral de Bergman se circunscribe de diferentes maneras. En 1963, Bergman es nombrado director del teatro Dramaten de Estocolmo, (cargo que ocupará hasta 1966), un teatro en descomposición. No tenía actores ni repertorio para la siguiente temporada; el edificio además se venía reparando desde hacía tiempo hasta que el dinero se acabó. Su labor no consistía entonces en levantar un teatro con poco auditorio; consistía en reconstruir desde las bases un teatro. “La experiencia fue un soplete que impulsó en mí una especie de madurez instantánea. Concretizó mi

---

ANNA.- ¿Quizá no hayas causado víctimas?

VOGLER.- No lo creo.

ANNA.- ¿Cómo puedes estar tan seguro?

VOGLER.- En la vida, o digamos mejor la realidad, creo que hay personas que llevan heridas de mi manera de proceder lo mismo que yo llevo heridas del comportamiento de otros.

ANNA.- ¿No en el teatro?

VOGLER.- No. No en el teatro. Quizá te preguntas cómo puedo estar tan seguro y ahora te voy a decir algo que suena sentimental y exagerado, pero que sin embargo es la pura verdad: ¡Yo amo a los actores!

ANNA.- ¿Amas?

VOGLER.- Exactamente, amo. Los amo como fenómeno en el mundo de los sentidos, amo su profesión, amo su valentía o su desdén por la muerte o como lo quieran llamar. Amo sus excusas, pero también su negra e implacable sinceridad. Los amo cuando me intentan manipular y les envidio su credulidad y su perspicacia. Sí, amo a los actores, incondicionalmente, grandiosamente. Por eso no puedo hacerles daño. (*Ibid.*, p. 277).

relación con la profesión de una manera brutal y obvia”.<sup>9</sup> Los dos primeros años fueron exitosos. Las entradas se agotaban y la crítica era favorable. En el 64, Bergman monta *Hedda Gabler* de Ibsen y *Don Juan* de Molière. La compañía emprende una gira al final de la temporada en la que algunos de sus miembros mueren y muchos caen gravemente enfermos. Bergman termina con una grave intoxicación de penicilina y pulmonía. “Estaba fuera de combate y sin embargo intentaba seguir llevando el teatro. Finalmente, en abril, me internaron en el hospital de Sophia para un tratamiento adecuado. Empecé a escribir *Persona*, más que nada para entrenar la mano”.<sup>10</sup> Envuelto en esta asepsia de hospital, entre las millones variantes del blanco que disimula la muerte y su caminar y encerrado como Elisabeth Vogler, no reflexiona sobre su quehacer “humano” o “artístico”, sino su obrar como “persona”. Humano remite a íntimo y artístico a profesional; personal remite a todo esto, a lo que esta en medio y a todo lo demás. El exceso de actividad como director del Teatro Dramático había atrofiado la carrocería y ya no podía andar más. Le fue necesario escribir algo que lo distrajera de la destrucción. Por tanto, se fija reglas muy estrictas<sup>11</sup> para permanecer en actividad durante su estancia en el hospital: sentía la muerte muy cerca.

En su diario de trabajo empieza a pergeñar lo que será el libreto cinematográfico que servirá de base para el rodaje de la película, ya que un guión como tal nunca escribe. Más bien son una serie de reflexiones en primera persona que vacilan entre la construcción de personajes, la autobiografía y anotaciones de lugar y sentimientos.<sup>12</sup> En esta bitácora, los recuerdos de la niñez son los primeros en aparecer como explicación o aproximación acaso de la necesidad artística que se manifiesta en él como hambre; hambre que reclama intensamente las miradas del público para satisfacerse.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>11</sup> “Intentaré seguir las siguientes reglas:

- Desayuno a las siete y media con los demás pacientes.
- Después levantarme inmediatamente y paseo matinal.
- Nada de periódicos ni revistas durante el tiempo en cuestión.
- Ningún contacto en absoluto con el Teatro.
- No aceptar cartas, telegramas ni llamadas telefónicas.
- Visitas permitidas por las tardes.

“Tengo la sensación de que se acerca la batalla final. Lo importante es no retrasarla más. Tengo que llegar a alguna forma de claridad. Si no, Bergman se va a la mierda definitivamente”. Más adelante agrega: “Fue una fase extremadamente difícil. Tenía la sensación de que mi existencia estaba amenazada”. (*Ibid.*, p. 48, 54).

<sup>12</sup> Los guiones de Bergman son por demás particulares, ya que son guiones literarios en el sentido más literal de la redundancia. Al respecto él comenta: “Yo creo que es bueno escribir el guión como un largo y cariñoso mensaje a los actores y a los técnicos. Comentar todo el tiempo lo que se ve, lo que pasa. Deshacerse de las tonterías verbales. Estar todo el tiempo en contacto íntimo con los que van a hacer la película”. (*Ibid.*, p. 88). “Si se lee el texto de *Persona*, puede parecer una improvisación. Pero está planificado con extremada minuciosidad. A pesar de ello nunca he hecho tantas tomas durante ningún otro rodaje y al decir tomas no me refiero a tomas de la misma escena repetidas el mismo día, sino a tomas que son una consecuencia de haber visto las primeras pruebas del día y no haber quedado satisfecho”. (*Ibid.*, p. 58).

Un recuerdo muy temprano de mi infancia es mi necesidad de exhibir mis habilidades: mi disposición para el dibujo, el arte de golpear una pelota contra la pared, las primeras brazadas. Recuerdo que tenía una fuerte necesidad de fijar la atención de los mayores en estas manifestaciones de mi presencia en el mundo de los sentidos. Nunca me parecía que mis prójimos me prestaban suficiente interés. Cuando la realidad ya no me bastaba, empezaba a fantasear y entretenía a mis coetáneos con mis hazañas secretas. Eran mentiras embarazosas, que inevitablemente se rompían ante el sobrio escepticismo de mi entorno. Finalmente me aparté de la comunidad y guardé mi mundo onírico para mí. Un niño que buscaba contacto y que estaba obsesionado por la fantasía se había transformado con bastante rapidez en un soñador herido y astuto.<sup>13</sup>

Prestemos suficiente atención a Bergman, a su *Persona*, por sobre su persona, y miremos la película junto con el libreto cinematográfico escrito por él mismo y traducido al español por José de la Colina. Suspendamos momentáneamente –a modo de *still*- las reflexiones del artista sobre su propio quehacer, para mirar su obra y regresar a ellas en las conclusiones. Observemos para concluir la introducción, que en este curioso cuaderno que consigna la génesis de la película y que deviene en guión, Bergman se hace pasar por Elisabeth Vogler con asombrosa facilidad de un párrafo al otro y toma prestada su voz –o dicho con propiedad su silencio- y mezcla arbitrariamente los géneros literarios con sus reflexiones y problemas personales, con admirable congruencia dramática. La voz de la *persona* (escritor) se torna en la del *personaje* (actriz) y viceversa. Es como si Bergman de repente se escondiera bajo la sombra del personaje para interrogarse con mayor libertad acerca de su profesión, de su quehacer artístico.

INGMAR.- La señora Vogler ansía la verdad. La ha buscado por todas partes y a veces ha creído encontrar algo sólido, algo duradero, pero de pronto el suelo ha cedido. La verdad se ha diluido y desaparecido o en el peor de los casos se ha convertido en una falsedad.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 56.

*Hacer películas en volverse a hundir hasta las más profundas raíces de la infancia.*

Ingmar Bergman

*El criminal no crea la belleza: él mismo es la belleza en estado puro.*

Jean-Paul Sartre



## I. Genéricos

### I.a. Técnica expuesta

a.

La película empieza con una nota sostenida en un oscuro total. Un cuadro robustece su blancura desde el centro de la pantalla. A poco, otra barra más -del mismo blanco intenso- se aproxima al cuadrado: su forma es más pequeña y circular, está por debajo de aquel, ligeramente inclinada y recuerda al bálamo que acecha lo estático para devenir en movimiento. Nos percatamos que se trata del “rojo” vivo de dos barras candentes que están dentro de algún proyector de cine. Le película es en blanco y negro. Cuando las barras se juntan se produce un estruendo. Todo vira vertiginosamente, las imágenes rompen con la pasividad y a partir del encuentro de estos dos elementos también el sonido se revela violento. El sonido del proyector acuchilla con su motricidad maquinal la imagen del obturador que se abre y cierra alrededor de una herida, una vaina de luz que nos señala la entrada de un universo que estamos descubriendo. Una película cinematográfica se ve desenrollándose, mostrándonos el fluir de fotogramas que constituyen la sensación de sucesión, la magia del cinematógrafo: es una película que empieza como empieza la película. Es decir, la película nos narra su comienzo, no como historia, sino como evento representacional, como técnica expuesta.

La película crepita intimidante a través del proyector [...] Gira a velocidad considerable: veinticinco fotogramas por segundo, veintisiete largos metros por minuto. Las sombras se deslizan rápidas sobre la pared blanca. Es magia. Pero una magia extraordinariamente sobria y despiadada. No se puede modificar ni anular nada. Todo retumba con estruendo, repetidamente, siempre con la misma inimitable y gélida complacencia. Pones un filtro rojo ante el objetivo y las sombras se vuelven rojas... Pero ¿para qué? Carga la película en la cámara al revés, o invertida, y el resultado no será muy diferente.<sup>1</sup>

Casi como contracampo, la siguiente imagen es la del cañón del proyector que irradia un blanco destellante e inunda a ratos la pantalla entera, y a ratos se descubre, en un juego intermitente de fotos encadenadas de un proyector que se proyecta. Si esta imagen se ve en el cine (para el formato que fue imaginada) y no en la burda pantallita cuadrada, se comprende y profundiza esta sugerencia de reflejos. En la pantalla enorme, un proyector lanza la imagen de otro

---

<sup>1</sup> I. Bergman, citado en Guido Aristarco, *Los gritos y susurros: diez lecturas críticas de películas*, Universidad de Valladolid, 1996, p. 108.

proyector: ¡es el mismo! La proyección se refleja. De alguna manera —este será el tema de la película— lo que se hace evidente es el juego de espectar y proyectar, es el juego del narrador—personaje—espectador; el espectador es expuesto en su acto de espectar.

*Persona* es una obra que se remite así misma para preguntarse acerca de la creación, una película que se sabe película y que en esta medida supera la intriga a favor de una gramática del juego, de la construcción de la ficción, de la creación como ocultamiento y revelación. Es una *mirada* hacia el lenguaje, el que se habla cotidianamente —y que constituye a la persona— y una pregunta, evidentemente, al cinematográfico.<sup>2</sup> Al momento de bautizarla, una vez terminado el montaje, Bergman se dio cuenta que tenía en frente un problema mayúsculo. Todos los títulos que inventaba sonaban grotescos o insuficientes. Entonces le propuso al productor Kenne Fant titularla “*Cinematografía #...*” simplemente, al modo como los compositores le llaman a su obras *Sinfonía No. 7*, porque lo único indiscutible que se podía decir de la película, lo único evidente, lo que no puede negarse acerca de ella es que *es* una película, eso es lo único cierto. El cambio de *Cinematografía* a *Persona*, fue doblemente ambicioso y consecuente.

Hay una palabra que frecuentemente me había obsedido y que me vino al pensamiento: *persona*, el vocablo latino con el que se designaban las máscaras detrás de las cuales, en la antigüedad, los actores ocultaban el rostro. Y me di cuenta de que tenía un título particularmente adecuado, porque, finalmente, ése era el tema de mi film: las máscaras que llevan los individuos. Muy contento, propuse este nuevo título a Kenne Fant. Para él, cualquiera resultaba mejor que “*Cinematografía*”.<sup>3</sup>

El film (documental o ficción) siempre es dos veces ficción, por contener objetos, personas o situaciones dentro de una imagen bidimensional que se proyecta en una pantalla. Los actores y la escenografía forman parte de una narración que es una especie de ficción; la otra es la de la propia película que se organiza bajo la yuxtaposición de fotogramas que generan la ilusión de movimiento. La película es un rollo de materia transparente y flexible donde están impregnadas fotos fijas que al ser proyectadas en un espacio oscuro y en una pantalla blanca, escriben visualmente con la materia prima extraída del *mundo real*. McLuhan dice que el cine “nos permite enrollar el mundo real en un carrete para poder desenvolverlo luego como si fuese una alfombra mágica de fantasía”.<sup>4</sup> Su acto de comunicación encuentra el deleite en una realidad—imagen que puede aparecer como algo subsistente de por sí, pero siempre será producto de una

---

<sup>2</sup> Características del lenguaje cinematográfico: 1) la distancia variable, 2) el plano de detalle, 3) el primer plano, 4) la variación del encuadre y, 5) el montaje. (Cf. Béla Balázs, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, G. Gill, 1978, p. 38).

<sup>3</sup> I. Bergman, *Persona*, Era, México, 1970, p. 130.

<sup>4</sup> Citado en Ramón Carmona, *Cómo se comenta un film*. Cátedra, Madrid, 1991, p. 33.

ficción espacio temporal. Su modo de subsistencia son las imágenes que siempre son fantasmas del mundo exterior, apariencias, seres diversos de lo que representan. En la pantalla está todo registrado, todo ya ficticio; todos los objetos que ahí aparecen se convierte en signo suyo: la sensibilidad mineral les ha arrebatado su icono<sup>5</sup> y consagrado en el tiempo; permanecen “como un rastro amnésico que fuera tal inmediatamente, sin haber sido nada más con anterioridad”.<sup>6</sup> Es por esto que el cine cabalga a mitad de dos momentos distintos de la actividad artística o del pensamiento humano: participa, analiza y hace suyos muchos de los preceptos básicos que fundamentan los discursos estéticos de otras disciplinas, como la pintura, el teatro, la literatura, la música, etc., pero también el cine es la fascinación por el instrumental tecnológico.<sup>7</sup> Es hijo reconocido del capitalismo, como afirma Metz: miembro de la familia restringida (padre-madre-hijos), ciudadano de la burguesía particularmente egocéntrica y neurótica, “ansiosa de *elevación* (o de fachada), particularmente opacada hacia sí misma”.<sup>8</sup>

El evento cinematográfico existe más allá de si cuenta o no una historia (aunque siempre se *trame* algo). Porque ante todo lo que nos *cuenta* un film es la manera en que lo cuenta, su traducción a lo “cinematográfico”<sup>9</sup> de los objetos, paisajes o individuos que la cámara capta. Es decir, más que la puesta en escena (objetos) o la puesta en cuadro (sujeto=emplazamiento), lo cinematográfico radica en la unión de estas dos cosas en un continuo, en la asociación de las imágenes que se concretizan en pantalla: el montaje o puesta en serie.<sup>10</sup> Es aquí donde es indisoluble su maridaje tecnológico.

---

<sup>5</sup> “El icono es un signo que reproduce, por así decirlo, los contornos del objeto. En consecuencia no se dice nada sobre la existencia del objeto, pero se dice algo sobre su cualidad”. (Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 69).

<sup>6</sup> Christian Metz, *El significante imaginario*. Barcelona, G. Gili, 1979, p. 58.

<sup>7</sup> Cf. R. Carmona, *op. cit.*, p. 14. Si consideramos a la televisión y a el video como artes, sigue siendo el cine el que pone en juego el aparato más sofisticado y complejo en la dimensión de lo técnico. Su nacimiento es consustancial a su industria, ésta no aparece posteriormente como si puede ser el caso de la pintura, la música, y sin lugar a dudas el teatro.

<sup>8</sup> C. Metz, *op. cit.*, p. 78. Con asombro vemos como la labor del lenguaje cinematográfico se asocia, amén del emporio industrial, al registro “realista” mediante “el más precioso y maravillosos aparato mágico que, desde el comienzo de la historia, ha tenido en sus manos un ilusionista” (I. Bergman, “¿Qué es la realización cinematográfica?”, en *Estudios Cinematográficos*, num. 10, p. 21, México, octubre-diciembre, 1997), en tanto que sin aparato, sin maquinaria, al lenguaje teatral (el más mundano, próximo, humilde y pobre) se le aceptan sin dificultad sus extravagancias ilusionistas. En cine lo “teatral” es sinónimo de ilusión, de artificiosidad. Es la paradoja de los medios (técnicos/naturales) y lo fines (realidad/ilusión). Dice Susan Sontag: “El teatro hace un despliegue de artificio en tanto que el cine está consagrado a la realidad, sí, a una realidad últimamente física a la que, para decirlo con la contundente palabra de Siegfried Kracauer, la <<redime>> la cámara”. (S. Sontag, *Estilos Radicales*, Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 159). Se esgrime que como el cine “cuenta mejor”, tiene mejores recursos para contar una historia, narra aventajadamente, entonces libera al teatro de ésta innoble responsabilidad social de simple “entretenimiento” y ahora sí, se puede dedicar a explotar sus recursos de lenguaje al máximo. El cine pues, no tiene que soportar el lastre del discurso, de la intriga, de la anécdota, que mal entendió y fermentó durante mucho tiempo al teatro (lo veíamos ya desde el teatro griego, pasando por el neoclasicismo francés y robusteciéndose en el realismo ruso).

<sup>9</sup> “Cinematográfico” no es todo lo que aparece en el cine, sino *sólo lo que puede* aparecer en el cine. (Cf. Jacques Aumont, *Estética del cine*, México, Paidós, 1996 p. 95).

<sup>10</sup> Cf. F. Casetti, *op. cit.*, p. 132.

Con la luz del proyector que proyecta su propia imagen, se anuncia una cavilación sobre la técnica cinematográfica, pero sobre todo es indicio de una *reflexión* sobre la luz, sobre el acto de mirar y ser mirado. Hacer una película sobre estos motivos, utilizando la terminología expuesta por Casetti,<sup>11</sup> es reparar de antemano en que la primera evidencia del evento representacional al que estamos *asistiendo*, es la película en sí (que en el mejor de los casos pagamos un boleto para verla, contribuyendo a su industria, que es la forma en que se reditúa y recrea). Esta institución del cine prescribe un espectador silencioso, inmóvil, “alienado y feliz, acrobáticamente aferrado a sí mismo por el hilo invisible de la vista, un espectador que sólo en el último momento se recobra como sujeto, mediante una identificación paradójica con su propia persona, ya extenuada en la mirada pura”.<sup>12</sup>

El espectador de cine, aunque ausente o silencioso, es omnipercibiente. La película puede transcurrir sin él sin que ella se de cuenta, sin embargo necesita de él para ser *proyectada* en un sujeto y convertirse en película. No es otra la paradoja del teatro y, se verá, de la persona. Sin embargo el cine es menos exhibicionista que otras artes, según Benveniste, porque en el momento del rodaje la presencia del receptáculo sólo se requiere como *lugar de ausencia* y en la proyección el receptor o receptáculo lo es de una historia que *nadie* cuenta, en *ningún* sitio, pero que *alguien* recibe: nada mejor, dice, para razonar “la pureza del enunciado sin enunciador”.<sup>13</sup> Por esto es que Metz asegura que si bien el cine suscita el alzamiento masivo de la percepción, la inclina “de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente”.<sup>14</sup> Mirada que redibuja las formas en su pupila, el espectador de cine se asume como la *percepción* del evento, como la pura acción de mirar a la que aparentemente ignora que la ven, a la que por esa distancia entre rodar y proyectar permite que el voyeur se olvide como voyeur y resalte el bruto hecho de la videncia, “videncia del *Ello* no asumida por ningún *Yo*, videncia sin marcas ni lugar, vicariante como el narrador-Dios y como el espectador-Dios”.<sup>15</sup>

Como mirada, como *lugar de la mirada*, el espectador se identifica con la cámara: ella fue la mirada previa de lo que él mira. Ausente en la proyección -como él en el rodaje- la cámara se

---

<sup>11</sup> “Los indicios [...] nos conducen hacia algo que permanecen en parte implícito: los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, etc. Los temas, más que definir el mundo representado en su literalidad o indicar alguno de sus aspectos ocultos, sirven para definir el núcleo principal de la trama. Indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto [...] aquello en lo que gira el film, o lo que pone explícitamente en evidencia. Los motivos [...] indican... el espesor y las posibles directrices del mundo representado. En la práctica son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, ya sea a través de una especie de subrayado, o a través de un juego de contrapuntos”. (*Ibid.*, p. 128).

<sup>12</sup> C. Metz, *op. cit.*, p. 98.

<sup>13</sup> E. Benveniste, citado en C. Metz, *op. cit.*, p. 98.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 99.

devuelve en otro aparato llamado proyector, que está justo detrás de su cabeza "o sea, en el lugar exacto ocupado, fantásticamente, por el <<núcleo>> de toda visión".<sup>16</sup> Entonces el espectador duplica al proyector (que a su vez duplica la cámara) y a la pantalla, por ser superficie sensible en donde la película se proyecta -como una segunda pantalla- e inicia el cortejo para acceder a la continuidad de lo simbólico. Retornaremos sobre esto cuando hablemos sobre la imagen mental y la refracción espectacular en el último capítulo.

## **I.b.Luz Difusa**

## **b.**

Al fotografiar -Bergman y Sven Nykvist, su fotógrafo- al proyector, sus haces y su cabina, apuntan (proyección) a un objeto que marcará su huella, su impresión sobre la superficie receptiva de la cinta (introyección) para hacer alusión al doble proceso de la visión que consiste en un movimiento proyectivo (mirada, haz del proyector) e introyectivo (pantalla, retina): lanzo la mirada sobre las cosas y éstas, iluminadas, se depositan en mí. Esta imagen nos recuerda la relación primordial del ojo-objeto que es controvertida en las *teorías de la visión*.<sup>17</sup>

Es en la imagen retínica, como se motiva la actividad cerebral llamada visión. Los órganos visuales no son entes pasivos sino mecanismos vivos y en constante elaboración del recuerdo de lo *irrepresentable* que se impresiona en la mente.<sup>18</sup> La *percepción* produce una imagen tridimensional, única en el mundo, amén de las dos imágenes planas de cada ojo; es producto de la relación de reflejos y simultaneidad entre el ojo y la cosa donde ésta nace y así, la *comprensión*. *En la imagen retínica no hay una réplica sino una proyección del mundo*.<sup>19</sup> Esto quiere decir que el objeto (de *ob-jetum*: arrojado delante de) implica ya en su definición la mirada de un sujeto (*ob*: delante de) que se presenta como objeto sin dejar de ser mirada. "En este sentido la mirada es una imagen que contempla imágenes. Por lo mismo, el conocimiento de los objetos no deja de ser una red de simulacros que se presenta como *medida* de lo simplemente *arrojado*".<sup>20</sup> La visión de las formas entraña lo irrepresentable en el juego de miradas *arrojadas delante de* otras miradas

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>17</sup> Para Euclides existía una radiación desde el ojo hacia el objeto; con Al-Hazan la radiación viaja del objeto hacia el ojo. (Cf. R. Carmona, *op. cit.*, p. 17).

<sup>18</sup> Cf. Luis Alberto Ayala Blanco, *El silencio de los dioses*, México, Sexto Piso, 2004, p. 21. Más adelante dice: "La mente, entonces, es lo irrepresentable que permite que lo que está delante aparezca... el claro donde las cosas se convocan en un mundo". (*Ibid.*, p. 32).

<sup>19</sup> R. Carmona, *op. cit.*, p. 18.

<sup>20</sup> L. Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 32.

y establecen una red de simulacros porque todo se esconde en su figuración, todo se esfuma atrás de su nombre.

Esto paulatinamente nos acerca a la reflexión sobre la idea misma de comprensión, ya que nuestras nociones contemporáneas de estos dos conceptos están dirigidas a entender la comprensión como un comportamiento subjetivo (ojo) respecto de algún “objeto” dado (cosa), siendo que ésta, la comprensión, “pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende”.<sup>21</sup> Las imágenes tienen este encantador poder que hechiza a cualquiera por ser tan concretas y efímeras: la continuidad se consolida en la mirada de los sentidos que realizan la extracción de su información y en la construcción de la permanencia de algo que ya no existe. Del griego *imago*, que remite a representación y reproducción, las imágenes son la columna de la comunicación visual en donde se plasma un segmento del universo sensible y ostentan la característica de *dilatar* su existencia en el curso del tiempo.

La posibilidad para concebir y recrear imágenes, la imaginación, es la facultad más grande en el ser humano y la condición original de toda percepción humana. “La imaginación despliega o proyecta los objetos y sin ella no habría ni percepción ni juicio; o mejor: como manifestación de la temporalidad que es, se despliega y presenta objetos a la sensibilidad y al entendimiento”.<sup>22</sup> Iremos viendo que la imaginación es fundamento de la *poesis* y lo que nos conduce a hablar de una mimesis eterna que radica en la asimilación y la posterior producción de similitudes que no están por encima de las diferencias –como en el concepto– sino pese a las diferencias –como en la metáfora. La imaginación opera entonces en nuestra más elemental visión del mundo; es la fantasmagoría de encantos e ilusiones lo que hace verdadero al conocimiento, es la primera ciencia. Paz dirá que imaginación y razón, en su origen, son la misma cosa y que ambas terminan por fundirse en una evidencia inexpresable... a no ser por medio de una representación simbólica: el mito.

Sin entrar ahora en esta vertiente que se anticipa (y que más adelante se ahondará) nos concentramos en el juego ilusorio de las imágenes que en seguida se precipitan en la pantalla. Después del proyector aventándonos su luz entrecortada, vemos la imagen invertida del signo emblemáticamente moderno del inicio de la tecnología: START. En seguida, separados por

---

<sup>21</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 9ª ed, 2001, p. 14.

<sup>22</sup> Martín Heidegger, citado en Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 1972, p. 234. Para Kant, la imaginación trascendental es la fuente de la sensibilidad y del entendimiento y la que hace posible el juicio y, a su vez, al enjuiciamiento sensible de la perfección le llama gusto. (Cf. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 63).

segmentos negros, se suceden números que descienden anticipándonos o, mejor, advirtiéndonos la inminencia de otro segmento de la ficción: lo que la película *muestra*.

Este reinicio<sup>23</sup> nos acerca al desplazamiento del narrador a su “ausencia” y el depósito de la cinta a la libre expectación que ya no se ve más en pantalla, manifiesta. Como espectadores nos escondemos tras las imágenes que nos reflejan por incidencia, ya no directamente. Empieza la cuenta regresiva: 11... 7... un pene erecto... 5... estrellas... 4... lámpara del proyector... 3... la cinta con un dibujo animado... De nuevo el proyector que avanza lentamente hacia la pantalla, ahora desde su cabina, para devenir, de un resplandor portentoso al dibujo animado. El dibujo es de una mujer que se está bañando en un río, está de cabeza y los márgenes de la película sobresalen a los lados. La luz se convierte en la gestora de este nuevo mundo de apariencias; es la que permite el resplandor que compone las imágenes y sombras y fantasmas representados sobre estas aguas que todavía parecen difusas. Aunque Bergman mediante este dibujo animado está entrando en un nivel de comunicación referencial,<sup>24</sup> también hay cierta intencionalidad metalingüística por su insistencia en trastocar las convenciones adquiridas (dibujo de cabeza, márgenes de película, película rayada o estática por momentos, sonido del proyector) connota que los niveles de ficción que la “realidad” construye son infinitos, en la medida en que todos pueden romperse y que, en cada nivel de ficción que la película inspeccione, habrá mecanismos dentro del mismo que reparen sobre el que le antecede.

Después de unas manos de niño que se mueven como prestidigitando algo, y un *fade* a blancos, aparece una rudimentaria escena como de un film mudo que evoca al teatro y sus sketches o canevas más básicos: *un hombre en camión y gorro de dormir va a acostarse en su recámara. De pronto, un ladrón, como un diablo esquelético que sale de una caja, se alza sobre el lecho y persigue al*

---

<sup>23</sup> La película tendrá varios inicios y varios finales, o dicho de otra forma, está renaciendo y remuriendo constantemente.

<sup>24</sup> **Comunicación referencial:** transmisión de un contenido, presentación de un objeto, denotación de la realidad, “mostrar al mundo” sin que se presenten como momentos de mediación.

**Comunicación metalingüística:** expresa el acto mismo de comunicar: el mundo está presente en cuanto a contenido de la imagen, pero se pretende mostrar el hecho mismo de mostrar. Retorno de la comunicación sobre sí misma, o por lo menos sobre cada uno de sus elementos constitutivos: destinado, destinatario, mensaje y medio.

Si se devuelve sobre el:

**destinador: comunicación emotiva:** no tanto la realidad de la referencia, sino el modo y la intención personales del destinador o narrador

**destinatario: comunicación identificativa:** sometida a la mirada subjetiva que intenta hacer coincidir el punto de vista del Destinatario con el de un personaje es escena, lanzándolo a la identificación y al conocimiento de su propio rol: la objetiva irreal o la mirada a la cámara exhiben en cierto modo una presencia del Destinatario (representación del espectador)

**destinador-destinatario: comunicación fáctica.** Verificación del funcionamiento del intercambio entre las partes: ralentí, imagen congelada, pantalla en blanco: manifestación de la existencia misma de una relación comunicativa.

**mensaje: comunicación poética:** exalta características estructurales y formales exhibiendo la técnica: atención al ritmo, a las recurrencias (leit motifs). (Cf. F. Casetti, *op. cit.*, p. 259-260).

*hombre en camión, que se espanta y huye.*<sup>25</sup> Esta imagen aparece en un recuadro de la pantalla blanca, abajo a la derecha, y enfatiza el marco en el juego de ficción en donde están los actores disfrazados de esqueletos y diablos. Son los primeros cuerpos humanos enteros -de pies a cabeza- que aparecen en la puesta en serie de la película. La primera aproximación son las manos, ciertamente (y además de jugar un papel importante, en tanto motivo, a lo largo del desarrollo dramático son también la génesis de todo instrumento humano), pero aparecen cortadas, en aspavientos que esconden trucos de magia. Entonces, en la primera aparición del ser humano está distanciado, está visto desde el recuadro, está acompañado (no *surge* solo) sino desde el principio con otros actores, que además son sus fantasmas y demonios.

El nivel de ficción se multiplica en este espejismo donde la imagen teatral y la imagen cinematográfica establecen sus diferencias, la primera produciendo –siguiendo a Metz- una sensación de conjunto, “de conductas reales orientadas activamente hacia la evocación de una irrealdad, mientras que la ficción cinematográfica repercute más bien como la presencia casi real de esta misma irrealdad...”.<sup>26</sup> Bellísima aproximación al juego de la representación que se establece entre los hombres, esta pequeña escenita condensa paradigmáticamente la elevación de la imagen a la figuración pura, sin transcendencia, puro incremento del signo que al perder su escenario natural, sus convenciones propias, se muestra como desnudo resplandor en el vacío.




---

<sup>25</sup> *Persona*. Era, México, 1970, p. 22. En lo sucesivo las partes del guión que se citen se consignarán con cursivas y no se referirá la página de procedencia porque se recurrirá a él constantemente.

<sup>26</sup> C. Metz, *op. cit.*, p. 80.

*Pantalla blanca. Primer plano de una araña que mueve las patas. La imagen se oscurece. Pantalla blanca. Gran primer plano del ojo del carnero triturado por una mano. Primer plano de las tripas del animal.*

Hay una crudeza innata en la existencia del mundo que yace bajo sus formas, bajo su “velo”, porque todo ha sido creado producto de la violencia sobre su materia, violencia que se presenta como necesidad para la libertad del juego de las apariencias. La *objetivación* del mundo, su modo de aparecer delante, es por medio de la alternancia o conjunción del juego y la violencia, es decir, el mundo nace en tanto necesidad y azar.<sup>27</sup> (La noción de juego está contemplada en el capítulo “Representación”, ya que también por esos momentos se hace eco en la película). Nietzsche dirá que de la conciencia del asco surge la redención mediante la imagen.<sup>28</sup>

La imagen revela, pero también engaña. Los griegos sabían ya del valor y el peligro de la apariencia. Apolo es el “resplandeciente”, dios del sol, de la luz, y se revela en el resplandor. Es padre del arte figurativo, pues además de ser hermoso, o quizá por esto, es el del conocimiento verdadero. Siempre esculpido aún en sus emociones más salvajes en baños de “sosiego solar” y bella solemnidad; él es la entera medida porque es consciente de que la apariencia onírica no puede ser quebrantada sino a costa del engaño o la patología. Los *olímpicos* son los dioses que pertenecen al mundo onírico, creados paralelamente al mundo que no puede ser encubierto, lo irrepresentable -el destino-. Son la expresión de la voluntad expresada en obra de arte, donde para que sea tal, tiene que verse glorioso en otro estadio, superior e ideal: “es la esfera de la belleza, en la que los griegos ven sus imágenes reflejadas como en un espejo”.<sup>29</sup> Sobre esto tendremos que reflexionar cuando irrumpa la última parte de este capítulo, vehemente cual rito dionisiaco. Ahora nos referiremos solamente a la violencia de la imagen en sí como expresión del movimiento cósmico que se contrae y expande a cada momento.

El griego para sobrevivir a la terrible evidencia del vacío, lo pobló de dioses que no explicaban esa circularidad inocua, pero la hacían más bella. No responsabilizaba a sus dioses de la existencia del mundo: encadenados también a la necesidad, vista como destino (*moira*), nadie les pedía cuentas sobre esto. “Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su policromo y

<sup>27</sup> Cf. Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 41.

<sup>28</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 2000, p. 147.

<sup>29</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 254.

resplandeciente reflejo en los dioses”.<sup>30</sup> Sus dioses mueren y son embaucados también por las imágenes, “lo divino tiene su historial; lo divino se va realizando a través de la cólera y del sufrimiento”;<sup>31</sup> es parte del juego sacrificial. Lo único permanente es esto, el juego fuera del tiempo, en donde la creación se activa, por donde se escucha la risa anterior a los dioses.

Los Antiguos eran más listos que nosotros. Habían confiado a los dioses la responsabilidad del mundo, de sus accidentes, de sus caprichos, lo cual los dejaba la libertad de actuar a su modo. Los dioses encarnaban el juego, el caos, la ilusión del mundo y no su verdad.<sup>32</sup>

Según el caso, un dios era perseguido por las Furias o “disculpado” por las Moiras. Éstas, aposentadas en el “pináculo mismo de la estructura celestial”, las otras, en el subsuelo. Ambas son representaciones de la necesidad, aunque las primeras son deidades de la venganza, de cobrar con sangre donde corrió sangre; las Moiras en cambio son blancas, medidas del tiempo, (*moira*: porción o fase), sin necesidad del recuerdo y con apta facilidad para el olvido.<sup>33</sup> Homero representa a la Moira con los atributos de la hilandera: repartidora de lo inevitable, es la porción o parte o lote que le toca a cada hombre, independientemente de su elección: “es la no-elección de la elección, es decir, la necesidad que pesa sobre el acto y lo determina por encima del libre albedrío”.<sup>34</sup>

El retorno simbólico al Caos, dirá Eliade, es indispensable para cualquier creación ya que “la creación se produce de un ser inmortal que se inmola”.<sup>35</sup> Bergman se pregunta sobre la creación, y para hacerlo tiene que ser violento. Al menos interpelar al espectador con imágenes que exhalan una fuerza violenta en sí, extrañamente combinadas con el aroma de cotidianidad con el que las consumimos todos los días (un carnero muerto está en mi plato de porcelana mientras miro la película, por ejemplo, vigilado por mis cubiertos de plata; así como cualquier araña puede estar caminando por los rincones de mi casa). Después de aquella primera imagen donde las barras de acero incandescente están apunto del choque, las imágenes devienen vertiginosas, tratando de producir “una sensación de caos, una percepción del mundo de las formas incoherentes o ya muertas desde el cual una obra intenta nacer”.<sup>36</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Argentina, Taurus, 1991, p. 371.

<sup>32</sup> Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2ª ed., 1997, p. 128.

<sup>33</sup> “Parecería que las Moiras y las Furias encarnan, por decirlo así, dos conceptos diferentes del tiempo: el tiempo histórico, que tiene una sola dirección, y el tiempo mítico, que es cíclico. En el *Prometeo* de Esquilo encontramos ambos tiempos”. (Jan Kott, *El manjar de los dioses*, México, Era, 1977, p. 21-22).

<sup>34</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 367.

<sup>35</sup> Mircea Eliade, citado en J. Kott, *op. cit.*, p. 192, 195.

<sup>36</sup> José de la Colina, *Miradas al cine*, México, SEP, 1972, p. 43.

Por tal, no es casual que después del *fade* a blancos que dura cinco largos segundos, la siguiente estampa violenta sea el primerísimo plano de una mano humana siendo *atravesada por un grueso clavo que se hunde poco a poco bajo los golpes de un martillo. La mano se crispa cuando la sangre aparece*. La imagen de la mano apuntalada nos evoca obviamente a la crucifixión, pero sobre todo la violencia implícita en las imágenes religiosas que no es más que la explosión primordial donde nacen las gestas heroicas. Un todo vivo estalla en fragmentos y se vuelca en formas animadas. La totalidad es racionada, es decir, Uno se trasforma en Cosmos, renace en la multiplicidad de toda la especie vegetal y la raza humana.<sup>37</sup>

En cierto momento [el dios] incendia la naturaleza y reduce todas las cosas a una semejanza; en otro, al entrar en un estado de diversidad infinita [...], con variadas formas, padecimientos y poderes, se le llama Cosmos (por usar el nombre mejor conocido). La gente sabia [...] da a la transformación en fuego el nombre de Apolo a causa de la unidad de tal estado, o el nombre de Febo a causa de su pureza inmaculada. Pero cuando el dios se cambia y se reparte en vientos, agua, tierra, estrellas, plantas y animales, la dicha gente describe esta experiencia y transformación en términos alegóricos, llamándola “desgarramiento” y “desmembramiento”. Le aplican los nombres de Dionisio, Zagreo, Nictelio, Isodaites, y construyen mitos alegóricos en los cuales las transformaciones descritas se representan como muerte y destrucción seguidas por la restauración de la vida y el renacimiento.<sup>38</sup>

#### **I.d. Intuición Primaria**

**d.**

Después de una imagen harto contemplativa que nos sugiere el envejecimiento de la naturaleza como parte natural del ciclo de vida (bosque con árboles sin flores ni hojas y a los pies de la nieve), la película parece situarse adentro de la matriz de algo o alguien. Es un espacio completamente blanco e inmovible en donde el silencio se vuelve majestuoso frente a una gotera que lo ilumina. Hay unos ancianos tirados sobre unas camillas, parecen muertos. Se intercalan con un niño que también yace boca arriba sobre una mesa. Está ante un muro desnudo y gris y con una sábana que sólo le descubre el rostro. Un timbre a la distancia, uno de los ancianos abre los ojos por corte directo, es decir, no hace el movimiento frente a nosotros -la cámara-, sino los tiene abiertos en la siguiente imagen, producto del montaje. Esta insuflación de vida no es pues resultado del personaje en sí, sino del sintagma cinematográfico, de su particular escritura, del demiurgo que hace *aparecer* la vida, como producto de magia, y también así la quita. Corte directo a un niño que se revuelca bajo la sábana blanca. Se arremolina y se tapa la

<sup>37</sup> Cf. J. Kott, *op. cit.*, p. 192.

<sup>38</sup> Plutarco, citado en J. Kott, *op. cit.*, p. 191-192.

cara, se destapa los pies, los mira y les avienta la sábana; se desespera y se sienta en la cama: está en movimiento. Aquí sí, el movimiento de la vida es representado sin cortes, se produce en la pantalla y no mediante la oposición de imágenes “muertas”.

La matriz es el crisol donde se funde lo animado. Este pequeño recinto donde nos gestamos es un lugar que además es otro. El bebé “no reposa solamente en la matriz de su madre humana”.<sup>39</sup> Esto involucra una zona anterior al lenguaje donde todo lo animado se pertenece en tanto gestación, germinación, crecimiento; un sistema de información de nuestra historia biológica que compartimos con los animales.<sup>40</sup> En la matriz la persona apenas se está gestando. Como una semilla, estamos en potencia, flotamos en un universo de flujos mutuos, de interacción corporal, de vinculación. Empezando apenas el anhelo de absoluto. Buber cita un dicho judío: *en el cuerpo de la madre el hombre conoce el mundo, con el nacimiento lo olvida*. (Antes de nacer poseemos un “idioma personal” que constituye el núcleo del sí-mismo que con el tiempo se va disolviendo en diversas personalidades). En griego se llama *kora*, que significa lugar cerrado y es un estado que antecede a la identidad, al nombre, al símbolo, o al menos su materialidad, porque es puro movimiento, escritura somática de ritmos.<sup>41</sup> “El chora precede y subyace toda figuración [...] y tan sólo es análogo a lo vocal y al ritmo cinético”.<sup>42</sup> No hay palabras, aún no se concibe el pensamiento, sólo hay movimiento ordenado según algo innominado, sólo hay ritmo porque ha empezado el tiempo.

Más que medida, el ritmo es la manifestación más llana y antigua de lo que nos hace ser hombres temporales porque no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es el orden que rige nuestras afinidades y repulsiones, es un agente seductor que atraviesa tanto pasos de baile como la danza de los planetas. Gottfried Benn lo dice bien: “el ritmo constituye el fondo último del devenir del mundo”.<sup>43</sup> El ritmo es la danza de nuestros primeros pasos que imitan el ruido de los tambores, del corazón, con la fuerza invocadora que hace descender la lluvia o renacer la aurora. Todas las cosmogonías se forman sobre una concepción particular del ritmo original. Incluso, la conducta cardinal de todas las culturas, “antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiestan como ritmo”.<sup>44</sup> Mauss afirma que para la religión y la magia “el calendario no tiene por objeto medir, sino ritmar el tiempo”.<sup>45</sup> Nuestra

---

<sup>39</sup> Martín Buber, *Yo y tú*, Buenos Aires, Nueva visión, 1994, p. 23.

<sup>40</sup> Gabriel Weisz, *Dioses de la peste*, México, UNAM/SXXI, 1998, p. 27.

<sup>41</sup> Cf. G. Weisz, *op. cit.*, p. 105.

<sup>42</sup> Julia Kristeva, citada en G. Weisz, *op. cit.*, p. 103.

<sup>43</sup> Citado en Ayala Blanco, *op. cit.* p. 121

<sup>44</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 60.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 63.

concepción del tiempo es proporcional al ritmo de la realidad en que vivimos y al modo en que la asumimos: el tiempo baila sobre nuestra existencia.

Según la cosmogonía hindú, el universo no tiene sustancia. La materia, la vida, el pensamiento son sólo relaciones energéticas, ritmo, movimiento y atracción mutua. Se puede pues concebir el principio que da nacimiento a los mundos, a las distintas formas de ser, como un principio armónico y rítmico, simbolizado por el ritmo de los tambores, por los movimientos de la danza. Shiva, como principio creador, no profiere el mundo, danza. El tambor de Shiva, el *damaru*, en forma de reloj de arena, está hecho con dos cráneos humanos para recordar que la vida nace de la muerte.<sup>46</sup>

El “ritmo es un rito” dice Paz, porque ante todo es repetición, repetición que reactiva un pasado mítico que sobrevive más allá del tiempo, no el pasado calcinado o polvoriento, fechado o finito; es más, ni siquiera es pasado sino una extraña categoría temporal que navega sobre el tiempo histórico, “con avidez siempre de presente”. El decir del tiempo está lleno de sentido, de un sentido que le pertenece en tanto movimiento cósmico que encubre algo: el ritmo festeja el *continuo* que encadena lo que no tiene comienzo. Por esto no puede ser solamente la cuenta de los golpes y pausas; acusa una intencionalidad, “provoca una expectación, suscita un anhelo”.<sup>47</sup>

El orden mítico está conformado de la mezcla de nuestras nociones temporales: *el pasado es un futuro que desemboca en el presente* (contrario a nuestro orden moderno, empeñado en esclarecer categorías: *el presente se impulsa del pasado siempre en acecho del futuro*). El gesto mítico es la representación simbólica de la pérdida del hombre con la totalidad y se adivina en la repetición perenne que trazan los simulacros que conforman el universo. “Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente. Y, tal vez, esta repetición como conducta externa se hace eco, por cu cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima. La fiesta no tiene otra paradoja aparente: repetir un *irrecomenzable*”.<sup>48</sup> No es el ayer pasajero e irrevocable, sino un lugar en el tiempo rebosante de posibilidades y susceptible siempre de actualizarse, “encarnar y volver a ser” mediante el rito, o sea, a través de la memoria corpórea que reactiva el baile. Bailando el hombre reencuentra el canto, desaprende a caminar y hablar “normalmente”, pero se revela como miembro de una comunidad superior.<sup>49</sup> La música ritual tiene la característica de basar su sencillez en sus medios de expresión rítmica, resulta sencilla e incluso pobre de armonía y melodiosidad: sólo tiempo musical que reglamenta el latir armónico del corazón y la tierra.

---

<sup>46</sup> Alain Daniélou, citado en Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 109.

<sup>47</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 52 y 186.

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Madrid, Jucar, 1988, p. 22.

<sup>49</sup> Cf. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 246.

Turner ha demostrado la construcción de significado en el rito se da por una mezcla entre cognición y emotividad.<sup>50</sup> Ritmo y *mythos* tienen pues una relación bastante estrecha porque el último es lo irracional de la Cultura que no puede transmitirse más que mediante escarceos y piruetas, parábolas y extravagancias, es decir, mediante la metáfora corpórea, la ritmación o danza que constituyen al rito.

Como arriba mencionamos, la creación se alimenta de la herida violenta del cuerpo divino que estalla en una riada de imágenes que a poco se articulan entre sí, formando los mitos que sirven de espejo a aquel dios descuartizado: “Lo sagrado toma formas contingentes precisamente porque es algo <<flotando>>; por eso sólo se deja ver al trasluz de la diversidad indefinida de mitologías y ritos”.<sup>51</sup> La abundancia y heterogeneidad de los signos de lo sagrado confirma la presencia de la totalidad; el mito “salvaguarda los contornos finitos” de esos signos que nos remiten a la plenitud que no se ve, se vislumbra. Por esto el mito sólo puede entenderse si se atienden sus versiones, es decir, en sus cambios y variantes se repite *lo mismo* a partir de la *diferencia*.<sup>52</sup> Para ir adelantando un poco las conclusiones de la tesis y las direcciones de la interpretación, diremos que Bergman trama su película con las variantes características con que los mitos operan, en tanto redes de imágenes y simulacros. Pues habrá que recordar que el mito no es lo mismo a una alegoría, lo cual significa que no se puede traducir, sólo interpretar.<sup>53</sup>

## **I.e. El rostro**

**e.**

El niño, en plano americano, está sentado sobre su catre. Mira en torno suyo, se ajusta unas gafas y se pone a leer un libro que recoge de cualquier lado. El libro nos da constancia del lenguaje escrito como cualidad propiamente humana, además que presenta a la literatura como otro nivel más de la construcción de ficción. El niño es una presencia suspendida a lo largo de toda la película. Aparece al principio y nunca más, pero se percibe en la tensión construida por las dos mujeres: una madre que desprecia a su hijo y otra que ha abortado producto de un *afféir*.

<sup>50</sup> Cf. José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras, 2002, p. 153.

<sup>51</sup> P. Ricoeur, *op.c it.*, p. 322.

<sup>52</sup> Cf., *Ibid*, p. 29.

<sup>53</sup> “La alegoría se presta siempre a que se la traduzca en términos inteligibles por sí mismos, en un texto obvio y claro; una vez descifrado este texto comprensible, nos desprendemos de la alegoría como de una vestimenta inútil [...] Mediante su triple función de universalidad concreta, de orientación temporal y de exploración ontológica, el mito posee una forma peculiar de *revelar* las cosas, totalmente irreductible a todo intento de traducir a lenguaje corriente un texto cifrado. [Esto] no excluye la posibilidad de interpretar el mito de alguna manera. [...] podemos decir que el mismo proceso con que vamos descubriendo el campo de experiencias que nos *abre* el mito, puede constituir una *comprobación existencial* comparable a las deducciones trascendentales de las categorías del entendimiento”. (*Ibid.*, p. 317).

El niño no consigue concentrarse, levanta la cabeza al escuchar una sirena de alarma: nos descubre, nos mira de frente, directo a la cámara acerca su mano y parece tallarnos la frente. El contracampo es la espalda del niño ante un muro blanquísimo donde pasa la mano y paulatinamente se dibuja un rostro gigantesco que empieza difuso y se define según las caricias del infante. Los rostros apenas perceptibles de –hasta ese momento dos actrices- Bibi Anderson y Liv Ullman se comparten las mitades y se proyectan frente al niño. El rostro compuesto de las dos actrices cierra los ojos y empiezan los créditos institucionales que se montan sobre una música punzante y agresiva y se ven interrumpidos con imágenes que se vieron antes o que se verán después: un bonzo quemándose en la India, una playa pedregosa, una enfermera en primer plano, árboles en invierno... Empieza el mundo en su re-creación. Empieza *Persona*.



La presencia del niño al inicio de la película, es la mirada primera que construye la ficción y que despierta a un viejo moribundo. Es de alguna forma el narrador que, inventor por naturaleza, se recrea en la memoria de Bergman como un niño que lo acompaña en su convalecencia.<sup>54</sup> Sobre las posibles lecturas de si es el hijo de Elisabeth, o el hijo nonato de Alma, Bergman no concluye nada. No es evidente una lectura asumida por el autor la cual nosotros “tendríamos que descubrir”. Se trata más bien de un regalo a nuestra libertad como espectadores para concluir lo que nos venga en gana, según nuestra particular lectura de la película. Este niño –instalados ya en nuestra propia lectura- es un símbolo de cómo funcionará la hermenéutica de los signos. Es una especie de espectador que verá en los rostros lo que tenga que ver en ellos, lo que quiera

---

<sup>54</sup> “La circunstancia real es que vivo continuamente en mi infancia, deambulo por los oscuros cuartos, paseo por las silenciosas calles de Uppsala, estoy delante de la casa de verano escuchando el inmenso abedul. Me desplazo en cuestión de segundos. En realidad vivo continuamente en mi sueño y hago visitas a la realidad”. (I. Bergman, *Imágenes*, p. 22)

poner de sí en este proceso que además se propicia por su propia iniciativa: la mano que acaricia la nitidez de lo difuso es nuestra mirada que le pondrá contornos a esa imagen que se nos presenta como oportunidad, como lo Posible. Entonces no se tratará de ir descifrando lo que el autor “quiere decir”, es decir, de estar un paso atrás de él recogiendo sus pistas para no perderlo de vista. Al contrario, los espectadores, junto con él espectador, construimos el camino que no aspira al progreso sino al descenso hacia *nosotros*.

### I.e.1 el cuerpo desmesurado

El mito de Dionisio, Baco, Bromio, etc, nos servirá para establecer la primera parte de nuestras aproximaciones sobre el rostro y, de manera más amplia, es éste el primer contacto a nuestra definiciones de *persona*, en tanto imbricación del dios-máscara-personaje. Atendiendo a que las cosas que cuenta el mito “no ocurrieron jamás, pero son siempre”,<sup>55</sup> como dice Salustio, esta es la historia. Zeus se enamora de Semele, una bella cortesana hija del fundador de Tebas, Cadmo. Preñada y con dolores tremebundos, Zeus la “alivió” con un rayo estrepitoso, provocando en el mismo impulso el nacimiento de Dionisio y la muerte de la madre. Hera, celosa de la concepción, incendió la casa de ésta y trató de plagiar al recién nacido. Ante esto Zeus intervino rápidamente y lo escondió de su furia, abrigándolo en su muslo, “cerrando su guarida con áureos broches”.

Existe otra versión, que bien puede ser complementaria y que le añade, en sus diferencias, la nota que provoca la sugestión del entendimiento. En ésta Dionisio (o Zagreo) intenta escapar del raptó, pero no del que promueve Hera, sino del emplazado por el resentimiento de los Titanes; toma varias formas para burlarlos: se disfraza de león, serpiente y toro (estos tres animales son emblema de Dionisio). Justo estando en este disfraz los Titanes lo encuentran, lo destrozan y devoran su carne cruda. Zeus al recibir la noticia busca desenfrenadamente a los Titanes y con otro estrepitoso rayo los agujia a la muerte, y de su hollín dejado por el fuego calcinante, surgimos nosotros, los hombres. Somos, entonces, la ceniza de los Titanes que a su vez traían a Dionisio en la panza, lo cual para los neoplatónicos místicos, la sustancia dionisiaca que sobrevivió es el alma.<sup>56</sup> Rea rescató, en el festín de la *omophagia* y el *sparagmós* (comer carne humana cruda y devorar animales, respectivamente), de Dionisio su cabeza, y de ahí fue reconstruido milagrosamente hasta que resucitó.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Salustio, citado en Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 58.

<sup>56</sup> Cf. J. Kott, *op. cit.*, p. 191.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 190.

Otra versión, la de los textos órficos y quizá la más amable, cuenta que Hefesto le fabrico un espejo al dios –cabal de pies a cabeza- y mirándose en él, contemplando su propia imagen le dieron ganas de seguirla.<sup>58</sup> Se acercó y se multiplicó en toda la especie humana. Por esto Ayala Blanco escribe que nos limitamos a ser el “deseo que un dios tiene de ver su imagen reflejada... Nada más”.<sup>59</sup>

Con todas su variantes y sus particulares poéticas, el desmembramiento, la reunión de lo uno y lo múltiple, la violencia del desgarramiento, son motivos recursivos que apuntalan a los opuestos y les generan crisis de identidad para subvertirlos. Lo Uno se descompone en todo, pero no deja de afectar en cada una de sus partes. Dionisio mismo es un ser bisexual que es hijo de dios y humano y se disfraza de hombre-mujer para propagar su culto.<sup>60</sup>

CADMO.- ¿Cómo no rendir honores a Dionisio, si de mi hija misma nació? Dios viene  
entre los hombres como hombre.<sup>61</sup>

En la *Báquides* de Eurípides, Penteo –gobernante de Tebas- se niega a proferir y permitir las plegarias, festejos o alusiones hacia las manifestaciones “lascivas” de este hombre ataviado con aires y presunciones divinas. En toda la tragedia está la tensión del hombre que se dice dios y/o del dios que se disfraza de hombre. Como epidemia, el culto a este hombre-dios se viene propagado desde Asia, la Arabia entera, Lidia, Frigia y Persia. En todos estos lugares la adoración queda fundada y se celebran fiestas con grandes regocijos. Falta Tebas, la Grecia helénica. Además, Dionisio viene a vengarse de algunos que difamaron su condición divina, entre ellos a sus envidiosas tías –hermanas de Semele- que se burlaron de la “concepción por rayo” y descreyeron del hijo, y de Penteo, evidentemente, que reniega las sacras libaciones y ya ni en sus plegarias lo menciona. Tiresias y Cadmo le aconsejan al rey encarecidamente que disuada su persecución al forastero y corone su cabeza con guirnaldas de hiedra y que empuñe el tirso. Éste insiste en el arresto convencido de que el impostor, el “falso profeta” diríamos, “es un degenerado que viene a pervertir a nuestras mujeres y deshacer nuestros matrimonios, [fundando] danzas de locura”.<sup>62</sup> Bajo arresto, Dionisio logra burlar la seguridad otra vez mediante el disfraz. Mientras un guardia lo encamina al lugar a donde va a encerrarlo, el dios se

---

<sup>58</sup> Cf. G. Colli, citado en Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 24.

<sup>59</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 127.

<sup>60</sup> “¿De dónde vienes, hombre-mujer, y dónde es tu hogar? ¿Qué significa tu atavío?” (Esquilo, *fragmentos*, citado en J. Kott, *op. cit.*, p. 185).

<sup>61</sup> Eurípides, *Las diecinueve tragedias*, México, Porrúa, 1987 p. 479.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 481.

“transfiere” en un toro y es a éste a quien le ponen los grilletes: “Yo en paz –dice el dios- sentado contemplaba sus fatigas”. En libertad, Dionisio incendia el palacio y le refuta a Penteo, refiriéndose a sí en tercera persona. Es decir, el dios *es él*, pero también *es quien lo salva*: es lo que está debajo de su máscara.

- PENTEIO.- ¿Cómo escapaste? ¡Explica el hecho! ¡Romper las cadenas!  
 DIONISIO.- Te dije ya: no oíste, o no comprendes: ¡un viviente me libra!  
 PENTEIO.- ¿Quién? ¡Siempre nuevas extrañas vas diciendo!  
 DIONISIO.- Me libró aquél que creó el vino tan grato a los mortales.  
 PENTEIO.- ¡Dionisio dices... locuras, el que pervierte al hombre! <sup>63</sup>

Un mensajero llega al palacio que ahora es polvo y le narra a los presentes –entre ellos Dionisio- como las ménades<sup>64</sup> o bacantes –entre ellas Agave, la madre de Penteo- despedazaban reses vivas, haciendo colgar sus pieles ensangrentadas en los árboles y en sus cuerpos. Con sus “cabelleras lanzando llamas”, furiosas y arrebatadas, persiguen a los centinelas que intentan darles caza, lanzando sus tirsos sobre ellos hasta que éstos reculan despavoridos, mirando escondidos como las serpientes que adornan su cabeza, “vivificadas, comienzan a lamer la sangre de sus mejillas”. Ante esto, Penteo se insufla de una extraña curiosidad *voyeur*, y le pide a Dionisio que lo lleve al monte de las libaciones, para verlas. Dionisio, un tanto sorprendido, le pregunta sobre este nuevo entusiasmo, a lo que el rey responde que quiere solamente ver cómo el vicio las agobia. El dios disfrazado le advierte que esto puede tener consecuencias funestas, aún si Penteo recurriese al disfraz. (“*Puedes ir recatado cuanto quieras: ellas sabrán hallarte...*”).

Viene, en la tragedia, una serie de diálogos entre el dios y el rey que vacilan sobre el disfraz, sobre la manera en que Dionisio pretende embozar a Penteo para supuestamente pasarlo desapercibido, ya que Penteo insiste en mirar de lejos el rito, pese las advertencias del dios que está como hombre. El dios disfrazado, disfraza al hombre para el sacrificio, lo maquilla para su entierro, para devolverlo a la totalidad del Cosmos.

- DIONISIO.- Si te ven hombre, te matan.  
 PENTEIO.- ¡Verdad es! ¡Qué experimentado eres!  
 DIONISIO.- Me lo enseñó el dios.  
 PENTEIO.- Y, luego, ¿qué?  
 DIONISIO.- Me hago el responsable de ti. Vamos te ataviaré.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>64</sup> Ménades: mujeres originarias de Tracia que caían bajo la furia de la embriaguez dionisiaca y pasaban por alto toda convención social. Pertenecen a todas las condiciones –doncellas, casadas, viudas- y se ataviaban con guirnaldas de hiedra la cabeza, un tirso al puño hecho con ramas de vid entretrejidas de pino en la punta y algunas pieles holgadas de lobo o cervato que las cubrían muy parcialmente. Se les conoce también como hijas de Baco, báquides o bacantes. (Cf: apéndice de Ángel María Garibay en Eurípides, *op. cit.*, y J. Kott, *op. cit.*, p. 180).

- PENTEIO.- ¡No, como mujer, no! Siento vergüenza... ¿Por qué ataviarme así?
- DIONISIO.- ¡Si ya no quieres ver a las mujeres que domina Bromio...!
- PENTEIO.- ¡Cómo vas a vestirme... Dime luego!
- DIONISIO.- Brillante y larga ha de caer de tu cabeza la cabellera.
- PENTEIO.- ¿Y que más?
- DIONISIO.- Un largo manto que te llegue al talón y una diadema. El manto hecho de piel.
- PENTEIO.- Y, ¿qué otra cosa?
- DIONISIO.- Un tirso en la mano, un capote de piel de ciervo.
- PENTEIO.- ¡Ropa femenina, no! No me la pongo.
- DIONISIO.- Eso tú sabes. Si no lo haces, te matan ellas.
- PENTEIO.- Bueno, puede ser. Veamos el campo.<sup>65</sup>

Dionisios lleva a Penteo al monte Citerón –fuera de Tebas– igual que a las mujeres; le sugiere que suba arriba de un árbol para mirar mejor la escena. Dionisio inclina la punta de un viejo abeto hasta que toque el suelo, y dispone allí a Penteo para su mejor perspectiva, luego lo suelta. Mas Penteo no disfrutará mucho tiempo del espectáculo: las mujeres frenéticas lo han advertido. “No será un espectador sino la víctima del sacramento”.<sup>66</sup> Es golpeado, triturado y devorado por estas báquides enloquecidas, con harto lujo de violencia que se ufana de la sangre derramada. Penteo, como dice Kott, quería ser espectador de la orgía sagrada, pero se convierte en el chivo expiatorio, es decir, es el sustituto, el representante de *Aquel* a quien se sacrifica: Dionisio es quien resulta el gran *voyeur*.<sup>67</sup> Considerando que el rito repite el sacrificio divino del dios inmolado que se convierte en hombre, la víctima sacrificial devuelve el gesto (en tanto *gesta*) y es devorado para reunificar sus miembros en la continuidad de la vida, “porque también los pedazos desmembrados del Otro se juntaron”.<sup>68</sup> Agave al comerse a su hijo invierte los términos de la creación: darlo a luz y alimentarlo. Con esto niega la sucesión temporal, pues su acto es una vuelta al punto cero. Es un evento que completa el ciclo de manera definitiva; es un retorno al caos para que todo empiece de nuevo.

La planta comestible no es un don de Natura: es el producto de un asesinato, porque así fue creada en el principio de los tiempos [...] El canibalismo no es una depravación “natural” del hombre primitivo [...] sino una especie de conducta cultural basada en una visión religiosa de la vida. Para que el mundo vegetal pueda continuar, el hombre debe matar y ser muerto; debe, además, asumir la sexualidad, incluso hasta sus últimos extremos: la orgía.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Eurípides, *op. cit.*, p. 487.

<sup>66</sup> J. Kott, *op. cit.*, p. 182.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Mircea Eliade, citado en J. Kott, *op. cit.*, p. 193.

## I.e.2 el gesto amargo

Más allá del mito en el que se fundan, los ritos dionisiacos irrumpen como una epidemia primaveral que contagia de ciudad en ciudad, con bailes y cantos, el éxtasis del vino. Salvajes muchedumbres excitadas se disfrazan de sátiros o silenos,<sup>70</sup> se decoran la cara con minio, hollín y jugos vegetales; la cabeza con coronas de flores y el cuerpo con pieles de ciervo. Tocan con instrumentos robados a las diosas. Vírgenes danzan con ellos “con triples coráceo casco”, formando un concierto de flautas frigias, panderos y alaridos, que invocan a Rea. La tierra mana leche, miel y vino que esparcen sus aromas en un aire perfumado de sirios.<sup>71</sup>

TIRESIAS.- ¡Dos dioses son supremos, oh joven, y deberías saberlo! Uno la tierra es, con el nombre que se la llame. Ella da el nutrimento que forma sustancia. Y el otro dios, el hijo de Semele, el que inventó el licor de la uva. El viene a difundirlo entre los hombres: es un divino néctar que libera del dolor y de la amarga pena. Bebido, entrega al sueño y hace olvidar los infortunios de cada día. Nada hay igual para que olvidemos las congojas de la vida. Y ese vino se liba ante los dioses, para alcanzar de ellos la clemencia y el favor.<sup>72</sup>

Errantes, los participantes del rito esparcen por doquier el efecto de la embriaguez con desmesuras tales que propicia estados extáticos, visiones metafísicas; el olvido de sí y la transformación mágica del *sí mismo* se hacen posible mismo al tiempo. Es un festejo de la reconciliación de los hombres con los hombres, pero sobre todo con la naturaleza, con lo universal-natural, dirá Nietzsche. En ambos casos flaquea la creencia en la incorruptibilidad de la fijeza del individuo, vacila la idea misma de identidad como un esquema cerrado y completo que se distingue de todo lo *otro*. El *principium individuationis* está desecho.<sup>73</sup> La especie humana - en tanto colección de individuos- es una idea que nos permite pasar “de un tipo de unidad al tipo de unidad complementario y opuesto”, es decir, concebir lo múltiple (individuos) en una unidad, y lo uno (individuo) dentro de la multiplicidad.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> “Sátiros: Espíritus y semidioses de la vida campestre [...] En el principio los tenían con orejas de caballo. Los sátiros son jóvenes y con pies de cabra”. “Sileno: Fue el ayo de Dionisio. Muy malo en sus formas de vida [...], los sátiros, que son como reproducción suya, se llaman también silenos”. (Ángel María Garibay, apéndice de Eurípides, *Las diecinueve tragedias*, Porrúa, p. 530). “Sátiro: Actor cómico griego del s. IV a.C., nacido en Olinto. Su fama se debe principalmente a las clases que impartió a Demóstenes”. (Ricardo de la Fuente Ballesteros y Sergio Villa, *Diccionario general del teatro*, Salamanca, 2003, p. 290).

<sup>71</sup> Cf. Eurípides, *op. cit.*, p. 478.

<sup>72</sup> Eurípides, *op. cit.*, p. 480.

<sup>73</sup> Cf. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 246. Schopenhauer cree que en el espacio-tiempo las diferentes manifestaciones fenoménicas de la voluntad toman forma. Según él, el espacio y el tiempo singularizan lo que es, en principio, idéntico; por ellos la unidad esencial del todo se convierte en una multiplicidad: “Pues el tiempo y el espacio son aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad; son, por consiguiente: el *principium individuationis*”. (Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, citado en F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 279).

<sup>74</sup> Cf. C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964, p. 43.

En el ritual dionisiaco, sin embargo, el desgarramiento es brutal y alcanza a estas dos nociones puesto que el individuo se siente mágicamente transformado, más allá de la especie, en otra cosa: no en la suma de individuos, sino en la reunión de todo lo diverso en Uno. Se siente dios. Amén de la fuerza creadora de la naturaleza, no la de un ser humano individual, el hombre se revela con un barro más precioso y original: el de la máscara de un dios que le encubre su temporalidad cotidiana y lo revela participante de un ritmo cósmico que se manifiesta en todo el cuerpo, desde los pies que marcan el latir de la tierra, hasta los gestos de la cara que tallan la expresión que blande su imitación del cielo. Es como el dios se hace hombre: mediante la máscara que surge en el juego que la naturaleza hace con el hombre -mediante sus néctares y delirios- y permite que el hombre juegue con su realidad. Es un juego que no permite espectadores, sino a costa de su participación sacrificial. “No ha habido ningún otro culto en la Antigüedad en el cual la comunidad cultural fuera co-jugador en el mismo grado que en el culto orgiástico al dios Dionisios”.<sup>75</sup> La comunidad entera se desborda en el vaivén orgiástico por donde el dios es introducido, *re*-presentado para hablar de él en primera persona; ser imagen viva, “estatua viviente del dios”. La divinidad se muestra, se presenta estimable en la repetición de un irrecomenzable y trastoca las entidades racionales al ritmo de la música, porque como Benn afirma, “¡Dios es una sustancia, una droga! Una sustancia inductora de ebriedad emparentada con los cerebros humanos”.<sup>76</sup>

Es en el baile ritual, el *gran gesto*, como el sátiro quiere despojarse de su cualidad de individuo, confiando su voluntad en el vaivén del *juego de los gestos* en estado primitivo, o mejor, primaveral. Canta, baila, fornicar, bebe, y atrás de todo esto se revela, se manifiesta pleno bajo un disfraz de sileno, cual paradoja, que alude a las luchas y sufrimientos de Dionisio, cual metáfora. El coro ditirámico canta a seres mitológicos y con sus mismo trajes. El *principium individuationis*, durante su recorrido por todas las formas de excitaciones y después de haber tocado muchas escalas narcóticas, está tan fatigado que aparece como un “permanente estado de debilidad de la voluntad”<sup>77</sup> y cuando la voluntad está cansada también se desmoronan la individualidad. “Cuanto más egoísta, arbitrario es el modo como el individuo está desarrollando, tanto más débil es el organismo al que sirve. Por esto, en aquellos estados prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad, un <<sollozo de la criatura>> por las cosas

---

<sup>75</sup> H-G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 217.

<sup>76</sup> G. Benn, citado en Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 79.

<sup>77</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 249.

perdidas: en el placer supremo resuena el grito del espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible”.<sup>78</sup>

En los ritos a Dionisio no sólo es la exhuberancia la que se festeja: al mismo tiempo hay una nostalgia por la voluntad perdida que se abandona en el vaivén y se ahueca en lo más íntimo de la naturaleza, en el profundo instinto de existir y conoce la inagotable muerte de todo lo que comienza. Aquí la naturaleza desvela con una claridad espantosa su secreto. Cuando la vida cotidiana continua, cuando el encanto de la realidad dionisiaca se suspende temporalmente o se esfuma, la conciencia, se devuelve como náusea: todo parece absurdo o pavoroso. “El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos”.<sup>79</sup>

Lo que hace particular a este tipo de celebraciones saturnales en el pueblo griego, es que si bien son antiquísimas, y se practican en muchas partes del mundo y en todo los tiempos (siendo las más famosas los saces orgiásticos de Babilonia),<sup>80</sup> es que los flujos que se evacuan se “derraman” de los árboles con olor a miel y, con cada paso de tierra, brota leche blanca; el grito es música, su desmesura: armonía. El pueblo apolíneo recibe a este “enemigo” (*hostis*), con la sensibilidad de la poesía, con su particular afinidad al sufrimiento y con su teogonía-cosmogonía donde “la cólera de los dioses no tiene ningún carácter ético, sino suma ambigüedad estética”.<sup>81</sup>

En este aspecto, Nietzsche no deja de maravillarse de que la religión griega sea un compendio complejo de lo que hoy llamaríamos “disciplinas”, que se orientan todas a una concepción de *vida*, en el sentido tan amplio y ambiguo de la palabra, evitando el acento en nociones como deber, ascética, espiritualidad, y proponiendo la acentuación rítmica de la naturaleza. Toda su mitología exhala un exuberante himno de la existencia que se diviniza, lo mismo si es buena o mala.<sup>82</sup> Esta es la causa que el factor común de su pensamiento religioso, filosófico, estético, sea el mito.

---

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>80</sup> Cf. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 250. Andrés Sánchez Pascual en las notas aclaratorias: “Los saces (o saceos) eran un pueblo del Asia antigua del cual hablan, entre otros, Hesíodo y Jenofonte, en el sentido indicado por Nietzsche”. (*Ibid.*, p. 279).

<sup>81</sup> Sören Kierkegaard, *Estudios estéticos*, Madrid, Guadarrama, 196-, p. 31.

<sup>82</sup> Cf. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 252.

### I.e.3 la máscara trágica

En la Grecia antigua el teatro estaba indisolublemente unido a los ritos religiosos. Los espectadores se reunían mucho antes de la salida del sol. Al alba aparecían los sacerdotes enmascarados. Cuando el sol salía por encima de las montañas, iluminaba el centro del escenario. Allí habían colocado un pequeño altar. La sangre del animal ofrendado en sacrificio se recogía en una gran fuente. Uno de los sacerdotes se ocultaba detrás de los otros. Llevaba una máscara de un dios dorada. Cuando el sol subía algo más, exactamente en el momento justo, dos sacerdotes levantaban la fuente para que los espectadores pudiesen ver cómo se reflejaba la máscara del dios en la sangre. Una orquesta de tambores y zampoñas tocaba, y los sacerdotes cantaban. Después de unos minutos el oficiante bajaba la fuente y bebía sangre.<sup>83</sup>

Siguiendo a Nietzsche, el espíritu del “bello sueño” apolíneo tuvo que interceder para que la “embriaguez del sufrimiento” dionisiaco no trastocara radicalmente el sentido del límite y, la medida no se abandonara a una simple apariencia artificial, instituyendo la “desmesura” como verdad, con dioses que espantan por su extravagancia y no encuentran placer de lo *bello*: “El mirar a estos dioses convierte en piedra al que lo hace: ¿cómo vivir con ellos?”<sup>84</sup> ¿Cómo salvó Apolo a Grecia? Instituyendo su medida de manera soterrada en la “sabiduría para el sufrimiento” y del “memorial de su *victoria*” sobre el rito dionisiaco, nació la tragedia. Al sentimiento de horror ante lo tremebundo de la evidencia (el ser absoluto y su andar virulento), lo sometió artísticamente con lo *sublime*; a la náusea frente a lo miserable (que deviene en conmiseración por el ser físico), con lo *ridículo*. El canto y el baile se vacunan de su embriaguez, de su inmediatez descarnada con la realidad y con el juego de la naturaleza con el hombre a favor de una nueva relación en donde sólo se conserva la apariencia, la pura presenciarización de los arrebatos: la verdad se simboliza.

Si con Dionisio la apariencia se convirtió en artificial, y la desmesura se instituía como “verdad”, ahora el hombre juega con la embriaguez en un término medio para expurgarla de su peso de realidad, se protege de Medusa con un espejo -los dioses- para embellecerla; la “verdad” está en su artificialidad: la *verosimilitud*. “Lo sublime y lo ridículo están a un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento”.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> I. Bergman, *op. cit.*, p. 153.

<sup>84</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 254-255.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 260.

La tragedia es un gran canto coral, lo que hoy conocemos como ópera, o en el peor de los casos, comedia musical, pero que su esencia no está en cantarle a la felicidad, sino reencontrarse con ésta mediante la pena, con lamentaciones que festejan, revisita las relaciones de la libertad y el destino, la nostalgia “luminosa” de lo perdido. A Nietzsche también le recuerda, en muchos aspectos, a la misa solemne, “sólo que en Grecia todo era mucho más luminoso, más solar, en suma, más bello, pero también, en cambio, menos íntimo, y estaba desprovisto de aquel simbolismo enigmático e infinito propio de la Iglesia cristiana”.<sup>86</sup> Luminosa, sí, apolínea, sin embargo pesimista por necesidad porque se alimenta de la náusea donde la existencia es horrible e insensata donde el héroe no lucha con su destino, sino se precipita a él “ciego y con la cabeza tapada” y descubre el mundo de espanto con noble gesto.

En Esquilo el conflicto está situado en la falta de conocimiento que los dioses tienen sobre el hombre, y el de los hombres sobre ellos; el destino no es sólo sobre humano, también sobre divino. El hombre no puede transgredir sus límites máximos de expansión, ser dios o demonio, so a pena de catástrofes y desdichas. Sófocles, atento aún a esto, introduce el problema del ser humano con sigilo mismo y pronuncia la participación cada vez más activa del hombre en el cumplimiento de la justicia cósmica. Libertad y destino no están en contradicción porque el uno pertenece al otro, y el otro legitima, define al uno. El héroe es libre, nunca un simple actante del destino, sin embargo un destino lo observa para “obsequiarle” los límites que lo hacen libre: “la libertad es la dimensión humana del Destino”.<sup>87</sup> Aquí mora el conflicto trágico, en los opuestos que se tocan y hacen del hombre, hombre y del mundo, mundo. “Lo trágico reside en la afirmación mutua e igualmente absoluta de los contrarios. Si el hombre no fuese culpable, el Destino no lo destrozaría; pero esa culpa no disminuye sino engrandece a Prometeo, Antígona y Edipo. Por ellos y en ellos el Ser se cumple y no regresa al caos”.<sup>88</sup> En el héroe trágico no hay modo de distinguir la culpa y la existencia misma del héroe: ya es culpable aunque no haya cometido culpa. ¿En qué consiste su salvación? “es una especie de liberación estética producida por el mismo espectáculo de la tragedia, interiorizado en lo más profundo de la existencia y transformado en compasión para consigo mismo”.<sup>89</sup> Por esto Ricoeur manifiesta que la visión trágica del mundo está vinculada a un espectáculo más que a una especulación.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 223.

<sup>87</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 207.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>89</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 326

<sup>90</sup> *Cf. Ibid.*, p. 364

La tragedia no se establece en la alternancia de la sobriedad y la embriaguez, sino en su mezcla; fusión donde quedan culminadas en festividad ceremonial de cánticos a la belleza y al arrojo. Apolo y Dionisio condensados en el mismo velo que trasciende la belleza y la verdad o, mejor, están a mitad de ambas, en el justo medio: el primero ya no es bella apariencia, solo aparenta; el otro ya no pretende la verdad, pero si la verosimilitud, que le permite establecer la realidad de la figuración. Ahora hay una tensión permanente de una cuerda floja que sostiene a un payaso, cómico, sátiro trashumante que reproduce –como otrora- la gesta más allá del tiempo de donde vienen los gestos, pero los exhibe, hay una conciencia de que representa y, así, adorna su figura, se desprende de los ropajes holgados, tirsos y coronas y se atavía con palabras, con más personajes, con coturnos y colores. La encarnación –actuación- del dios, que es al mismo tiempo abandono en la simulación de lo real y conciencia del juego en exhibición, distanciamiento y posesión, no pretende engañar al espectador de que es aquel, sino hacerlo estar fuera de sí, reflejado en la máscara, transformado y hechizado;<sup>91</sup> se vale de la apariencia pero como correlato, aquí abandona sus pretensiones de soberanía y la estatua empieza a andar y hablar. Todos, actores y espectadores tiene que ser purgados de la embriaguez mediante el juego con ella, mediante su *mimesis*.

La embriaguez en tanto desmesura roza con dos puntos límites de la realidad: la conmiseración y el terror. Por tanto, su reproducción imitativa tiene que oscilar en un término medio entre ellas dos: sólo así se “purifican” las exuberancias dionisiacas valiéndose de similares procedimientos con los que en sus ritos extirpan el *kátharma*.<sup>92</sup> Cuando se logran neutralizar los estragos de la náusea producida por “la cruda realidad”, cuando las acciones se libran de su gravitación hacia tales límites (terror – conmiseración) adquieren estos y todos los adjuntos a ellos un estado de pureza, un tono artístico. Se consigue la experiencia trágica que consiste en la “transposición estética del terror y de la compasión, realizada en virtud del mito trágico hecho poesía, y por gracia del éxtasis producido por el espectáculo”.<sup>93</sup>

El *mito* se vuelve a hacer presente (representa) pero con la peculiaridad de que tiene un integrante nuevo en su juego de imitaciones y superposiciones: el *theatron*. El tiempo de la representación escénica sigue siendo el “ahora”<sup>94</sup> (como en el rito), pero su espacio se ha subdividido mediante un andamiaje de artificio que le quita el peso de realidad a la crueldad impúdica y la arquitectura formal que contrapone el lugar donde se lleva cabo (*skene*) y el lugar

<sup>91</sup> Cf. Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADEE, 1994, p. 72.

<sup>92</sup> Rene Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983 p. 299.

<sup>93</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 382.

<sup>94</sup> Paul Ricoeur dice que lo que llamamos ahora, es la “conjunción entre el presente vivo de la experiencia fenomenológica del tiempo y el instante cualquiera de la experiencia cosmológica”. (P. Ricoeur, *Si mismo como otro*, México, SXXI, 1996, p. 34).

donde se mira (*theatron*). Por consiguiente para separar una gesta de contingencias reales, hay que separarla de la muchedumbre enardecida y hacer del dios un disfraz más acabado que permita ocultar “lo individual” no “despersonalizándose” sino, todo lo contrario, personalizándose, *enmascarándose* se despoja de su individualidad –como antaño– pero para fundirse con el pueblo que solamente mira.

El dios eran todos los hombres, se manifestaba en ellos mediante la embriaguez y el canto y el baile; en la tragedia el rostro del dios, semidiós o héroe no es ya el de todos los hombres bajo el influjo del (*di*)vino, pues se ha construido un nivel de realidad distinto, otro grado añadido que es el *teatron*, es la muchedumbre, ahora purificada, que especta las hazañas de la desmesura (*hybris*), con cantos, bailes y palabras. Bitácora de guerra donde se apunta la metamorfosis paulatina del padecer (*pathos*) –digamos en el rito dionisiaco–, a el obrar (*drama*) de las grandes gestas. Por eso, tanto más primitiva, la tragedia es más pobre de acción o tensión dramática; no existen expectativas por “lo que vendrá”; se privilegia el canto coral y la danza que desafortunadamente no tenemos registro de cómo eran.<sup>95</sup> Todas las acciones de la tragedia se desarrollan en plazas, todo debe ser visto, todo a la luz pública, campos abiertos, nunca aparentando que no son vistos, que el *teatron* no existe, porque se les regala a ellos (como a Penteo) el espectáculo de *Las Bacantes*, y hasta el pueblo tiene un *petit comité* que interviene con lamentaciones, recriminaciones o alabanzas mientras ritma pasos de baile: el coro. El coro es el residuo de los sátiros, pero ahora sólo en tanto disfraz, exhibición; como se ha dicho atrás, el rito se exhibe en el teatro.

Según el *mito de las creaciones*, éstas tienden a repetirse en un devenir que es un continuo: no tiene comienzo. En los mitos griegos los dioses están sujetos a la *Moirá*, algo más allá de ellos que los envuelve en el misterio del universo. A su vez, los dioses conciben a los semidioses (dios-hombre) *para desaparecer* paulatinamente a través de ellos, sus creaciones.<sup>96</sup> Estos últimos

---

<sup>95</sup> La música y la estructura rítmica del texto, así como la coreografía de los coreutas en la *orquestra* (lugar de baile), lo componía el poeta de la tragedia. (Cf. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 222).

<sup>96</sup> Prajāpati, en la mitología hindú, erraba en la soledad hasta que pensó: <<¿Qué haré para reproducirme?>> Abrió su boca y le brotó Agni (fuego) con el don de una gran boca abierta que –apenas engendrado– se volvió contra él para devorarlo: “¿Era posible que quisiera comérselo a él, a su creador? No podía creerlo. Sin embargo, sintió terror. Miró a su alrededor. La tierra era calva. Las hierbas y los árboles todavía no existían más que en la mente de Prajāpati. <<¿A quién podría comerse, si sólo existo yo?>>, se repetía. Pero el terror lo hizo enmudecer. Prajāpati experimentó entonces, por primera vez, la angustia y la duda. Tenía que inventar un alimento para la criatura que había engendrado, si no quería acabar él mismo en la boca de Agni. Prajāpati se frotó las manos para que saliese una ofrenda. Pero lo que apareció fue una materia blanda, mezclada de pelos. Agni no lo aceptaría. Se frotó las manos otra vez y surgió una materia blanca, líquida. “Se la ofrezco? ¿No se la ofrezco?, pensaba Prajāpati, paralizado de terror. Pero en ese momento se levantó viento y una luz invadió el cielo. Agni devoró la ofrenda y desapareció.

“Prajāpati sentía que tenía un compañero, un ser <<segundo>>, *dvitīya*, dentro de sí. Era una mujer, Vāc, Palabra. La emitió. La miró. Vāc <<se elevaba como un flujo continuo de aguas>>. Era una columna líquida, sin principio ni final. Prajāpati se unió a ella. La quebró en tres partes. Tres sonidos salieron de su garganta, en el vértigo amoroso: *a, ka, ho*. *A* fue la tierra, *ka*

estarán oscilando en la epopeya entre dos mundos: el natural y el sobrenatural. Con los cultos dionisiacos el semidiós se presenta repartido entre mujeres y hombres disfrazados de *sátiros* y *ménades* (sus criaturas) y por aquí, de alguna forma, se da el abajamiento del semidiós que se fuga y “pulveriza” en el culto, en los efectos de la vid. En el ditirambo primitivo los *sátiros* –aún con resacas divinas-, se especializan en los lamentos hacia los dioses y semidioses e inventan entonces el coro, que nace como remedo de lo que antaño ellos eran antes de ser creadores: criaturas que mediante cantos y bailes acompañaban al semidiós en la conquista de su culto, sus coreutas. “A través del espectáculo el hombre de la calle se incorpora al <<coro>>, que llora y que canta con el héroe. El coro, a través de su lirismo, es el punto en que se efectúa la reconciliación trágica. Al entrar en el coro trágico para el espectador de la ilusión dionisiaca al éxtasis específico de la sabiduría griega”.<sup>97</sup>

En esta profesionalización de los cantos corales, algún coreuta se despega del ditirambo (la leyenda señala a Thespis) y se especializa en la *mimesis*: decide enmascararse en dios y reclutar a un más reducido número de cantantes para que lo asistan en su lamento hasta que encuentre réplica. La *mimesis* se especializa, digámoslo así, en las acciones más esforzadas, elevando el gesto, la acción natural o instintiva a *gesta* y “llevada a cabo” no por semidioses y sátiros que son la masa ditirámica, el pueblo, sino por actores disfrazados como aquellos pero que representan *al y para* el pueblo, “hacen *actos* movidos de afectos purgados y purificados del peso y ganga de lo real natural, y tales actos les dan personalidad y hacen de ellos personajes”.<sup>98</sup> La razón, el límite, como modo de disfrute de la *desmesura* que ahora se diviniza y se le cree paulatinamente menos humana, pero permanecerá soterrada a lo largo de toda las etapas de la historia del hombre, y en todos los capítulos de esta tesis, hasta explotar repentinamente en un exabrupto de cordura. La *mimesis* en la tragedia, “según Aristóteles, tiene por finalidad aumentar el conocimiento del espectador por el placer que le procura y, remitiéndole a una vida

---

es espacio intermedio, *ho* el cielo. Con estas tres sílabas lo discontinuo irrumpía en la existencia. De ocho gotas nacieron los Áditya. El mundo aún no existía y ya estaba lleno de dioses [...] Prajāpati decidió emitir los dioses en este mundo porque los mundos que estaban más allá, en el fondo del cielo, eran accidentados, impracticables, como un cerrado sotobosque. La tierra presentaba la ventaja de ser insignificante. Todo estaba aún por constituirse. Había un espacio, y el viento que silbaba en la extensión desierta. Pero, tan pronto como aparecían, los dioses se dispersaban. ¿Buscaban el cielo? No se preocuparon por el Progenitor. De inmediato le volvieron la espalda. La tierra no era más que una plataforma, un lugar indiferente, una desolada estación de paso. Prajāpati quedó otra vez solo, último. Algo lo retenía, algo estaba todavía presente: Mrtyu, Muerte. Al fin y al cabo, era otra de sus criaturas. [...]

“Una pena atormentaba al Progenitor: se preguntaba por qué sus hijos, irreverentes, huían de él. Y los dioses, ¿por qué fingían no conocerlo? No había nadie para responderle. Persistía en Prajāpati aquel sentimiento mortificante de no existir, que lo acompañaba desde siempre. Miraba alrededor, perplejo. Todas las criaturas estaban convencidas de existir, salvó él, que les había dado existencia. Sin él, <<esto>> nunca hubiera acontecido, pero ahora se sentía de sobra en el mundo, como la leche vertida al trasladarla de un fuego al otro, que después se echa sobre un hormiguero. Prajāpati, que apenas acababa de hacer surgir a los seres, ya se sabía de más”. (Roberto Calasso, *Ka*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 32-37).

<sup>97</sup> P. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 381.

<sup>98</sup> Juan David García Bacca, “Introducción a la Poética”, en Aristóteles, *Poética*, México, UNAM, 2000, p. LXXV.

más lúcida para dominarla, hacerle literalmente más racional...”.<sup>99</sup> Ya trataremos con mayor holgura la *mimesis* en último capítulo.

Con el tiempo, la *skene* se impuso sobre la *orkestra*; los dioses, que ya no bailaban, interrumpían con sus acciones y palabras, con su dialéctica o cantos individuales más frecuentemente a los que insistían en cantar en grupo, así tan de repente. El coro empezó a sentirse irrelevante puesto que la muchedumbre dionisiaca de la que engendró ya estaba representada en los espectadores de la tragedia. Con el segundo actor en escena, digamos, con un segundo dios junto al primero, el coro empieza a volverse indiscreto en la conversación y pasa a ser algo muy parecido al pueblo que los mira en el *teatron* como espectadores: ahora el coro desaparece con la profesionalización del “espectador”. Su papel se restringió a los pasos intermedios entre personajes principales, sus efectos reducidos a la calidad de “pasatono” de una sinfonía que ya no troca la pasión de un dios en una fortísimo resonancia anímica, sino que atesora la palabra para prestar similares servicios, pero de manera templada. La tragedia como drama musical declina –por sobre todo– por su falta de música. La música tiene que salir exiliada, a buscar una tierra donde pueda desarrollarse de un modo más amplio, libre y soberano de manera aislada, como arte en absoluto.<sup>100</sup> “Para decirlo con toda franqueza: la floración y el punto culminante del drama musical griego es Esquilo en su primer gran período, antes de haber sido influenciado por Sófocles: con este comienza la decadencia paulatina, hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa”.<sup>101</sup>

En Esquilo, la música todavía se confundía con el diálogo y monólogo. La filtración del socratismo logró que la tragedia la perdiera completamente a causa de la dialéctica y la ética optimista de ésta que se establece en la lógica causal, y por tanto en la oposición necesaria de culpa y castigo - virtud y felicidad. Mientras el coro permanezca en *orkestra*, al dios le es difícil “personalizarse” es decir, individualizarse y extrapolarse al mundo divino lejos de los hombres: permanece, en tanto máscara, en la *skene* cantando con todo y coro. La dialéctica es imposible todavía dada la subordinación de los unos (coro) al otro (semidiós).<sup>102</sup> Del canto coral al dios, con el dios presente en el coro en sí, a el momento de los dos actores *en-mascarados*, con personajes en igualdad de circunstancias y derechos disputan dialécticamente, empieza la muerte de la tragedia, (del sentimiento universal del hombre junto a la naturaleza, que pertenece al

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>100</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 242.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 240.

orden de libertad como fatalidad), y nace la metodización del rito, la disciplina y la cuadrícula, la norma que lo amontona en la Cultura, pues presenta los atributos de lo relativo y lo particular. Cuando la palabra ya no ritma, se convierte en argumento, la tragedia muda en rivalidad dialógica –*instinto profundamente helénico*–.<sup>103</sup> Surge como el rostro de Bibi-Liv que contrapone sus mitades dando origen a los “gestos desnudos” que se prefiguran dentro de esa cavidad nívea donde el niño descubre, bajo sus propias, la síntesis de todo esto: surge la *persona*, cuando la máscara se quita y se revela otra bajo ella.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 238.

*Desde hace veinte años estoy convencido de que  
el ser humano es un producto deforme de la naturaleza;  
si no, ¿cómo explicar lo que ocurre?*

Ingmar Bergman



## II. Persona

Elisabeth Vogler, una célebre actriz de teatro, está hospitalizada tras haber perdido la voz durante una representación de *Electra*. Después de que el “mutismo” la sorprendiera en medio de una función cualquiera, tuvo tiempo para disculparse, continuar la representación como si nada, pretextar en camerinos un deseo terrible de lanzar una carcajada, platicar brevemente con su marido antes de dormir y despertar con la férrea decisión de no responder preguntas y permanecer inmóvil en su cama. Una Doctora la somete a una serie de pruebas concluyendo que está perfectamente sana –física y mentalmente–; sin embargo, ella sigue sin hablar y permanece en el pabellón. A la Doctora le extraña porque no se trata de una reacción histérica y le confía a Alma, la enfermera encargada, que “*en su evolución, tanto de ser humano como de artista, la señora Volger ha dado especial muestra de grandes facultades de adaptación a la realidad y de una salud notable*”.<sup>1</sup> Como su amiga de antaño, la Doctora le ofrece a Elisabeth un descanso en su chalet de verano. Paciente y enfermera se trasladan a la casa de verano de la Doctora. Alma intenta establecer una relación con la actriz y se dedica a hablarle. Junto al mar, sobre las rocas, Elisabeth va recuperando poco a poco el humor, pero sigue sin producir palabra. El silencio de una lo suple la otra hablando sin parar. Al cabo, y con un whisky de por medio, Alma le acaba confesando a Elisabeth sus sentimientos y recuerdos más íntimos, entre ellos una pequeña orgía y su aborto, producto de la misma. Elisabeth se dedica a escucharla y estudiarla detenidamente hasta que en ambas mujeres se va creando una simbiosis, cada vez más intensa, amén de la *observación, imitación y encantamiento* que se ejercen mutuamente, hasta llegar a confundirse.

En *Persona* Bergman aborda, como en ningún otro de sus filmes, los temas de la máscara, la representación, el silencio, de manera explícita si se quiere, pero osada y armónica. Explícita porque enmudece a un personaje, reconstruye en fotogramas el rostro de las actrices (suplantación técnica), desgarrar la proyección en plena anagnórisis. En su denominado “cine de

---

<sup>1</sup> Ingmar Bergman, *Persona*, México, Era, 1970 p. 28. La traducción que hace José de la Colina es bastante prolija y con harta floritura, tanto que a veces es morosa. Contra este estilo de traducción recordamos a Gadamer quien dice que el traductor debe valerse de lo preciso para no tergiversar demasiado el primer sentido de las palabras: “toda traducción que se tome en serio su cometido, resulta más clara y más precisa que el original”. (H.G. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 464). Por esto en lo referente a los diálogos hacemos una tercera versión compuesta por los traducidos por de la Colina, y por los subtítulos de la película distribuida por MGM.

cámara” ya había experimentado con estos temas, añadida la escasez de recursos escénicos, personajes, unidad espacio-temporal y una puesta minimalista.

Sin embargo, en esta película es donde extiende sus inquietudes hacia adentro, hacia la construcción misma del lenguaje cinematográfico y lo hará como en un recorrido, que se acerca paulatino, hasta el núcleo donde se formulan las preguntas: el silencio. No es casual que las preguntas que Bergman se formula en esta película se las despierte la actividad teatral a tropel que lo abate hasta el rincón de una camilla de hospital. La actividad teatral a veces olvida –en su industria, en su maquinaria espectacular- al actor y su pregunta. ¿Qué es lo que pregunta? El actor pregunta por sí mismo a través del personaje; el personaje “le funciona” para hablar de *sí* en tercera persona y extender la pregunta hacia el espectador, que se mira en el actor como posibilidad de personaje y, así, reparar irremediabilmente en la pregunta sobre la *persona*.

Eso ocurrió durante los efectos de mi pulmonía mal curada. Pero también fue una consecuencia del bombardeo fétido al que fue sometido mi despacho del director del Teatro Dramático. Empecé a pensar: “En realidad, ¿por qué hago esto? ¿Por qué me preocupo? ¿Tiene el teatro algún papel que cumplir? ¿No han asumido otras fuerzas las tareas del arte?”.<sup>2</sup>

Puede considerarse *Persona* como la historia del cine en tanto “arte” -y no en tanto la anécdota histórica que siempre la rodea (biografías, hartos nombres con fechas)-, porque se *narra* desde su mismo lenguaje. El lenguaje cinematográfico, o el principio en el que se funda éste, no es el de una fotografía animada, una pintura que se mueve dentro de sus propios marcos, sino la multiplicación de estas, en sucesión de planos o sobre impuestas. Desde la primera imagen de *Persona*, el cine se cuenta a sí mismo. Repara en su lenguaje con la yuxtaposición de imágenes en movimiento que fotografían la *luz en movimiento*. De las barras incandescentes que generan la combustión del proyector -en el inicio de la película-, a estas mismas despegándose para concluir la proyección, *Persona* hará indagatoria con las primeras investigaciones sobre el aparato mecánico llamado cinematógrafo, de sus recursos en bruto mostrando imágenes desarticuladas, trozos de película con el tiempo modificado, uso discontinuo del montaje que forman parte de los primeros experimentos de hechicería que, junto con el teatro fantástico y la linterna mágica, originan el cine;<sup>3</sup> y pasa de los efectos que aspiran a lo fantástico, a un remanso realista donde Alma -la enfermera- aparece en escena por medio de la puesta en escena más que por la puesta en cuadro, a la manera o recurso del teatro que por ende los críticos de cine han llamado “teatral”, encajonando el concepto a la cámara fija registrando decorados falsos y altamente

---

<sup>2</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 45.

<sup>3</sup> “Los trucos, lo maravillosos, lo fantástico, la metamorfosis, son caras de la misma realidad de Méliès, que transforma el cinematógrafo en cine”. (Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 56).

iluminados. Alma “entra a escena” por una puerta visible que se recorta de la *escenografía* –justo de frente a la cámara- y no de algún lado de la *pantalla*.

Como película *Persona* irá siendo paulatinamente consciente de su retórica, de su estructura argumental, de su materialidad incluso química, pero este nivel de autoreferencia que el lenguaje hace de sí, empezará con las sílabas prestadas de otro lenguaje articulado, el teatro, al que le toma recursos y técnicas que le sirven de anclaje para emprender su búsqueda. Quizá por esto *Persona* reinicia su pregunta acerca de sí hablando del teatro y con recursos teatrales y termina siendo *solamente una película*.

## **II.a. Convención eurípidea**

**a.**

Después de los genéricos y del último crédito institucional (SVENSK FILMINDUSTRI), la película renace de un blanco profundo y se dibuja una pared muy simple con una puerta, encuadrada de frente y al centro. Se abre y entra una enfermera rubia y joven; plano semigeneral. Permanece delante de la puerta, siempre al centro, y escucha a la doctora que le habla de su nueva paciente. La escenografía, el encuadre,<sup>4</sup> la puesta en escena recuerdan más que a lo “teatral”, al teatro filmado: la *skene* plana y bidimensional de donde *surgen* los personajes como estatuas vivas.

El estrecho escenario antiguo, con la pared del fondo muy adelantada, convertía a las pocas figuras que allí había y que se movían pausadamente en bajorrelieves vivientes o en vivientes imágenes marmóreas del frontón de un templo. Si un milagro hubiese insuflado vida a las figuras marmóreas de la disputa entre Atenea y Poseidón del frontón del Partenón, habrían hablado sin duda el lenguaje de Sófocles.<sup>5</sup>

Los autores de las tragedias griegas no lo eran sólo del “libreto” o de las palabras que, mediante los actores, “mostraban” el mitos. Lo eran también de sus movimientos, de la coreografía del coro y muchas de las veces componían la música de sus canciones. Es de esperarse pues que el autor provenía de las filas de los primeros o segundos, o quintos actores, pero que poseía cierta experiencia y clara idea de la escena. Por este motivo se puede decir que Esquilo y Sófocles nos son desconocidos: los conocemos sólo como libretistas. No es el caso de Eurípides, que siendo el más joven de los tres, reniega con vehemencia las maneras en que estos dos componen y mediante una sabia continuación del proceso, inventa otra disfraz por el cual el autor se vela y hace ascender (al escenario) una entidad que se ha venido perfeccionando desde los primeros

<sup>4</sup> “Se llama encuadre la determinación de un sistema cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios”. (G. Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984. p. 27).

<sup>5</sup> G. Westphal, *Historia de la música antigua y medieval*, citado en F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 294.

tiempos: prescindiendo de los héroes y subiendo a los espectadores a la *skene*, “el poeta se ha convertido en un semidiós”.<sup>6</sup> Todavía en los seres representados por Esquilo y Sófocles, el espectador veía:

...un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, *en instantes sublimes*, vivía también en su alma... [Pero] el espejo que antes había producido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar [...]. Aquella imagen auténticamente típica del heleno, la figura de Ulises, había sido elevada por Ésquilo hasta el carácter grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas [Menandro, Filemón y Eurípides] esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez, que con gran frecuencia se encuentra, como temerario intrigante, en el centro del drama entero.<sup>7</sup>

Con Eurípides el teatro, tal como lo conocemos, se apropia de las tablas una vez exiliada la embriaguez dionisiaca e instaurada la dialéctica como el nuevo himno que el “héroe”, cada vez más escuálido en sus articulaciones y ligamentos divinos, profiriere a un *colega* a guisa de charla; no es ya engrane del orden cósmico, nota de la sinfonía, libertad y unidad de destino, sino “conciencia y examen de ese mismo destino”.<sup>8</sup> Cuando Eurípides sube a la escena al espectador, su vida cotidiana, sus hábitos y costumbres: ¿cómo se llama la nueva entidad por dónde el espectador se evapora? o, dicho de otra manera, ¿quién mira las “gestas” del espectador? Se trata del reflejo de una entidad -el espectador- que ha sido perfeccionada con el tiempo y con la sucesión de niveles de simulación por donde la realidad desaparece; el espectador mirando *se* es la transformación de la máscara en *persona*.<sup>9</sup>

La “persona” es quien mira desde el *teatron* a otros que son ella misma: personas mirando personas. El héroe se quita la máscara y se descubre persona y con ello su tragedia deja de ser pena, para convertirse en dolor. Kierkegaard aduce una transformación de la pena en dolor, de la tragedia antigua a la moderna. “La pena, mucho más que el dolor, contiene siempre en sí misma algo sustancial. En el dolor siempre hay una cierta reflexión sobre el sufrimiento, reflexión que la pena desconoce... Porque cuanto más clara es la representación del pecado, tanto mayor es el dolor y tanto menos profunda la pena”.<sup>10</sup> En este sentido, la *persona* concurre con la reflexión del sufrimiento, en tanto que la *máscara* del sátiro es el festejo de la pena. Es decir, la compasión trágica, la pena universal que nos contagia la fatalidad, cede paso a la “luminosa alegría” de la

<sup>6</sup> Cf. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 229.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 226. [Las cursivas son nuestras].

<sup>8</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 196.

<sup>9</sup> *Personae* es el vocablo latino para máscara.

<sup>10</sup> S. Kierkegaard, *Estudios estéticos*, Madrid, Guadarrama, p. 27-28.

dialéctica que insta una estética racionalista: *para que todo sea comprendido, todo tiene que ser comprensible*.

Nietzsche supone que Eurípides sufrió una gran influencia de Sócrates -“heraldo de la ciencia”- que con su desprecio manifiesto al instinto forma parte de los asesinos intelectuales del drama musical. Por esto asocia la tesis socrática “todo tiene que ser conciente para ser bueno” al teatro euripideo: “todo tiene que ser conciente para ser bello”. Eurípides -dice- “es el poeta del racionalismo socrático”.<sup>11</sup> Cuenta la leyenda que Sócrates no era asiduo a las tragedias, solamente asistía a las de Eurípides. Con él se retorna de cierta forma a la discusión apolínea-dionisiaca, para inclinar la balanza no favor de lo aparente o el instinto, sino a favor de la conciencia: el instinto se convierte en crítico, la conciencia en creador; materializa, pues, la “claridad apolínea” exenta de exotiquismos extraños. La conciencia y su finitud (su medida) afirman su validez y realzan una acepción de la ficción que conocemos con el nombre de “realidad histórica”.<sup>12</sup> La dialéctica socrática es la que a través de preguntas y respuestas obliga a la otra *persona*, el contrincante, a admitir que lo que sostiene es falso o errado, y lo hace con sus mismos argumentos: se los devuelve a modo de suspicacia inquisitiva para hacer caer en contradicción al interrogado. Por esto Colli asegura que la razón “es esencialmente un instrumento de destrucción”.<sup>13</sup>

ANTISTROFA.- ¡Salud aquel a quien no le gusta sentarse junto a Sócrates y hablar con él, a quien no condena el arte de las musas y no mira desde arriba con desprecio lo más elevado de la tragedia! Pues vana necedad es aplicar un celo ocioso a discursos vacíos y quimeras abstractas.<sup>14</sup>

Sócrates metodiza, esquematiza y perfecciona una forma de conocimiento que de antemano asume que no se sabe nada que no se pueda expresar claramente y que no pueda convencer a otro. Su sistema se trata de un cálculo matemático que niega todo lo que no puede analizar, lo que escapa a sus cristales de aumento, y su regodeo consiste en la claridad de la conciencia “el único aire en que puede respirar”.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 230 – 238.

<sup>12</sup> Gadamer dice que quien tome “en serio esta finitud tiene que tomar en serio la realidad de la historia”. (Cf. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 18).

<sup>13</sup> L. A. Ayala Blanco, *El silencio de los dioses*, Sexto Piso, México, 2004, p.46

<sup>14</sup> Aristófanes, *Las ranas*, traducción de Nietzsche, suponemos y –a su vez- de Sánchez Pascual. (Cf. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 237). En María Garibay leemos: “¡Qué grato es, ya sin Sócrates al lado, dejar de parlotear! ¡El que rechaza el canto de las Musas y todo lo accesorio, del arte trágico! Pasar la vida en discusiones infladas y en vanas frivolidades propio es de un hombre que ha perdido el juicio”. (Aristófanes, *Las once comedias*, México, Porrúa, 1991, p. 290).

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 240

Poco a poco el discurso de la razón que se asume eterna, tomará forma de manera inversamente proporcional a la desvinculación del hombre con lo divino; lo enteramente Otro no radica más en él, sino se convierte en una figura externa que le es ajena en el mejor de los casos, en el caso contrario tiene que combatir con ella, puesto que cree que “no será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios. [...] El hombre arreligioso se asume como único agente de la historia y rechaza toda voz que lo conmine a la trascendencia: el hombre es producto de sí mismo y no llegará a *ser* sino en la medida en que desacralice sus hábitos y tendencias”.<sup>16</sup> Este discurso insta a tratar al *ser* no como estructura eterna sino como sujeto, agente histórico que se hace a sí mismo; restablece la búsqueda de la verdad ahora con los instrumentos de la ciencia que se muestra intolerante frente a lo sacro porque lo desconoce, porque le exige demostraciones y, “nadie es tan intolerante como aquel que pretende demostrar que lo que dice ha de ser verdad”.<sup>17</sup>

Será sobre todo la modernidad la que moldee el sistema de creencias, orientando la fe hacia la “verdad” de la ciencia experimental y la fe en la historia, concibiendo una extraña metamorfosis entre lo religioso y lo social. De esta manera la “realidad” es engendrada, según Baudrillard, en el momento que fornicación la estupidez con el “espíritu de cálculo” que no es más que un “desecho de la ilusión sagrada entregada a los chacales de la ciencia”,<sup>18</sup> dando paso progresivo al declive de las ilusiones metafísicas, religiosas, ideológicas hasta nulificarlas casi completamente en medio de conclusiones y desilusiones alegres y dejando a flote sólo una: la ilusión de la crítica.<sup>19</sup>

Ya instaladas en la isla, hay una parte en la película en que las dos mujeres están en la playa tomando el sol. Elisabeth dormita y en *off*<sup>20</sup> Alma le pregunta si puede leerle una parte de su libro. Elisabeth la mira y le sonríe. Alma -aún en *off*- inicia la lectura de frases casi con la misma equivalencia rítmica, con acentos que por cada uno, brota una imagen del lugar -sobre todo rocas- que aparecen en pantalla acompañando su voz.

---

<sup>16</sup> M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 171.

<sup>17</sup> H.G. Gadamer, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 2002 p. 52.

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1997 p. 14.

<sup>19</sup> *Cf. Ibid.*, p. 44

<sup>20</sup> Tres condiciones de existencia en el espacio cinematográfico:

- *Off*: espacio *no percibido*, es decir, el espacio que está fuera de los bordes del cuadro y que, sin ser nunca evocado, no presenta motivo alguno para su reclamación.

- *Imaginable*: el espacio que a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación (un primer plano presupone el resto del cuerpo, aunque no lo muestre).

- *Definido*: invisible por momentos, pero que ha sido mostrado antes o será mostrado: *onscreen*. (*Cf. F. Casetti, F. Di Chio, op. cit.*, p. 140).

ALMA.- (*off*) La ansiedad que llevamos, nuestros sueños rotos, la crueldad inexplicable, el miedo a la muerte, la dolorosa admisión de nuestra condición terrestre, acabaron con la esperanza de la salvación divina. Nuestra fe y nuestra duda...

*Plano cercano de Elisabeth irguiéndose para sentarse de frente al mar.*

ALMA.- (*off*) contra la oscuridad y el silencio...

*Plano cercano de Alma, leyendo de perfil.*

ALMA.- son una prueba terrible de nuestra soledad y de nuestro miedo... (*Alza lo ojos hacia Elisabeth que está fuera de cuadro.*) ¿Tú crees que sea así?

*Primer plano de Elisabeth soñadora mirando el mar. Afirma con la cabeza. Plano de Alma frente a nosotros.*

ALMA.- ¡Yo no!

El hombre se separa de su multiplicidad de origen y se individualiza –como veíamos- al no reconocer su vínculo con *aquello* y, en este momento empieza nuestra miseria. Después de la “superchería espiritual”, dirán los fanáticos de lo social, el hombre y su historia marcan el rumbo a conquistar, pero su maquinaria estará impregnada de lo más deficiente de la religiosidad: el totalitarismo en detrimento de la pluralidad.

La teología social se desvinculó crecientemente de toda dependencia y ostentó su peculiaridad: la de ser tautológica, publicitaria. La fuerza del choque de las formas políticas totalitarias no puede explicarse a menos que se admita que la noción misma de sociedad ha absorbido en sí una potencia inaudita, que había pertenecido antes a lo religioso. Consecuencia de ello serán la liturgia de los estadios, los héroes positivos, las hembras fecundas, las masacres. Ser antisocial se convertirá en el equivalente del pecado contra el Espíritu Santo. El pretexto puede ser de índole racial o clasista, pero para exterminar al enemigo el motivo reivindicado es siempre el mismo: se tratará de seres dañinos para la sociedad.<sup>21</sup>

El sentimiento que confiesa Elisabeth, está más cerca de la desilusión postmoderna de las estructuras estables que imponen al pensamiento su institucionalización en moldes que no evolucionan. Es más nihilista que Alma y sus convicciones. El nihilismo –y esto será necesario apuntarlo para aproximarnos al último capítulo- será el descreimiento de Dios como valor absoluto, con mayúscula y paradigmático, y reducirlo al valor de cambio, en el plano sintagmático de relación que, al concebirlo con minúscula, dios se libera vertiginosamente sin un dique final y despliega su verdadera naturaleza que consiste en reencontrar las posibilidades de mudarse en el otro, por medio de la *mimesis*. “No se trata de que el nihilismo sea que el *ser* esté en poder del sujeto, sino que el *ser* se haya disuelto completamente en el discurrir del valor, en

---

<sup>21</sup> R. Calasso, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, p. 167.

las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal”.<sup>22</sup> Aquí está el cimiento de nuestra noción del personaje.

Eurípides, con la secularización de la tragedia, le enseñó a la gente a ser personas. Sobreviene la época de “trascendencia o sublimidad” moral, le llama Gadamer al momento en que el espectador se convierte en espectador; ya no es co-jugador, sólo espectador en una sala cada vez más oscura donde mira una escena que lo llama a la trascendencia moral.<sup>23</sup> El pueblo se estaba desembarazando de todo lastre de exceso y aprendió a hablar con “el arte de servirse de reglas, de escuadras para medir los versos, de observar, de pensar, de ver, de entender, de engañar, de amar, de caminar, de revelar, de mentir, de sopesar”.<sup>24</sup> El conflicto ya no está en una relación de maldición objetiva, sino en la culpa que es más psicológica e individual. Lo héroes adelgazados hacen que el espectador se oiga y vea en ellos, envueltos, “eso sí, en ropaje de gala de la retórica”.<sup>25</sup> El concepto, la intriga y hasta la razón y la teoría estética, *toman la palabra*. El *espectador esperado* (persona) se ostenta sólo “ahí donde el diálogo se cumple efectivamente y libremente, es decir, en el seno de una sociedad en donde la teología no constituye el monopolio de una burocracia eclesiástica y, por otra parte, ahí donde la actividad política consiste sobre todo en el libre intercambio de opiniones”.<sup>26</sup>

Para que el héroe no fallezca hay que *hacerlo de palabras*, alejarlo de su origen místico mudando su forma a la del juego de palabras, argumentando las contradicciones, que ya no son enigmáticas sino problemáticas: del Olimpo a los terrenos de la dialéctica. Nietzsche señala que el héroe que se defiende con argumentos va perdiendo paulatinamente nuestra compasión y, cuando la desgracia lo alcanza lo que entendemos es que ha errado en el cálculo y, calcular mal, es más un motivo de comedia que un efecto de lo trágico. Nietzsche considera que el punto de partida de la muerte de la tragedia estuvo en el diálogo.<sup>27</sup> Con el florecimiento de la comedia, el heleno se aleja de la creencia en su inmortalidad y de un más allá del tiempo; niega la integridad del destino y se manifiesta como responsable íntegro de sus *dramas* dando paso a lo que conocemos como cultura, entendiendo ésta como giros o inflexiones determinables que *forman*

---

<sup>22</sup> G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998 p. 25.

<sup>23</sup> Cf. H. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 218.

<sup>24</sup> Aristófanes, *Las ranas*, citado en F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 227.

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 227.

<sup>26</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 196.

<sup>27</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 238.

nuestras conductas, sentimientos o ideas que bajo la influencia del grupo, adoptan diferentes representaciones.<sup>28</sup>

Nuestra época [...] ni corta ni perezosa, hace al individuo responsable de su vida. Por tanto, si éste sucumbe, no habría que mirar en ello ninguna tragedia, sino simplemente maldad. Se podía creer, en definitiva, que la generación a la que tenemos el honor de pertenecer es poco menos que un reino de dioses. Y, sin embargo, no hay tal cosa. Porque es una pura ilusión todo ese brío y ese coraje que pretende así ser el creador de su propia dicha, incluso su propio creador. Y con esto, mientras pierde lo trágico, nuestro tiempo va adentrándose en la desesperación. Lo trágico contiene una cierta melancolía y una virtud curativa que en verdad no debieran despreciarse jamás. Pretender, como es gala de nuestro tiempo, ganarse uno a sí mismo de una manera milagrosa es perderse y hacerse cómico [...] En cambio, si [el individuo] abandona esta pretensión y se contenta con ser relativo, alcanzará *eo ipso* lo trágico, y esto aunque fuera el más feliz de todos los hombres. Yo diría, aunque parezca paradoja, que el individuo sólo es feliz en cuanto está metido en la tragedia. Lo trágico contiene en sí una dulzura infinita.<sup>29</sup>

## **II.b. Individuo y persona**

## **b.**

Alma es el primer personaje en salir a escena, a una escena con ambientación plana, casi tan artificial como la morgue-matriz de los genéricos, que recuerda las escenografías baratas y una disposición *a la italiana*. Su rostro es de una Alma atenta a las palabras de la Doctora (que permanecerá en *off* hasta que la cámara indague desde varios ángulos a la enfermera). Como se ha dicho, la película –postgenéricos– empieza muy teatral en el sentido de limitarse a registrar los movimientos y palabras de los actores que parecen embarrados en una escenografía bidimensional. Parece no reparar en su lenguaje cinematográfico y no explora ni hace grandes aspavientos con la técnica o recursos propios: la cámara casi no se mueve y sus ángulos son de frente, como si se tratase de un espectador tradicional.

Después de que la Doctora le ha leído su historia clínica, Alma se dispone a visitar a Elisabeth Vogler y, ante la puerta, arregla un poco su corta cabellera (gesto que se repetirá a lo largo de la película tomando diferentes formas y significados). Cuando abre la puerta, la cámara está ya adentro de la habitación de la enferma y con la misma austeridad de puesta en escena, se ve una larga camilla en primer término, al fondo una pared sin mucho chiste y la puerta por donde Alma entra. Es inmediata la referencia que nos sugiere está camilla que sostiene el cuerpo

---

<sup>28</sup> "La formación (*bildung*) pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre. [...] La formación comprende un sentido general de la mesura y de la distancia respecto a sí mismo, y en esta misma medida un elevarse por encima de sí mismo hacia la generalidad. Verse a sí mismo y ver los propios objetos objetivos privados con distancia quiere decir verlos como los ven los demás". (H.G. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 39-46).

<sup>29</sup> S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 22-23.

extendido y cubierto de Elisabeth, con los viejos y el niño de los genéricos, que yacen de similar manera. Sin moverse, la cámara recibe la entrada de Alma que la saluda a la enferma de mano y, ante su impávido silencio, no tiene más remedio que presentarse: recitar su cartilla de identidad: hablar de su personaje (o de su persona).

ALMA.- Tal vez tenga que contarle algo sobre mí. Tengo 25 años y estoy comprometida. Obtuve mi diploma de enfermera hace dos años. Mis padres viven en el campo, en un granja. Mi mamá fue enfermera hasta que se casó... Iré por la bandeja con su cena. Para cenar hay hígado asado y ensalada de frutas. Se veía delicioso. ¿Otra almohada...? ¿Así está bien?

Esta primera introducción del personaje es burda, inmediata, fría, sin ningún trucaje ni artificio discreto. El personaje se describe así mismo; se presenta ante su “espectatriz” que muestra poco interés. Cuando Alma dice un poco de sí misma, está en los terrenos de la mismidad donde el “yo” se constituye como individuo quien a sí mismo se denomina e inventa en la lengua su personalidad. Cuando datamos al “yo”, cuando lo civilizamos en el registro, cuando le damos nombre propio, lo *denominamos*, y de esta localización en el tiempo y espacio del “yo” (*Yo, fulano, nacido el día tal del año tal*), se funden la persona -objeto de referencia identificante- y el sujeto -autor de la enunciación- y conforman una misma significación, una acto particular de enunciación, a la que Ricoeur llama la *denominación*.<sup>30</sup>

Decimos ser esto y aquello y al decirlo estamos construyendo ficción, estamos inventándonos en ese momento desde lo más profundo de nuestro ego, priorizando la pregunta del *qué* y no la del *quién soy*. Así, respondiendo a ésta pregunta (el *qué*) construyo mi carácter o personalidad, que es la nueva forma del disfraz: el lenguaje. Decimos “estás enojado” o “tu cuerpo ennegrece” y al decirlo estamos realizando dos atribuciones: a) atribuimos como persona y b) calificamos a dicha persona (personalidad). En la cotidianidad tendemos a asimilar las dos atribuciones en una sola, como si fuesen la misma. Palomera segura que “esa asimilación no es posible lógicamente sin una ficción primaria”. El origen de la ilusión consiste en tratar la persona (el *yo*) como si fuese un sujeto de atribución cuando se trata de un predicado. El único sujeto de atribución, la única referencia empírica es el individuo, es decir, “el elemento numérico

---

<sup>30</sup> “De los deícticos ‘ahora’ y ‘aquí’, podemos volver a los indicadores ‘yo-tú’. La conjunción entre el sujeto, límite del mundo, y la persona, objeto de referencia identificante, descansa en un proceso de la misma naturaleza que la inscripción, ilustrada por la datación del calendario y la localización geográfica. Que el fenómeno de anclaje es asimilable a una inscripción, lo atestigua cumplidamente la expresión que intrigaba tanto a Wittgenstein: ‘yo, L. W.’. La relación con el pronombre personal ‘yo’, tomado como sujeto de atribución, y el nombre propio, como designación de la muestra de un particular de base, es una relación de inscripción en el sentido institucional del término. “Yo” está literalmente inscrito, en virtud de la fuerza ilocativa de un particular acto del discurso, la *denominación*, en la lista pública de los nombres propios, según las reglas convencionales que rigen la atribución de los apellidos y de los nombres...” (P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 35).

de un conjunto, de una población”.<sup>31</sup> El individuo es el sujeto de atribución. La persona, un valor de posición. No un sujeto, sino el *predicado*, es decir, la posibilidad del intercambio de la experiencia, la referencia identificante.

...*la persona es un valor de posición* y sólo tiene una relación indirecta con la realidad empírica (por medio de la utilización de los símbolos que el individuo usa). [...] La persona en el interior de un sistema de alternativas articuladas por el lenguaje, es un valor de posición. Lo que permite que no confundamos al individuo empírico –el verdadero sujeto de atribución– con la persona –que es un valor de posición. La persona en tanto tal no tiene cualidades, sólo tiene relaciones instituidas por un sistema simbólico.<sup>32</sup>

Ricoeur caracteriza el proceso de individuación “como el proceso inverso al de la clasificación, que elimina las singularidades en provecho del concepto”.<sup>33</sup> El nombre por ejemplo, el nombre propio es el principio de una imagen que nos identificará de alguna forma. Con la “denominación” de nuestra persona, se gana en posibilidades de identificación y diferenciación, pero se pierde o restringen las posibilidades de actuación. “Cada actuación reafirma y rubrica el pacto de identidad verificado, y es gracias al pacto como somos aceptados dentro en el grupo y en la comunidad, o sea, que se nos acepta para sujeto de interacciones comunes, para la construcción del contexto”.<sup>34</sup> Donde somos identificables, somos previsibles, se espera ya una conducta determinada de nosotros, si nos diferenciamos, somos manifiestos, precisos, y perdemos ambigüedad. Los demás nos exigen claridad: “*tu tienes que...*”, “*no esperaba eso de tí*”. “Se trata de una restricción de las posibilidades de ser a favor de la posibilidad de una diferenciación económica y fácil”.<sup>35</sup>

ALMA.- Es raro. Se puede hacer casi cualquier cosa, ir a cualquier lado... Me casaré con Karl Henrik y tendré un par de hijos, a los que tendré que criar. Todo esta decidido. Está dentro de mí. No hay nada que pensar. Te da seguridad. Tengo un trabajo que me gusta. Eso también es bueno... de otro manera, pero es bueno. Es bueno.

*Suspira, tapa el tarro de la crema se acuesta otra vez y apaga la luz. Pantalla negra.*

ALMA.- (*off*) Me pregunto que podrá tener ella... Elisabeth Vogler.

Esto lo dice en la noche, después de haber tenido su primer encuentro con la Sra. Vogler. Alma se unta crema antes de meterse por completo a la cama, y recita este extraño aparte, casi un rezo que clama por sus más profundas convicciones. Alma es la enfermera; lo es porque su madre lo

---

<sup>31</sup> Cf., Vicente Palomera, *La personalidad*, Barcelona, Montesinos, 1985, p. 32-35.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>33</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 2

<sup>34</sup> Carlos Castilla del Pino, *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, p. 28.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 24.

fue, y su madre... Es un oficio que le gusta y le encantaría dedicarse a esto toda su vida, como aquellas enfermeras ancianas con las que estudió, quienes viven consagradas a la vocación. También piensa casarse con Karl Henrik y el hecho de que no tenga ninguna sorpresa prevista en su plan de vida le da tal sentimiento de seguridad que lo opone frente a las dudas venenosas que por las noches perforan sus sábanas y la hacen recitar este esquema de trabajo que la reconcilia con el sueño.



Levi-Strauss dice que la especie humana, el *homo sapiens*, es más o menos comparable a cualquier especie animal o vegetal cualquiera. No obstante, el comportamiento social del hombre opera en él una extraña mutación que hace que cada individuo biológico desarrolle una personalidad, a lo que él llama *mono-individualismo*, porque éste concepto ya no evoca directamente al espécimen en el seno de la variedad, sino más bien a un tipo de variedad o de especie que no existe probablemente en la naturaleza; “ocurre como si en nuestra civilización cada individuo tuviese su propia personalidad por tótem: ella es el significante de su ser significado”.<sup>36</sup>

El individuo tiene una personalidad social, modelada por las demás personalidades que los otros individuos han forjado de hábitos y conductas heredadas. Dependemos de pequeños hilos que traman millones de historias de las que somos a veces conscientes y entonces reflexionamos sobre estos moldes, o nos acondicionamos mejor a ellos; a estos hilos más gruesos les llamamos actantes o roles. Estos están ligados estrechamente a la institucionalización del comportamiento que se encarga de hacerlo asequible.<sup>37</sup> Por esto creamos diferentes tipos de identidades que permiten la unión de las semejanzas en contra de las diferencias. Las identidades biológicas, pasando por las históricas, las nacionales, hasta las económicas, se guardan todas bajo el nombre

---

<sup>36</sup> Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 312.

<sup>37</sup> Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 98.

de personalidad, donde se colecciona nuestro imaginario social.<sup>38</sup> Son los gestos metonímicos que aprendemos de nuestros cercanos y constituyen la ceremonia social donde los individuos representan tipos determinados por la tradición y siguen ciertas conductas que se esperan de ellos. “La personalidad puede ser el objeto de un saber colectivo específico de un grupo y, por lo mismo, exterior al individuo”.<sup>39</sup>

Este proceso de identificación encuentra aquí la paradoja que veía Levi-Strauss de que lo que me diferencia es lo que me homogeniza: por mis diferencias con los otros me reúno con ellos, quizá en un clan o gremio más apretado, quizá por el mismo hecho de que si lo único cierto es que todos somos diferentes en esta coincidencia nos encontramos. El juego de la identidad: subordinación a la sociedad y diferenciación de los otros miembros de la comunidad. En la moda, por ejemplo se da una simbiosis extraña del fenómeno, pues es “el remedo de un modelo dado y satisface con ello la necesidad de imitación social, conduce a los individuos al camino que todos toman, da una idea general que el comportamiento de cada uno se convierte en un simple ejemplo. Pero no satisface menos la necesidad de diferenciación, la tendencia a la distinción, a la variedad, a destacarse... Así es la moda, no es otra cosa que una forma especial de tantos modos de vida, mediante la que se une la tendencia a la igualación social con la de diferenciación individual y variación y se convierten en una actividad única”.<sup>40</sup>

La identidad funciona, pues, como una propuesta de complitud, pero a la inversa, una imagen de intercambio que necesita ser influenciada para ser transferible como cualquier objeto transaccional. Por esto, ni el carácter, ni la personalidad, ni el rol, son únicos, estables o imperecederos. Cualquier individuo puede, en determinada sociedad o momento, desempeñar varios roles sociales o participar en diferentes ceremonias de modo diferente.<sup>41</sup>

ALMA.- *Cambiar, sí... pero soy muy holgazana. Mi conciencia me lo reprocha y me hace sentir culpable.*  
Karl-Henrik siempre me reta por no tener ambiciones... dice que soy como un zombi. No me parece justo. Me gradué con las mejores notas. Tal vez él se refiere a otra cosa.

Castilla maneja el concepto de protosujeto, que se refiere a la versatilidad de conductas que se observan, sobre todo, en el niño. Esta conducta es acontextual y se irá homogeneizando al contexto por vía de la represión conductual, que obedece a un tabulador de acciones según

---

<sup>38</sup> V. Palomera, *op. cit.*, p. 13.

<sup>39</sup> Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 50.

<sup>40</sup> G. Simmel, *Philosophische Kultur*, p. 25-57, citado en Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco, 1999, p. 138-139.

<sup>41</sup> Duvineaudg, recuerda que Marx, “en *La lucha de clases en Francia*, ha mostrado que las clases en pugna podían cambiar de rol a lo largo de una crisis, negarse a desempeñar el que presupone su naturaleza, enmascararse, o improvisar nuevos roles”. (J. Duvignaud, *Sociología del teatro*, México, FCE, 1981, p. 14).

determinadas situaciones. El adulto lo inhibe para irlo regulando, para ajustarlo gradualmente a las reglas. “Denomino *protosujeto* a esa etapa del ser humano en el que aún *no es sistema*, y, por tanto, no está dentro del sistema más amplio que es el mundo del adulto, y durante la cual no se le exige una *conducta sistemática*”.<sup>42</sup> El protosujeto, no obstante, persiste sólo que encogido a lo largo y ancho de un día cualquiera y sólo en determinados momentos exalta su capacidad. “Tenemos muchas relaciones diferentes con personas distintas. Para un persona significamos esto, para la otra algo distinto. [...] Hay identidades distintas que corresponden a las diferentes reacciones sociales. El proceso social en sí es responsable de la aparición de la identidad y ésta no existe fuera de esta experiencia”.<sup>43</sup>

### **II.c. Enmudece Electra**

**c.**

Ella ha sido actriz -¿quizá pueda uno permitirse ese lujo? y un día se calló. No tiene nada de raro. Tendré que empezar con una escena en la que el médico informe a la enfermera, Alma, de lo ocurrido. Esta primera escena es fundamental. Enfermera y paciente llegan a acercarse tanto como nervios y carne. Pero ella no habla, rechaza su propia voz. No quiere ser mentirosa.<sup>44</sup>

Hasta aquí, en todo lo que llevamos de la película, no se ha dado el diálogo Ni en los genéricos, ni cuando Alma aparece en escena (sólo escucha a la doctora y asiente, ligeramente), ni cuando Alma se presenta con Elisabeth. El diálogo se da sólo hasta que Alma camina con el hígado apetitoso, rumbo al cuarto de Elisabeth. La Doctora –en *off*– la interpela: “¿Primeras impresiones?”. Aunque su rostro le parece amable, casi infantil, la mirada de la actriz es dura, tanto que la hace dudar de su capacidad para asistirle. Su silencio se le devuelve como una fuerza psíquica deliberada que “habla” de un carácter férreo y enigmático que desafía al suyo, puesto que su silencio es voluntario y, como todo silencio humano es un callar, “por tanto, es implícita comunicación, sentido latente”.<sup>45</sup> En esta secuencia la Doctora no aparece a cuadro: no está su contracampo. El montaje parece interrumpir el artificio y nos obliga a leerla -su presencia- en el rostro de Alma que en ese momento representa desde varios niveles.

En su segunda interacción, actriz y enfermera “intercambian” opiniones estéticas a raíz de una obra de teatro que escuchan por la radio. Elisabeth ríe con apetito ante la voz melodramática que sale del aparato. Trata de contagiar a Alma pero ella sólo la mira

<sup>42</sup> C. Castilla, *op. cit.*, p. 27.

<sup>43</sup> G.H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*, p. 180, citado en E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 137.

<sup>44</sup> I. Bergman, *op. cit.*, p. 54.

<sup>45</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 56.

desconcertada; se ve en la necesidad de decirle que ella no entiende de esas cosas, que el arte es sólo para los artistas, es decir, para los seres que tienen dificultades de alguna manera. A ella le gusta, desde luego, el teatro y el cine, pero “las ocasiones son tan raras”. La vida social las ha enmarcado, ha estimado sus quehaceres y organizado el tiempo. Enfermera la una, la otra actriz; una dentro de una institución de salud, la otra en una institución espectacular. Después de una pausa tensa, Alma vira el dial hasta encontrar música, y sale del cuarto.

Cuando el rostro de Elisabeth se inmoviliza (en un gran primer plano donde la música de Bach enfatiza el movimiento extático), leemos la basta gama de contradicciones que se graban en esta geografía que reconocemos como particularmente humana, nuestra. Desde el momento en que el rostro aparece a cuadro, se consolida la etapa de búsqueda discreta sobre el lenguaje cinematográfico, y la cámara enfatiza su intervención, se entromete hasta las barbas y arrugas de sus posibilidades expresivas. “La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine”.<sup>46</sup>

José de la Colina dice con razón, que el cine de Bergman es una larga interrogación sobre los rostros humanos. Su interés está enfocado ahí, en las formas del pensamiento que se reflejan en la mirada y que por efecto de la cámara, también hablan del que no tiene palabra y se encuentra aún más allá y dentro del mismo encuadre. De lo diminuto brotan los grandes acontecimientos, las catástrofes colosales; en el primer plano habitan las piedrecitas, los granos cristalinos que cual moléculas desencadenan el terremoto y amplían y profundizan la “vida de la célula como piedra elemental de lo vivo [...] Los buenos primeros planos producen un efecto lírico. Los percibe no la buena vista, sino el buen corazón”.<sup>47</sup> La música, por su propia naturaleza, tiene una afectividad muy parecida a la del primer plano. La música “es a la vez cinestesia (movimiento) y cenestesia (subjetividad, afectividad), hace de nexo entre el filme y el espectador, se agrega con todo su impulso, añade toda su flexibilidad, sus efluvios, su protoplasma sonoro, a la gran participación”.<sup>48</sup>

Hay muchos realizadores que olvidan que el rostro humano es el punto de partida de nuestro trabajo. Podemos, es verdad, dedicarnos a la estética del montaje, conferir a objetos y naturalezas muertas ritmos admirables. Pero la presencia del rostro humano es, ciertamente, la nobleza característica del film. De lo cual se deduce que el actor es nuestro instrumento más valioso y que

---

<sup>46</sup> I. Bergman, citado en G. Deleuze, *op. cit.*, p. 147.

<sup>47</sup> B. Balázs, *op. cit.*, p. 46 – 47.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 94, Más adelante Béla Balázs agrega: “Después de haber trucado y eliminado los miembros inferiores (plano americano), el cine mudo ha dado privilegio y magnificencia al rostro humano [...] El rostro asciende a la dignidad erótica, mística, cósmica suprema [...] al ser el rostro espejo del alma, ésta era espejo del mundo. El primer plano ve mucho más que el alma, ésta alma, ve el mundo en la raíz del alma”. (*Ibid.*, p. 100).

la cámara es sólo el mediador de las reacciones de este instrumento [...] Debemos también recordar que el más bello medio de expresión del actor es su mirada. El primer plano objetivamente compuesto, perfectamente dirigido y actuado, es el medio más poderoso que dispone el cineasta para influir sobre su público. Pero es también el criterio más seguro de su maestría o su insuficiencia. La ausencia o la multiplicación de primeros planos caracteriza infaliblemente el temperamento del realizador del film y el grado de interés que tiene por los hombres.<sup>49</sup>

El *primer plano* es la necesidad del rostro y *el plano de detalle* la necesidad de la mirada: donde recae el discurrir del pensamiento. Esto “porque en la pantalla, el rostro se convierte en paisaje y el paisaje en rostro, es decir, en alma. Los paisajes son estados de alma y los estados de alma paisajes”.<sup>50</sup> Deleuze dirá –ampliamente en el último capítulo– que no es al pensamiento a lo que apela el primer plano, sino a la afección más monda, a la potencia de expresión en un espacio/tiempo abstractos que no atiende a la localización. *El primer plano no es otra cosa que rostro, y el rostro no es otra cosa que imagen-afección*. El “rostro-primer plano” existe en sí y no es un pedazo de un conjunto del que se vea escindido, sino la abstracción del objeto enmarcado en una especie de entidad.<sup>51</sup> (Si reconocemos que el rostro distingue y particulariza, pero también hace manifiesto un rol social y consigue la comunicación entre el carácter y el rol en una misma persona, y en comunicación con otra, será en el primer plano donde el rostro abandone estas características. Aquí el desnudo es mayor que el de un cuerpo tomando el sol en la playa y leyendo un libro). En el rostro convergen otros tantos, se confunden con recuerdos hasta hacerlos intercambiables. “El beso testimonia ya la desnudez integral del rostro, y le inspira los micromovimientos que el resto del cuerpo esconde”.<sup>52</sup>

Un sobre cerrado en primer plano y una mano sobre él. En *off* la voz de Alma pregunta si puede abrir la carta. Se acercan un par de manos más y le quitan la carta a la primera, que intuimos es de Elisabeth. El montaje no intercala el contracampo de la señora Vogler y miramos solamente las acciones de la enfermera que se hace manifiesta su inclinación por leer la correspondencia ajena. En las acotaciones del guión traducido y adicionado por José de la Colina, en esta parte donde Alma lee la carta, se apuntan los asentimientos de la señora Vogler que, sin embargo, son si no inexistentes, sí invisibles. Si consideramos como asentimiento el *mutis* de su mano que

---

<sup>49</sup> I. Bergman, citado en J. de la Colina, *Miradas al cine*, México, SEP, 1972, p. 38-39.

<sup>50</sup> E. Morin, *op. cit.*, p. 69.

<sup>51</sup> Cf. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 131- 154. “Hemos visto, en efecto, que no había por qué distinguir entre el primerísimo plano, el primer plano, el plano corto o incluso americano, puesto que el primer plano se define no por sus dimensiones relativas sino por su dimensión absoluta o su función, que es expresar el afecto como entidad”.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 147.

descansa en la carta, es el único visible: sobre las otras preguntas que Alma le hará al leer la carta, sospechamos sus respuestas por la reacción de ésta, únicamente. Otra vez, Alma *re-*presentando desde ya varios papeles, pero no conscientemente, sino amén de la puesta en serie. En el primer tratamiento del guión (el guión con el que Bergman trabaja que, en realidad como se ha señalado, se trata más bien de ideas del rodaje escritas mediante todos los géneros de literatura) es más prolijo en este tipo de aclaraciones que cuando se tratan en la puesta de cámara o montaje, adquieren profundidades abismales desde su propio lenguaje.

Alma ha aprendido ya a comprender [¿*en tres veces de haberla visto?*] e interpretar las expresiones del rostro de la señora Vogler; es raro cuando no adivina precisamente su significado. Ahora abre la carta y comienza a leerla con una voz que intenta hacer tan impersonal como le sea posible. De cuando en cuando tiene que detenerse porque el tipo de escritura es de lectura difícil. Hay ciertas palabras que le resultan ilegibles.<sup>53</sup>

Alma lee una carta escrita con las cadencias de lo cursi que nos da cuenta de una relación un poco desigual junto a un esposo melodramático, insostenible al lado de la actriz que, si bien aun no sabemos mucho de ella, su silencio –su única cualidad sobresaliente hasta el momento– ya nos dice algo, más trágico, menos lastimero, más vigoroso. Este esposo se representa en Alma;<sup>54</sup> en su voz lo conocemos torpemente y sin grandes cualidades imitativas, amén de que no entiende muy bien la letra. Lo lee como si fuera ajeno, algún otro desconocido al que hay que reconocer primeramente por su tipo de letra.

De esto tratará la película: del aprendizaje por reconocimiento de los niveles de ficción y espejismos de los que se constituye la persona, y de cómo ésta nace y se perfecciona en la representación imitativa o *mimesis*.

Alma se interrumpe y nuevamente suponemos la respuesta de Elisabeth ante otra pregunta que le hace la enfermera cuando “anticipa” que está entrando en terrenos peligrosos: “¿*Continuo leyendo?*”. ¿Es qué no sabía que leer la carta de la actriz conllevaría la intrusión en su intimidad? ¿Qué esperaba encontrar en una carta del marido? ¿La creyó ciega además de muda? Sin embargo, por cortesía se ofrece a abrirle la carta, a leérsela en voz alta y a preguntarle si quiere seguir oyendo a su marido desde ella. Sin saber como espectadores ni lo que contesta, ni lo que hace Elisabeth Vogler, Alma, como a hurtadillas, interpreta su silencio, atendiendo al viejo

---

<sup>53</sup> *Persona*, p. 38. [Los entrecorchados son nuestros].

<sup>54</sup> Será bueno advertir esta fórmula más cercana a nuestras intenciones del último capítulo. No es lo mismo: “*se representa en*” que “Alma *representa al* marido”. En el primer caso se vuelve a hacer presente y en el segundo da la apariencia de que se opera una sustitución, una delegación, una ausencia.

refrán que supone que si callas, otorgas. En el reinicio de la lectura, el marido cita a Elisabeth en algo que dijo durante un paseo por el bosque.

MARIDO (*en voz de Alma*).- Creí que éramos felices. Estamos unidos como nunca antes.

¿Recuerdas haber dicho:

ELISABETH (*citada por el Marido, en voz de Alma*).- Empiezo a entender lo que es estar casada. Me enseñaste... me enseñaste...

ALMA (*desde sí misma*).- No entiendo... menea señ...a... ah! Ya veo:

ELISABETH (*citada por el Marido, en voz de Alma*).- Me enseñaste que debemos vernos como dos niños ansiosos, con buena voluntad y las mejores intenciones pero... pero... bajo el poder de una fuerza que nos domina?:

MARIDO (*en voz de Alma*).- ¿Recuerdas haber dicho eso?... [*Alma vuelve la hoja*] Fuimos a pasear por el bosque y tomaste el cinturón de mi abrigo...

Escena extraña de multiplicación de las representaciones que sin embargo no tiene nada de particular o anormal todavía, y su principal actante (Alma) no la concibe como tal, porque éstos eventos brotan todos los días como mecanismos necesarios de la comunicación y no existe el constante reparo de ellos puesto que atrofiaría la comunicación y se advertiría su ilusión. Tal vez por el tono que empezaba a tener la representación, el juego de las confesiones es interrumpido por un crujir seco de una hoja de papel y el rostro endurecido de Elisabeth. Enseguida, Alma encuentra en el sobre una fotografía de un niño. Elisabeth abre los ojos. Alma, en *off*: “una foto de su hijo. No sé si... ¿la quiere, Sra. Vogler?”.

La foto aparece en cuadro, es de un niño no muy pequeño posando en la playa. Elisabeth la toma con cautela, la mira y la divide en dos partes, tranquilamente. En realidad no podemos adivinar a ciencia cierta si, el de la fotografía, se trata del mismo niño de los genéricos. Su cara no es del todo nítida y quizá no sea necesario ligarlos de manera explícita, según la materialidad de la imagen y del objeto que representa, sino de la confrontación de dos niños distintos en el hilo del tiempo. Será la segunda vez que aparezca el fantasmal motivo del niño en la película que, si bien es un personaje, es más un *espectro*, siempre fantasmal, aún en la acritud de los genéricos que lo expone a cuerpo abierto en medio de un espectral embrión de madres gemelas.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Internado ya antes –alrededor de *Fresas silvestres*– había reflexionado sobre sus padres y sobre su concepción, sobre su invención como antesala a la reflexión sobre su quehacer artístico; sobre el hecho, pues, de nacer: evento primigenio de la creación: “Creía comprender que era un niño no querido, desarrollado en una matriz fría y nacido durante una crisis –física y psíquica. Más tarde el diario de mi madre ha confirmado mi idea: mi madre se sentía violentamente ambivalente ante su miserable hijo moribundo”. (I. Bergman, *Imágenes*, p. 21). Este sentimiento será importante en la tensión de los reflejos que existen entre Elisabeth / Bergman / Alma y se irá desarrollando a lo largo de la película.

Todavía en el hospital, Elisabeth se pasea por su habitación en un plano sostenido que nos muestra la impaciencia de la actriz y de su sombra, que engrandece y disminuye, proyectada en la pared por los haces de la tv. Parecen la noticias, un documental acaso, por donde se sobre impone el exterior con sus ruidos y sus calles, y en medio de la violencia de una manifestación padece una conmoción nerviosa ante las imágenes de un bonzo que arde en llamas por la tele.

Mi arte no puede digerir, transformar u olvidar a aquel niño de la fotografía. Tampoco al hombre que arde por su fe. Soy incapaz de entender las grandes catástrofes. Dejan mi mente impasible. Posiblemente pueda leer la narración de esos horrores con una especie de voluptuosidad -una pornografía del horror. Pero jamás logro librarme de esas imágenes. Convierten mi arte en payasadas, en algo sin importancia, en cualquier cosa. La cuestión es, tal vez, la siguiente: ¿tiene el arte posibilidades de sobrevivir si no es como actividad de tiempo libre?<sup>56</sup>

Es el diario de la señora Vogler que Bergman elabora en el Hospital Sophia y al que confiesa haberse conmovido fuertemente, tras sus anotaciones, por el rumbo que la película estaba tomando. Las reflexiones de su actividad puesta en relación con la sociedad, eran pensamientos nuevos que solamente en *El rostro* (1958) había abordado desde una “aproximación juguetona” – con un pariente de Elisabeth en el centro, el mago hipnotizador Albert Emanuel Vogler, que viaja trashumante con una compañía de cómicos y magos, allá por los 1846.<sup>57</sup> En esta película la veracidad de la magia es puesta en crisis por el doctor Vergérus que desacredita a la compañía con todos sus números e integrantes, y desafía a Vogler a una prueba científica para *desenmascararlo*. También esta película, al igual que *Persona* –como se vio en la introducción-, nutre sus raíces de experiencias altamente relacionadas con el quehacer teatral, en frente –o *de cara a-* la sociedad: el arte y su consumo, el arte inserto en una sociedad que lo demanda pero lo desentiende, que lo utiliza, lo compra, lo vende. Esta relación, artista – sociedad, se convierte en una ilusión de los reflejos que producen el *uno* cuando mira de frente al *todo*, y es más profunda que la relación individuo – sociedad, porque el creador es un individuo en medio de una pequeña sociedad que se sabe ambos –individuo y sociedad- y los trasciende mediante el “personaje”: ese asentimiento consciente de la ilusión en pro de la sinceridad del *disfraz de individuo* que le habla a la sociedad, a *su* sociedad.

En nuestra profesión, experimentamos a menudo que somos atractivos mientras llevamos nuestras máscaras. La gente cree que nos ama a la luz de nuestras prestaciones y representaciones. Pero si actuamos sin máscara y, peor aún, si pedimos dinero, nos convertimos

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>57</sup> Albert Emanuel Vogler también es mudo por decisión; es parte de su personaje, de la máscara que ha construido para ser convincente o por una causa muy personal; su ayudante Aman -que es su esposa Manda disfrazada de señor- contesta a las preguntas. (Cf. Apéndice).

en menos que nada. Yo suelo decir que cuando salimos al escenario estamos al cien por cien. Después, cuando abandonamos el escenario, quedamos reducidos a menos del treinta y cinco por ciento. Nosotros mismos nos imaginamos, y sobre todo nos lo hacemos creer mutuamente, que todavía estamos al cien por cien: ése es nuestro error fundamental. Somos víctimas de nuestra propia ilusión. Sentimos pasiones y nos casamos los unos con los otros y olvidamos que para ello nos basamos en cómo nos vemos en nuestra práctica profesional y no en cómo somos en la calle después de la caída del telón.<sup>58</sup>

Sin máscara, en sus cabales 30 puntos porcentuales, Elisabeth escucha a la Doctora que en su rol de mujer de ciencia le asevera que sí entiende el fenómeno que padece. Desde este momento, se sucederán las diferentes suposiciones teóricas de los personajes con voz que expliquen el silencio de Elisabeth, o al menos traten de rellenarlo con simples palabras (obedeciendo al mismo impulso que origina esta tesis, el mismo impulso que de manera general, nos hace emprender cualquier actividad para explicarnos lo inefable, aquello silencioso que se intuye, además, por lo inacabado de la Palabra).

Lo que concluye esta mujer de bata blanca es que, si su padecimiento no es físico sino mental, debe pues localizarse en una disfunción del equilibrio de su noción de verdad y mentira. Con la arrogancia que los caracteriza por ser cautivos entregados a la Salud, concepto relacionado con el bienestar, la Doctora la mide con su vara asegurando que su falta de palabra obedece a un personaje más de su repertorio, y que es tan “fantasioso” como sus demás papeles. *“Comprendo y admiro”, dice, “esa necesidad de ser, no parecer, sino de ser. Consciente, vigilante, alerta cada vez que despiertas. La lucha entre lo que eres ante los demás y lo que eres en ti misma. Una sensación de vértigo y un deseo constante de ser expuesta”*. La Doctora parece conocer también estos sentimientos vanos que anhelan el entendimiento total, mutuo, en donde las muecas, gestos o entonaciones no son más una traición, una falsificación. Pero sin sumergirse mucho en esto, le resbala una posibilidad que en ese momento pasa inadvertida: ser comprendida es ser develada y no tener velo puede ser al mismo tiempo su misma disminución, puede quedar anulada. Por razones de la investigación nos referiremos a secciones del guión original que fueron eliminadas en el montaje final:

DOCTORA.- El papel de esposa, el papel de camarada, el papel de madre, el de amante, ¿cuál es peor? ¿Cuál te ha hecho sufrir más? *¿Actuar la actriz de rostro interesante?* Con un puño de acero tener todos esos elementos y hacerlos concordar. ¿Por dónde se rompió todo eso? ¿Dónde fallaste? ¿El papel de madre es el que te venció? Porque no era el papel de Electra. En él respirabas, incluso te permitió aguantar un poco más de tiempo. Es más, era un excusa para asumir tus propios papeles, lo de la realidad, de un modo un poco menos sumario. Pero luego, cuando la cosa terminó con Electra, no

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 145.

has tenido ya nada para esconderte detrás, nada que pudieras mantener. Ninguna excusa.<sup>59</sup>

Aquí están expuestos de manera muy clara los roles que contraemos a lo largo de nuestra construcción social. La Doctora los taja a todos por igual siendo todos impedimentos para alcanzar un estado de pureza; el *lo que eres en ti misma*, que la escinde de los demás, parece el núcleo “verdadero” de donde manan todos los papeles que la actriz representa. La Doctora piensa que la actriz piensa que su necesidad de verdad la orilló a inmovilizarse, enmudecer en lugar de suicidarse, así ya no se puede mentir, no hay necesidad de armar un paravento, actuar un papel, hacer gestos falsos: “eso es lo que se cree. Pero la realidad es infernal”, acota la Doctora. Esta cápsula donde la actriz se guarece de las apariencias que la circundan, tiene grietas:

DOCTORA.- Tu escondite no es a prueba de agua. La vida se filtra en él por todas partes. Te ves obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o no, si eres sincera o hipócrita. Eso sólo importa en el teatro y tal vez ni siquiera ahí. Elisabeth, entiendo por qué no te mueves ni hablas. Tu apatía y tu mutismo es tu papel más fantástico. Lo comprendo y te admiro. Deberías representar este papel hasta el final, hasta que ya no lo encuentres interesante, hasta que lo hayas agotado y lo abandones poco a poco, como abandonas tus otros papeles.

Este consejo harto sugestivo sí aparece en la versión final. Es el impulsor de las acciones (*drama*) de Elisabeth que la sacan de su abulia hospitalaria carente de interés dramático para el espectador. Ante esto, la actriz se siente motivada y quizá afectada en su orgullo histriónico. Acepta el escenario planteado por la Doctora y en la siguiente escena ya está paseándose junto con Alma en la isla donde la Doctora tiene su chalet de verano.




---

<sup>59</sup> *Persona*, p. 46.

*Sólo el verdadero discurso hace posible el silencio auténtico.*

Martin Heidegger.



### III. Silencio

DOCTORA.- (en *off*) En pocas palabras: la señora Vogler es actriz, como ya sabe. Durante su última representación de *Electra*, en la mitad de una escena...

*Primer plano de la actriz maquillada, de tres cuartos de espalda, en el escenario...*

DOCTORA.- (cont)...la palabra se le fue, mirando a su alrededor como asombrada. No reaccionó ante la intervención del apuntador; no buscó ayuda en el otro intérprete; quedó muda durante más de un minuto.

La segunda toma de la película –postgenéricos- es el rostro de Elisabeth disfrazada de Electra o, ¿es Electra que se antepone a la máscara de Elisabeth, a su persona? Primero el cuerpo entero (Alma entrando por la puerta), la mostración corporal que empata al ser humano con el resto de la naturaleza; después viene el rostro en tanto disfraz, que es lo que distingue al hombre de los demás animales: el primer *big close-up* de la película es el rostro ambivalente de la máscara humana, la cara que se multiplica por dos (actor-personaje) en los contornos de la anagnórisis de ambos: el reconocimiento abrupto de las apariencias –la ilusión universal- y el asombro y temor por el abismo que vislumbra la medusa reflejada. ¿Es Elisabeth quien enmudece o es Electra? ¿En qué momento de la representación teatral, de *su* tragedia, Electra se dio cuenta que estaba representando ante un público sueco, de algún extraño tiempo y que, más grave aún, su drama ya había sido tratado? (¿por Sófocles, Eurípides, O’Neill?). ¿O es que de pronto, ante el relato de la muerte de Orestes, Elisabeth reconoce como suyo el dolor profundo de la pérdida de un hijo que Clitemnestra manifiesta por lo que por otra parte es una información falsa? ¿Se conecta o desconecta con una Electra que constante le reclama a Clitemnestra los deberes de una madre? ¿Reconoce Electra que la “muerte” de Orestes le provoca a su madre no sólo un gran alivio sino también genuina tristeza?

Lo que podría ser en sí la escena más importante de una historia que se concentrara en el personaje de Elisabeth, Bergman la prologa, la antecede a cualquier intento por enfocar a este personaje como el protagónico y la utiliza para contrastar –por yuxtaposición- los dos rostros que formaran, como un mismo personaje, el protagónico: la persona. Elisabeth Vogler coadyuvada de los arrebatos de dolor de Electra la orillan al silencio en un reconocimiento abrupto de la inestabilidad de las convicciones, en lo silencioso que habita en las formas y hacen un mundo de apariencias. En plenitud de sus facultades artísticas, económicas y sociales, enmudece voluntariamente y no explica su decisión sino mediante Bergman, que la consigna en su diario de trabajo (que por azares se convierte a ratos en el diario de la señora Vogler), y en donde se lee la angustia por saberse vacío, falso y prescindible.

Me parecía que cada tono en mi voz, cada palabra en mi boca era una mentira, un juego para ocultar vacío y hastío. Sólo había una manera de salvarse de la desesperación y el colapso. Callar. *Descubrir la claridad detrás del silencio* o, en todo caso, tratar de reunir los recursos de los que aún podía disponer.<sup>1</sup>

Bergman cuestiona los límites del lenguaje, su incapacidad para comprobarse en el entendimiento, sus giros y sin sentidos que apenas son aproximaciones, porque finalmente la última cuestión, la más importante y quizá la que da fundamento a todo lo demás es impronunciable: Dios es inefable. Ésta crítica al lenguaje está articulada desde diferentes lenguajes. El primero y más evidente es el de la historia misma: el inmediato azoro de una persona voluntariamente muda; después –como consecuencia– la ausencia de sentido por lo dicho: ¿para qué seguir hablando si se ha perdido la fe y la esperanza en la humanidad? ¿Qué significa hablar si al hacerlo no modifico en nada un sistema de representación? ¿Hablar es la forma más rápida de desconocerse a sí mismo? ¿Todo decir es mentir? ¿Nombrar es acercarse a la cosa o es volverla cada vez más lejana hasta ser un punto milimétrico que se fuga en el espacio?

Cierto mito se refiere a la construcción de un gran edificio que desafiaba la grandeza del Creador puesto que con cada piso se aproximaba más al interior de su misterio, hasta que poco antes de alcanzar a tocar la primera nube de la tarde, la obra tuvo que suspenderse ante la dificultad de que los albañiles del cimiento se entendieran con aquellos que izaban su cuchara en el último piso. La multiplicación de las lenguas se hizo posible tanto por la distancia entre los hombres como por su altivez de medios, por su presunción instrumental. Baudrillard considera que si bien la dispersión de las lenguas es un desastre desde el punto de vista del sentido y de la comunicación, no lo es desde el propio punto de vista del lenguaje y su riqueza intrínseca: Babel y su suspensión “es una bendición del cielo”.<sup>2</sup> De hecho no hay que ir tan lejos para reconstruir las bases del silencio, de esta lengua primera antes de su dispersión en lenguajes. No es necesario referirse a algún mito en particular; solamente al “mito” en general. René Guénon nos recuerda que la palabra “mito” deriva de la raíz *mu*, y ésta (que se encuentra también en la voz latina *mutus*, mudo) representa la boca cerrada y por continuidad el silencio.<sup>3</sup> El mito entonces (cualquier mito) es el velo, es el cuento que narra el silencio, el contorno que le da forma, es lo no dicho expuesto en forma de fábula. Por tanto, toda interpretación de cualquier mito termina

---

<sup>1</sup> I. Bergman, *op. cit.*, p. 57. [Las cursivas son nuestras].

<sup>2</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 124.

<sup>3</sup> Cf., Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 30.

con la boca cerrada, no hay explicación racional ni pueden extraerse conclusiones explícitas y cristalinas más que en lo traslucido del silencio.

Hay una tensión constante en esto, puesto que el silencio sólo se manifiesta en lo dicho, o dicho de otra manera, no hay modo de referirse a él sino negándolo, nombrándolo, contradiciéndolo: el silencio está hecho de palabras. La refutación de la lengua sólo se concibe inscrita en un lenguaje; sólo a través del signo intuimos lo que el lenguaje mismo nos dice: que hay algo incomunicable. Cioran considera que esta tensión se establece entre el ser –que es mudo- y el espíritu –que es charlatán-, y que aquí radica el conocimiento. Por esto, dice, “la originalidad de los filósofos se reduce a inventar términos”<sup>4</sup> que nombren al ser. No es casual que toda crítica filosófica se inicie con un análisis del lenguaje, puesto que en el punto medio de la cosa y de su nombre se alojan las grandes preguntas y que la poesía sea su refutación y su festejo, puesto que entre verso y verso habita la poesía, o entre beso y beso el amor, dirá Aridjis.

Cuando la Doctora plantea las cuestiones acerca de la veracidad de los roles, de los personajes que ejercemos en el día, las mismas preguntas se pueden extender a las formas de comunicarnos, a nuestros usos y abusos del lenguaje, a nuestra confianza por la palabra. Para plantearse la cuestión sobre la “verdad” del arte, hay que plantearse la autenticidad de nuestras primarias formas de creación y representación: el lenguaje. La reflexión sobre el arte queda chata si no se aborda desde el lenguaje y no se da, desde luego, con palabras de su mismo soporte: las imágenes cinematográficas. Company asegura por esto que “*Persona* habla de una cierta muerte de la significación, de la opacidad de la imágenes que, a pesar de todo, siguen remitiéndose a algo que no se encuentra en ellas mismas; de las dificultades en suma, de los procesos cinematográficos de simbolización”.<sup>5</sup>

### **III.a. Encadenados a Prometeo**

**a.**

Asistidos otra vez del mito, se cuenta que Prometeo fue el dador del fuego, “engendrador de todo el arte”, que protegió a los hombres del plan de exterminio de Zeus quien “tenía el intento de aniquilar su raza y hacer brotar una nueva”.<sup>6</sup> Recién instalado en el trono. Los hombres vacilábamos en el azar de la ignorancia hasta que Prometeo –el previsor- nos enseña “el orto y el ocaso de los astros”, los números y la memoria –*mnemen hapanton*- “madre de todas las musas”, y el “unirse dispuesto de las letras” o como le llama Kotts, *grammaton te suntheseis*, que es la teoría

<sup>4</sup> E. Cioran, *Breviario de podredumbre*, Madrid, Taurus, 1998, p. 92.

<sup>5</sup> J. Company, *op. cit.*, p.85.

<sup>6</sup> Esquilo, *Las siete tragedias*, México, Porrúa, 1975, p. 76.

de las combinaciones, el arreglo de las palabras con letras individuales.<sup>7</sup> Es decir, con él conocimos los signos simbólicos que nos permiten recordar el mundo y repetirlo ordenadamente, intelectualmente. Prometeo "...era casi un precursor de Marshall McLuhan, para quien el alfabeto simbólico fue un medio decisivo para uniformar el espacio y el tiempo, es decir, para concepto visual del *topocosmos*".<sup>8</sup>

El hombre crea el símbolo (o lo *concibe*, vía Prometeo), pero él también es creado por el símbolo mediante el *logos*, que es su capacidad natural por la cual se escinde de la naturaleza para ser un tanto sobrenatural o poeta y actor, en términos de Aristóteles.<sup>9</sup> Lingüistas como Marshall Urban hablan de una naturaleza mítica de todas las formas de lenguaje: "parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación... Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización".<sup>10</sup> Es notable que en la Biblia, la primera orden que Dios le da al hombre para el dominio del mundo es que nombre a cada cosa. Como Paz dice: "Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo". Puede decirse que el poeta es poeta desde que es hombre.

Por medio del lenguaje se realiza la las manifestaciones del placer y displacer, la concepción de lo justo e injusto, es decir, pensar lo común forjando conceptos que posibiliten la convivencia de los hombres, "sin asesinatos ni homicidios, en forma de vida social, de una constitución política, de una vida económica articulada en la división del trabajo. Todo esto va implícito en el simple enunciado de que el hombre es el ser vivo dotado de lenguaje".<sup>11</sup> El lenguaje es la interpretación de un signo que remite a cierta "realidad" que se forja con la memoria de la experiencia y su capacidad para descomponerla.<sup>12</sup> El *logos* no es una herramienta convencional de signos que podamos utilizar y desechar: es razón, pero ante todo lenguaje, de lo que están hechos los pensamientos. Para que el pensamiento sea intercambiable tiene que repartirse entre morfemas que son los continentes donde el contenido se expresa y viaja como algo diferenciado y aprehensible. "No captamos el pensamiento sino ya apropiado a los marcos de la lengua".<sup>13</sup> Sus recursos son varios e iremos sondeando algunos conforme se visualicen en la escena; sus marcos son las palabras. Cuando los músculos de la mandíbula se despabilan para poder ejecutar una

---

<sup>7</sup> Cf. J. Kott, op. cit., p. 24.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Cf. D. García Bacca, *Introducción a la Poética*, p. XXX.

<sup>10</sup> O. Paz, op. cit., p. 34.

<sup>11</sup> H. Gadamer, *Verdad y método II*, p. 145.

<sup>12</sup> E. Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, México, SXXI, 1971, p. 59

<sup>13</sup> O. Paz, op. cit., p. 32.

palabra, la magia aparece y lo dicho parece acercarse al objeto. En el uso de los signos lingüísticos opera cierta confianza que el hombre otorga a la cosa al nombrarla. Hegel calificó al lenguaje como centro de la conciencia por medio del cual converge el ente; el espíritu subjetivo *coincide* con el ser y los objetos.<sup>14</sup> El lenguaje, entonces, se constituye a partir de la representación sensorial; de la experiencia que con el tiempo se convierte en referencia y es posible retrotraerla con sólo un poco de aire y las sílabas correctas: su nombre.

Por necesidad, al lenguaje se le relaciona al acuerdo, al consenso de códigos y convenciones, a la comunicación, pero sólo es su cómplice involuntario puesto que por naturaleza, el lenguaje para establecer un “territorio común” en donde la experiencia se convierta en intercambiable, recurre a la imaginación espiritual y material de los sonidos y del ritmo para representar la “realidad” que como noción subjetiva es indemostrable, conjetural e hipotética. Este “territorio común” es un sentido *-sensus communis-* que se forja con la experiencia y no pretende demostraciones ni se rige demasiado por la regla intelectual; obedece a lo verosímil más que a lo verdadero: “no es un saber por causas pero permite hallar lo evidente (*verisimile*)”.<sup>15</sup> La “realidad”, entonces, es el referente tácito de la ficción colectiva que legitima nuestras experiencias en un plano transferible, concebible, imaginable; es el nudo convergente de todas las ficciones y que –como dice Nabokov- nada significa sin comillas.

Así, la lengua, junto con el discurso de quien la usa, hacen de el “fenómeno del habla” algo irrepetible y en constante contradicción de movimiento, pues se vacía en estructuras socializadas con un significado distinto en cada relación del individuo con *su* palabra: “La lengua es sistema común a todos; el discurso es a la vez portador de un mensaje e instrumento de acción. En este sentido, las configuraciones de la palabra son cada vez únicas, pese a realizarse en el interior y por mediación del lenguaje. O sea que hay antinomia en el sujeto entre el discurso y la lengua”.<sup>16</sup> Por esto, es importante resaltar el hecho de que a pesar de que comunidades, países, o continentes enteros compartan una *misma lengua*, cada individuo habilita el “ser”<sup>17</sup> desde *su* lengua que exterioriza desde su particularidad en un ambiguo estado de entendimiento del “ser”. Puesto que el lenguaje expresa y nos expresa desde nuestra mente, entretejiendo redes muy frágiles donde la claridad siempre está en entredicho y el entendimiento una ilusión más o

---

<sup>14</sup> H. Gadamer, *op. cit.*, p.76.

<sup>15</sup> H. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 50-51.

<sup>16</sup> E. Benveniste, *op. cit.*, p. 78.

<sup>17</sup> Aristóteles dice todos los usos, formas y figuras del lenguaje dependen de la noción de “ser” que no llega a ser un predicado en sí, sino la condición de todo predicado. *Cf. Ibid.*, p. 70.

menos estable. El entendimiento estará en el “ser” de lo dicho y no en lo dicho en sí, siendo siempre una suposición que uno proyecta sobre el otro.

El lenguaje, pues, expresa sólo lo que le es posible expresar y en su expresión se intuye algo más allá de lo dicho o que lo que se ha dicho es *en realidad* otra cosa. Cuando conversamos siempre será lícito preguntar por qué se ha dicho aquello, o qué se a querido decir bajo de eso, puesto que el lenguaje expresa y nos expresa desde nuestra mente, entretejiendo redes muy frágiles donde la claridad siempre está en entredicho y el entendimiento una ilusión más o menos estable. “Hay algo raro en los actos de escribir y hablar. El error ridículo y pasmoso que comete la gente consiste en creer que utiliza las palabras en relación con las cosas. Ignora la naturaleza del lenguaje, que consiste en ser su propia y única preocupación, lo cual lo convierte en un misterio muy fértil y espléndido. Cuando alguien habla por hablar, dice lo más original y veraz que pueda decir”.<sup>18</sup>

### **III.b. Lo impronunciable**

**b.**

La palabra es la distancia humana que se anticipa a los objetos y al nombrarlos los representa sin necesidad de que estén visibles, táctiles, audibles: sensibles. La etimología de “palabra” se deriva de parábola, lo que nos recuerda que todo nombre es el rodeo de la cosa.<sup>19</sup> Según Marshall Urban, las palabras indican y designan (son nombres), son respuestas instintivas o espontáneas (onomatopeyas e interjecciones) y también son representaciones (signos y símbolos).<sup>20</sup> Estos tres niveles no se excluyen entre sí, todos están presentes en diferentes grados de intensidad en toda alocución. Como “el nombre indica en bloque y con indistinción”,<sup>21</sup> se crea una distancia que va desde él a la cosa. Está distancia es la que nos permite evocar la cosa sin que esté en cuerpo presente y manejarla, manipularla, hablar de ella transfiriéndola a una dimensión en donde es referida de manera indicativa o alusiva, de modo que el nombre, en su forma particular de significar, “se queda a mitad de camino entre la ignorancia de la cosa y una explicación o definición de la misma”.<sup>22</sup> Como puentes, los nombres están en constante oposición dialéctica no sólo con lo que designan sino también con la imbricación de otros signos que relativizan su

<sup>18</sup> E. Cioran, citado en S. Sontag, *op. cit.*, p. 48.

<sup>19</sup> “Palabra” proviene del antiguo *parabla* y éste del lat. *Parabola*, “poner al lado de”, “comparación, símil” que a su vez viene de un vocablo griego que significa “alegoría”. (Cf. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Joan Corominas, p. 345).

<sup>20</sup> Cf. O. Paz, *op. cit.*, p. 32 y W. Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*, México, FCE, 1952.

<sup>21</sup> Aristóteles, *Phys.*, libro I, 184 b 11 sqq, citado en García Bacca, *op. cit.*, p. XCVIII.

<sup>22</sup> García Bacca, *op. cit.*, p. XCVIII.

disposición y se definen mediante su diferencia y en su relación con las partes.<sup>23</sup> La cosa, lo nombrado, es una referencia vaga, es una percepción que varía según quien la mire, y que el nombre trata de asir en un censo que objetive dicha percepción, lo que muestra lo inasible del objeto en sí. Como dicen los budistas, todo lo que es nombrado no es el Nombre, o todo lo que tiene nombre no es el Tao: “los nombres que pueden ser pronunciados no son los Nombres absolutos”.<sup>24</sup> Si toda palabra es desde su nacimiento un rodeo, la alegoría del objeto o como Jean-Paul dice del lenguaje, un “diccionario de metáforas marchitas”,<sup>25</sup> quiere decir que cual planetas, las palabras orbitan alrededor de un centro y que lo revelan con su encubrimiento, que con cada nombre se aproximan pero se alejan. Quiere decir que la palabra es un símbolo que emite símbolos y que todo lenguaje es simbólico, todo enunciado, figurativo y la pretendida naturalidad no metafórica de éste no existe, ya que su esencia, su funcionamiento más primitivo, es el de representar un elemento de la realidad por otro.<sup>26</sup>

Para Nicolás de Cusa, todas las palabras mantienen relación con la palabra natural (*vocabulum naturale*) y como desarrollo de la unidad de su espíritu, su reflejo (*reluceat*) aparece en todas ellas, en tanto conceptos. Gadamer dice de esto que la idea de que todas las lenguas coincidan en último término, “en cuanto que todas las lenguas son despliegues de la unidad una del espíritu, tiene un sentido metodológicamente correcto”; esta *palabra natural* versará sobre la “imprecisión fundamental de todo saber humano [...]: todo conocimiento humano es pura conjetura y opinión (*coniectura, opinio*)”.<sup>27</sup> Este no puede ser develado completamente por sus significados, sino apenas esbozado o intuido, nunca alcanzado. Esta característica hace que, el lenguaje, “sin dejar de ser vector de sentido, es al mismo tiempo superconductor de la ilusión y del sinsentido”,<sup>28</sup> y esto debido a que se ancla a mitad de la mente (ilimitada) y de la palabra (lo finito), pareja de gemelos que la filosofía védica considera iguales (*samāna*) y distinta (*nānā*) al mismo tiempo. El “metro” es lo que sujeta a la palabra y la somete a su yugo (*yoga*) para adornar los saltos y aspavientos de la mente (*manas*) que por sí misma no puede evitar su dispersión.

---

<sup>23</sup> Cf. E. Benveniste, *op. cit.*, p. 54.

<sup>24</sup> Chuangtse, citado en O. Paz, *op. cit.*, p. 105.

<sup>25</sup> Jean-Paul, extracto de la *Vorschule der Aesthetik*, citado por F. Nietzsche en le *Cours de rhétorique*, citado a su vez en P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XXIII.

<sup>26</sup> Cf. *Ibid.*, p. XXIII.

<sup>27</sup> “Si los géneros y especies (*genera et species*) son a su vez seres inteligibles (*entia rationis*), entonces puede comprenderse que las palabras puedan concordar con la contemplación objetiva a la que dan expresión, aunque en lenguas distintas se empleen palabras distintas. En tal caso no se trata de variaciones de la expresión, sino de variaciones de la contemplación objetiva y de la conceptualización subsiguiente, en consecuencia de una imprecisión esencial que no excluye que en todas ellas aparezca un reflejo de la cosa misma (de la forma). Esta imprecisión esencial sólo puede superarse evidentemente si el espíritu se eleva hacia el infinito. En él ya no hay entonces más que una única cosa (*forma*) y una única palabra (*vocabulum*), la palabra indecible de Dios (*verbum Dei*) que se refleja en todo (*reluceat*)”. (H. Gadamer, *op. cit.*, p. 523-524).

<sup>28</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 144.

Si la palabra aspira al significado, ataca primero el mundo conceptual y sólo desde ahí contagia sobre el sentimiento. Su camino es más largo y con frecuencia no llega hasta allá. Por eso la música toca directo, porque es ritmo, antes que concepto; porque es matemática en movimiento. No obstante, las palabras están hechas de sonidos e inflexiones y ahí radica su “significado”. Más allá del sentido está la imagen acústica, más allá de lo dicho, está el ritmo y la armonía de lo dicho: el sonido. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo y mediante la imagen de las cosas que acercan más a lo que son o de lo que están hechas, convoca las palabras enterradas y las voces vivas que yacen en la lengua de todos los tiempos. Reproduciendo la vibración primaria y armónica del cosmos, su poema se niegan a la utilidad puesto que sus imágenes son más complejas y se intercambian desde otra perspectiva, porque en la poesía la “conformación lingüística [...] no se refiere a algo, sino que es la existencia (*Dasein*) de aquello a lo que se refiere... la palabra poética nos atestigua nuestra existencia ahí en tanto que ella misma es existencia ahí”.<sup>29</sup> La sílaba entonces, se convierte en la materia prima, en lo anterior a toda palabra por estar todas formadas de su evanescente sustancia sonora que, además, es indestructible por ser no-fluyente (*a-ksara*).

De todas las cosas se puede expresar el jugo, un ‘sabor’, *rasa*, dice el *Jaiminiya Upanisad Brāhmana*. Pero no de la sílaba, puesto que la sílaba es ya en sí misma el jugo de todo. Por eso subsiste, inmaculada, inagotable. Todo fluye de la sílaba [...] <<Lo no fluyente que fluye>>, *ksaraty aksaram*: sobre estas dos palabras converge el enigma, como si de algo que no fluye dependiera toda la fluidez de la vida. La sílaba es el punto de encuentro entre la pura vibración y la forma, el metro.<sup>30</sup>

Cuando nombramos rendimos secreto tributo a la Sílaba, al sonido que evocamos más allá de lo dicho, más allá del tiempo de lo dicho, en el silencio. El silencio es fundamento de todas las palabras, pero hay que advertir que “el único silencio que da sentido a las palabras y que a su vez adquiere sentido gracias a las palabras es el que nace y vive con la palabra”.<sup>31</sup> La poesía evade la responsabilidad del lenguaje como un acto que aspira a la transacción utilitaria, al entendimiento, porque atisba la autonomía de lo dicho, aún más: escucha lo que no se ha dicho. La palabra poética cristaliza su elocuencia plástica y sonora, se diluye en la frase, la frase en el sonido que evoca la sílaba de las cosas: se vuelve música; la imaginación se desdobra en suposiciones, en presagios de lo futuro, concatena su impulso de seguir avanzando. La poesía

---

<sup>29</sup> H. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 118-121.

<sup>30</sup> R. Calasso, *La literatura y los dioses*, p. 149-152.

<sup>31</sup> R. Xirau, *Palabra y silencio*, México, SXXI, 1971, p. 146.

desbloquea con palabras la realidad saturada de palabras, a través de irles sembrando silencios a cada paso, parafraseando a Mallarmé.

El silencio -como el vacío- no existe en absoluto, siempre está acotado; siempre existe en relación a elementos que lo niegan, con su inexistencia. Benveniste aduce que la negación lingüística plantea explícitamente lo que suprime, esto es, no puede anular sino lo que es enunciado: “un juicio de no existencia tiene necesariamente el estatuto formal de un juicio de existencia. Así la negación es primero admisión”.<sup>32</sup> El silencio existe en un mundo poblado de sonidos. El silencio es la opción, quizá la más irónica, para reencontrar las posibilidades del hombre. Es una pausa a nuestras creencias, un estadio asceta para mitigar gradualmente nuestro ser. Es el mejor comienzo para estar. Como Xirau dice, “hay que regresar a lo ilimitado, lo silencioso por impronunciable, para saber que este silencio imponderable es también la Palabra misma que nos pondera. Hay que regresar a nosotros mismos, a la quietud silenciosa de nosotros mismos, para oír el verdadero decir de la palabra: su decir anunciado, pronunciado y callado; lo que San Juan llamó la *música callada*”.<sup>33</sup>



### **III.c. Narratividad de lo no dicho**

**c.**

La película reinicia después de la escena en la que la Doctora le aconseja a la Sra. Vogler mudarse a su chalet de verano. Un extraño narrador irrumpe en la narración de la película y con su voz nos da cuenta de la gran elipsis<sup>34</sup> que se acaba de operar en el relato. No vemos -ni hay necesidad- el asentimiento de Elisabeth ante la propuesta de la Doctora, la notificación a Alma

<sup>32</sup> E. Benveniste, *op. cit.*, p. 84.

<sup>33</sup> R. Xirau, *op. cit.*, p. 151.

<sup>34</sup> “Elipsis: corte limpio sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de una determinada situación espacio-temporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos. La elipsis opera en un nivel de profunda discontinuidad del tejido filmico, más allá de la superficialidad de los saltos mínimos de montaje típicos del resumen ordinario”. (F. Casetti, *op. cit.*, p. 159).

de la mudanza ni la hechura de maletas. De pronto están las dos caminando en un escenario completamente distinto a los interiores fríos y cerrados que hemos visto desde hace rato. La voz (lo sabremos con el tiempo aunque para efectos meramente cinematográficos no importa saberlo) es del propio Bergman.

NARRADOR.- La señora Vogler y la Hermana Alma se mudan a la casa de verano de la doctora. El aire del mar le hace muy bien a la actriz. Su apatía es reemplazada por largas caminatas, pesca, cocina, cartas y otras diversiones. La Hermana Alma disfruta la soledad del campo y dedica un gran cuidado a su paciente.

Se genera un distanciamiento en el cuento que nos recuerda que es eso, simplemente un cuento que cambia de capítulo y que además es consciente de serlo, puesto que la voz nos ubica en un plano de ficción en donde si bien *el* personaje (Alma) aún no es consciente de serlo, sí lo es el cuento a partir de evidenciar su voz narrativa: Bergman se revela; si bien siempre omnisciente, se *presencializa*. En el más puro mecanismo propiamente cinematográfico, Bergman utiliza el recurso de la “voz en *off*” para ubicarnos en otro lugar y tiempo en donde parecerá que se habita con sólo dos personajes de los tres que han salido hasta el momento (enfermera-actriz-doctora), pero advirtiéndonos que no es así, que esto sólo es producto de la ilusión de la narración, puesto que en esa isla además de la actriz y la enfermera habita nuestro ojo, nuestra percepción del evento que es al mismo tiempo la cámara que lo registra, así como la mirada que lo reinventa y le confiere vida. También nos recuerda, por otra parte, que el universo que hemos estado contemplando, y aún más, en el que ahora estamos introduciéndonos es preponderantemente femenino; cual Lesbos, la isla en la que ahora estamos está habitada solamente por personajes femeninos que sin embargo, son puestos en escena por un hombre, por las fantasías de un hombre que sólo ahora se hace presente, y acentúa la ambivalencia de su discurso: está hablando de sí, a partir de otros personajes, que son ellas; aborda cuestiones femeninas –maternidad– desde su lectura masculina que se expresa con voz de mujer.

De este modo la película entrará a un fase mucho más cinematográfica, en donde abandona el decorado y los emplazamientos estáticos, inaugurando el movimiento de cámara más por necesidad dramática que por exhibición de técnica. En este reinicio de la película, los personajes caminan de izquierda a derecha mientras recolectan hongos, y la cámara, el narrador, el ojo expectante tiene necesidad de hacer un *travelling* para seguir el objeto.

Bergman ha recurrido con frecuencia a las voces femeninas para reencontrarse, para descubrirse desde la perspectiva y profundizar en la paradoja que nos constituye desde el nacimiento. “El

mundo de las mujeres es mi universo. Quizá me desenvuelvo mal en él, pero ningún hombre puede enorgullecerse de saber desenvolverse perfectamente en él”.<sup>35</sup> Y tampoco es casualidad que el cineasta se desdoble en una actriz para referirse al fenómeno de representación y seducción, puesto que como dice Kierkegaard, en el *Diario de un seductor*, el simulacro por excelencia es la mujer. Al respecto Truffaut tiene una teoría sobre su nivel de participación y entrega, que viene muy a colación: “Generalmente menos perezosas que los hombres y con una sensibilidad más viva y más rápidamente alerta, las espectadoras se esfuerzan por seguir y entrar en el juego del cineasta. Dicho de otra forma, son sin duda las mujeres quienes conservan en el cine este carácter de intercambio que hasta ahora parecía ser un privilegio reservado al teatro”.<sup>36</sup>

Otrora con muy poca capacidad de movimiento, en esta parte de la película los personajes principales irán conociéndose y reconociéndose de modo más intenso. En verdad parece que el retiro a esta intimidad le sienta mucho mejor a la actriz, y pareciera que disfruta de su mutismo y lo adopta cual personaje que debe interpretar hasta sus últimas consecuencias. La voz de Alma fluirá en un torrente de palabras que tratarán de llenar el vacío que arrastra una Elisabeth que empieza a desenvolverse físicamente, a reactivar su lenguaje corporal; su carácter y ánimo parezcan hincharse de mejores aires: ¡hasta tararea! Lo que en otras palabras quiere decir que sus sonidos brotan en música, en ritmo, no en sentido. Su férrea voluntad ya no se entrevé como efecto de una crisis, sino de una decisión que busca ser causa para producir nuevos efectos. No pasará mucho tiempo para que Alma monologue con sus fantasmas reprimidos, en presencia de Elisabeth, liberando paulatinamente su inconsciente en este diván pedregoso y aislado donde la actriz funge como el “oído neutral” que en realidad conduce sigilosamente lo dicho. Como Aristarco apunta, aquí el monólogo pierde su carácter de excepcional o antinatural de los apartes, o del drama tradicional, para convertirse orgánicamente, desde el punto de vista formal, en “la posibilidad de una revelación iluminada de la vida psíquica secreta”.<sup>37</sup> Alma sufrirá este reconocimiento, a partir de la observación un tanto irónica de la que es objeto, por parte de Elisabeth, y con todo su decir la palabra junto con la narración, removerán la sedimentación del carácter como naturaleza contraída.<sup>38</sup> Como en *La más fuerte* de Strindberg, la persona que habla resulta más vulnerable que la que guarda silencio, silencio que continuamente va adquiriendo

---

<sup>35</sup> I. Bergman, citado en J. Siclier, *op. cit.*, p. 85.

<sup>36</sup> F. Truffaut, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 20.

<sup>37</sup> G. Aristarco, *op. cit.*, p. 107.

<sup>38</sup> Cf. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 117.

matices y fortaleza. Con su silencio, la actriz genera un aparente vacío por donde la enfermera se precipita desesperada por el vértigo de sus palabras.

Freud investigó las divagaciones del lenguaje cuando se encuentra en relativa libertad de los moldes que le ciñe la conciencia. Según él, en la desenvuelta actividad verbal se alcanza cierta afinidad con la libre asociación onírica, que es la mas bruta manifestación del inconsciente. En el análisis del funcionamiento del lenguaje, emergen las estructuras inconscientes de la psique y sus conflictos, traumas y represiones. Lo que diga la enfermera para entretener o hacerle más ligeras las veladas a la actriz será relevante en la medida en que lo dicho es un acción que devela comportamientos sobre lo no dicho. Como apunta Company: “lo importante para Bergman no es lo que hablen, sino el hecho mismo de que hablen”.<sup>39</sup>

Muchas veces al teatro se le relaciona con la palabra y al cine sonoro con el personaje parlante. No obstante, ni el fenómeno dramático, ni el cinematográfico se pueden reducir a estas definiciones. Antes de la palabra como sentido, como enunciado, está el gesto y ademán, está la intencionalidad o *subtexto* que son en sí lo que la palabra “significa”. En esto coinciden dos teóricos de estas respectivas artes: Brecht y Balázs. Para el primero la lengua es teatral “allí donde se expresa en primer lugar el comportamiento de los que hablan”;<sup>40</sup> para el segundo, el personaje que habla en el film sonoro “sigue siendo una imagen, una fotografía, y su palabra no le elevará por encima del material común”.<sup>41</sup> Stanislavski es quizá quien sistematiza la noción de *subtexto*, relacionándolo con la memoria afectiva que se construye en el inconsciente, pero también con la resonancia corporal que subrepticia se aloja en cada músculo. Él sugiere que para la construcción del personaje hay que reconstruir su historia oculta la cual el autor apenas alude y el actor debe desenterrar y enterrar de nuevo a su cuerpo, mediante influjos nerviosos y energía física, para lograr una “corriente imaginaria” que debe transitar de manera paralela a lo que se dice:

[El subtexto] es la expresión manifiesta del contenido humano del papel, expresión sentida directamente por el actor, y que circula sin interrupción bajo las palabras, dándoles una existencia real. [Es] una red de esquemas diversos e innumerables, que existen en cada obra y en cada papel, red tejida de <<hipótesis mágicas>>, de <<circunstancias dadas>>, de toda suerte de creaciones imaginarias, de impulsos internos, de atención concentrada, de verdades más o

---

<sup>39</sup> J. Company, *Ingmar Bergman*, p. 52.

<sup>40</sup> B. Brecht, citado en R. Abirached, *op. cit.*, p. 287.

<sup>41</sup> B. Balázs, *op. cit.*, p. 49. Más adelante dirá: “El ritmo más vivo del lenguaje no puede seguir la corriente de los sentimientos. En cambio la mímica lo logra y la expresión es comprensible en todas sus fases”. (*Ibid.*, p. 57).

menos exactas y más o menos cargadas de realidad, de adaptaciones, de puestas al día, y de una masa de elementos análogos.<sup>42</sup>

Según la teoría de la enunciación, la situación de interlocución adquiere valor de acontecimiento en el *acto del decir* y no en el texto del enunciado. Son los sujetos hablantes que puestos en escena -en carne y hueso- intercambian su perspectiva del mundo, sus experiencias. Por esto, para analizar el proceso de enunciación se localizan marcas en el discurso que nos permiten aproximarnos al estudio del evento. Estas huellas de lo dicho nos refieren a algo que no tiene significado en sí, sino que lo adquieren sólo en el tiempo en que se expresan. Estos son, en general, los pronombres personales y los pronombres demostrativos (“éste”, “ese”, “aquél”), los pronombres posesivos, ciertos verbos como “creer”, “pensar”, “entender”, “sostener”, cuando se utilizan en primera persona y en presente. Benveniste les llama deícticos y los ubica sobre todo en la narración que se distingue del discurso científico impersonal. Esta distinción se efectúa a partir de diferenciar dos tiempos verbales, el pretérito indefinido, prototipo del régimen del segundo y el presente, que remite al primero. Éste “presente” tiene como referencia temporal el acto de enunciación, es decir, existe una coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe. Si se define el “presente” como el tiempo verbal en el que *se está*, tendremos que asumirlo como el tiempo en el que *se habla*. De ahí que en el régimen del tratado científico o el manual, por ejemplo, puede prescindirse de los deícticos (*yo* o *tú* pueden no aparecer ni una sola vez), el sujeto parece borrado y el texto da la apariencia de contarse sólo, sin la intervención de alguna instancia que asuma lo dicho y que no se dirige a alguien; no así en el más pequeño enunciado hablado.<sup>43</sup>

### **III. d. Realidad fabulada**

**d.**

Con el pasar del tiempo (no estamos seguros de cuanto, pero inferimos por cierto comentario que ha pasado el suficiente como para que Alma haya aprendido a fumar, producto de la imitación más que de la enseñanza de Elisabeth), las dos entablan cierta confidencialidad y, cara a cara, pasan del té al whisky. En los efectos de la teína, Alma ampliará y reafirmará su admiración por las personas que no tienen necesidad de preguntarse nada acerca de su vida, de aquellas personas que viven convencidas de su profesión y llevan toda la vida el mismo

<sup>42</sup> C. Stanislavski, *La construcción del personaje*, citado en R. Abirached, *op. cit.*, p. 217.

<sup>43</sup> Cf. E. Benveniste, *op. cit.*, p. 172-174.

uniforme. Se refiere a las enfermeras con las que estudió que viven y mueren en sus pequeños cuartos, consagradas a lo inalterable y a servir al prójimo, sin ninguna aspiración de mudanza. Eso es lo que le gusta: significar algo para los demás. “¿No te parece a ti también?”, osa preguntarle a la que justamente por pensar y sentir lo contrario está varada ahí, en esa isla vacía, frente a ella. Elisabeth la mira sonriente y rompe la distancia profesional, diríase, y acerca su mano hasta la mejilla de la enfermera, acariciándola, un tanto displicente. Las confidencias de Alma, después de la cena, pasan del plano conceptual al anecdótico, y relata su primer amor en términos de realidad o ficción: como *él* era casado y ella estaba terriblemente enamorada por ser el primero, lo recuerda como “una de esas novelitas” donde los sentimientos, de tan exagerados, parecen irreales.

ALMA.- Ahora parece banal. Ficción barata... De un modo extraño nunca fue real.

*Dolly in sobre la cara de Alma que, de perfil, tapa parcialmente a Elisabeth, dejando solamente su mano con el cigarrillo, de tal modo que su cabeza desaparece dando la impresión de un solo cuerpo: la cabeza de Alma con el brazo de Elisabeth.*

ALMA.- (cont.) No sé cómo explicarlo. Nunca fui real para él. Pero mi sufrimiento sí era real. Lo horrible fue que eso era parte de la aventura, como si debiera serlo. Hasta lo que nos decíamos.

Alma entrevé la realidad como ficción, o al menos tiene sutil conciencia de la realidad fabulada, de la relatividad de los sentimientos que adquieren distancia en el recuento, en el relato, en su reconstrucción temporal. Sólo en su recuento adviene la comprensión, pues “la comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada; esta última se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción, o si se prefiere, una ficción histórica...”.<sup>44</sup> A este respecto, Thiebaut considera que la identidad es un proceso de narratividad recíproco que se construye en el relato que hacemos de nosotros mismos y, a su vez, en la reconstrucción de los textos de otras identidades. “*Somos* quiere decir dos cosas: en primer lugar, que soy narrado, como resultado de mi texto (la textualidad de mi identidad, en el sentido que mi identidad siempre exige un texto en el que aparece y del que es fruto) y, en segundo lugar, que soy narrador, como el sujeto de actividad que exige las palabras que pone ese texto para poderse decir...”.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 107. “...¿no consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a la vez más inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos –tramas– tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama o novela)?”.

<sup>45</sup> C. Thiebaut, “Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur”, en *Teoría del personaje*, p. 125.



Conforme las copas de whisky, las dos estrechan su proxemia: Alma la sentimental, Elisabeth la corporal, al punto de que ella, la actriz, le da un masaje en los hombros, mientras la enfermera le confiesa que siempre quiso tener una hermana y que es la primera vez que alguien la escucha (¿involuntariamente?), pues a ella la han considerado siempre como buena para escuchar, lo cual por su actitud suponemos que es tanto menos una cualidad como la negación de su palabra: no la han dejado hablar.

ALMA.- Hace tanto bien poder hablar. Es una sensación cálida. Estoy en un estado de ánimo que no se parece a ningún otro que haya sentido en cualquier momento de mi vida.

En seguida, Alma se desatará en un relato que re-actualizará viejos sentimientos en la que probablemente sea su única anécdota descomunal, digna de ser interesante, en su ya no tan corta vida. La enfermera entonces se prenderá del *papel de actriz* y la actriz tomará el *papel de espectadora*. Se operará una inversión momentánea que servirá para que la actriz se interese por el personaje de la enfermera y lo lea como una situación más de “aquellas novelitas”, consignándolo a la postre en una carta dirigida a la Doctora. Se trata de una experiencia erótica en la que Alma se ve envuelta junto con tres desconocidos en una playa, en un día de verano, y en una situación que guarda cierta semejanza con la actual, salvo por el objeto de lo erótico: dos mujeres solas en una isla son sorprendidas en su desnudez por dos jovencitos ansiosos. Acá los jovencitos no existen, no como adolescentes en busca de aventuras estivales; existen como reflejos de los personajes a los que hacen *referencia* y *se representan* de algún modo u otro: el hijo de Elisabeth que aparece en la foto, Karl-Henrik, que lo hace mediante el relato, y posteriormente El marido, que aparecerá en tanto máscara. La palabra envuelve poderosamente a la actriz, porque está llena de ritmo y matices, erotismo y contención.

Como veíamos, cada palabra es una aproximación que encierra pluralidad de sentidos, y es en la ficción, reconstrucción, en la conspiración poética, donde alcanza su vuelo hacia el silencio.

La narración histórica que se empeña en ser verídica no asume del todo su creación y por eso resulta menos filosófica que la poesía. Aristóteles por esto ve que la poesía participa en la verdad del universal.<sup>46</sup> Nietzsche rechaza el pensamiento histórico no porque sea falso. Al contrario, porque se trata de una “verdad enervante” que es necesario expulsar para abrir paso a una profundización más plena de la conciencia humana.<sup>47</sup>



Con la sucesión del relato, la dos mujeres entran en una faceta de mimos y lloriqueos. Alma alcanza una cierta purificación de los afectos reales y mediante el recuento y la abstracción de la situación en ritmos y gestos (que son el único contenido, el único punto de referencia –según Balázs- para el film, y no el simple acompañamiento de la palabra),<sup>48</sup> le asaltarán una serie de dudas sobre la “realidad” de sus sentimientos frente a sus recuerdos, sobre sus decisiones y arrepentimientos. Le confiesa a la actriz que después de su orgía en la playa con Katarina, y los dos desconocidos, quedó embarazada y Karl-Henrik tuvo que ayudarla en reparar el daño, vamos, la llevó con uno de sus colegas médicos que la hizo abortar.

*Repentinamente, Alma se pone a llorar; sus sollozos delatan vergüenza y alivio a la vez. Elisabeth pasa su larga mano sobre Alma, que suspira, intenta hablar, pero debe renunciar a hallar una frase apropiada.*

ALMA.- *(sollozando)* ¡No tiene sentido! No es lógico. ¡La vida está mal hecha..! ¡No nos dice nada! No corresponde a nada. Sentirte 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? Dios mío es una tontería. No hay razón para ponerse a llorar. Espera, iré por un pañuelo.

*Se suena en off; luego vuelve a caer al lado de Elisabeth, llorando con más fuerza. Elisabeth la mira y le acaricia los cabellos. No puede reprimir una sonrisa, mientras la consuela.*

<sup>46</sup> “...la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular”. (Aristóteles, *Poética*, p. 14).

<sup>47</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 146-147.

<sup>48</sup> B. Balázs, *op. cit.*, p. 37.

### III. e. Seducción del ello (o frente a Katarina)

e.

Junto con los verbos, los pronombres personales son las categorías gramaticales sometidas a la *persona*. Todos los verbos se conjugan con referencia a ésta y los pronombres son su enumeración. Benveniste no conoce una lengua donde el verbo no se adhiera de alguna u otra forma a la persona, de lo que concluye que la categoría de la persona es fundamental y necesaria para la estructura verbal.<sup>49</sup> Se distinguen tres modos de conjugación: singular, plural y dual. “Es notorio que esta clasificación procede de la gramática griega, donde las formas verbales flexionadas constituyen la *personae*, ‘figuraciones’ bajo las cuales se realiza la noción verbal”.<sup>50</sup> “Yo” es quien tiene la palabra en la boca; se refiere al acto individual o “instancia del discurso” donde el locutor se designa a sí mismo y por tanto el “tú” puede definirse como la persona “no-yo” que generan ambas una correlación particular a la que Benveniste llama *correlación de subjetividad*.

El “yo” de la fase espejo de Lacan, se da en el niño entre los tres y seis meses y es cuando el niño se contempla como totalidad, se individua mediante su reflejo en el espejo y entonces puede entablar relación con algún otro. Este primer reconocimiento es el del *sí mismo* reflejado. Por esto Metz afirma que el “yo” se sitúa en la vertiente de lo imaginario, porque su formación es a partir de un fantasma, de su misma imagen.<sup>51</sup> En este momento se realiza la primera identificación que será matriz de todas las que se acumulen a lo largo del camino. El niño se identifica como sujeto diferenciado de la madre y de todos los demás, pero para lograr esta diferencia se vio antes diferenciado de sí mismo –en tanto imagen- pero al mismo tiempo *él mismo*; esto le da la posibilidad de identificarse con los demás y entonces poner en juego el juego de las preferencias y repulsiones que establecemos para seguirnos identificando.

El “yo” es una entidad reflejada, porque refleja las actitudes que primeramente adoptaron para él los otros significantes; el individuo llega a ser lo que los otros significantes lo consideran. Este no es un proceso mecánico y unilateral: entraña una dialéctica entre la auto-identificación y la identificación que hacen los otros, entre la identidad objetivamente atribuida y la que es subjetivamente asumida.<sup>52</sup>

El diálogo implica una reciprocidad y una concesión del “yo”, porque cuando escucho me torno en el “tú” del “tú” que por su parte se asigna como “yo”. Algo que está frente a mí, hace valer su

---

<sup>49</sup> Cf. E. Benveniste, *op. cit.*, p. 163.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>51</sup> C. Metz, *op. cit.*, p. 22. “La función de la fase espejo [...] es un caso particular de la función de la imago, que consiste en establecer una relación entre el organismo y su realidad...”. *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984, p. 89.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 174.

propio derecho de llamarse a sí “yo” y obligarme a su total reconocimiento. Sólo aceptando esta ambivalencia el lenguaje efectúa su tráfico. Mi empleo del “yo” sólo es posible en referencia al “tú”; la conciencia de mí, sólo se da por contraste. Es por esto que Ricoeur asegura que por la anfibología del “yo” nunca puede ser descrito o determinado, sólo se puede indicar o mostrar.<sup>53</sup>

Esta polaridad no significa igualdad ni simetría: “ego” tiene siempre posición de trascendencia con respecto a *tú*; no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios, pero según una oposición “interior-exterior”, y al mismo tiempo son reversibles. Búsquese un paralelo a esto; no se hallará. Única es la condición del hombre en el lenguaje.<sup>54</sup>

Aunque a las palabras se las aprisione en diccionarios, es en el habla donde se ejercita la lengua, donde el hombre se constituye como sujeto. La voz le insufla su poder alquímico a las palabras y las devuelve al aire, las repercute en el tórax, en los tímpanos: las vibra de nuevo. El sujeto que enuncia lo hace desde su voz, que no es otra cosa que cuerpo lanzado al exterior mediante la expiración y articulación gestual que remite al <<yo>>, “insustituible centro de perspectiva sobre el mundo”.<sup>55</sup> Lenguaje y cuerpo son dos conceptos fundamentales para entender a la *persona*; por tal motivo Ricoeur señala que la noción de cuerpo es igual de antigua que la de persona: poseer un cuerpo es lo que hacen las personas o, dicho mejor, las personas son también cuerpos.<sup>56</sup> Hablar es poner en marcha el lenguaje y, sólo de esta manera se encuentra vivo y dando coletazos, sólo aquí envejece, se renueva, se modifica con los giros y los contextos, se deteriora, depura o embellece hasta cifrarse en formas estilísticas que la literatura consigna y profundiza: “todo eso vive del intercambio dinámico de los interlocutores. El lenguaje sólo existe en la conversación”.<sup>57</sup>

La fuerza creadora del lenguaje estriba en el hecho de que, como no es herramienta, se produce mientras se pronuncia y se escucha. El que habla una lengua desconocida, en realidad no habla: hablar es escuchar y, al menos, compartir ciertos códigos básicos para la ilusión del entendimiento que se da con la réplica y contrarréplica. No basta representarme a mí mismo lo dicho, sino que se lo haga notar a un interlocutor, quien quiera que éste sea. Por tanto, Gadamer asegura que la esfera del lenguaje es la de “nosotros”<sup>58</sup> e insiste en la cualidad de desafío y careo porque obliga al que escucha a detenerse en su riada de palabras, a suspender momentáneamente

---

<sup>53</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 25.

<sup>54</sup> E. Benveniste, *op. cit.*, p. 181.

<sup>55</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 36.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>57</sup> H. Gadamer, *Verdad y método II*, p. 203.

<sup>58</sup> Cf. H. Gadamer, *op. cit.*, p. 150.

los impulsos del discurso y conceder el oído al discurso ajeno. “El hacerse capaz de entrar en diálogo a pesar de todo es, a mi juicio, la verdadera humanidad del hombre”.<sup>59</sup>

Ahora bien, ¿de qué se habla? ¿cuál es el tema de conversación que provoca que dos creadores de mundo entren en diálogo? ¿Dónde está el núcleo de la necesidad, del interés de contar algo a alguien? ¿qué es lo que permite que estas dos personas (*yo – tú*) intercambien sus pronombres en la conversación, cediendo mi “yo” al “tú”, que me asuma como el “tú” de *su* discurso y, retomando la palabra, reincorporarse de nuevo en “yo”? La tercera persona.

Quando salgo de ‘yo’ para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un ‘tú’, que es, fuera de mí, la sola ‘persona’ imaginable. Estas cualidades de interioridad y trascendencia pertenecen en propiedad al ‘yo’ y se invierten en ‘tú’. Se podrá definir al ‘tú’ como la persona no-subjetiva, frente a la persona subjetiva que ‘yo’ representa; y estas dos personas se opondrán juntas a la forma de ‘no-persona’ (=él).<sup>60</sup>

Si partimos de la premisa de que el hombre es lenguaje, y sólo a partir de este se desarrolla como sujeto, el concepto de *persona* abarca la forma más general del lenguaje en su definición. En este caso, la persona es un predicado que se define por tres posiciones posibles.

- la del locutor (*yo*, la primera persona o persona subjetiva)
- la del auditor o destinatario (*tú*, la segunda persona o persona no-subjetiva)
- la neutra, el objeto del cual se habla (*él*, la tercera persona o no-persona)

Siendo la tercera persona la forma del paradigma verbal por referirse no propiamente a una persona, sino a un objeto situado fuera de la alocución pero que extrae su valor necesariamente del discurso enunciado por un “yo”. La tercera persona puede designar un conjunto infinito de sujetos o ninguno, porque en sí designa específicamente nada y nadie. Por su inconsistencia alude a la forma no personal y por lo mismo, designan a *la persona*. Los gramáticos árabes le llaman a la tercera persona *al-yā’ibu*, “el ausente” por ser está de una inconsistencia gramatical tal que en realidad no existe como persona, sino que tiene por función expresar la *no-persona* y por esta cualidad expresa el conjunto indefinido de los seres no-personales. “De su función de forma no-personal, la 3ª persona extrae esta actitud de volverse tanto una forma de respeto, que hace de un ser mucho más que una persona, como una forma de ultraje que puede aniquilarlo en tanto que persona”.<sup>61</sup> Es pues, tanto una manera de sobredimensionar a una persona a modo de reverencia (“majestad”) o para rebajar a alguien que no merece ser tratado “personalmente”.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>60</sup> E. Benveniste, *op. cit.*, p. 168.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 167.

Ricoeur apunta dos tesis relevantes que abordan la noción de persona y que entran en contradicción. La de la referencia identificante y la reflexiva. La primera habla de ella como una de las cosas de las que hablamos y la segunda como lo que surge cuando un yo habla a un tú. “La dificultad estará más bien en comprender cómo una tercera persona puede ser designada en el discurso como alguien que se designa a sí mismo como primera persona”; más adelante lo dice de otra manera: “Se trata de saber, en definitiva, cómo el <<yo-tú>> de la interlocución puede exteriorizarse en un <<él>> sin perder la capacidad de designarse a sí mismo, y cómo el <<él/ella>> de la referencia identificante puede interiorizarse en un sujeto que se dice a sí mismo”.<sup>62</sup> Mediante el personaje, el *personaje teatral*. Ya se verá esta situación con diferente perspectiva en el capítulo siguiente.

Francamente en francachela de whisky, Alma repara en que ella no es muy distinta de Elisabeth, que en cierto modo hay un parecido, que no está ni muy lejos ni tan engrandecida como la recuerda en la pantalla de cine.

ALMA.- *Yo debería ser como tú. ¿Sabes qué pensé la noche en que fui al cine y que te vi en un film? Cuando volví a casa me miré en un espejo y me dije: nos parecemos. (Ríe.) ¡Oh, no me malentiendas! Tú eres más bonita que yo... mucho más bella. Pero... si quisiera, creo que podría convertirme en ti, entrar en tu piel. Interiormente, claro está... si lo intentara. ¿No lo crees? (Ríe.) Tú podrías cambiarte en mí, así nomás (chasquea lo dedos). Lo harías como si nada. Claro que tu alma desbordaría por todas partes porque es demasiado grande para caber en mí. Sería curioso ver... (ríe y cae sobre la mesa).*

Alma coquetea con el juego primordial de la *mimesis* en un escenario a quemarropa, sin una pantalla y un proyector de por medio... al menos desde *su* perspectiva. La actriz se molesta y desconcierta por suponer a la enfermera en su papel: la actriz se ve imitada en su imitación y parece (pues nunca vemos la boca de Elisabeth emitir estas palabras) atajar al instante:

VOZ DE MUJER.- (*off*) Ahora hay que acostarse, si no, vas a dormirte sobre la mesa.

Una comprobación sin refutación del planteamiento mimético de los dos personajes en esta escena, es que el mismo texto que escuchamos en *off* de una voz incierta que parece de mujer, es repetido en su literalidad por Alma que, entre sueños, despierta ratificando lo oído:

ALMA.- Debo ir a acostarme... Si no, me dormiré sobre esta mesa. ¡Lo cual no sería muy comfortable!

---

<sup>62</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 11 y 19.

Escena hartamente extraña la que sigue, en donde las diferencias y distancias que guardan entre las dos, se ve insólitamente superada, cual paradoja poética, en la imagen entre onírica y despierta de su reflejo frente a un tercero que no vemos, que parece ser la cámara, el narrador, el espejo que las consolida y las reúne en su trascendencia; miran a Katarina, miran a la *tercera persona*. Esta reunión no puede darse sino en la seducción de la madrugada y su neblina, entre las sombras de la embriaguez y las promesas de la resaca. Aún no queda claro si Elisabeth habló, ni siquiera para nosotros, los espectadores. Ahora, en la neblina de un día con escasos rayos todavía, las dos mujeres se encuentran -entre camisonos y sábanas- en un beso vampírico que ofrendan a *otro* que está frente a ellas, que triangula su escena y le da sentido, porque es a *ello* o *ella*, *él* o *eso* a quien seducen con sus miradas como ménades productoras de delirio.<sup>63</sup>

La seducción será el mecanismo para inhibir el ego y resurgir en el juego eterno del movimiento, en el vaivén molecular que le da forma a nuestros ritmos y nos permite tener acceso al ser. Acercarnos al ser, embriagarnos de su continuidad es al mismo tiempo coquetear con la muerte. El erotismo conduce a la muerte, y sólo estaremos inmersos en él si permitimos corromper nuestra propia definición. Al socavar mi “yo” y tu “yo” aparecerá el *ello*; si permanecemos en la producción de la comunicación, no será más que la imagen de nosotros mismos. Como Baudrillard apunta: “Sólo lo que aparece en el modo de la desaparición es realmente otro”.<sup>64</sup>

A partir de ahora, la película entrará en una etapa de alta inconsistencia estructural, porque sus plataformas de ficción que ha ido construyendo de manera diferenciada y secuencial, se verán trastocadas, primero, en la posibilidad de que lo que mira el espectador ya no es lo mismo que lo que los personajes están viviendo, o dicho de otra forma, la narración deja de tener un solo narrador y los personajes mismos -mediante la intromisión de la narración desde su perspectiva: sueños, recuerdos- se convierten en narradores de su subjetividad. Entonces los niveles se confunden y se presentan de forma irregular obligando al espectador a formar parte en el reconocimiento de la fragilidad de nuestras convenciones, de nuestras verdades. La estructura narrativa empezará a estar más cerca de las asociaciones e impresiones oníricas que introducen cierta suspensión del sentido.

En la tradicional forma de inocular la información de parte del autor hacia el espectador, existe una sensación de totalidad. Al final de la película el espectador la averigua toda y queda resuelto su caso particular de curiosidad que la obra ha ido construyendo y aplazando. —

---

<sup>63</sup> Seducir en griego quiere decir destruir: *phthreírein*. (Cf. Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 92).

<sup>64</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 118.

“¡Claro!”- dice el sorprendido, mientras el otro quizá un poco defraudado alega: “se veía venir”, “era obvio” o conclusiones de ese tipo. La misión del autor en las narraciones de este tipo es ir suministrando información de a poco y mantener cierta cantidad en suspenso para mantener de su lado el interés a partir de la figura de la intriga. Cuando la película –entendida aquí como el cumplimiento de una historia- termine, será porque el autor nos ha convencido de que ya no hay más nada por saber o que, al menos, no debe preocuparnos mucho lo que queda por saber: siempre habrá segundas partes. Sontang señala con razón que una de las características de las narraciones en las que está inserta *Persona*, es la deliberada y calculada frustración de este “deseo de saber” del que espera con expectación: “lo que se proponen estas nuevas narraciones no es provocar sino interesar al público más directamente en otras cosas, por ejemplo, en los mismísimos procesos del conocer y el ver”.<sup>65</sup> Sin embargo añade que esta tendencia es a favor de la “desdramatización” lo cual preserva el malentendido de relacionar drama con argumento, con historia. Aquí ya no podemos seguirle. Por esto, “*Persona* no es sólo una representación de lo intercambios entre los dos personajes, Alma y Elisabeth, sino también una meditación acerca de la película que versa <<sobre>> ellas”.<sup>66</sup>

La narratividad de *Persona* se construirá a partir de un juego de reflejos entre estas tres figuras consustanciales a cualquier narración. La *tercera persona* tomará varios disfraces y cada vez se evidenciará más su “inconsistencia gramatical” que –ahora lo diremos- llega a ser la evidencia lingüística de dios o, si se prefiere, del silencio. La primera y la segunda persona se confundirán en la mimesis que las constituye por necesidad, a partir de que una de ellas no pronuncia, no ejerce su responsabilidad del discurso, de la palabra y consigue con esto no dejar de actuar, sino al contrario, obligar al “yo” a representar –en el discurso en acto- al “tú” silencioso: Alma, la enfermera, tendrá que proyectar sus suposiciones de Elisabeth, e “interpretar” su persona, su máscara callada que como actriz talla con astucia sobre los diferentes “él-ellos” que emergen cual fantasmas en la narración, producto de su silencio.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 211.

*El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética.*

Gilles Deleuze

*Aún cuando yo quisiese crear...*  
Fernando Pessoa



## IV. Representación

El término *representación* arrastra una larga discusión por remitirse a la *presencia* pero a partir de su prefijo *re*. Básicamente se destacan dos acepciones que caminan sobre la misma línea, la *presencia*, sólo que mientras una camina en un solo sentido y sin mirar atrás, la otra lo hace de ida y vuelta. Representar es primeramente traer algo de nuevo (*re*) al presente, hacerlo dos veces (*re*) presente. La *repetición del presente* crea en realidad otro presente que, porque se corresponde con aquel, puede generar la impresión de causalidad, de linealidad donde el “nuevo presente” es la imagen o semejanza de “aquel primero”. Esta primera acepción de representación, concibe al *re* como la “mentira” de la “presencia”, generándole el estatuto de copia, de imagen secundaria de *algo* primero y, por lo tanto, la copia está degradada: es solamente un “representante”. Por eso aludíamos al camino unidireccional: lo segundo sustituye a lo primero y lo tercero a lo segundo, y así consecutivamente. Sobre la otra acepción –la de ida y vuelta- la llamaremos teatral, pero la abordaremos poco más adelante. A esta primera la llamaremos tentativamente representación política o delegacional, por ser característica de los sistemas jerárquicos delegacionales de los gobiernos “representativos”.

El reemplazo es característico de la representación política, moneda común de interacción en la sociedad. Es lo que en verdad pone en marcha el sistema capitalista con sus cadenas piramidales de transferencia de la propiedad privada que, a partir de su venta/compra, van disminuyendo gradualmente las ganancias –“utilidades”- según el “atesoramiento del origen”, de los mecanismos que engranan la producción: las máquinas, los medios de fabricación. Como A ha inventariado los mecanismos de producción, es quien recibe la mayor cantidad de ganancias en una espiral en descenso que culmina con el consumidor que regresa el producto a ser materia de la naturaleza. La plusvalía se genera porque prevalece el sentido de propiedad privada para ser vendida –transferida- a particulares que a su vez revenden a distribuidores que vuelven a vender en un mercado cada vez más acotado, y de aquí todavía se le “saca provecho”. Por esto, en esta consecución del producto a través de diferentes vendedores, se puede decir que uno sustituye al otro, “se hace pasar por él” y “saca provecho” de aquella primera propiedad privada.

El vendedor se ostenta como el nuevo dueño de las coca colas. –“*Ahora yo las detento*”- parece decirnos el vendedor de un producto que él no ha fabricado pero al que le ha comprado una porción relativa que no elimina del todo al primer vendedor, porque éste ha tenido a bien quedarse con una parte del producto –su ganancia- y es por aquí por donde se manifiesta,

aunque parcialmente escondido, en el proceso mercantil. -“Aunque en muy distinta medida”-, pensamos nosotros, los consumidores, al notarlo en un eslabón inferior al producto que trae en la mano, pues por ahí se exhibe como instrumento por donde *lo otro* quiere pasar desapercibido, representado en otro.

El productor ya no necesita “presentarse” para vender, ha delegado esa función vendiendo su producto... pero no totalmente. Este residuo de la venta -la ganancia- es el que perpetúa la cadena generando un sistema representacional de reemplazo o sustitución: en C (el tendero de la esquina) se sospecha B (el distribuidor autorizado) pero sustituido, por tanto, parcialmente escondido. Hasta que el producto no llegue hasta el consumidor, la procreación oferta-demanda será la venta de la delegación de la venta. A deja la huella de su presencia en B, pero como B tiene que dejar su huella en C para seguir existiendo, para mantenerse en el mercado, es más lícito decirlo de manera inversa: B representa a A. Esto genera ocultamiento a primera vista puesto que la lectura que prevalece es la de ir descubriendo, develando, la B que se esconde bajo la C, y la A que se intuye en la B. Todo por la fabricación de un origen, la estipulación de algún elemento del *continuo* -naturaleza- como origen (la propiedad privada), como punto de partida desde donde se tazan las demás utilidades: el cacao, el oro, el petróleo.<sup>1</sup>

Para regresar a nuestros fines, este punto de vista sobre la representación (*mimesis*) como imitación por sustitución o reemplazo, la llamaremos platónica. Muchas veces se confunde la *mimesis* platónica con la aristotélica.<sup>2</sup> Platón veía en el arte una imitación de la naturaleza, pero una imitación en tanto copia (imagen) de un arquetipo original. Para él existen tres grados de verdad concatenados y supeditados, lo que lo acerca a lo que hemos denominado representación política y son lo ideal, lo real y lo imitado. Si el arte imita a las cosas, pero como las cosas son también imitaciones casuales, contingentes de las formas eternas, esenciales, ideales, el arte es imitación de la imitación y por esto, concluye, distanciado triplemente de la verdad.<sup>3</sup> De aquí se sigue que como la “representación” es algo que sustituye, que está en lugar de la presencia que es verdadera, toda representación es falsa, mentirosa o al menos no fidedigna, engañosa, turbia

---

<sup>1</sup> Es este precisamente, el funcionamiento actual de nuestros sistemas políticos democráticos que se alinean bajo las prerrogativas del dinero, al modo de administradores de los grandes inversionistas o empresarios que detentan el capital del mundo y que cada vez menos se trata de las maquinarias (medios de producción) sino de un recurso no renovable que hace que funcionen éstas: el petróleo. Éste es en la actualidad el referente último que tabula las utilidades, el valor absoluto y por tanto verdadero; es decir -para la representación económica- la “presencia”.

<sup>2</sup> “Es frecuente escuchar el término *teatro antimimético* para referirse al teatro no aristotélico, suponiendo erróneamente que la perspectiva aristotélica es ‘mimética’ en el sentido de imitativa, cuando de hecho ha quedado plenamente demostrado que el sentido de *mimesis* como imitación es platónico, y que Aristóteles lo transforma para designar una operación más compleja de construcción dramática”. (J. Alcántara, *op. cit.*, p. 51).

<sup>3</sup> Cf. H. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 88.

porque oculta hipócritamente pretendiendo la franqueza. Está, pues, instalada dentro de la concepción sustitutiva que se establece en la lógica de lo verdadero y lo falso. Por tanto, concluye tajantemente en el capítulo X de la República: “La imitación es una forma de juego que no hay por qué tomar en serio” y “El creador de fantasmas, el imitador, no entiende nada del ser, sino de la apariencia”.<sup>4</sup>

La representación aristotélica está más cerca del proceder metafórico, donde un elemento no se hace pasar por otro (*como si*), sino que en la confrontación, animadversión o disonancia se genera otro elemento que los contiene a ambos sin aniquilar alguno de los términos: son los mismos elementos pero además son otra cosa. Según Ricoeur, la metáfora no corrompe el significado de lo que confronta, más bien genera “excedente de significado” o un “significado más allá del significado”.<sup>5</sup> Escindidos la mayor tiempo con nuestro doble, hay un instante, el instante poético, donde todo pacta.<sup>6</sup>

A partir de Heidegger, Frye y Ricoeur –en la segunda mitad del siglo XX- se ha intentado abordar la configuración del ser y el mundo como un fenómeno esencialmente poético, mediante la relectura de las teorías aristotélicas.<sup>7</sup> Para Aristóteles, la *mimesis* no es sólo condición para el arte o los poetas, y esto debe ser claro. Por la mimesis el mono aprende a ser hombre. Es consustancial para que el hombre se reconozca como tal, mediante el gesto ajeno que es, de alguna forma, el testimonio roto del rostro divino. No se imita a un original, sino al mono de enfrente que me remite al movimiento vacío del espejo. “Los gestos son la imagen exteriorizada, hecha acción, que los hombres extraen de las imágenes y de las gestas de dioses y de héroes”.<sup>8</sup>

Los primeros pasos del aprendizaje –conforme a Aristóteles- consisten en el deleite por la repetición y la diferencia de los gestos, la alegría natural por el reconocimiento, en la

---

<sup>4</sup> Citado en Carmen Chuaqui, *Ensayos sobre el teatro griego*, México, UNAM, 2001, p. 24.

<sup>5</sup> P. Ricoeur, citado en J. Alcántara, *op. cit.*, p. 151.

<sup>6</sup> “Los contrarios no desaparecen, pero se fundan por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa. Los Upanishad enseñan que esta reconciliación es ‘ananda’ o deleite con lo Uno”. (O. Paz, *op. cit.*, p. 24).

<sup>7</sup> Cf. J. Alcántara, *op. cit.*, p. 119. No se trata de sustituir el llamado “teatro aristotélico, mimético o de representar”, por el “teatro del presentar”, pues esto seguiría situado en la acepción platónica de representación, donde las cosas se sustituyen, creyendo que hay un origen –el presente o la presencia- y que lo demás viene detrás. Esto es finalmente, creer en un “significado trascendental”, una “verdad” monda y diáfana que se oculta tras de nuestros sucios disfraces. El “teatro de presentación” se funda en una insuficiente interpretación de la “representación” que se le liga inmediatamente con concepto. Si bien el teatro está más cerca de la poesía que del ensayo, el teatro sin discurso no excluye al personaje, al contrario: es lo único que le queda. Este teatro pretende abolir al personaje por considerarlo “mentira” frente a la “verdad” del actor, es más bien la necedad del yo –en tanto mismidad- y no del otro; es la vía más expedita de comunicación de un discurso y de afirmación del ego sin alusión ni metáfora, sin esa perversión, esa tensión de los opuestos que hace posible su reconciliación. Si hay un discurso en el teatro, es cuando éste se presta a la consolidación del ego, a través del sujeto que se pronuncia. Habría que recordar, con Nietzsche, que la verdad del arte es la mentira.

<sup>8</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 132.

contemplación de semejanzas. Sólo conocemos una cosa en presencia de otra cosa: por la relación que establece con otras, es como nos damos cuenta de su existencia. Esto es bastante diáfano en conceptos como el vacío, el silencio o la nada, que no existen en sí mismo sino siempre acotados, siempre en relación con otros objetos que nos dan cuenta de lo que no es dicho objeto y así reparamos, por aproximación a estas entidades abstractas. No obstante, en cualquier cosa con la que trabajamos visibilidad se da esta relación de necesidad.

Michael Polanyi le llama “distal” al objeto que vemos como tal gracias a que existe la presencia de otro objeto al que denomina “proximal”. Éste último está fuera de nuestro campo perceptivo, pero amén de su presencia/ausencia confirma al primero, le da sentido. “Podemos decir, en general, que somos conscientes del término proximal en un acto de conocimiento tácito en la presencia de su término distal; somos conscientes de aquello ‘desde’ lo cual atendemos ‘a’ otra cosa, en la ‘aparición’ o ‘aparición’ (*appearance*) de la cosa”.<sup>9</sup>

Lo más importante es que el término distal con el cual damos referencia a los objetos y hace posible que ocurra el conocimiento es nuestro propio cuerpo. La experienciación del mundo es un habitar corporalmente en él sin que nos demos cuenta conscientemente. “Nuestro propio cuerpo es la única cosa en el mundo que normalmente nunca podemos experimentar como un objeto, sino que experimentamos siempre en términos del mundo al cual atendemos desde nuestro propio cuerpo”.<sup>10</sup> Conocer es habitar el objeto con el cuerpo; es una recreación del cuerpo, una reapropiación o encarnación de *lo otro*, mediante el cuerpo.

La *mímesis* aristotélica es traducida incompletamente con nuestro concepto de imitación. García Bacca prefiere utilizar dos palabras que nos acerquen más a la noción aristotélica: “reproducción imitativa”. La primera palabra evoca a lo *artificial* con su operación propia que es la de reproducir y está más cercana a la técnica; la segunda es consustancial a la obra *artística* con su particular desviación óptica que hace que una cosa quede reducida a su pura presentación, sin *ser* lo que parece y sin hacer lo que según su *ser* debiera. *Imitar*, en este sentido, no significa copiar un original de manera más o menos fidedigna, sino transformar lo artificial en artístico (del ser y sus operaciones reales, al ser de pura presencia). “Lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación. [...] Toda imitación verdadera es transformación”.<sup>11</sup> Así, *mímesis* será una “síntesis de acciones artificiales y

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>10</sup> Polanyi, *Tacit*, citado en J. Alcántara, *op. cit.*, p. 110.

<sup>11</sup> H. Gadamer, *op. cit.*, p. 128 y 220.

artísticas, de modo que las artificiales se ordenan a las artísticas y en ellas llegue la obra a su término *poético*".<sup>12</sup>

La reflexión, el aprendizaje, la repetición, alcanzan en la obra artística su constitución, logrando pasar de la simple *enérgeia*, a la cualidad de "obra", de *ergon*, lo que Gadamer llama, de la *transformación a la construcción*. El movimiento se convierte en obra, él mismo es una obra sin interposición conceptual, ya que el lenguaje artístico, (lenguaje que se mira a sí mismo y que por este hecho se trasciende) sin dejar de inscribir sentido es algo más que discurso o significado: mantiene una dependencia necesaria con él –signos y convenciones–, al mismo tiempo lucha por minarlo, por religar las vibraciones de la Sílabas con la danza, con giros y sobresaltos que llegan directo al espíritu.<sup>13</sup>

Si bien para Aristóteles el arte es imitación (*mímesis*) de la naturaleza, al igual que Platón, "la naturaleza para Aristóteles no es el mundo exterior de cosas creadas, sino que es la fuerza creativa, el principio productivo del universo".<sup>14</sup> La naturaleza también imita algo más allá de su estructura material, este "algo" es el movimiento creador y la imitación artística será por tanto el re-conocimiento de este movimiento. Según Aristóteles,<sup>15</sup> la naturaleza como *mímesis* es una idea que los pitagóricos ya habían sostenido, "la cual estriba en que el universo, nuestra bóveda celestial, así como las armonías sonoras que escuchamos, se presentan del modo más maravilloso en las proporciones numéricas, esto es, en las proporciones de los números pares. Las longitudes de las cuerdas se hallan en una proporción determinada, e incluso el que no sepa nada de música sabe que en ellas hay una exactitud que parece tener algo de fuerza mágica. Realmente, es como si estas proporciones piras de intervalos se ordenaran desde sí, como si, al afinar el instrumento, los sonidos anhelasen directamente alcanzar su realidad más propia y ser completamente ahí sólo cuando suena el intervalo limpio".<sup>16</sup> Así, lo que la naturaleza imita son los números, o mejor, las proporciones numéricas. Pero la esencia del número no es nada visible, no es tangible, sólo se puede concebir en relación con el asombroso orden de la esfera celeste, con su música. Para el pensamiento pitagórico "la música forma parte del culto y ayuda así a la <<purificación>> del alma". Mímesis aquí quería decir representación no de otra cosa, sino de este orden.<sup>17</sup> Esta representación, reconstrucción del material, genera una dimensión

<sup>12</sup> J. García Bacca, "Introducción a la Poética", p. XXXVII.

<sup>13</sup> Kierkegaard establece el "movimiento real", que es repetición sin mediación, y lo opone al falso movimiento lógico abstracto de Hegel. Cf. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 32.

<sup>14</sup> Butcher, citado en C. Chuaqui, *op. cit.*, p. 17.

<sup>15</sup> *Met.*, A6, 987b, 12.

<sup>16</sup> H. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 90.

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.*, p. 91-93.

significante que remite no precisamente a la naturaleza, sino al fundamento, a la esencia de ésta, pero que no es distinta ni habita separada de ella (como el “mundo de las ideas” de Platón), esto es, el *Mythos*.<sup>18</sup>

La mimesis de la obra de arte es el reconocimiento del reflejo que habla, más que de lo que crea, de la creación en sí: antes de hablar de su criatura, el creador nos habla de la Creación porque la festeja ofreciéndola, haciéndola, repitiéndola y haciéndonoslas repetir cuando nos leemos en la obra artística. En la obra de arte (*poiesis*) la *mimesis* recompone la ilusión, la retrabaja en la *repetición de la representación* e injerta lo enigmático en lo claro; acentúa la turbia transparencia del mundo para sembrar la paradoja vital por donde el *ello* se reintegra -más allá de sus etiquetas- mediante su “imitación”. El arte repite el mecanismo reproductivo de generación, repite la mimesis cósmica mediante la cual las cosas se manifiestan. Insistimos: no se *imita* un modelo, sino su simulacro, el vaho, el recuerdo, la *maya* donde las personas se presentan en su desaparición. El “arte de la *mimesis*”, pues, imita la metamorfosis: se imita a sí misma y, por lo mismo, se “autorepresenta” cancelándose a sí misma como mediadora por entregarse en la constitución misma de la obra: *mediación total* le llama Gadamer: “Esto quiere decir que la reproducción (en el caso de la representación escénica o en la música, pero también en la declaración épica o lírica) no es temática como tal, sino que la obra accede a su representación a través de ella y en ella”.<sup>19</sup>

La representación teatral no estriba en que alguien (A) reemplace a otro alguien (B), que A haga las funciones de B, que esté a su servicio, digamos, como delegado, como antagonista, como apenas detective de un ladrón experimentado repitiendo las huellas del texto del otro. A habla por A, pero no existe A sin B (algo que refleje su presencia). Entonces, cuando A se pronuncia desde A, hay algo de B que se re-presenta en A: B interviene en el pronunciamiento de A que se *denomina* como A (“*yo soy fulano de tal, nacido el...*”). B no es mayor que C por estar más cerca de A, entonces hay reversibilidad, caminos de ida y vuelta; no hay jerarquías. Y ¿de qué se ufana la A? ¿De dónde la viene la superioridad? Por estar más cerca de... ¿qué? La *mimesis* no se establece por sustitución ya que no hay un origen legítimo (lugar-tenencia) de donde se sucedan las ganancias, y por tanto, ya no hay copias sino en todo caso reminiscencias, simulacros: “no hay nada que reemplazar, ninguna lugar-tenencia resulta legítima, o bien lo son todas: el

---

<sup>18</sup> Cf. J. Alcántara, *op. cit.*, p. 57.

<sup>19</sup> H. Gadamer, *op. cit.*, p. 151-165.

reemplazo, y por consiguiente el sentido, no es más que un sustituto del desplazamiento”.<sup>20</sup> No sustitución sino desplazamiento del flujo energético. Si B se siente secundario, delegado, accesorio de A, entonces no hace más que repetir burdamente esta impresión en sí mismo y no mirará más lejos en sus posibilidades. Cuando desaparezcan las *jerarquías* entre las letras, vamos, entre las distintas realidades, o si se prefiere, en las escalas de ficción, A ya no se erguirá la madre superiora pues su proximidad a un principio, es inventada. No hay nada atrás de la A. Después de ella está la Z. Lo mismo da empezar a contar en Y o Z. A depende tanto de B como de la X, y el valor de (en este caso) las letras radica en su relación, en el movimiento, en sus capacidad para las combinaciones (*grammaton te suntheseis*).<sup>21</sup>

Es en el *desplazamiento* en el tiempo y espacio donde se despliegan las posibilidades de expresar *lo otro*, que está en todas las letras y en ninguna: entre ellas. El “ser” ya no está en posesión de nadie, en una correspondencia equivalente con su cercanía a un origen. El “ser” no se vende y ahora le pertenece a B, ahora a C; no se “deposita” en cuenta bancaria, sino que se constituye en la relación de A, D, F, G... El *ser* está diluido en el transitar del valor, “en las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal”.<sup>22</sup> La “presencia”, entonces, ya no es una propiedad-privada del Todo, sino una propiedad cósmica que es invisible en sí misma, se manifiesta (*re-presenta*) disfrazada, enmascarada en B y A. Sólo mediante el signo se expresa lo inexpressable. O, sólo en la superficie se hace visible la profundidad, lo invisible sólo existe en lo visible.

Para un economía libidinal de las obras habrá un supuesto esencial de su afirmación: ellas no están en lugar de nada, ellas valen, es decir operan por sus materiales y su disposición, su sujeto no es más que una organización formal posible, no necesaria; no encubre ningún contenido, ningún secreto libidinal de la obra, su potencia reside en la superficie, no hay más que superficie.<sup>23</sup>

Sólo hay drama cuando se lo representa: la obra poética sólo existe en la representación y “sólo en ella [es] donde se encuentra la obra misma, igual que en el culto se encuentra lo divino”.<sup>24</sup> Sólo mediante la representación las cosas se ostentan. “Lo representado está ahí: ésta es la relación mímica original”.<sup>25</sup> La *representación* es la metáfora de la “presencia”. No la excluye, la reconquista, le devuelve sus potencialidades, la recubre de artificios –máscara- para hacerla más

<sup>20</sup> Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 89.

<sup>21</sup> Cf. Capítulo III, a: “Encadenados a Prometeo”.

<sup>22</sup> G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 25.

<sup>23</sup> J-F. Lyotard, citado en Ana Goutman, *Estudios para una semiótica del espectáculo*, México, UNAM/FFyL, 1995, p. 65.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 157.

neta. Levinas afirma que representar no es sólo volver “de nuevo” presente, “es traer de nuevo al presente una percepción actual que se fuga. Representar no es traer un hecho pasado a una imagen actual sino volver a la instantaneidad de un pensamiento todo aquello que parece independiente de ella”. Siguiendo a Levinas, diremos que “seguir siendo el mismo es representarse”, puesto que la identidad del *yo* y la atribución a *otro* son igualmente primitivas, tienen la misma edad.<sup>26</sup> O como Brook apunta: “...el hecho es que actuar es un acto, y que este acto tiene acción, y que el lugar de esta acción es la representación, que la representación está en el mundo, y que todo aquel que esté presente estará bajo la influencia de lo que es representado”.<sup>27</sup>

#### **IV.a. Refracción espectacular**

**a.**

El cine es un instrumento privilegiado para abordar la reflexión acerca de las apariencias, de la imagen y del fenómeno del espejo. “El filme se fundamenta en el imaginario primero del <<doble>> fotográfico [...], y viene así a reactivar en el adulto, a su propia manera, los juegos del niño frente al espejo y las incertidumbres primordiales de la identidad”.<sup>28</sup> Entre mi persona y la imagen que me devuelve reflejada el charco o el espejo, existe algo intermedio que se interpone como huella y que se refieren al *otro*. Mirarme en un espejo habla menos de mí como de lo que me está mirando.

El espejo me devuelve en otro. Me descompone y me refracta la mirada que no miro sino me convierto *en otro*. El supuesto espejo de la escena anterior frente al cual las dos mujeres se enmarcan mirando un sólo punto de vista, es supuesto porque nunca vemos el contracampo, nunca vemos lo que están mirando. Insertar el contracampo sería una fuga del narrador que “engaña” a sus personajes escabulléndose en un objeto que lo de-vuelve invisible en su omnisciencia: no lo mirarían a *él*, miraría su omnisciencia: mirarían un espejo. Como nunca aparece en toda la escena tal espejo, sus ojos van directo a un eje preciso, al punto más vulnerable de la cámara, su mero centro, donde descansa la mirada del que se guarece detrás de la cámara, pero también del que se amuralla con un telón y disfruta de la expectación de personas que parecen inocentes de esta acción especulativa. Sus miradas van directo a la cámara que es también nuestra córnea interesada (que es también una lente): “gracias a la cámara

<sup>26</sup> Cf. E. Levinas, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 145-146.

<sup>27</sup> P. Brook, *Más allá del el espacio vacío*, Barcelona, Alba, 200, p. 22-23.

<sup>28</sup> C. Metz, *op. cit.*, p. 13.

sabemos algo del inconsciente óptico, de la misma manera que gracias al psicoanálisis conocemos algo del inconsciente instintivo”.<sup>29</sup>

Cuando Elisabeth se pone al lado del rostro de Alma, “frente a un espejo oscuro”, se genera una triangulación de reflejos que juegan con la “conciencia del reflejo” que se manifiesta en un resplandor mnémico, una apariencia vaga donde lo concreto es una abstracción hecha de representaciones, haciendo del recuerdo la única constatación de la ilusión de lo “real”, afirmando la veracidad de las representaciones en nuestras ideas sobre el *ser*. Blanchot dice que la relación que establecemos con el mundo es la del “rodeo”, y esto implica una distancia que es consustancial al movimiento del reflejo, por donde se disipa, “en el centelleo del rodeo y del retorno, la ausencia de origen”.<sup>30</sup> La palabra reflexión, lo mismo que la palabra especulación, significa en su origen rodear al objeto de “espejos” que permitan contemplarlo desde el mayor número de ángulos posibles.<sup>31</sup> Los ángulos posibles serán aproximaciones espectrales, imágenes inacabadas que me insinúan la totalidad en la multiplicación de máscaras. Este proceso es consustancial a la historia del “yo” y consecuentemente a la de “sociedad”.

Como el hombre fue el único animal que no se conformó con su condición primera y se forjó otra (el conocimiento), no podemos limitarnos a existir, sino que –sospechando la ilusión universal– representamos roles: superponemos máscaras sobre otras máscaras. Nos aterra la evidencia de que todo se esconda detrás de su apariencia y que no pueda existir –por tanto– la concordancia de identidad dentro del *sí-mismo*. Esta es la ilusión material del mundo de la cual nos protegemos con la ilusión de la verdad de la existencia. Nietzsche reconoce que el intelecto despliega sus potencialidades precisamente en la simulación, puesto que el *conocimiento* no se descubre sino se inventa, lo cual quiere decir que se trama en una red poderosa de simulación. Pensar en algo es pensar su forma, pensar en la apariencia que se esfuma dejando una estela de presentimientos. Tener conciencia de la evanescente sustancia de la que se teje la existencia, es la génesis de la “voluntad de apariencia” a la que Nietzsche considera más profunda, más original, que la “voluntad de verdad”, la de realidad: “esta voluntad no es más que una forma de la voluntad de ilusión”.<sup>32</sup> La inteligencia consiste pues en sospechar la ilusión universal.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Walter Benjamín, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, p. 62, citado en J. Alcázar, *op. cit.*, p. 18.

<sup>30</sup> M. Blanchot, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976, p. 160.

<sup>31</sup> Del latín *flectere* (doblar, encorvar), *re-flexus* deriva a su vez de *re-flectere* (volver hacia atrás, retroceso), donde deriva *re-flexio* (volver a pensar en algo), *reflexionar*. (*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1983, p. 276). No olvidemos que “espectar” proviene de latín *specula*, puesto de observación, de donde derivan *spectare*, *especulación*, pero también *spectrum*, simulacro, aparición y *speculum*, espejo. (Cf. J. Corominas, *op. cit.*, p. 249).

<sup>32</sup> F. Nietzsche, citado en J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 22.

El mundo es un enigma, está hecho de simulacros e ilusión y la *imagen mental* es el método para conocerlo, es decir, su modo de presentarse es el disfraz (la “*re-presencia*”), el mito que le da contorno al silencio y en su repetición se intuye el vacío. En la filosofía zen los cuerpos contienen el universo; es un fluido: la mente que “es por naturaleza mimética, porque como el agua, puede adaptarse a cualquier contorno”.<sup>34</sup> Lo que vemos se imprime en o *delante de* la “imagen mental” -a la que Sartre define como “una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia” y/o (como añade Edgar Morin) “de estar presente en el seno mismo de su ausencia”.<sup>35</sup> En la imagen mental surge el mundo por la repetición de lo real, y por la imagen se entreve la “ilusión objetiva” por donde se fuga cualquier sentido pues, aunque no es necesariamente opuesta a la “realidad”, está hecha de una realidad más sutil que “rodea a la primera con el signo de su desaparición”.<sup>36</sup>

Todo lo que esperamos (miramos) son espectros (imágenes fugadas que permanecen en tanto huella). Vivimos bajo una ausencia, bajo la forma del silencio que se presenta en su ausencia, y por esto siempre se representa. En el vacío se soporta el sentido, las ilusiones del lenguaje; el acontecimiento como sentido surge del sinsentido, su maquinaria siempre está en función del sinsentido donde están abolidas las significaciones y perdidas las designaciones.<sup>37</sup> Por esto Baudrillard dice que el poder de la imagen radica en su capacidad de reflejar cualquier interpretación de ella en el vacío.

Todos tenemos que soportar el peso de una ausencia: la ausencia del Yo, la ausencia de dios, la ausencia de la realidad. Tratamos de colmar ese hueco con palabras y con pensamientos; también con acción. Lo único capaz de colmar esa ausencia es la muerte y, aunque nos percatemos de ello, aunque tenemos esa certidumbre, nuestro juicio funciona de tal manera que esta verdad le parece in formulable, inaceptable, falsa.<sup>38</sup>

*Fade* a negros. Pantalla oscura. Las notas que empezaron en el momento en que Alma coge el cabello de Elisabeth y con él se guarece, languidecen. La imagen se descubre de nuevo en un *fade*

<sup>33</sup> Cf. F. Nietzsche, *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 25. En otro lado dirá: “En la medida en que la palabra *conocimiento* tiene un sentido, el mundo es conocible: pero es poco interpretable, no tiene ningún sentido particular sino sentidos innumerables. Perspectivismo”. (F. Nietzsche, citado en Wladimir Krysinski, *El paradigma inquieto*, Madrid, Vervuet/Iberoamericana, 1995, p. 25-26).

<sup>34</sup> G. Weisz, *op. cit.*, p. 157.

<sup>35</sup> Cf. J-P. Sartre, *L’Imaginaire*, p. 122 y E. Morin, *op. cit.*, p. 30.

<sup>36</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 118. “La ilusión objetiva es la imposibilidad de una verdad objetiva, dado que el sujeto y el objeto ya no son distintos, y la de cualquier conocimiento basado en esta distinción. Es la situación actual de la ciencia experimental: inseparabilidad de los fenómenos, inseparabilidad del sujeto y el objeto. No la de su confusión mágica en el pensamiento llamado irracional, sino la de la investigación más sofisticada, al término de la cual se impone el enigma radical del objeto, y de su desaparición como tal”. (*Ibid.*, p. 80).

<sup>37</sup> Cf. G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 91.

<sup>38</sup> S. Elizondo, *Ostraka*, en Neosomos, México, Aldus, 1999, p. 69-98.

*in* que no es generado en el montaje, sino aparece como el descubrimiento de la lente, como si se destapara el objetivo. La imagen es de la playa rocosa, el mar y un gran cielo donde se recorta la silueta, muy a lo lejos, de... Alma, puesto que Elisabeth surge abruptamente poco después por el margen inferior de la pantalla como evitando la característica casualidad de la cámara que en su movimiento se tropieza con los personajes, o la también conocida ingenuidad del personaje que detiene su camino justo donde la cámara aposenta su vista. Al salir por debajo de la pantalla y mirando de frente a la cámara, Elisabeth parece sorprendernos otra vez y de manera menos romántica, espontánea o accidental, en nuestra expectación. A nosotros. Mira nuestro acto *voyeur* donde tenemos la impresión de estar encubiertos atrás de nuestras mirillas de palomitas y cómodos asientos.

No conforme con su simple mirada, nos toma una foto. Una cámara fotográfica de un personaje apunta directamente a la cámara del narrador a guisa de *souvenir* del rodaje, a modo de registro del actor al director o a lo que cuenta. La actriz acusa una conciencia del narrador y reconoce los límites, las reglas que le permiten jugar y mantenerse y no consumirse en el trance, en la locura, en el vacío. Sabe de nosotros y nos registra. Elisabeth Vogler, al cerrar su ojo y hacer clic nos hace un guiño como queriéndonos decir que sabía que mirábamos, en la escena anterior, su aproximación con Alma; que estábamos ahí, como terceros en su escena íntima. Escena, entonces, representada, montada para algo/alguien. Nos dice: “yo sé que lo saben y ustedes también no están exentos de contribuir en el reflejo, pese a su constitución oscurecida; ustedes, los espectadores –que al final también son narradores- también dependen de nosotros (los personajes) y necesitan luz, son parte del registro y merecen también una foto”. Como la actriz que es, tiene conciencia de su realidad de personaje y sigue actuando libremente dentro de ciertos márgenes, ya que la medida del juego es el otro, porque –como se irá viendo en el capítulo- sólo se es libre y en consecuencia creador en cuanto se es capaz de entrar en relación.

Elisabeth sabe que lo interesante de trabar relación es el entrar en trato con el *ello*, que se logra a partir de la refracción en el *tú*, y en este contacto sentimos pasar un soplo de la vida eterna –el *ello*-, según la imagen de Buber. Su poder y seducción sobre Alma consistirá en su capacidad para sintonizarse armónicamente con aquel saber que habla con metáforas, con gestos y simulacros que nos dan cuenta y relato de las gestas de los dioses que forjan nuestra “realidad”, y que son amplificados cuando algo extraordinario debe ser comunicado. Éste reconocimiento a partir de la reflexión de la constitución de las realidades, constituirá la diferencia entre la actriz y la enfermera, pues ésta no tiene el entrenamiento ni el entendimiento aún de ésta *re*-reflexión, pero sí una fe muy fuerte por la *realidad* de sus convicciones que, en tanto

estructuras rígidas, son más débiles que lo flexible y la harán tambalear poderosamente en su *deseo*.



La cámara después de ser retratada, permanece inmóvil. Vemos alejarse a Elisabeth que se acerca a Alma y le apunta con su cámara. Alma inocente del gesto que representa, posa ante la lente. El enfrentamiento de lentes se distiende y la actriz después de retratar al narrador, retrata al personaje. Los ejes se recomponen en la sucesión lógica de las “creaturas”, pero tenemos avisos de los atisbos de conciencia de Elisabeth de que está dentro de una película y que, además de actriz, su silencio es un personaje. Cuando están muy cerca, Alma le pregunta si le habló anoche. Elisabeth la ve con una sonrisa y niega con la cabeza. Las dos caminan un poco y Elisabeth se detiene a registrar el paisaje con su aparato, en un plano de conjunto donde Alma aparece por detrás. Las dos de cuerpo entero, con chamarras y pantalones oscuros para invierno, que las uniforman como nunca antes en lo que va de la película. Ahí, la enfermera inconforme con su respuesta, le pregunta a Elisabeth si estuvo siquiera en su habitación. Elisabeth niega.

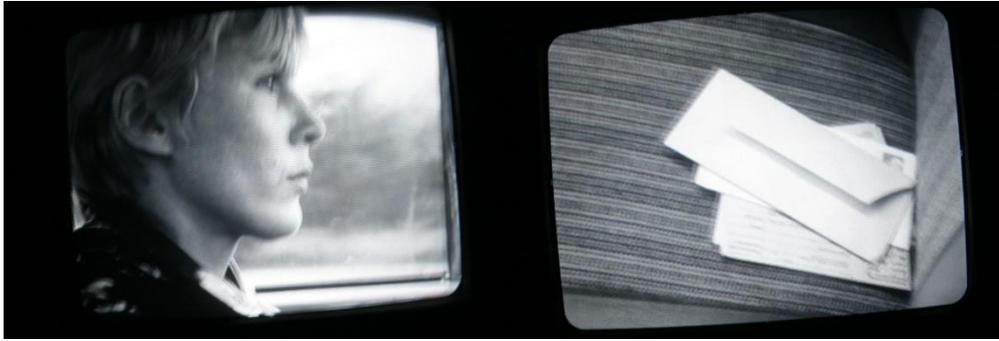
Sobre la primera pregunta de Alma, tenemos como espectadores el recuerdo del sonido. Oímos que alguien dijo algo y que Alma lo repitió casi en sueños. No vimos a Elisabeth hablar, pero oímos una voz. Lo mismo le pasa a Alma: hay un manejo de la información -por parte del narrador- que nos sitúa como espectadores en el nivel del personaje. ¿Elisabeth niega porque en

realidad no habló y es producto... del montaje, digamos, o porque está mintiendo como estrategia de algo? Sin embargo, sobre la respuesta a la segunda pregunta (si entró al cuarto o no), sí vimos a las dos mujeres tocándose... Al menos tenemos el recuerdo de la imagen y el evanescente registro cinematográfico. Alma se dejó llevar por el ensueño y no lo recuerda con claridad, pero nosotros no sólo lo vimos: fue destinado para nosotros, se actuó frente y para nosotros. El manejo de la información -por parte de la actriz- en esta segunda negación de la “escena espejo”, nos sitúa al nivel del narrador: la escena ¿sucedio o sólo la vimos?, es decir, ¿en qué tiempo aconteció?, ¿en el nuestro o en el de los personajes?, ¿fue un sueño, una premonición o la estela de un presagio? En cualquier caso, al negar una imagen concreta un personaje se está convirtiendo un poco en narrador, está construyendo paralelamente otra historia, allende a lo narrado, y por ende, al narrador. Elisabeth, empezará a expresarse, a *actuar*, por otra vía que el habla. Por medio de su silencio seducirá a Alma al juego de la mimesis, el de las interpretaciones mediante la “dramatización” de las situaciones.

Alma, solícita, ofrece llevar las cartas de la actriz al correo. La curiosidad de lo que se reserva decir la actriz muda la seduce poderosamente. Tal vez está buscando certezas después de las vaguedades del ensueño. Desde aquel: “¿se la leo?” refiriéndose a la carta del marido que le envió al hospital, a su actual ofrecimiento de llevarle su correspondencia al correo, Alma hace manifiesta, de nueva cuenta, una extraña inclinación por tratar con la correspondencia ajena. Rumbo al correo, Alma estaciona el coche y lee la carta de Elisabeth dirigida a la Doctora. Elisabeth no habla pero bien que escribe. Su silencio se ha adulterado ligeramente, o encontrado su nivel representativo. Si bien su decir está anulado, suspendido, sólo es en tanto máscara que se confabula junto con la de la actriz para representarse a la enfermera. Pues Elisabeth no sólo la estudia, la observa con cuidado y juega el papel de actriz muda que especta los reflejos, sino que también los registra. Desatendiendo los consejos de Platón (consejos que él mismo desatendió) que decía que todo sabio verdadero se cuidaba de poner algo por escrito, porque toda palabra si se le consigna aumenta su debilidad,<sup>39</sup> Elisabeth escribe sus opiniones sobre Alma y hace de sus anécdotas, fabulaciones y de su persona, personaje.

---

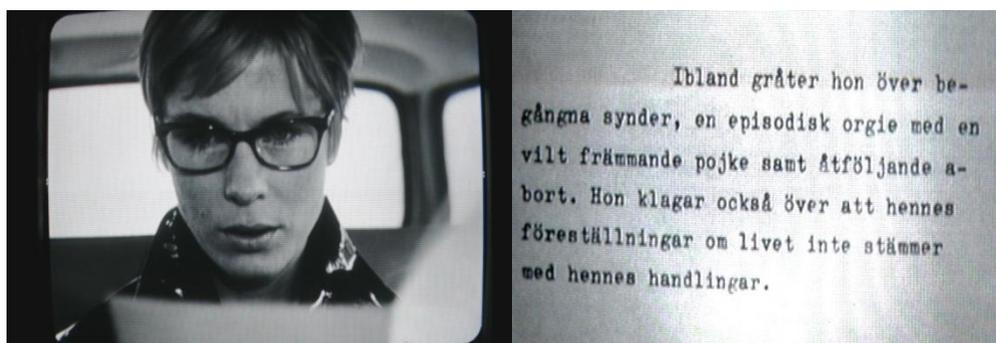
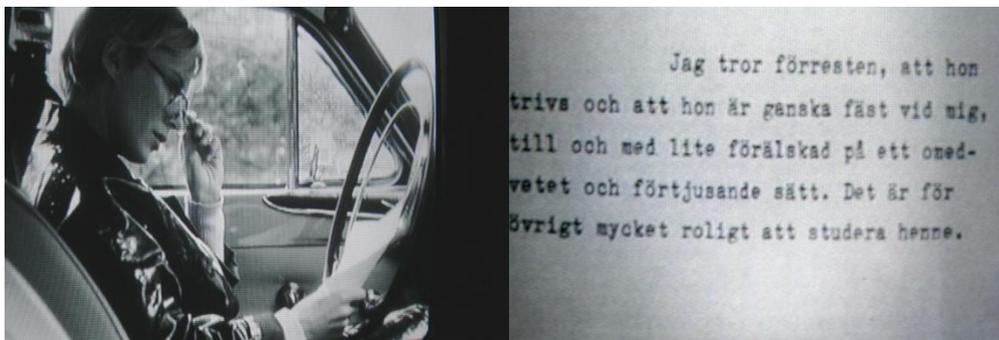
<sup>39</sup> Y “todo hombre serio se guardará mucho de tratar por escrito cuestiones serias y de entregar, de esta manera, sus pensamientos a la envidia y a la falta de inteligencia de la multitud”. (Platón, citado en Ayala y Blanco, *op. cit.*, p. 49). Por otra parte Baudrillard insiste en relacionar el nacimiento de la escritura con “el vacío, la nada en filigrana”, con “la ilusión del sentido, [que] es la dimensión irónica del lenguaje, correlativa a la de los propios hechos, que jamás son lo que son. [...] El objetivo de la escritura consiste en alterar su objeto, seducirlo, hacerlo desaparecer ante sus propios ojos. Apunta a una resolución total, resolución poética según Saussure, la misma de la dispersión rigurosa del nombre de Dios”. (J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 136-138).



Kära du, så här skulle jag alltid vilja leva. Detta att tåga, att leva avskilt, att reducera sina behov, detta att känna, hur den tilltygade själen äntligen börjar räta ut sig.

Bergman se guarda muy bien de hacer leer en voz alta a Alma o, peor aún, de poner su voz en *off* con lo que la carta dice.<sup>40</sup> Recurre al sueco. A sus signos puntuales y a máquina. A la lengua escrita que desde otro plano y con otros símbolos también nos reflejan y nos leemos incidentalmente. Elisabeth al poner sus confesiones por escrito, construye otro plano de ficción, de construcción de verdad, que se materializa a mitad de la realidad y su recuerdo, de lo acontecido y lo narrado; ni en la verdad ni en la mentira, en lo verosímil.

<sup>40</sup> Presentamos la traducción de los subtítulos: “Podría vivir así para siempre. En silencio, reclusa, reduciendo mis necesidades, sintiendo que mi golpeada alma por fin empieza a fluir. Alma me cuida y me mimó y eso me emociona. Le gusta estar aquí y me tiene mucho cariño, tal vez hasta me quiere sin darse cuenta, de todos modos, es interesante estudiarla. A veces llora por pecados pasados, una orgía con un extraño seguida por un aborto. También se queja de que sus percepciones no corresponden con sus acciones”.



El artista es observador de profesión. Su papel consiste en ser consciente de los vericuetos del ser humano y manipularlos, jugar con ellos en su transformación. Según José de la Colina, se trata de una “mala conciencia” puesto que observa y sabe observar, lo que a veces conduce a amar menos y a destruir más con su mirada.<sup>41</sup> Ya en *Como un espejo* ( o *A través de un vidrio oscuro*) David, el padre escritor, toma notas sobre la enfermedad de su hija para utilizarlas como material de trabajo; Karin las descubre y lee en ellas su psicosis: se descubre por la letra escrita de puño ajeno. Se descubre personaje y sabe mucho más de sí, mirando una versión de ella que es la versión reflejada, es la visión del otro que se le devuelve como en un espejo turbio.

Apenas objetivada, apenas en papel, a máquina y acotada, la experiencia se desdobra y adquiere otro hábitat distinto donde exhala otros vientos y concibe a los agentes de la experiencia como personajes, puesto que estos no son distintos de aquellas, se forjan mediante aquellas, y sirven al público/lector/espectador, para mirarse a sí mismo bajo la forma de otro por una especie de artificio. Como personaje de un juego que se exhibe –*schauspiel*–, Alma sufre un reconocimiento de su condición ilusoria, inventada, escrita por alguien más que se confunde

<sup>41</sup> J. de la Colina, *Miradas al cine*, p. 36.

con ella y sus recuerdos.<sup>42</sup> Entrará en un periodo de confusión de identidad y, al principio, mediante la acción provocará a Elisabeth para sacarle sonido, llevarla al sufrimiento para arrancarle lo vivo. Sin quererlo, entrará al juego que Elisabeth le ha propuesto, el de ponerse la máscara y develarse con ella, no sin violencia, por supuesto, ya que no hay juego sin ella, pero muy distinta a la de Alma.



Después de que se entera de lo que Elisabeth piensa de sus más íntimas infidencias y sobre todo de que es su “objeto de estudio” -que además le convida a la Doctora-, Alma sale del coche y permanece de pie un buen rato observando su imagen reflejada en un plácido lago. Es una imagen conmovedora y muy significativa puesto que a lo lejos no se distingue bien si Alma mira su reflejo, si nos mira a nosotros (la cámara), o ve a cualquier lado, inmóvil como otro árbol, pero reflexiva como cualquiera de ellos. Partida a la mitad, la imagen representa dos veces los mismos objetos: de pie y de cabeza. Bergman parece insinuarnos los indicios de reflexión que en Alma se operan acerca de la multiplicación de plataformas que nos repiten y, con cada una, la deformación que trastoca sutilmente a la que le antecede, como las ondas acuosas que desfiguran la representación de *la naturaleza*.

#### **IV.b. Desgarramiento de la tela b.**

Posiblemente al día siguiente (un día con mucho sol, distinto al día lluvioso de la carta), Alma sale a beberse los rayos y el humo de un cigarro. Accidentalmente su vaso de vidrio se estrella en el suelo y ella recoge los pedazos al mismo tiempo que escucha los pasos de Elisabeth que se acercan. En un gesto inaudito hasta el momento, Alma mira un pedacito de vidrio que aún

<sup>42</sup> Más adelante asegurará que Elisabeth fue quien la exhortó a hablar: “¡Me pediste que te hablara de mí!”.

permanece tirado y voltea hacia donde ha escuchado a la actriz: lo toma y lo devuelve. No simplemente decide ahí dejarlo, sino que lo acomoda confiándolo a la posibilidad de que haga daño. Observa los pies de Elisabeth que por ahí pasan sin tocarlo. Un tanto decepcionada, Alma mira el cristal y se levanta. En seguida Elisabeth lo pisa y se queja. No vemos su boca ni vemos su cara; no vemos siquiera el pie herido, sólo la escuchamos lamentarse en lo que es el primer sonido propiamente de ella. Plano medio de Alma, aún en traje de baño. Apaga su cigarrillo, se quita el sombrero y viene hacia la cortina que aparta ligeramente. Tiene la mirada baja. Contracampo de Elisabeth mirándola, aparentemente sobándose el pie herido, con los ojos tristes. Retorno sobre Alma que, desde la ventana, parece no mirarla. Separa aún más la cortina que la vela y alza lentamente los ojos junto con el ruido del proyector que se atasca. La película se desgarrar, “como si ésta hubiera sucumbido bajo el peso de los tremendos sufrimientos registrados”.<sup>43</sup> Desde el centro la imagen se rompe y se incendia justo en el momento en que la mirada de Alma apunta a la de Elisabeth.

*Pantalla blanca y voces al revés. Flash sobre un personaje diabólico (estilo dibujo animado del género Fantomas o El Fantasma, con capa, antifaz sobre los ojos y cuernos de sátiro) que salta. Corte. Pantalla negra. Pantalla blanca. Continuación (pero a plena pantalla esta vez) del film mudo y muy convulso: persecución del ladrón por el hombre en camión y un policía. Pantalla blanca. Dibujo animado: un esqueleto que sale de una caja. Pantalla blanca y gritos de dolor. Primer plano de la mano, tomada de la muñeca por otra mano, en cuya palma un martillo hunde un clavo; la sangre brota; la mano se crispa.*<sup>44</sup>

Evidentemente si la película se mira en una sala oscura –grandísima– de cine, la conmoción, sorpresa o indignación de una película que se incendia no es mayor, sino fehaciente, genuina. En el monitor diminuto de la sala del comedor o de cualquier habitación, por más grande que sea, el efecto es nulo puesto que el recurso al que apela Bergman es al del espectáculo cinematográfico, al espectáculo representacional del cine que se quiebra en un reconocimiento abrupto de su lugar y tiempo que son, sobre todo, el de los espectadores en su convivio con el film y con el *cácaro* y que son irrepetibles y únicos en cada cineteca de cada país de cada época. Este desmoronamiento de la película se produce tanto a nivel temático como formal; es decir, lo experimentan al mismo tiempo los personajes, el espectador y el propio narrador. Este “distanciamiento bergmaniano”

---

<sup>43</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 217.

<sup>44</sup> I. Bergman, *Persona*, p. 80. En el *script* original, Bergman pensó así esta secuencia: “En este momento el aparato de proyección deberá detenerse. La película podrá desgarrarse o el proyccionista, por error, cerrar la cortina... o quizá se produzca un corto circuito. Todo el cine quedaría a oscuras. Pero no es así. Creo que las sombras continuarían su actuación, incluso aunque una interrupción bienhechora aliviara nuestro malestar. Quizá ya no necesitan proyector, ni película fotográfica o magnética. Ahora avanzan hacia nuestros sentidos, profundamente, a través de nuestra retina o de las más bellas ramificaciones del oído. ¿Es así? O tan sólo imagino que las sombras siempre son poderosas, que su furor continua viviendo sin la ayuda de las imágenes, de este desfilar de una exactitud lamentable, veinticuatro imágenes por segundo, veintisiete metros por minuto”. (*Ibid.*, p. 106).

no es solamente la toma de conciencia del espectador de que lo es de un espectáculo en el que debe ecualizar su participación afectiva con la cognitiva para no dejarse “enajenar” por sus sentimientos. Es también el reconocimiento del personaje (Alma) que se sabe observada, que se sabe ecualizada por una actriz que aquilata sus afectos y sus opiniones; que se sabe, pues, personaje y revienta la proyección justo en el momento en que mira a la que la está narrando (en la carta, por ejemplo, pero no únicamente), y, cual proyector, la refracta en una imagen de ficción que participa del evento en el que nos vemos involucrados. Por esto aunque la proyección se disloque, la introyección de la cámara permanece en su recorrido que llega más allá de la mirada el personaje –pasando por momentos de delirante ficción– para recaer en el ojo expectante: tanto el nuestro que desconcertado se nos dilata juntos con los chiflidos hacia la cabina de proyección, como el del personaje -Alma- que está intuyendo su posibilidad de interpretación, de imitación de esa actriz que puede también volverse “objeto de estudio”, convertirse en personaje modulando una escenificación de gestos que van seduciendo al objeto deseado.



#### IV.b.1 juegos infinitos

Una pupila enorme invade la pantalla. Se mueve hacia la derecha y desaparece de cuadro dejando solamente las diminutas venas y pestañas de este gigantesco órgano visual empiezan a crecer hasta convertirse en un telón borroso por donde entra un espectro de una silueta humana abriéndolo en dos partes. La cámara sigue en su recorrido a este personaje que, fuera de foco, va y viene como buscando algo a través de las ventanas del cuarto. No es hasta que dicho personaje se nos vuelve muy próximo cuando la imagen se afoca violentamente junto con el sonido de un golpe de cuerdas. Es Elisabeth Vogler que vestida de negro, se acerca a la puerta, la abre y sale a la playa de un día soleado, siempre buscando algo. La ínclita actriz busca con ahínco a la enfermera. Ahora es ella quien la necesita. Si bien antes se mostraba indiferente o apática, su

personaje de actriz muda la solicita para el intercambio necesario de corresponsabilidad dramática. No puede más actuar en el silencio, no como ermitaña en todo caso, abstemia de cualquier contacto humano. Su silencio es parte de un juego representacional del que es consciente y en el que necesariamente depende de la mirada retributiva de alguien que se engarza en un círculo codependiente.

Cuando Elisabeth llega junto a Alma, después de buscarla desde varios ángulos de la pantalla, se acerca y la toca, como asegurándose de su existencia, como para reafirmarla e incluso agradecerle que esté ahí, en su beneficio. Alma, con gafas para el sol, responde con un leve sonrisa al cariño de Elisabeth y mira como se sienta cerca de ella, con mucha soltura y desparpajo, y abre su libro.

ALMA.- Veo que estás leyendo una obra de teatro. Es una buena señal. Lo anotaré en mi informe a la doctora, porque es una buena señal de salud.

*Elisabeth eleva un mirada interrogativa hacia Alma, luego continua leyendo mientras Alma cierra su libro y mira al mar.*

ALMA.- ¿Crees que nos iremos pronto? Empiezo a extrañar la ciudad. ¿Tú no?

*Elisabeth dice “no” con la cabeza y una amplia sonrisa y continúa leyendo.*

Alma ya está actuando, está interpretándose a sí misma (lo revelará más tarde); quiere jugar al teatro pero no sabe cómo hacerlo. Al saberse pensada, escuchada y hasta representada, se siente confundida por no esperarse esa victoria, un reconocimiento que además no sabe cómo administrar. Al saberse imitada, se siente en la responsabilidad –quizá un poco inconsciente- de llevar a más su actuar, de expresar y descargar mucha más energía, aprovechándose del contenido de la carta que lo granjea como *escalón* en la escaleta de su desarrollo dramático. Sin embargo, como su primer estrategia está desconocer las prerrogativas que ya un jugador impuso.

Desde el principio el silencio de Elisabeth no está *científicamente* justificado y todo nos hace pensar que se trata de un decisión deliberada que la misma muda quiere prolongar. Este primer impulso para empezar a jugar, pretende reconstruir la regla más elemental que ha delimitado toda la película: intenta hacerla hablar pensando que es la manera de establecer contacto, ignorando en realidad que desde hace rato está inmersa en el “juego de representaciones” que paulatinamente se hace más consciente y que la llevarán a representar el personaje de Elisabeth, desde las conjeturas teóricas a la re-construcción física.

ALMA.- Quiero que me hables. Nada especial. Podemos hablar de cualquier cosa: que cenar, si el agua está fría después de la tormenta, si hace mucho frío para ir a nadar. Habla unos minutos. Un minuto. Podrías leer en voz alta, decir un par de palabras.

Alma está precipitándose a actuar porque aumenta su voluntad de ilusión. Su pasión empieza tan confundida que la fuerza de la ilusión se entremezcla con la de verdad. Es decir, todavía no asume plenamente su capacidad para las apariencias pues apela a la Verdad, confundida en el juego mimético. A Elisabeth, le pide que se deshaga de su personaje. Que lo destruya a favor de ella, de su personaje asumido de la “enfermera consagrada” que empieza a vacilar por la falta de necesidades profesionales amén de la mejoría de la paciente que, no obstante, se rehúsa a regresar a la ciudad. Entonces que hable. Entonces que pronuncie cualquier trivialidad para que el personaje “Enfermera” se reencuentre con procedimientos que le son cómodos por conocidos. Porque Alma entrevé las posibilidades infinitas en el actuar, y empezará a reconocer gradualmente las reglas de un juego que ya se está jugando. Sabe que la permanencia en esta isla la coacciona a deconstruir su estructura caracterológica yendo hasta los sótanos de la *mimesis* en donde desquiciará varias veces su personaje –en el reconocimiento violento de teatralidad– dejándose llevar por el vaivén de los reflejos que como juego es la danza de nuestras identidades.

El juego –en su sentido más general– nos ayudará a entender a lo largo de este capítulo, el movimiento, el vaivén de las identidades que se van superponiendo unas a otras y van generando la ilusión de identidad. Iremos viendo como este concepto es primigenio en cualquier examen sobre el arte, la mimesis o lo divino. Friedrich Schlegel: “Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma”.<sup>45</sup>

Los mismos salvajes no conocen distinción conceptual alguna entre ser y jugar, no tienen el menor concepto de identidad, de imagen o símbolo. Por eso se hace dudoso si el estado espiritual del salvaje en sus acciones sacrales no nos resultará más asequible ateniéndonos al término primario de “jugar”. En nuestro concepto de juego se deshace también la distinción entre creencia y simulación.<sup>46</sup>

Aristóteles menciona que el juego es para distraerse. Esto, sin embargo, no quiere decir que *juego* sea necesariamente el antónimo a *serio* o a *importante*. El juego tiene intrínseca una seriedad incluso sagrada que está muchas de las veces más allá de la conciencia de los que lo juegan. Los niños juegan a ser otros, se disfrazan en sus muñecos o muñecas, son héroes, dragones y princesas que saben que son niños; asumen la ficción sin ningún empacho y es tan fácil entrar en ella, como difícil salirse. El entusiasmo del niño en el juego expresa “el sentido del riesgo

---

<sup>45</sup> Citado en H. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 148.

<sup>46</sup> Huzinga, citado *Ibid.*, 147.

implícito en comprometerse con lo imaginario”.<sup>47</sup> Lo que particulariza esta forma de “distracción” es que se relaja la responsabilidad en el vaivén reglado y con estructura que consigue envolver de tal forma a los jugadores en la fatalidad de sus reglas hasta librarlos relativamente de la iniciativa, “el verdadero esfuerzo de la existencia”, dado que el juego es puro movimiento. Su vaivén organizado hace que resulte indiferente quien lo procura, quien lo juega, pues jugar siempre es ser jugado por el juego.

El movimiento de vaivén es para la determinación esencial del juego tan evidentemente central que resulta indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento. El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es el juego la pura realización del movimiento. [...] Por lo tanto el modo del ser del juego no es tal que, para que el juego sea jugado, tenga que haber un sujeto que se comporte como jugador. Al contrario, el sentido más original de jugar es el que se expresa en su forma de voz media. Así por ejemplo decimos que algo <<juega>> en tal lugar o en tal momento, que algo está en juego.<sup>48</sup>

Gadamer dice por esto que el juego no debe entenderse como el desempeño de una actividad, es decir, extraer la subjetividad del individuo en las definiciones del juego: el sujeto del juego es el juego mismo. Es aquí donde el filósofo alemán relaciona el ser del juego con el ser del arte, porque tanto el ser del arte como del juego “se nos muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación de lo que ellos juegan”.<sup>49</sup> A través de los jugadores, a través de los jugadores, de los pintores, escultores, actores, el juego se manifiesta, ellos sirven a algo que los rebasa, pero a partir de ellos se expresa. Los jugadores no necesitan ni conocerse, ni si quiera ser reales el uno para el otro, “son cómplices de la misma ilusión”.<sup>50</sup>

Alma provoca a Elisabeth –para hacerla hablar- desde donde ella cree que mellará poderosamente. Apela a su arte relacionándolo con su compasión. Está mostrándose débil y conferida todavía a cierta adulación para con la Actriz que acapara con sus métodos la escena. Su intimidad está siendo utilizada y sabe que en cualquier momento el creador, actor, abandona la situación y desecha su objeto de estudio. ¿Qué pasa si Elisabeth deja su personaje a la mitad? ¿Si se sale de escena, no haciendo mutis, sino hablando? ¿Hablar es ayudarle a Alma o es romper la ilusión que ella necesita? ¿Será que los grandes artistas crean por compasión y por una gran necesidad de brindar ayuda?

---

<sup>47</sup> Christopher Bollas, *Ser un personaje: psicoanálisis y experiencia del si-mismo*, Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 71.

<sup>48</sup> H. Gadamer, *op. cit.*, p. 146.

<sup>49</sup> *Idem.*, p. 154.

<sup>50</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 127.

ALMA.- Me usaste. ¿Para qué? No sé. Te has servido de mí, pero como ya no me necesitas, me desechas.

Se interrumpe un momento y pocos segundos después advierte cierta falsedad en sus palabras, las costuras de la máscara parecen muy burdas y ella misma se da cuenta del juego que la rebasa y que cada vez se hace más patente, primero en su violencia. Con gafas para el sol -casi un antifaz que enmarca a un personaje que está experimentando la conciencia de su actuar-, Alma se imita a sí misma, se da cuenta de un discurso prestado por la herencia de la ficción: los modales, las costumbres, las frases hechas.

ALMA.- ¡Sí!, sé que suena falso: “no me necesitas y entonces me desechas”. A esto hemos llegado. Pero es así, tal cual. ¡Cada palabra! ¡Y estas gafas para el sol!

Se quita las gafas, las tira con vehemencia y sale corriendo. Minutos más tarde, Alma le confiesa a Elisabeth que miró su carta dirigida a la Doctora. Elisabeth se aleja y sale de cuadro. Alma se acerca al plano medio y le reprocha que fue ella -Elisabeth- quien la hizo hablar y luego lo puso por escrito, convirtiéndola en objeto de estudio. ¿Cómo Elisabeth la hizo hablar? ¿Cómo consiguió que Alma se lo contara todo?

ALMA.- ¡Qué buen estudio, eh! Tú... tú... ¡Vas a hablar!

*Agarra furiosamente a Elisabeth y la sacude.*

ALMA.- ¡Maldición! Si tienes algo que decir, ahora vas a reaccionar...

Después de dos buenos bofetones que Elisabeth le propina a la enfermera, la actriz clama calma cuando Alma se apodera de un caldero repleto de agua hirviendo.

ELISABETH.- (*gritando*) ¡No! ¡Detente!

*Alma se contiene; su furia se transforma. Mira unos instantes a Elisabeth [...] Alma sangra por la nariz y la boca. Al pasar la mano por su rostro tiene un aire aterrador.*

ALMA.- Te asusté, ¿no? Has tenido miedo durante un segundo, ¿eh? Miedo de morir, ¿no es verdad? “Alma se ha vuelto loca”, pensaste. ¿Qué clase de persona eres? O tal vez pensaste: “Recordaré ese rostro, ese tono de voz, esa expresión”.

*Avanza una mano hacia el rostro impasible, aunque algo asustado, de Elisabeth [...] La mano de Alma le pellizca duramente la mejilla.*

ALMA.- ¡Te daré algo que no olvidarás!

Alma se regocija de haber sido convincente. Con su altivez parece demostrar que sólo estaba aparentando, estaba actuando la violencia y la actriz le creyó redondita. “Soy creíble en mi simulacro”, piensa Alma al suponer que Elisabeth pensó: “Alma enloqueció”.

#### IV.b.2 tocadas por las ninfas

Alma empezará a enloquecer sobre la forma, que es la trama, puesto que el personaje impulsa el “drama” y sólo en la forma está el drama. En *Persona*, la persona es cuestionada en la forma, en su forma, su máscara, que es también la del artificio cinematográfico, la de la representación imitativa, la técnica artística; la mimesis está descompuesta, silenciada a lo inaudito. Puesto que “*Persona* está sembrada de signos que se anulan mutuamente”,<sup>51</sup> no será sensato abordar esta película buscando una narración objetiva, sino atendiendo a una descomposición formal que se prevé desde sus primeras imágenes. Desde los genéricos vemos como la creación es un acto de violencia que se inflige en el cuerpo de lo divino y desparrama riadas de imágenes (*Mythos*) que se van tramando en forma de *mitos* para reflejar el drama de lo *irrepresentable*.

Nietzsche decía del proceso de creación (en el primer capítulo) que es un crisol condensado de la exaltación dionisiaca con la contención apolínea: la obra artística como la transición del juego con lo real (la imagen fraguada en la cabeza: sueño) al juego con el sueño (su elaboración al mármol, tinta o notación) que hace el creador o artista: “mientras que el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el *juego con el sueño*”.<sup>52</sup> La locura –dentro de este esquema- sería el juego que el sueño practica con nosotros, el retorno a la embriaguez (una vez superada la contención apolínea que hace de ésta arte), un “estar fuera de sí” –en éxtasis- donde se sufre no un regreso a nosotros mismos, sino una transformación mágica en otro ser: la posesión. En todos los casos lo predominante es el juego, juego que a veces jugamos, juego en el que a veces somos jugados.

La enfermera está aprendiendo a actuar, que no es más que seguir haciendo con la conciencia de que los actos son máscaras que prolongan el juego infinito de reflejos; actuar es conjugar las figuraciones, es con-jugar el verbo ser, dice Luis de Tavira. No obstante, está siendo consciente del juego de la mimesis de forma cruel, violenta, por la brutal decisión silenciosa de Elisabeth que cisma su personalidad poderosamente. Su incursión en el mundo de las apariencias es a partir del reconocimiento abrupto. Juego que, no obstante, ella misma va tejiendo (lo reconocerá más tarde) desde la plática quizá hasta inventada (¿por *quién?* ¿por Bergman? ¿por Elisabeth?) de su orgía en la playa y su consecuente aborto. Alma va construyendo la exhibición de *su personaje*. Está representando desde varios niveles ya que se sabe personaje que representa para una actriz. Por esto quiere traspasar todavía una frontera, una regla establecida por la institución de salud a la que representa y hierirla físicamente para regalarle ese tipo de

---

<sup>51</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 195.

<sup>52</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 245.

experiencia que sin duda un buen histrión tendría que experimentar para su posterior capitalización. La pellizca para despertar dentro de un sueño, para reactivar el sufrimiento de la carne y despertar otro tipo de interacción. Elisabeth se ríe de este gesto. Quizá un tanto para aligerar la situación, quizá otro tanto por miedo o provocación. Con su sonrisa consigue enfadar y herir más a Alma porque ella lo interpreta como una burla a su actuación o en todo caso, como la negación de la continuación del personaje Alma-la-violenta-enloquecida, Alma-actuando-la “persona insana”.<sup>53</sup>

A partir de la anagnórisis del personaje reconociéndose como tal, éste trastoca la mimesis de la “cotidianidad” e incurre en el juego hipnagógico de Áte, que es un estado de mente, “un anublamiento o perplejidad de la conciencia normal”,<sup>54</sup> el cual Elisabeth ya experimentó (durante un poco más de un minuto) durante su representación de *Electra*. Alma lo irá desarrollando conducida por los carriles extremos del juego mimético que trasciende el *arte* de Elisabeth y que, de tan poderoso, la llevarán a un estado donde los gestos descoordinados de sus medidas y diques de verosimilitud harán que las plataformas se entremezclen. El Dios pesado y la certeza eterna se resquebrajan y desvalijan de sus mayúsculas pretensiones, dando paso a un desquiciado juego de reflejos, oscilaciones vehementes que la azotan hasta la anagnórisis de verse enigmática para con sigio misma, fragmentada; horroríficamente fortuita, está muy cerca de lo inefable, el “verdadero conocimiento”.

Ya Aristóteles decía que si bien la mimesis era condición del aprendizaje, el arte de la poesía “es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquellos, por su multiforme plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis”.<sup>55</sup> Elisabeth puede tener una bella plasticidad, pero Alma más bien está raptada por su capacidad de embeleso que, cual hechizo de las Ninfas, empata a los poseídos con aquello que los posee: el simulacro se encuentra con el simulacro.<sup>56</sup> Cuando somos poseídos por un dios, estamos prontos a destruirnos por llegar al límite de la creación, porque al cabo estamos poseyendo al mismo tiempo aquello que no posee, o sea, nuestra metamorfosis es radical y es tanto el abajamiento de dios como nuestra sublimación.

---

<sup>53</sup> “ALMA.- Para mí no es tan simple. Ni muy divertido, tampoco. Pero siempre tienes tu risa”.

<sup>54</sup> E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, citado en Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 76. “Áte, designa unas veces a la Fatalidad, diosa de la desgracia que inspira todas las malas acciones y que es causa de toda suerte de calamidades; otras se manifiesta como diosa del castigo y de la venganza en un papel similar al de las Erinias”.(365). Según Freud las imágenes hipnagógicas “son imágenes, a menudo muy vividas y rápidamente cambiantes, que aparecen –con bastante frecuencia en algunas personas– durante el período en que se va cayendo en el sueño; y también pueden persistir por un tiempo después de que se han abierto los ojos”. (S. Freud, citado en R. Schechner, *Teatro ambientalista*, p. 44).

<sup>55</sup> Aristóteles, *Poética*, 1455 a 33 sqq.

<sup>56</sup> Cf. Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 92.

Los griegos le llamaban “*kátochos*” al que nosotros llamamos “poseído”, y en su término hay ciertos matices que se diferencian de nuestro concepto altamente relacionado con bocas espumosas, cabezas giratorias y ojos desorbitados que, según Calasso, obedecen al ocultismo decimonónico. La *posesión* es una forma de conocimiento –la más alta– que consiste en el reconocimiento de las potencias que dominan nuestra vida mental y que escapan a todo control. La posesión divina es cualquier amplificación súbita de la intensidad emocional. Es reconocer las fuerzas que actúan dentro de nosotros y nuestra propia fuerza de transformación, la que maniobra en nosotros y además va más allá de nosotros, como la realización de un proyecto del mundo; es reconocer la presencia de *Theós* que según observó el lingüista Jacob Wackernagel, *theós* (“dios”) tiene un sentido sobre todo predicativo, es decir, designa algo que *sucede*, es un acontecer.<sup>57</sup> “*Theólêptos* y *theóplêktos*, el ser <<tomados>> por el dios y el ser <<golpeados>> por el dios, las dos modalidades fundamentales de la posesión, corresponden a los dos modos de las epifanías eróticas de Zeus: el rapto y el estupro”.<sup>58</sup>

Las Ninfas son las emisarias de esta forma de conocimiento que no se aprehende como las cifras, sino se adquiere mediante metamorfosis; mejor dicho, no se adquiere, se sufre, se padece (*pathos*). Ser cautivo de las Ninfas es estar poseído por ellas (*nymphóleptos*), es sufrir la metamorfosis con las fuerzas que operan al mismo tiempo la mente y el mundo, es decir, cuando se es presa del deseo o el sufrimiento, de la cólera, la ira o la pasión. La mente es lugar en donde incursionan como médiums entre los dioses y los hombres, trastocan la “materia mental” en donde se gestan los simulacros –los *eídōla*– y tienden a confundirse con ellos. Apolo mismo fue el primero en comprobarlo –según el Himno Homérico– cuando desposeyó a Telfusa (la Ninfa solitaria que junto a la serpiente Pitón custodiaban la “fuente de bellas aguas”), de su territorio para fundar su oráculo. “Apolo fue, ante todo, el primer invasor y usurpador de aquel saber que no le pertenecía: un saber líquido, fluido, al que el dios habría de imponer su metro. Desde entonces se hizo llamar también Apolo Telfusio”.<sup>59</sup>

La posesión, el delirio, es la pérdida de referencia objetiva inmersa en los espejismos de una fuente que excita los reflejos de una estatua multiplicada entre dos espejos: la estatua es lo divino, la mente, los espejos. La locura es el juego de simulacros desanudados de la causalidad normal. Es una especie de lucidez perversa producto del encantamiento de las “aguas mentales”. Este desplazamiento de los referentes objetivos asume lo “real” como la suma de accidentes, de comportamientos y representaciones cuyo “sentido” hay que buscarlo en la forma, desde el

---

<sup>57</sup> Cf. R. Calasso, *op. cit.*, p. 13.

<sup>58</sup> R. Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, México, Sexto Piso, 2004, p. 31.

<sup>59</sup> R. Calasso, *La literatura y los dioses*, p. 37. *Nymphê* significa tanto “doncella lista para la boda” como “fuente”.

exterior, en el simulacro, pues “la resolución del sentido está allí, en la forma misma, en la materialidad formal de la expresión”.<sup>60</sup> No es sólo que el fondo esté en la forma: ya no hay superficie. Se han difuminado las plataformas que permitían *actuar* –a través de la conciencia de ellas- varias estratosferas de ficción.

Elisabeth en tanto actriz se mantiene sobre cierta superficie que permite establecer los límites de cada plataforma para no desbordarse en la esquizofrenia. La locura que Alma irá poseyendo es porque juega con ella la forma de las cosas, el reconocimiento de la huella –*gestalt*- de la estatua, sobre el “tejido insustancial de los simulacros que reposa sobre la nada”.<sup>61</sup> Freud consideraba que una característica de la esquizofrenia es mirar en las superficies toda su red infinita de agujeros.<sup>62</sup> Sin embargo el cuerpo mismo es profundidad. Por tanto, el intelecto no posee ninguna clave para la interpretación o raciocinio más que las apariencias, que son producto de millones de reflejos. Más adelante retornaremos sobre esto.

#### **IV.b.3 poder de transformación**

En el teatro los acontecimientos adquieren estado de pureza, en tanto que en la llana vida simplemente se *vuelven a hacer* presentes. La reflexión, por tanto, la “comprensión” de estos fenómenos puede darse en la cotidianidad, pero en el teatro simplemente se experimentan. La “realidad”, la de todos los días, la callejera, sólo adquiere interés en determinados momentos límite, en situaciones excepcionales que como dice el dicho “superan a la ficción”. Si la “mimesis realista” pretende subirla a las tablas y ser “lo más fiel posible” se topa con el aburrimiento, con la burda imitación platónica (copia de la copia). La representación escénica es precisamente eso: re-presentación, construcción, transformación, re-conocimiento. Si bien la materia prima es la realidad, “lo que se pretende no es representar la *realidad*, tarea imposible, sino la *verdad*, que le da sentido y significado a la realidad”.<sup>63</sup>

El teatro resulta incluso más verdadero que el “teatro de la cotidianeidad”, pues en éste encontramos asombros aparentados, orgasmos fingidos, simpatías inciertas en las relaciones que

---

<sup>60</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 142.

<sup>61</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 60.

<sup>62</sup> Cf. Freud, <<L’Inconscient>>, en *Métopsychole*, citado en G. Deleuze, *op. cit.*, p. 118. Deleuze: “Como no hay superficie, el interior y el exterior, el continente y el contenido no tienen límite preciso y se hunden en una profundidad universal o giran en el círculo de un presente cada vez más encogido a medida que está más abarrotado. De ahí el modo esquizofrénico de vivir la contradicción: bien en la grieta profunda que atraviesa el cuerpo, bien en las partes troceadas que se encajan y giran. Cuerpo-colador, cuerpo-troceado, cuerpo-disociado forman las tres primeras dimensiones del cuerpo esquizofrénico. (*Idem.*, p. 118).

<sup>63</sup> J. Alcántara, *op. cit.*, p. 95.

trabamos con los demás ciudadanos. En la representación mímica no hay engaño, es un juego que se comunica como juego, sabemos de antemano que estamos jugando –todos, espectador, actor-; no es apariencia falsa, no quiere ser “creída”, sino verosímil, es decir, entendida como imitación de la esencia de las cosas. Por esto es más verdadera, “verdadera como apariencia”, pues “es percibida como apariencia, tal como es su intención”.<sup>64</sup> El actor sería el que repara en este proceso y “actúa” en consecuencia; el menos hipócrita o el más cínico de los jugadores pues es el único que miente sin engaño o engañan pero no tratan de engañar a nadie pues, asumiendo su máscara, hacer surgir lo verdadero a partir de su cinismo con las mentiras, repitiéndolas conscientemente y haciéndolas creíbles. Desarrolla la técnica del disfraz, pues sabe junto con Yeats y Wilde que la disyuntiva no está entre máscara y rostro, sino en máscaras bien hechas o mal hechas.<sup>65</sup> Pues, como está escrito en la entrada del Globe Theatre: *totus mundus facit histrionem*.<sup>66</sup>

Klossowski no tiene ningún empacho en *teatralizar* la verdad, más allá de ser un simulacro. *Simulacro* y *mímesis* son los márgenes del juego de la identidad y el doble; simulacro como el fantasma que materializa la verdad, quien la pone en escena.<sup>67</sup> Es decir, la “verdad” es parte de un proceso artístico donde la imitación actualiza lo incomunicable, representa lo irrepresentable: “La vida se reitera para recobrase en su caída, como reteniendo su aliento en una aprehensión instantánea de su origen; pero la reiteración de la vida por sí misma quedaría desesperanzada sin el simulacro del artista quien, al reproducir ese espectáculo, consigue escapar, él mismo, de la reiteración”.<sup>68</sup>

Artaud –de plano- coloca a la “realidad” como la “imitación” del teatro. No se refiere a la realidad cotidiana, trivial sino a la realidad de las pasiones incontroladas, a las catástrofes de la naturaleza, a la peste de lo irracional que irrumpen como fuerzas elementales en la crueldad de la existencia. Por tal, lo que importa es realzar la ilusión del lenguaje para reconstituirlo en el pensamiento vacío y restituir al teatro su potencias religiosas, chamánicas. “Mundo y teatro, o teatro y mundo, confundiendo sus esencias más allá del plano metafórico calderoniano, ambas entidades comparten [...] un mismo proceso cíclico en el que las crisis periódicas de la

---

<sup>64</sup> H. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 133-134.

<sup>65</sup> Cf. E. Bentley, *La vida del drama*, México, Piados, 1985, p. 175.

<sup>66</sup> “*todo el mundo hace de actor*”. (Cf. *Ibid.*, p. 175).

<sup>67</sup> F. Castro Flórez, “Introducción”, en P. Klossowski, *El baño de diana*, Madrid, Tecnos, 1990 p. XVI.

<sup>68</sup> P. Klossowski, *La Révocation de l'Edit de Nantes*, citado en G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 287.

naturaleza, la *disolución de las formas* y el *sufrimiento extremo* se constituyen en la única posibilidad de una restauración plena para todo lo existente”.<sup>69</sup>

Cuando la calma parece circundar, Elisabeth le ofrece una taza de líquido caliente a Alma. Ésta, calmada y muy propia pero todavía con mucho impulso, arremete de nuevo contra Elisabeth esgrimiendo sus dudas sobre el actuar. No se lo dice realmente enojada, con la violencia de sus tonos anteriores, sino quizá más bien reflexiva: entra al juego presa de ciertas preguntas que le son difíciles de expresar y siente que éstas se sobreimprimen a las desilusiones alegres de Elisabeth: ella ni siquiera la entiende. Pareciera que Alma está confundida con las referencias que le permiten distinguir y establecer un nivel de verosimilitud con otro; esto le provoca la revelación del *poder*, de *su poder* de metamorfosis que no es tal sin la fuerza actuante de la locura, “sin la fuerza que los hombres sienten cuando un dios decide prolongar el juego de los gestos”.<sup>70</sup>

ALMA.- (*con la mirada baja*) ¿Tiene que ser así? ¿Es importante que digas la verdad, que hables con acento de verdad? ¿Puedes vivir sin hablar libremente, a diestra y siniestra? ¿Decir tonterías, disculparse, mentir, hallar pretextos?

*Alma gira en torno a Elisabeth que parece inmóvil, de espaldas a nosotros.*

ALMA.- ¿No es mejor darte a ti mismo permiso a la pereza y la mentira?

*Elisabeth gira y, fumando, evita con soberbia (y quizá por temor) la mirada de Alma. Alma nos muestra su espalda.*

El *poder* no descansa sobre ninguna categoría estable y en esto radica “su poder”. No es algo que se conquiste: participa del circuito de lo elemental. “El poder [...] es el arte de los simulacros”.<sup>71</sup> Es la facultad que *lo otro* tiene para representarse y lo *irrepresentable* de convertirse en otro. Es la potencia de cambio que articulan los distintos reflejos que tejen la identidad; es lo que *motiva* el movimiento, es decir, el juego que se juega con nosotros y que jugamos con los demás. Incluso, está aún antes del ser, porque no es nada pero modifica todo. Poder, metamorfosis y simulacro están envainados difusamente en sus contornos, pues: “poder ser otro es el recorrido del *poder*, sea en su versión creadora (metamorfosis, arte, aun afirmación de la propia existencia), o sea en su faceta servil, impotente, que se apropia de la faz de todos y los hace coincidir con ella (lo que comúnmente se entiende por poder político)”.<sup>72</sup>

ALMA.- Tal vez mejoraras si te quedas así... No, no entiendes. No entiendes lo que digo. Tú eres inaccesible. La doctora dijo que estás bien de la salud, pero que pensar de tu locura.

<sup>69</sup> F. Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski*, México, Escenología, 1991, p. 39. [Las cursivas nos pertenecen].

<sup>70</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 77.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 129

Actúas tan bien como sana que todos te creen. Todos menos yo, porque yo sé lo podrida que estás.

*Furiosa, Elisabeth se retira, golpeando (off) la puerta. La cámara queda ante Alma que oculta su rostro entre las manos. Zoom hacia ella.*

ALMA.- (*susurrando*) ¿Qué me sucede?

Inmediatamente después, por corte directo, Alma está literalmente persiguiendo a Elisabeth por la playa y entre las rocas; implorando perdón por el arrebató de histrionismo malo que acaba de brindar a su espectadora de profesión. Sabe que se excedió, sobre todo, en lo explícito de la forma. Alma trasciende los niveles de representación puesto que era consciente que estaba expuesta y paulatinamente va tomando conciencia de su persona para reconstruirla en el personaje “Enfermera” que, destacando ciertas *singularidades*, provocan en Elisabeth apuntarlas y estudiarlas. Sabía que estaba frente a una actriz y esto la obligó, junto con su impenetrable silencio, a ser consciente de las diferentes lecturas que podía tener su drama. Su capacidad e interés por actuar es desde entonces, pero el descarrilamiento del juego por la prerrogativa tan indisoluble de la actriz, la llevan a vacilar en la locura de la representación de *aquel* silencio. Alma ha estado actuando desde varios planos.

Como Elisabeth no cesa en su decisión silenciosa, Alma confiesa su participación en lo que Elisabeth hizo (interesarse en el estudio por ella) manifestando como suya la iniciativa y al mismo tiempo perverso este proceder exhibicionista. Como recurso desesperado se inculpa de lo sucedido y asegura que todo el drama que hizo fue por la maldita carta que le reveló un logro, pero al cabo se lo reclamó:

ALMA.- Fue esa maldita carta. Me produjo un gran choque. Estaba muy decepcionada. *Me pediste que te hablara de mí.* Me sentí bien, parecías tan bondadosa y comprensiva. Yo había bebido, y me hizo bien contar todo eso. Me sentía alagada que me escuchara una gran actriz. Me pareció que tal vez podría servirte de algo. Pero es horrible. Puro exhibicionismo. Elisabeth, quiero que... que me perdones. Te tengo mucho cariño. Tu representas tanto para mí. Me has enseñado mucho. He aprendido muchas cosas. No quedemos como enemigas.

La actriz decide no jugar, no de esa manera. Contempla a Alma un rato en su súplica, y le da la espalda. Este será –desde un cierto punto de vista– el fin y principio del establecimiento de una nueva relación que participa del vaivén de un juego infinito en el que *también* Elisabeth juega.<sup>73</sup> Empero, veíamos que en el juego los jugadores son jugados y aquel los sobrepasa. Tan es así que

---

<sup>73</sup> “El que el modo de ser del juego esté tan cercano a la forma del movimiento de la naturaleza nos permitirá sin embargo una conclusión metodológica de importancia. Con toda evidencia no se puede decir que también los animales jueguen y que un sentido figurado jueguen también el agua y la luz. Al contrario, habría que decir a la inversa que también el hombre juega”. (H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 148).

la negativa de Elisabeth a perdonar los arrebatos de Alma no quiere decir que deje de jugar, porque el juego, sin embargo, sigue jugando muy quizá a su pesar.

Alma se tira a llorar en la playa desconsoladamente. Fundido a ella misma, después de la tempestad, mirando impávida y casi fría, hacia ningún lugar. Elisabeth en cambio está muy activa dentro de la casa, preocupada, fuma. La tarde cae en planos intercalados donde las dos mujeres aparecen distanciadas, muy solitarias, en una sucesión muy rápida de vistas que contrastan con las largas escenas anteriores de las dos en la misma toma. Oscurece. Elisabeth camina por el balcón y se mete a la casa con algunos remordimientos entre las manos. Va hasta su cama y encuentra una fotografía de una familia en arresto dentro de un libro. La mira detenidamente: *un grupo de mujeres y niños, con las manos alzadas, desfila ante soldados alemanes que los amenazan con sus armas*. Esta impresión del mundo “exterior” por una fotografía que sorprende a Elisabeth en las páginas de otra novela, nos permitirá reflexionar sobre el simulacro, como otrora el espejo, puesto que ambos funcionan a partir de la imagen objetiva que encarna las cualidades de la imagen mental.<sup>74</sup>



Todas le guerras –desde las más antiguas– se cuentan a partir de sus imágenes, de su plástica: ya en las imágenes mitológicas, ya en fotografías, himnos o estatuas. Del evento crudo sobreviven sus impresiones en forma de memorabilia iconográfica que los libros de texto y los museos reproducen. La foto que Elisabeth examina es emblemática de ghetto de Varsovia y pinta en plata la exhortación a punta de metralla de la marcha hacia los campos de concentración. Casi por el

---

<sup>74</sup> La fotografía –en su evidencia total– está llena de fantasmas, pues su primera cualidad estriba en la ilusión de la *presencia*, en embalsamar la presencia en su ausencia. Edgar Morin: “En la fotografía, lo real y lo fantástico se identifican como en una exacta sobreimpresión. [...] Efectivamente, en el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la alienación y de la mayor necesidad, se halla el *doble*, imagen-espectro del hombre. [...] El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o en la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y la religiones. [...] Los muertos son ya dioses y los dioses surgen de los muertos, es decir, de nuestro doble, es decir, de nuestra sombra, es decir, en última instancia, de la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior”. (E. Morin, *op. cit.*, p. 24).

azar de un día nebuloso, el mundo exterior, del cual está parcialmente recluida, se le impone ante sus ojos como violencia pura, pero como ataja Sontag, Bergman hace un uso “estético” de las imágenes violentas, “muy alejado de la habitual propaganda de la izquierda liberal”.<sup>75</sup> Las armas, las madres, las manos levantadas, los niños, son huellas indelebles de la Historia Universal, que es otra de las fábulas que vamos inventando (y con mucho la más cruenta), y retratan algo que ya no está, personas seguramente muertas pero que sin embargo, permanecen: como imágenes brutas de la historia de un error, el de la destrucción del hombre por el hombre en la progresiva negación de *lo otro* en tanto sí mismo, que conduce a *des*-ligarse de una unidad primordial con la naturaleza y ésta se convierte en experiencia individualizada.

Desde las tomas intercaladas de la actriz y el personaje en sus respectivas soledades, y sobre todo con la fotografía de judíos bajo el arresto nazi, los espectadores *caemos en cuenta* de la reflexión que ambas están teniendo sobre la reproducción, la imitación, las apariencias, a la postre de un careo intenso con impetuosos resultados. También reparamos en la fabulación de la Historia, en la ficción de nuestra personalidad, en la formación de nuestra propia conciencia, puesto que el problema del *personaje* es el de la *persona*.

#### **IV.c.                    Despertar en un sueño                    c.**

Una terrible pesadilla -la de la historia del hombre y su torpe concepción de lo otro como distinto y su monopolio de la violencia con sus instituciones y sus ideales militares-, es la que sacude a Alma y la despierta con sobresaltos, quizá en el sueño de Elisabeth. No se despierta *de* un sueño, se despierta *en* otro sueño. A partir de aquí, la película terminará tres veces. Alma despierta tres veces durante toda la película estableciendo lo que le antecede como inestable, pero cierto. Tres *despertares* sin necesariamente ver sus *dormires*.

*Alma acerca la radio de transistores y la enciende.*

VOZ DE MUJER POR RADIO.- No habla, no escucha, no entiende...

*La voz desaparece entre los ruidos parásitos cada vez más fuertes, y luego es el silencio. De repente se oyen unos llamados. Es una voz de hombre que dice: “Elisabeth”.*

VOZ DE MUJER POR RADIO.- ¿Cómo... no puedo usar... para que escuche?... Prácticamente...

Como otro plano de ficción que se ve adulterado en su forma y contenido por fallas técnicas, la radio junto con la mujer que habla a medias y su contenido que vislumbra apuntes de parecida

---

<sup>75</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 219.

trama, funcionan de antecedente de una película que empezará a dislocar su ficción, sus niveles narrativos en sus multiplicaciones del narrador.

Nuevamente develando una cortina (como esas máscaras que guarecen bajo otras máscaras que son sombras de otras tantas), la enfermera se abre camino hasta una Elisabeth horizontal, que yace flácida, durmiendo. Alma despierta mientras Elisabeth duerme: ¿sueña con Alma? ¿sueña lo que estamos viendo o vemos el sueño de la que está despierta? De cualquier forma, el sueño de Elisabeth justo después de que Alma despierta nos remite todavía a un sueño posible, a un despertar improbable, al juego entre la realidad y lo soñado, entre lo presente, el porvenir y lo pasado.

Alma acerca su rostro al de la actriz, le toca el cuello, la frente, y le hace un inventario de sus características cuando está dormida: “*tu boca se hincha y afea. Una arruga malvada cruza tu frente, tienes una cicatriz que sueles cubrir con maquillaje*”. Mira y examina otra máscara, ya que cuando dormimos realmente nos abandonamos físicamente a otro cuerpo que adopta otras formas según sus particulares necesidades. Nuestras defensas físicas desfallecen y nos convertimos en *otros* (más feos). Quien viaja en nuestros sueños, quien se entrega a la aventura, quien le tiene verdadero amor al riesgo es nuestro *otro*, nuestro *doble*, nuestra sombra. El ego se abandona en el *ello* que encuentra navíos en las aguas arquetípicas del inconsciente.

La experiencia del doble –dice Foucault– nos da cuenta “de la multiplicidad teatral y demente del yo”.<sup>76</sup> Soñar es el evento mas plausible y al mismo tiempo indemostrable, de lo multívoco de la persona, de su mutabilidad o capacidad de vacío, del *doble*; el fenómeno evanescente de ser *el otro* de sí mismo y por donde lo otro se hace *sí mismo* (*atman*). En el sueño el hombre rebasa sus fronteras abandonándose en el intempestivo andar del deseo, quien se ha apropiado de la representación. Cuando dormimos se activa un proceso harto similar a las estructuras ficticias, sólo que dentro del mismo individuo se da la bifurcación de papeles. Actor y autor son el mismo soñante, uno “dentro” de la estructura onírica, otro “ausente” como el productor de los acontecimientos. Esta reflexividad del sí-mismo, aquí inconsciente, en la obra artística es lúcida como preservando un momento que a veces también consigue el sueño en donde por un instante me atisbo como protagonista, como personaje de un sueño que no deja por este hecho de seguir soñando.

Así, al entrar en un sueño soy deconstruido: mi “yo” consciente deja lugar a “otro” que desde el punto de vista de la experiencia, es quien actúa en un espacio onírico que me es tan familiar que parece que ya he estado antes. C. Bollas –desarrollando a Winnicott– lo considera una

---

<sup>76</sup> M. Foucault, *El pensamiento de afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1989, p. 21-22.

reminiscencia del vientre materno, de estado prenatal en donde para el feto no existe más realidad que la del sueño inconsciente de la madre: de eso otro que no es una entidad abstracta ni conjetural sino simplemente orgánica.<sup>77</sup>

Winnicott creía que cada uno de nosotros inicia la vida como una serie de islas dispersas, no integradas, de potencialidades organizadas que asoman a la existencia. Tal vez cuando soñamos retornamos a esa no-integración, dispersamos el sí-mismo en un archipiélago de muchos seres y representamos, en el teatro nocturno, los diversos papeles ideados por el yo. Al despertar, nos elevamos desde esos estados regresivos, desde la posición fetal a la ambulatoria y desde la abundancia de sí-mismos al “yo” discriminante que reflexiona sobre sus extraños sujetos.<sup>78</sup>

Desde el momento en que la representación objetiva de acciones “reales” se ve cuestionada en la película mediante los distintos despertares y los sueños dentro de los despertares, y, por un lado, la identificación entre Alma y Elisabeth y por el otro entre ambos personajes y el espectador, Bergman buscará el modo de expresar cinematográficamente la idea del desmoronamiento interior, la desintegración y fusión de los personajes; la pérdida de la identidad y simultáneamente, la extensión a escala universal de esta identidad perdida. Tratar de establecer que es real, que es sueño, cual es el sueño de quién, es pura conjetura –si bien natural-innecesaria.

El silencio voluntario de Elisabeth es producto de una decisión que bien pudiera interpretarse –como lo hace la Doctora- como un anhelo de verdad, de pureza moral, pero cuando entra en relación con Alma, su silencio se impregna de poder, una especie de sadismo que parece proponer los argumentos y la trama sobre la enfermera. “*Me pediste que te hablara de mí*” ¿Le pidió –Elisabeth- que hablara de ella? No deja de inquietarnos esta línea de Alma, puesto que ya no es sólo Alma la que está confundida, sino el espectador entra también en la dinámica de sospechar si lo que vemos es lo que “realmente ocurrió”. Entonces reflexionamos, entonces regresamos el paso mentalmente y nos preguntamos si lo que dice Alma no será “verdad” y quizá aunque no tengamos registro de esa afirmación, es precisamente porque lo que hemos estado viendo se trata de una imagen subjetiva de la muda Elisabeth que nos cuenta la historia de un personaje (Alma), asumiéndose en su cuento como la actriz. ¿Por qué no creer que todo lo que hemos visto es el sueño de Elisabeth que elabora con los rasgos que su inconsciente ha querido extraer de su contexto de enferma? En este caso, Elisabeth sería quien hiciera hablar a Alma.

---

<sup>77</sup> Cf. C. Bollas, *Ser un personaje*, p. 24.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 25.

¿Por qué no creer que después de que se unta la pomada nocturna, y repite en susurro “*Elisabeth Vogler, Elisabeth Vogler*”, Alma ha estado elucubrando en su imaginación todo el numerito del aborto y de la orgía, y de la actriz que se interesa y le talla los hombros, y le enseña a fumar hasta rebasarla –la enfermera a la actriz– con su capacidad histriónica escondida que irrumpe violenta? ¿Acaso no es Bergman quien está soñando con dos actrices que comparecen en su camastro de enfermo, en un indeterminado momento donde ambas comparten un mismo rostro en sus fantasías perversas, y es él quien las está haciendo hablar tanto a una como a la otra, una mediante la otra? Con sus particulares connotaciones de cada lectura, lo mismo dan una o la otra, con respecto a “lo verdadero”, todas las versiones son ciertas en su verosimilitud, en su repetición se multiplican las perspectivas y todas, en tanto que huellas, son verdad. Lo que “realmente ocurrió” es importante si existe *una* verdad y alguien de las dos no la está diciendo, pero la multiplicación de lo falso es la potencia para restituirle a la verdad su fortaleza (*pseudos*). Y, bueno, es una película, y se funda ya en el juego ambiguo de las apariencias, pues la naturaleza del cine confiere a todos los acontecimientos el mismo grado de existencia, de realidad, a menos que se hagan cortinillas evidentes o signos de puntuación obvios que prevengan de lo contrario. Lo que está en la pantalla está ahí, presente.<sup>79</sup>

A partir de aquí la película se reconocerá película y echará sus mejores carnes al niveo azadón por donde la técnica y la imaginación se cocinan y se escapan. Porque su lenguaje y su materia están constituidos a mitad de la ilusión y la ciencia, Artaud manifiesta que el cine, sin abandonar el terreno de las apariencias, puede “ir a buscar en el fondo de la mente posibilidades hasta hoy inutilizadas, (...) y, tal cual es, en abstracto, producir un poco esa *atmósfera de trance eminentemente favorable a determinadas revelaciones*”.<sup>80</sup> Al mismo tiempo que la película explota sus mecanismos al máximo, la *persona* también experimentará varias facetas que por medio de la prueba y error llegará a intuir su (in)consistencia; reparará en los pasos que se dan en el proceso de individuación *personal*, que abarca desde el erguir la columna y andar en pie (*homo erectus*), a la contemplación del “sí mismo” distinguido de la naturaleza (*homo sapiens*) y, por último pero no finalmente, el regreso al uno primordial, “sin perder la conciencia sino haciendo de ésta el fundamento real de la naturaleza”,<sup>81</sup> es decir, el reconocimiento de los juegos de perspectiva como participio subterráneo y extraterrenal de todo lo demás (*homo fictus*).<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Cf. S. Sontag, *op. cit.*, p. 200.

<sup>80</sup> A. Artaud, citado en R. Abirached, *op. cit.*, p. 336.

<sup>81</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 36.

<sup>82</sup> Edward M. Foster, denomina al personaje, *homo fictus*. (Cf. Foster, *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 1983, p. 45).

El reconocimiento de las simulaciones será el primer paso para repetirlas, encarnarlas, jugar con sus posibilidades rozando lo otro a través de la *mímesis*: la verdad resulta de la máscara, del disfraz.<sup>83</sup>

#### IV.c.1 actuar lo sano

Una voz de hombre llama a Elisabeth a lo lejos. Alma parece saber de quien se trata e incluso asume que el demandante la incluye: “*Veré que quiere de nosotras... aquí, lejos, en nuestra soledad*”. Deja durmiendo a Elisabeth y va a atender el llamado “en su representación”. Cuando Alma se va, Elisabeth abre los ojos despertando consciente, lucida y contraria al desasosiego y angustia del despertar de la enfermera: ella conoce el juego, el juego de la *mímesis*, el del simulacro por donde se imprime el universo y es consustancial a la gestión de la conciencia del mono que imita y que genera la ilusión de la “persona” (figuración). Es decir, Elisabeth conoce el aprendizaje de que la *mimesis* no es “reproducción de lo Mismo”; es encuentro con lo Otro.

Cautelosa pero sin miedo, Alma camina por la estancia y por un lado de la pantalla surge una mano que la toma por el hombro. Parece del camarógrafo, léase el narrador, el único hombre que juega con ellas dos. El punto de vista “objetivo” del rostro de Alma caminando se convierte en punto de vista “subjetivo” al salir una mano de repente del cuadro: el narrador parece evidenciarse y parar en su camino a un personaje que no lo ve, pero lo presiente. Alma se voltea y entonces lo mira con un sobresalto. En *off* la voz de un hombre le llama “Elisabeth” y se disculpa por haberla asustado. Seguimos viendo a Alma que mira un tanto perturbada y confiesa por inercia más que por convencimiento que ella no es Elisabeth; el Marido, sin embargo, sigue hablando como si no la hubiera escuchado. Alma escucha sin pestañear a una persona que aún no se presenta visualmente, (no para nosotros, los espectadores) pero que ya se representa en Alma. Elisabeth aparece por detrás de Alma mirando de fijo al punto por donde la voz saldría; se para junto a ella y escucha que Alma repite ahora más enfática que ella no es la actriz. A pesar de eso, el Marido continúa hablando (como independiente de su preocupación, como en otro nivel de representación) sobre el matrimonio que funciona como estampa de una de las convenciones más rudimentarias de la sociedad.

MARIDO.- (*en off*) Te da seguridad, una oportunidad de tolerar. ¿Cómo puedo decirlo todo sin extraviarme? ¿Sin aburrirte?

---

<sup>83</sup> G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 54.

Ante las dudas del señor Vogler, Elisabeth parece recomendar la acción y reducir la palabrería sentimentalesca. Toma la mano de Alma y la lleva hasta el rostro del Marido. Hasta entonces lo miramos y confirmamos que no se trata de un espejismo cualquiera sino el de la carne y el cuerpo repartidos en celuloide; es la representación de ellas que miran y tocan a la tercera persona que las constituye en su relación. Alma es conducida por Elisabeth a tocar a este narrador/personaje que se deshace en frases muy hechas y desgastadas de típicos jugadores regulares que fungen bien sus roles pero no se atreven al riesgo ni apuestan por lo desconocido.

Fascinada, la mano de Alma se deja conducir por la de Elisabeth hasta la cara del Marido. El señor Vogler parece estar ciego. Aparece en contra picada y con lentes oscuros mucho del poco tiempo que aparece en pantalla. Se juega con nosotros, los espectadores, en un primer momento, que la suplantación de personajes frente al marido-espectador se debe a una carencia física, la ceguera, como cuando la voz del radio se ofuscaba por la mala recepción de la radio. Sin embargo cuando se los quita, vemos un par de ojos bastante saludables y entristecidos por lo sincero de sus reflexiones, que no reparan en diferencias: confunde a Alma con Elisabeth, su esposa, quien además está detrás y él no alcanza, no quiere, o se le hace innecesario ver. Ahora él a cuadro, se deja acariciar y escucha a Alma (*off screen*) como accede a la convención y réplica con la frase que para la circunstancia corresponde: “*Te amo como siempre*”. Enseguida se le echa encima y le recita todo el parlamento consecuente. Están jugando (de la peor manera) para restablecer los niveles de cinismo y honestidad necesarios que el juego teatral requiere.

MARIDO.- ¿No es mejor vernos como unos niños, desamparados?

Después se *acunan* –marido y enfermera- agitando sus brazos, pasando de la posición vertical a la horizontal, a través de una elipsis sobre el rostro cerrado de Elisabeth, que nos mira de frente. De pronto, Alma estalla en un reconocimiento espasmódico de teatralidad; la convención social del matrimonio, de la estable y rudimentaria felicidad que se ve desprotegida, satirizada, representada; la cadencia de melcocha, sus suspiros y promesas y el gran cariño que aparece de un momento a otro, le hacen vomitiva la escena y con terror y vergüenza se asoma al vacío de sus creencias: sus convicciones no son más que convenciones.

ALMA.- No... no... dame un sedante, déjame sola... No puedo, ya no puedo seguir...

*El marido intenta calmarla, pero ella grita, llora, se toma la cabeza con las manos, se arranca los cabellos. Él la besa, ella se desprende.*

MARIDO.- Querida...

ALMA.- (*gritando*) ¡Déjame en paz!... Me da vergüenza. Todo esto me da vergüenza. No debes tocarme, soy fría, podrida, indiferente. Todo es mentira, falsificación, imitación.

*Panorámica lenta que reencuentra a Elisabeth en primer plano; música sinfónica y pantalla en blanco, brillantísima.*

En estas escenas existe una relación con las convenciones que se parecen a las que utiliza el metateatro, orientadas a verificar e intervenir en la interferencia de los reflejos (*teatro dentro del teatro*). Aquí el teatro aparece –evidentemente– no dentro de una obra de teatro, pero sí dentro de la película (escena de *Electra*, los cómicos en los genéricos), y el *cine dentro del cine* sólo aparece una sola vez y de manera casi accidental (–al final de la película– la cámara que se hace evidente en la pantalla filmando una película). Sin embargo en esta escena la ecuación no establece como primer término una plataforma que se concibe de antemano como ficción en sí misma (teatro o cine); la ecuación sería más bien: *matrimonio dentro del cine*. El intercambio de reflejos aparece aquí por la repetición de las convenciones en tanto ilusiones (matrimonio), dentro de la puesta en escena de unos personajes que actúan para alguien: la realidad al cuadrado: el matrimonio como un escenario más dentro de una película, puesto que, para Bergman, el matrimonio “reposa sobre una prudencia adquirida, sobre una serenidad enternecida; es la prueba de un amor que no brilla más que por relumbres rápidamente eclipsados, la fortaleza más o menos resistente, de recuerdos, de hábitos, de intimidades carnales, que nos protege de la monotonía cotidiana”.<sup>84</sup>



En el teatro, Pirandello es el filósofo de las tablas pues hace comparecer a sus personajes –de las ocho a la una de la tarde– en su despacho para escucharles historias que demandan una publicación, al menos, un escritor. Toma notas y de ellas se extraen los principios del teatro

---

<sup>84</sup> Xavier Tilliette, “Études”, febrero de 1959, *Reflets sur Ingmar Bergman*, citado en J. Siclier, *op. cit.*, p. 93.

moderno, donde buscará la *differentia specifica* del lenguaje teatral.<sup>85</sup> Según José Ortega y Gasset, la originalidad de Pirandello es que pone “en juego al personaje-concepto, al personaje-idea, contra el personaje-ser humano”.<sup>86</sup> Si Nietzsche se disfraza de Zarathustra o Dionisio, Pirandello trata de quitarse su máscara mediante sus personajes. Para él la máscara es fatalidad, un sino social que denuncia enmascarándose, pues no hay más remedio que asumir la máscara muy a su pesar.

Cada uno reacomoda su máscara como puede -la máscara de encima, pues debajo hay otra máscara que suele no armonizar para nada con la de afuera. ¡Y nada es verdadero! Verdadero es el mar, sí, la montaña; verdaderos, el guijarro y la brizna de pasto. ¿Pero el hombre? Sin quererlo, sin saberlo, el hombre siempre sigue estando enmascarado por aquello que de buena fe cree ser: hermoso, bueno, agradable, generoso, infeliz, etc.<sup>87</sup>

La conciencia de la simulación, en Pirandello, es la conciencia de lo falso, de la imposibilidad de la verdad por su refracción en formas socializadas. Su “teatro del espejo” siguiendo a Kryszinski, es petrificante pues devela el círculo vicioso de la “concupiscencia de los seres humanos en el lenguaje y en el deseo, en la mentira y en la actuación”. Sus personajes son marginales de la sociedad, observadores de sí mismos, están escindidos de los demás que también están enmascarados. La relación entonces resulta doblemente ficticia: los otros son sustituciones, tanto como uno mismo.

Cada uno de nosotros [...] quisiera permanecer casado toda su vida con una sola alma, la más cómoda. [...] Pero, ¡por desgracia!, fuera del honesto camino conyugal de nuestra conciencia, vivimos continuas intrigas y adulterios con todas las almas que yacen en los subterráneos de nuestro ser; y de allí nacen actos, pensamientos, que nos negamos a reconocer o que, si estamos obligados a reconocerlos, adoptamos o legitimamos con todas las atenuantes, todas las reservas y todas las precauciones posibles.<sup>88</sup>

Este discurso de angustia existencial, disolución de la identidad se da cuando su personaje “aparece ante sí mismo como actor de sí mismo empujado a la representación por las fuerzas exteriores de una puesta en escena presentida, pero a veces incontrolable; el director es siempre

---

<sup>85</sup> Cf. W. Kryszinski, *op. cit.*, p. 316. En el cuento *La tragedia de un personaje*, Pirandello escribe: “Tengo la costumbre de dar audiencia, todos los domingos por la mañana, a los personajes de mis futuros cuentos. Cinco horas, de las ocho a la una. Pero a menudo me topo con malas compañías. No sé por qué, pero casi siempre acude a dichas audiencias la gente más descontenta del mundo: afligida por males extraños o embarcada en casos muy especiosos, con la cual es realmente muy difícil tratar”. (L. Pirandello, *Cuentos para un año*, México, UNAM, 1998, p. 253).

<sup>86</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, citado en W. Kryszinski, *op. cit.*, p. 311.

<sup>87</sup> L. Pirandello, “Essence, caracteres et matières de l’humorisme”, en *Choix d’essais*, Paris, Denoël, 1968, p. 88, citado en W. Kryszinski, *op. cit.*, p. 125.

<sup>88</sup> L. Pirandello, *Comme ci (ou comme ça)*, citado en W. Kryszinski, *op. cit.*, p. 115-116.

el otro, ya sea visible o invisible”.<sup>89</sup> Con Pirandello, *el personaje* empieza a tener conciencia de su condición ambigua y trata de desenmascararse, inaugurando la contradicción de la persona reflejada desde su teatralidad: su máscara. Alma quisiera estar casada con su alma, pero el ser se le aparece compuesto de máscaras. La “enfermera” está más cerca de la angustia pirandelliana que Elisabeth. La máscara encubre el “rostro verdadero”, por tanto es un obstáculo para la “revelación” (“*me da vergüenza, todo es una falsificación, una mentira*”).

Elisabeth, en cambio –cual Solange– asume el disfraz y lo lleva a sus últimas consecuencias dramáticas. Jugar a la persona (actuar) –para Elisabeth, para Bergman– se trata menos de ir desnudándose hasta la “máscara desnuda”, puesto que esto sería la destrucción: dejaría de haber *persona*. Su reconocimiento está un paso *más allá* al de Pirandello, quien reconoce las apariencias de los rostros, pero los etiqueta como falsos, como eternos encubridores y no logra reconocer el devenir de los simulacros justamente como lo verdadero.

Alma opondrá en lo sucesivo este rechazo de la teatralidad, de la ficción dentro de los roles y de su representación. Es la *anagnórisis* del personaje que –no dejando de serlo– se aproxima a su actor y va tomando noticias de su cuerpo, para modificarlo. Las diferentes aproximaciones a la participación y al redescubrimiento de las posibilidades de su máscara, que Alma hará en lo que resta de la película, son como las interrupciones del actor que se desconcentra y pide permiso para empezar de nuevo la escena: como si de repente *Clara* desistiera su rito con *Solange*; como si un reconocimiento sacudiera a la actriz que *hace de Clara* al mutismo o al enloquecimiento. “En *Las criadas*, todos los personajes interpretan todos los roles que el deseo y el fantasma les asignan. Este teatro representa la actuación de una actuación convertida en naturaleza. El espejo no petrifica”.<sup>90</sup>

La imagen renace en un espacio y momento indeterminados. Elisabeth esconde la fotografía de su hijo; en *off*, Alma le pregunta a Elisabeth si puede mirarlo. Alma y Elisabeth están vestidas de la misma manera: de negro muy neutras y con peinados parecidos. Alma se sienta del otro lado de la mesa, frente a frente, y le pide a Elisabeth que le cuente la historia de su hijo. Elisabeth, atemorizada, sacude negativamente la cabeza. Alma con toda alevosía, se laurea de esta negativa y gustosa acepta contar el cuento ella misma, como si fuera un argumento conocido que alguien

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 272.

tiene que “interpretar” y que la enfermera le da oportunidad a la actriz de “representarlo”, sabiendo de antemano que se negará.

Con el Marido, ambas están jugando a representar a *él* o *ello*; es la tercera persona que se presenta representada mediante la venia de las dos; es el personaje asumido como tal que irrumpe en la escena para refractar los resortes espectaculares -a través del cuerpo- hasta el infinito. Sin embargo, las conjeturas que siguen por parte de Alma sobre la biografía del personaje de Elisabeth, desempeñan (al viejo modo de film policíaco), el esclarecimiento, el razonamiento de los móviles del personaje más escurridizo en sus motivaciones, a partir de reconstruir y organizar las huellas, que son la estructura de la trama. No hay propiamente dicho una *reinvención* corporal, sino sólo conjeturalmente hipotética. Todo lo que Alma dirá de Elisabeth -después de mirar la fotografía reconstruida del hijo- será eso, pura conjetura, aproximación, pero al mismo tiempo serán verdad en su representación. Aquí no importa si lo que se infiere es “cierto” o no. Lo es desde el punto de vista de la acción de su decir y no de lo dicho en sí, pues si ya está en acto, si está sobre la escena, ya “es”. ¿Sería más cierto si Elisabeth lo dijera? ¿Sabríamos que miente o que dice verdad? Sabríamos, en dado caso, que está representando en tanto artista, moldeando un mármol que está ahí: el autor (Bergman) se representa en la actriz muda (Elisabeth) que a su vez es representada por el personaje activo (Alma) que, en su original *script*, concibió las conjeturas biográficas dichas por Alma en primera persona.

ALMA.- Pregunté: “¿Qué es lo que me falta?” Me respondieron: “Usted no sabe lo que es una madre”. Estallé en risa, dado que encontraba ridícula esa aseveración.

Ahora es Alma quien, consciente de las representaciones -que desde siempre ha hecho el narrador junto con la actriz para reconocerse en el personaje-, *actúa* para Elisabeth. Interpreta su silencio repitiendo los acontecimientos de la trama en un nuevo orden que es él de la perspectiva de su propia voz. Son realmente secundarios los motivos de la actriz para callarse. La “anécdota” queda relegada a un segundo término y aunque la psicología existe es desde un punto de vista referencial, desde la interpretación de un personaje sobre otro y nunca un dato confiable que emane de la “realidad de la narración” -historia- que sería responsabilidad del narrador, sino de la película como materialidad física -tema-. Bergman les concede a los personajes la facultad de interpretar la historia (*mitos*), de ir la infiriendo, reconstruyendo, representando desde su propia perspectiva, pero anécdota hay y se cuenta, sólo que asumida (por parte del narrador, que sin embargo existe como ausencia) como parcial, siempre subjetiva.

La narración no ha renunciado al sentido (pues existe una trama que se va hilando a partir de las variaciones sobre el tema); será más lícito decir que el sentido no está ligado al argumento.<sup>91</sup> La narración también se asume como subjetiva, el narrador mismo se expone de diferentes maneras durante la película aunque se guarda bien de ser él quien lleve la voz cantante en torno a lo que pasó. Es, evidentemente, un encubrimiento, un juego más de ironía pues sabemos que lo que Alma aduce como los motivos de la actriz para recluírse en el silencio fue escrito por Bergman. Sin embargo, al ser planteado por el mismo Bergman como algo que una personaje supone del otro, sin que nosotros tengamos registro añadido de sus palabras (lo que en otras películas sería el rodaje de una escena “objetiva” donde veríamos a Elisabeth pariendo o sosteniendo con horror a su hijo deforme frente a las miradas extrañadas de sus colegas actores que la acompañan en su convalecencia), adquiere este dato su verdadera inconsistencia pues nos recuerda que aún la omnipresencia del narrador tipo es una impostura subjetiva del narrador, es relativa y tiene tanta carga relativa como la de cualquier personaje.

Esta representación del silencio de la actriz por parte de la enfermera, está fotografiada de manera usual, pero en su montaje, Bergman decide no intercalar los campos – contracampos de, por un lado la actriz escuchando, y por el otro la enfermera diciendo. Íntegros uno después del otro, asistimos a la repetición de la misma escena en su dislocación temporal según la perspectiva de los involucrados. Se repite el mismo texto pero es desde otro punto de vista de donde lo leemos. En tres cortes (*jump-cuts*) que van cercando el rostro de Elisabeth (primero vemos a Elisabeth: *punto de vista* de Alma; después el *punto de vista* de Elisabeth: vemos a Alma) hasta un *gran primer plano subjetivo* (nos mira directamente: nosotros somos Alma/Elisabeth). En esta secuencia y su repetición casi literal, se hace evidente la puesta en escena y la del cuadro, la matemática de sus movimientos, el momento exacto, la palabra precisa donde se hace tal gesto. Ahora no sólo las actrices juegan, sino el juego se hace con ellas. Se refuerza la ficción, el artificio, las convenciones con las que Alma formula las hipótesis de la actriz secuestrada por las mismas.

La deconstrucción del lenguaje también es cinematográfica: se imita a sí mismo. Se establece como la crítica temporal de nuestras representaciones de *lo otro*. No es casual, aunque a Bergman así le parezca, que después de mirar por varias horas la escena en su diferentes campos, no haya encontrado los puntos idóneos de intersección para montarlas intercaladamente (*criss-cross*) y haya preferido dejarlas sin cortes una después de la otra, pues se trata de un monólogo prolijo en ambigüedad: la voz y la imagen se corresponden en un extraño ensayo de gestos al

---

<sup>91</sup> Cf. S. Sontag, *op. cit.*, p. 205.

mismo tiempo que hay un desfase entre lo ideal, vagamente dibujado, y la realidad advertida como un peso del cual es imposible deshacerse. De alguna manera manifiesta, de forma bruta, la imposibilidad de la conversación o su ilusión que se establece a partir de las desigualdades temporales en la que habita el individuo: lo social (los otros) que son posibilidad, y el yo, que es pasado.<sup>92</sup>

ALMA.- (*overshoulder*) Pero, tiempo después, no pudiste dejar de pensar en aquellas opiniones.

*Elisabeth sacude negativamente la cabeza.*

ALMA.- (*off*) Este pensamiento te obsedía. Te hiciste cada vez más ansiosa así que dejaste que tu esposo te embarazara. Querías ser madre. Pero *cuando supiste que era definitivo*, te dio miedo... miedo a las responsabilidades, a sentirte atada, a tener que dejar el teatro, miedo al dolor, a la muerte, miedo de ver tu vientre hincharse. Pero todo el tiempo actuabas: el papel de futura madre feliz. Todo el mundo decía: “¡Jamás estuvo tan bonita!”.

*Close-up abierto de Elisabeth. Alma está fuera de cuadro.*

ALMA.- (*off*) Varias veces intentaste deshacerte del feto. Pero fallaste. Cuando ya era inevitable empezaste a odiar al bebé y deseaste que naciera muerto. Querías un hijo muerto.

*Elisabeth cierra dolorosamente los ojos y baja la cabeza.*

Parece que la actriz se extravió en busca de la verdad de sus apariencias; cae en la provocación de la crítica, digamos, y decide experimentar el *rol de la madre*, sin atender los niveles de verosimilitud, hasta que nota que está tocando los límites de la creación: el nacimiento y la muerte. Trata no de asumir, sino resolver la paradoja intrínseca del comediante que es entrega, posesión al mismo tiempo que toma de distancia; es redibujar constantemente la *maya* que es engaño (ilusión), pero también es medida (*ma*: medir).<sup>93</sup> Es aquí donde radica la paradoja del comediante: se puede aparentar vejez sin ser viejo, tanto como se puede interpretar a una madre, sin serla; es decir, el actor subdividiendo su tiempo fugaz en muchos más: “permanece en el instante, para interpretar algo que siempre se adelanta y se atrasa, se espera y se recuerda”.<sup>94</sup>

Concibiendo la mimesis como burda imitación, el “buen actor” nunca podrá morir en escena a menos de que deje de respirar; el que haga de viejo no podrá experimentar la vejez sobre las tablas, tendrá que esperar la consagración de sus primaveras. Sin embargo, ni Aristóteles concebía así la actuación. En ninguna parte recomienda tales disparates; al contrario, los dispositivos mismos de la mimesis están ajustados con el propósito de impedir una identificación de las contingencias del personaje con las del actor y mantiene constante una distancia

---

<sup>92</sup> Deleuze dice que “el tiempo aliena en la medida en que revela a través de su flujo la destrucción progresiva del contenido y del potencial individual, y en que confirma el apresamiento dentro del contenido social”. (G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 309).

<sup>93</sup> Cf. Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 32.

<sup>94</sup> G. Deleuze., *op. cit.*, p. 159.

irreducible entre lo representado (las cosas) y lo autorepresentado (sus imágenes), ambas vivencias con su particular grado de realidad e ilusión que impiden al actor sumergirse hipnóticamente en lo que encarna.<sup>95</sup> El actor —como dice Brook— tiene un oído vuelto hacia el interior y otro hacia el exterior. Está en dos mundos al mismo tiempo. “Salvini dijo: un actor vive, llora y ríe en escena, y todo el tiempo está observando sus propias lágrimas y sonrisas. Es esta doble función, este equilibrio entre vida y actuación lo constituye su arte”.<sup>96</sup>

ALMA.- (*off*) Fue un parto largo y difícil. Sufriste varios días. El bebé fue sacado con fórceps. Miraste con disgusto a tu hijo llorón y murmuraste: “¿cuándo morirás? ¿no puedes morirte ahora?”.

*Close-up cerrado de Elisabeth*

ALMA.- (*off*) Pero sobrevivió. Chillaba noche y día y tú lo odiabas. Tenías miedo. Te sentías culpable. Al final, tus parientes y una niñera cuidaron al niño, y tú saliste de la cama y volviste al teatro.<sup>97</sup>

Sin cortes, justo después de que termina el monólogo (que cual detective siempre está un paso atrás del buen ladrón), Alma quiebra el gesto, arruga el ceño y frunce su vergüenza, nuevamente. Este nuevo arrebato no tiene parecido alguno con el que sufrió ante el Marido que padeció boca arriba y con un sujeto sobre de ella. Este es calmo, justamente sin acción, mucho más reflexivo. Está mirando fijamente a “la cámara” con sólo la mitad de la cara iluminada.<sup>98</sup> Ni aún en la primera persona del original *script*, la enfermera es capaz en este segundo intento de contraefectuar los acontecimientos, sino que “actúa” el papel de la espectadora de la gran actriz, con la que se encuentra parecido pero no lo repite, simplemente lo comenta, recita los supuestos que el espectador también ha tenido oportunidad de tejer según las pistas de costura que propone el autor, y que coadyuvan a la multiplicación de hipótesis, más que al esclarecimiento de alguna. Sin embargo por estar llena de información, de relato demasiado esclarecedor, de poca acción, Alma se siente incómoda, imposibilitada de pasión ni compasión, pues como en los enredos

<sup>95</sup> Cf. R. Abirached, *op. cit.*, p. 264.

<sup>96</sup> C. Stanislavski, *Creating a Role*, citado en César Oliva Bernal, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 246.

<sup>97</sup> “ALMA.- (*cont*) Pero el sufrimiento no había terminado. El niño sentía un amor intenso y secreto por su madre. Te resistías desesperadamente, pues tú sentías que no podías retribuirlo. Intentaste e intentaste, pero tus contactos con él son crueles y violentos. No puedes. Eres fría e indiferente. Y él te mira, te quiere y es dulce y tu quisieras golpearlo para que te deje en paz. Te parece repulsivo con su cuerpo deforme y sus ojos húmedos, implorantes. Te parece repulsivo y tienes miedo”.

<sup>98</sup> “Sven Nykvist y yo planeamos originalmente una iluminación convencional sobre Liv Ullman y Bibi Anderson, Pero no acababa de salirnos bien. Entonces acordamos dejar una mitad del rostro en oscuridad total —no habría siquiera luz de ambiente. Después fue una evolución natural combinar, en la fase final del monólogo, las mitades iluminadas de los rostros y dejar que se fundiesen en *uno* solo. La mayoría de las personas tiene un lado de la cara más o menos agraciado. Las imágenes semi-iluminadas de los rostros de Liv y Bibi que unimos mostraban sus respectivos lados feos. Cuando me devolvieron la película sobreimpresionada del laboratorio, pedí a Bibi y a Liv que viniesen a la sala de montaje. Bibi exclama sorprendida: <<¡Pero Liv, qué rara estás!>>. Y Liv dice: <<¡Pero si eres tú, Bibi, y estás rarísima!>>. Las dos negaban espontáneamente la mitad de su rostro menos agraciada”. (I. Bergman, *Imágenes*, p. 58).

eurípeos: “mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tiene este y aquel personaje, esta y aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica”.<sup>99</sup> Alma al reventar de tanta información nos recuerda lo que pregona Foucault cuando clamaba: ¡basta de hablar por los otros; ¡basta de *presentar la obra de los demás!*, las obras hablan por ellas, no los textos sobre ellas.<sup>100</sup>

*Alma oye esta voz que habla y habla a través de su propia boca. Se detiene y trata de evitar la mirada de Elisabeth. Se pone a hablar muy rápido.*

ALMA.- No siento como tú, no pienso como tú... no soy como tú. Sólo estoy aquí para ayudarte. Soy Alma, la enfermera. No soy Elisabeth Vogler. Eres tú quien es Elisabeth Vogler. Yo quisiera... quiero... no he...

Justo un poco antes de que rechace este papel y justo después, los rostros de ambas se recomponen en uno solo, forman uno solo, las dos de frente mirando a un tercero: ¿a quién miran? De nuevo la comparencia técnica de un narrador perversísimo que no le importa compartírnos con evidencia su truculenta empresa de superponer, en un mismo rostro, el antes y después de sus mujeres, el ojo que quiso y el que querrá mirándolo a él, invisible es su cabina oscura de edición, disfrutando el goce espiritual más profundo, el deseo metafísico por excelencia: “el de no estar ahí pero ver. Como dios. Ya que dios precisamente no existe, lo que le permite asistir al mundo en su ausencia”.<sup>101</sup> También nos miran a nosotros, o dicho mejor, Bergman nos mira y nos alude con la técnica de montaje, para que comparemos -furtivamente y de un solo golpe- las diez o más diferencias entre los dos rostros, que expuestos tan ostensiblemente crudos en el aparato cinematográfico, no puede sino hacernos conscientes de nuestra participación activa dentro del proceso del fenómeno artístico. El papel del espectador deja de ser el del pasivo omnisciente que se encarga de adelantarse a los acontecimientos, aventajado con la información que poseen los personajes. Aquí,

...el cúmulo de perplejidades que acosan a las protagonistas es en cierta medida equivalente a nuestra propia incapacidad para determinar la naturaleza de lo que estamos viendo en la pantalla: ¿Qué es, en realidad, lo que allí vemos? ¿A Elisabeth y Alma? ¿A Liv Ullman y a Bibi Anderson? ¿Una serie de imágenes proyectadas en una pantalla mediante el paso de un haz de luz a través de una cinta en movimiento?<sup>102</sup>

<sup>99</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 231.

<sup>100</sup> Cf. A. Goutman, *op. cit.*, p. 70.

<sup>101</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 58-59. Bibi Anderson vivió un tiempo con Bergman tiempo antes de filmar *Persona*. A Liv Ullman la conoce apenas unos años antes de filmarla, y después del rodaje trabajarán en muchos proyectos posteriores y se casarán y divorciarán con el pasar de las películas.

<sup>102</sup> Robin Wood, *Ingmar Bergman*, Madrid, Fundamentos, 1972, p. 176-177.

No se encuentran como en la “escena-espejo”, una al lado de la otra: aquí comparten rostro desde nuestra perspectiva. Por intermediación técnica triangulan su relación encarando el Rostro que está entre ellas y también las mira: el espectador, el creador, el narrador ciego.<sup>103</sup> Al repetir el monólogo de Alma, y sobre todo en la síntesis de ambos en un mismo rostro, Bergman pone en crisis la pretendida visión neutral, el acceso directo a la realidad que no obstante es manipulada en el montaje. La mujer doble o el rostro de dos caras miran directo a la cámara, nos reconocemos en su mirada después de hacer evidente que juegan para nosotros, como si nos recordaran que son conscientes de que se exhiben en un proceso fílmico que tiende a repetir las tiradas para el registro del campo y contracampo; tanto ellas como nosotros adquirimos la “presencia sentida de la cámara”, presencia que Pasolini acusa como característica de la estética contemporánea del cine.<sup>104</sup>



#### **IV.c.2 repetición sin semejanza**

Deleuze, abate la idea tradicional de “representación” en tanto la copia de un original, en tanto lo “idéntico y lo negativo”, la identidad y la contradicción. Se opone, más que a la representación en sí, a la representación que une el movimiento con el concepto, a la representación como mediación con algún supuesto modelo de lo Mismo.<sup>105</sup> Lo Mismo y lo Semejante -el “modelo y

<sup>103</sup> “Sólo quien conoce la relación y la presencia del Tú es capaz de tomar una decisión. El que toma una decisión es libre porque ha encarado el Rostro”. (M. Buber, *Yo y tú*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 42).

<sup>104</sup> Cf. S. Sontag, *op. cit.*, p. 216.

<sup>105</sup> Cf. G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 34. Más adelante define mejor: “Se llama representación a la relación del concepto con su objeto, bajo el doble aspecto de su efectuación en esta memoria y esta conciencia de sí. Según un principio de diferencia, toda determinación es conceptual en última instancia, o forma actualmente parte de la comprensión de un concepto. Según un principio de razón suficiente, hay siempre un concepto por cosa particular. Según la recíproca, principio de los

la copia” del tradicional esquema de representación-, no son más que simulaciones que desaparecen en tanto conceptos cuando el fantasma de ambos emerge a la superficie. Incluso Platón, al final del Sofista escribe algo que a Deleuze le parece la aventura mas extraordinaria del platonismo: “a fuerza de buscar por el lado del simulacro y de asomarse a su abismo, Platón, en el fulgor repentino de un instante, descubre que éste no es simplemente una copia falsa, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia... y de modelo”.<sup>106</sup>

Si decimos del simulacro que es una copia de copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, *el simulacro una imagen sin semejanza*. [...] El simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud. Es por lo que, incluso, no podemos definirlo en relación con el modelo que se impone a las copias, modelo de lo Mismo del que deriva la semejanza de las copias. Si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo Otro, del que deriva una desemejanza interiorizada.<sup>107</sup>

Según Deleuze, existen dos nociones, o dos maneras distintas de entender la *repetición*. La primera sería la que pretende la equivalencia entre lo semejante, la que codicia la exactitud. Tiende a la generalidad y por ende niega las diferencias o las estandariza en pro del acuerdo. Aquí opera el intercambio y la sustitución según cualidades (semejanzas) o equivalencias (cantidades). La otra es una conducta con respecto a la primera que, aun sin modificarla la repite y en esto radica su singularidad: autentifica lo diferente, universaliza lo singular. La segunda repite lo diferente derivando en simulacro; la primera repite lo Mismo resultando copia. De ésta última estamos enfermos.<sup>108</sup>

La segunda es la repetición que realiza la trasgresión de realzar la singularidad contra lo general y denunciar su “carácter nominal o general, a favor de una realidad más profunda y más artista”.<sup>109</sup> Esta última es la que nos cura, precisamente de la repetición, pues sólo lo que mata, salva, lo que hiere, cura. La “repetición de la repetición” es lo redime: “en la repetición reside, pues, al mismo tiempo, todo el juego teatral de la muerte y de la vida, todo el juego positivo de

---

indiscernibles, existe una cosa y sólo una por concepto. El conjunto de estos principios forma la exposición de la diferencia como diferencia conceptual, o el desarrollo de la representación como mediación”. (*Ibid.*, p. 36). [Las cursivas son nuestras].

<sup>106</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 257. El sofista, para Platón recurre a dos formas de mimetismo: lo eikástico o la reconstrucción fiel y la de elaboración de semejanzas (lo fantástico) que repite o simula lo eikástico, logrando engañar al ojo mediante la generación del *simulacrum*. (Cf. G. Weisz, *op. cit.*, p. 127).

<sup>107</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 259. [Las cursivas nos pertenecen].

<sup>108</sup> “DANTON.- Es muy fastidioso tener que ponerse primero la camisa, luego el pantalón, por la noche, arrastrarse hasta la cama, a la mañana arrastrarse fuera de ella y colocar siempre un pie delante del otro. No hay esperanzas de que ello cambie algún día. Es muy triste que millones de personas lo hayan hecho así y que otros millones lo sigan haciendo después de nosotros, y que, para colmo estemos constituidos por dos mitades que hacen ambas lo mismo, de modo que todo se produce dos veces”. Büchner, *La muerte de Danton*, citado en G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 25.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 23.

la enfermedad y la salud”.<sup>110</sup> La repetición de la repetición, entonces, se ostenta como la diferencia sin concepto (“diferencia indiferente”), puesto que no se agrega una segunda vez a la primera, o una cuarta a la tercera: no hay primera, la segunda ya está elevada a la *enésima* potencia. A partir de la multiplicación de la diferencia conceptual, lo Mismo aparece producido “como un <<efecto>> óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición”,<sup>111</sup> donde hace evidente sus límites.

Como la repetición es el modo en que la verdad se ofrece, reapropiarse la repetición es como poseer lo que nos poseía y encarnar el juego de la mimesis por el simple hecho del festejar el movimiento que conmemora la creación y el continuo, puesto que, “la repetición es verdaderamente lo que se disfraza al constituirse, lo que no se construye más que disfrazándose”. Empero, *trae de vuelta la “presencia”* (re-presentación) no precisamente bajo una determinada máscara (lo Mismo), sino de una máscara a la otra, a mitad de los instantes y las diferencias de cada una, pues ya no existe una primera: máscaras sobre las máscaras sobre las... “Detrás de la máscara hay, pues, aún otras máscaras, y lo oculto es aún un escondite, y así hasta el infinito. Nada más ilusorio que querer desenmascarar a algo o alguien”.<sup>112</sup>

Es decir, no hay origen, la *presencia* se manifiesta enmascarada en todos los rostros. Sólo la repetición de la repetición “da la razón de la otra, la razón del bloqueo de lo conceptos. [...] lo que resulta ser la verdad de lo desnudo es la máscara, lo disfrazado, lo simulado”.<sup>113</sup> Esta es la repetición que salva, la que no repite lo Mismo ni lo Semejante, sino que extrae de los objetos repetidos el “sujeto secreto” que se repite a través de ellos. La máscara es apariencia, simulación, pero también festejo, también reproducción *del* gesto: mientras más simula más muestra.

Hemos ido rastreando junto con la película, como al principio y al final de nuestra noción de “persona” se encuentra la idea de máscara, primero como la silueta de la divinidad, después en la indefinición social, en el lenguaje. Nietzsche es radical. “Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da”.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 28. “El verdadero sujeto de la repetición es la máscara”. (*Ibid.*, p. 45).

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 54 y 53.

<sup>114</sup> F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1972, p. 65-66.

Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no puede revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre.<sup>115</sup>

Gadamer dice que lo que se experimenta en una obra de arte tiene el carácter de un auténtico reconocimiento esencial que surge como polarización en donde nos buscamos en las simulaciones, esto es, “hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo”.<sup>116</sup> En la *mímesis* aristotélica se *re*-conoce algo no porque que se parezca a algo ya conocido (sustitución), sino reconocemos algo porque lo vemos como distinto, abstraído de su casualidad del momento, de su singularidad; se re-presenta lo que tiene de permanente, lo esencial o universal, “lo que ya no está empañado por las circunstancias contingentes del haber-visto-una-vez ni del haber-vuelto-a-ver”.<sup>117</sup> A partir de ella –dice coincidiendo con Aristóteles–, la llamada “realidad” se constituye como lo no transformado y la creación, lo que se representa en el juego artístico, como lo permanentemente verdadero, como la superación de esta realidad en su verdad. Es decir, la *mímesis* no me aleja de la verdad, sino precisamente aquí es donde se hace visible la esencia de la cosa. Gadamer añade que no sólo es una operación que afecta a la cosa, sino que por su misma fuerza se regresa en quien lo contempla, generando el circuito del arte y por el cual es arte: el re-conocimiento es reconocimiento de sí.<sup>118</sup> No es otra la condición del símbolo: aquello en lo que algo se re-conoce. “El *re*-conocimiento es la esencia de todo lenguaje de símbolos, y el arte, parezca lo que parezca, no puede ser nunca otra cosa que un lenguaje del *re*-conocimiento”.<sup>119</sup> Paz cuando habla de la experiencia poética, aduce que el lector anda en busca de algo al leer un poema y no es insólito que de con ello, pues lo traía dentro.

En la experiencia de la obra de arte, algo “emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad”.<sup>120</sup> Esto implica que hay un desvalamiento que, no obstante, permanece dentro, es decir, lo que de ella emerge está guardado en la misma obra y no lo que podamos decir de ella. Será siempre la misma obra, aunque emerge de modo distinto en cada encuentro: “Es como un mito,

---

<sup>115</sup> Valle Inclán, *La lámpara maravillosa*, p. 122, citado en C. Castilla, *op. cit.*, p. 36.

<sup>116</sup> H. Gadamer, *op. cit.*, p. 158.

<sup>117</sup> H. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 88.

<sup>118</sup> “En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia”. (H. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 138).

<sup>119</sup> H. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 245. Páginas atrás Gadamer ha dicho: “Todo *re*-conocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad; y todas nuestras experiencias del mundo son, en última instancia, formas con las cuales construimos nuestra familiaridad con ese mundo. El arte, en cualquier forma que sea –tal parece decir, con todo acierto, la doctrina aristotélica–, es un modo de *re*-conocimiento en el cual, con ese *re*-conocimiento, se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad con el mundo. (*Ibid.*, p. 89).

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 290. Para la reflexiones que siguen ver: p. 287-297.

como una leyenda, precisamente porque tanto retiene lo que dice como, a la vez, lo brida”. La obra se presenta en tanto se oculta.

En el arte no atendemos a la coincidencia deliberada de lo representado con alguna realidad conocida; no miramos para ver a qué se parece, ni medimos el sentido de sus pretensiones según un patrón que nos sea ya conocido, sino por el contrario este patrón, el “concepto”, se ve “ampliado estéticamente” de un modo ilimitado. [...] La acción de un drama [...] no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si esta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género –y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es real o no-, porque desde ella está hablando una verdad superior.<sup>121</sup>

La “fenómeno teatral” no es un telón, un escenario y butaquerías donde se cuenta una historia, sino la aproximación lúdica y creativa al universo de las formas y de los gestos, al acto mítico de hacer un cuerpo: “crisol de fuego y de carne verdadera en el cual anatómicamente, mediante el pisoteo de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos...”.<sup>122</sup> Es ante todo el retrabajo sobre nuestras vibraciones –cósmicas, míticas, religiosas- que aspiran a la transformación orgánica y física del cuerpo. Es la reconfiguración del sí mismo en tanto otro, esto es, la recomposición de lo otro como sí mismo. Este re-conocimiento precisa una est/ética más que una moral, pues la segunda remite a un sistema de valores, y la primera al carácter –*ethos*-, que no es una constitución cerrada, sino un proceso que se realiza en la representación y continua su desarrollo en el espectador. Lejos de resolver “conflictos” sociales o psicológicos: el personaje es un constructo ético que toma forma, que se adivina en la estética. Esto quiere decir que las acciones que realiza en escena son unas y no otras. Esta perogrullada nos alerta sobre las acciones que deja de hacer, y así, de sus decisiones. Por las decisiones que toma –que son acciones- se construye la trama que no es otra cosa que la progresión de una particular visión del mundo: “El carácter determina las cualidades de los hombres, pero es por sus acciones que son felices o lo contrario. Por lo tanto, la acción dramática no tiene como meta la representación del carácter, sino que el carácter está subordinado a las acciones”.<sup>123</sup> No es distinto el proceder de las personas en las tablas callejeras. “La ética es, pues, el arte de actuar tanto en la vida real como en la vida representada; y si el teatro es la <<representación>> del actuar real, entonces en el proceso de la representación no se manifiesta tanto el *ethos real* como el *ethos verdadero* del ser humano”.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> H. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 86 y 156.

<sup>122</sup> A. Artaud, citado en R. Abirached, *op. cit.*, p. 362.

<sup>123</sup> *Poética*, vi, 9-10.

<sup>124</sup> J. Alcántara, *op. cit.*, p. 95.

### IV.c.3 profundidad de la piel

Una Elisabeth muy quietecita está sentada frente a una mesa. Abre sus ojos cuando escucha un portazo. Contracampo: espalda de Elisabeth, en primer plano; en segundo, llega una radiante Alma vestida de enfermera; muy serena, segura y diferenciada de la actriz que lleva sus ropas negras y su diadema. Avanza hasta ella y la mira larga y fijamente. Después de un rato le dice que ha aprendido muchas cosas y acto seguido le avienta la mano como para tirarle un puñetazo que se congela en el aire. Parece “decirle” que le ha enseñado la toma de conciencia corporal, el poder del movimiento; que actuar es acción con su debida contención, pero que está probando todavía y todavía no encuentra.

ALMA.- Veré cuánto tiempo puedo resistir.

La actriz no se conmueve ni tantito; permanece ausente durante toda la escena o, mejor dicho, en un estado raro de presencia, como si conociera los diálogos que se dicen en ella. Las composiciones de esta secuencia, por parte de la cámara y los rostros de las actrices, son de una belleza contrastante. Por allá atrás, una fuerte luz bajo frágiles cortinas que ocultan lo silencioso, lo que sólo a partir de la sombra se deja ver. Ambos rostros están a contra luz y se ciernen en planos muy cerrados que juegan a interponerse. Sus perfiles, “casi sombras chinescas, se parecen extrañamente”.<sup>125</sup> Elisabeth inclina su cabeza hacia delante y se encuentra con el perfil de Alma en un aparte, más que shakesperiano, uno de esos comentarios encerrados -a quema ropa- entre dos actores que sobre la escena se traen algo y van negociando a hurtadillas. Ahí Alma le exhorta a Elisabeth dimitir su mimesis descarnada que ejerce sobre ella, al mismo tiempo que dice lo que podría ser un parlamento también de Elisabeth, lo que la actriz quiso decirle desde hace tiempo a la enfermera pero, bajo su rigurosa prerrogativa, lo “hace decir” en Alma (del mismo modo como antes la “hiciera hablar”). Es un parlamento dicho tan cerca y fuertemente a contraluz que las sombras lo proyectan en ambas: “*Nunca seré como tú, cambio todo el tiempo, evoluciono. Haz lo que quieras... no puedes tocarme*”. Alma deviene de nuevo en una crisis, pero esta vez de nervios, mucho más profunda que las anteriores pues le cala hasta la piel, la sangre y los huesos.

*Plano americano de Alma de pie contra la mesa; levanta una mano y la deja caer con fuerza contra la mesa. Golpea con las dos manos sobre la mesa. Gran plano de sus puños que golpean nerviosamente la mesa. Primer plano del perfil de Alma (que golpea en off), al borde la crisis de nervios. Pausa. Luego se toma la cabeza con las manos. Panorámica para encuadrar el perfil de Elisabeth imperturbable.*

---

<sup>125</sup> *Persona*, p. 121.

Quebranta en golpes su insatisfacción por este tipo de juego, el detectivesco, el carnaval de la conjetura intelectual de los *por qué*s y priva de la acción o la somete al simple inventario de la información. Se sabe jugada pero se resiste a las convenciones de la palabrería que se fundan en el lenguaje. Por eso después de que golpea fuertemente la mesa le suplica a Elisabeth que “no diga nada”. Que mantenga en silencio su vergonzosa –piensa ella- escena de demostración de acción, cuando en realidad continúa fuertemente inspirada por un impulso que la rebasa, pero al que cada tanto reconoce y tiene la suficiente habilidad de reparar y recaer:

ALMA.- No digas nada... corta una vela... ahora no... no.<sup>126</sup>

Si otrora –apenas en su primer rechazo- Alma escenifica una escena pirandelliana al percatarse de la teatralidad de las convenciones sociales, ahora se emparenta más bien con el desgarramiento artaudiano que revienta su carne, musculatura, su voz, en la “sanguinaria” evidencia de lo otro que se presenta en nuestra desaparición. Está padeciendo la revelación del individuo que no puede mirarse así mismo sino a partir de la mirada del otro, de su rostro, lo que nos instituye –palabras de Lacan- dentro de un espectáculo del mundo (*speculum mundi*).<sup>127</sup> Sufre la conmoción de la mimesis y se resiste a participar conscientemente en su autorepresentación, en la repetición del proceso de la persona, que aparece en el tráfico por mimesis de los reflejos de los pronombres personales, constituyéndose como la estructura del intercambio, como la posibilidad de la transferencia de experiencias.

La forma de enfrentar el mundo, de aprehenderlo o simplemente estar en él, es a partir del cuerpo. Lo que en la matriz se fragua es el movimiento de la materia que se convulsiona en espasmos periódicos para salir a tiempo. Sin embargo, en el ser humano algo además de eso se manifiesta, algo aparentemente distinto, la conciencia, pero que en realidad no es más que conciencia del cuerpo. El cuerpo antes de ser vehículo es conciencia; percepción corpórea de pisar el mundo en su danza eterna. “No es el Yo quien procura propagarse, sino es el cuerpo quien desea hacer cosas, utensilios, juguetes, ser un ‘creador’”.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Este parlamento es un poco confuso: De la Colina lo traduce así: “*Dí, defiende, nada...*”. Los subtítulos en inglés: “*Say nothing... cut a candle*”. Los del francés: “*Ne dites rien... occupes une bougie*”. Los del español cambian la versión drásticamente: “*No digas nada... no vale la pena*”. Porque son mayoría los que aluden a una vela, lo traducimos así.

<sup>127</sup> “El modo de mi presencia en el mundo es el sujeto que en tanto que a fuerza de reducirse a una sola certeza de ser sujeto se convierte en nificación activa”. Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Barral, 1977, p. 84.

<sup>128</sup> M. Buber, *op. cit.*, p. 21.

Polanyi dice que se puede experimentar el mundo de dos maneras: una es conceptualizándolo de una manera analítico-científica, y otra que sólo puede “aprehenderlo” corporalmente. Es – dice- este segundo nivel en el que se sustenta el primero y no al revés como plantea el racionalismo occidental.<sup>129</sup> El cuerpo, entonces, no es el instrumento donde se instale el ser, o bien el alma, el espíritu; el cuerpo *es* el ser y el alma.

Todo autor tiene que procurarse, para experimentar las transformaciones de la identidad, un cuerpo ficticio donde se forma lo inexpresable. Paz dice que el lenguaje en la poesía se sirve del autor para expresarse. El escritor no se sirve de las palabras, no las utiliza, les presta su cuerpo para que lo habiten a él; puede decirse que a través de él, las palabras se “representan”. El pintor permite su cuerpo al color, le presta sus formas para devolverlo a la imagen más allá del color, o a la suma de todos ellos. Cuando las ataduras físicas del creador se distienden, se aflojan también las conceptuales y la Símbola fluye repitiéndose de imagen en imagen. No es sin embargo el lenguaje –como dice Paz- lo que en el autor se expresa, pero sólo en el lenguaje se manifiesta, se enmascara y por tanto sólo a partir de las máscaras intuimos lo silencioso, no hay modo de referirse al silencio más que negándolo e intuir –veíamos- que en el mismo lenguaje está el *más allá* del lenguaje, es lo que festeja la poesía.<sup>130</sup>

Gabriel Weisz concibe la relación autor-lector mediatizada por el cuerpo, esto quiere decir que el cuerpo es el punto de intersección entre una mente y la otra; el cuerpo, más aún, es “principio estructural de toda expresión representacional”.<sup>131</sup> El texto –en el caso de la escritura- se rescribe en el cuerpo del escritor para adquirir fisonomía, y posteriormente el lector, para realmente leerlo, reactiva su inteligencia somática que está inscrita en “lugares mentales” del cuerpo: *biosemiótica*, le dice Weisz.<sup>132</sup> Este cuerpo ficticio es, precisamente, el personaje que deambula entre lo imaginario y lo real y se restituye y modifica la propia conciencia corporal del lector. Este cuerpo virtual que permite la materialización sensorial, según la disciplina, se manifiesta mediante óleo y pincel, mediante cincel sobre piedra.

El personaje es una cualidad ontológica que reinventa al *ser* desarrollándolo en la ficción. Puede o no tener apariencia antropomórfica (fábulas) o responder de manera inmediata a nuestra idea cotidiana del hombre; sin embargo siempre será la idea del hombre la que estará como

<sup>129</sup> Cf. J. Alcántara, *op. cit.*, p. 110. [El énfasis no es nuestro].

<sup>130</sup> “... y mi boca y mi lengua se formaron / para decir tan sólo tu existencia / y tus secretas sílabas, palabra / impalpable y despótica, / sustancia de mi alma”, como también dice Paz. (O. Paz, *Libertad bajo palabra*, “La poesía”, p. 91).

<sup>131</sup> G. Weisz, *op. cit.*, p. 61.

<sup>132</sup> Cf. *Ibid.*, p. 23-38.

exponencial en todo personaje pues, como apunta Lotman, todas las creaciones parten de un hombre para otro hombre.<sup>133</sup> Barthes subraya la importancia del personaje en el análisis de cualquier tipo de narración, ya que los personajes “constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas acciones narradas dejan de ser inteligibles”.<sup>134</sup> “Personaje” deriva del latín *persona-ae*. *Persona* designa la máscara que el actor griego utilizaba imitando un rostro divino. Hoy día al hablar de “persona” queremos hablar de verdad, de realidad, dejando al personaje en la mentira, relegándolo a los terrenos de la ficción, esto es, a otra realidad. Como recuerda Arrebola, “al llamarnos ‘personas’, olvidamos que tan bello y noble sustantivo nos otorga el don de la máscara. Seguimos siendo actores; en definitiva, personajes de alguna obra”.<sup>135</sup>

La movilidad de la identidad, la re-construcción del individuo como elemento productor de paradoja y de desorden deliberado, es la característica más poderosa del personaje en general, pero es en el teatro donde adquiere estado de pureza, es decir, donde el autor/actor somatiza de nuevo ese organismo para asumir en piel al personaje. En el teatro la *mimesis* se corporaliza acentuando la turbia transparencia del mundo, sembrando la paradoja vital por donde el *ello* se reintegra -más allá de sus etiquetas- con padecimiento sobre el cuerpo: le devuelve la ilusión a la carne. La mimesis teatral no está subordinada a la fabricación instrumental (*homo faber*), a la -diríamos- depuración técnica en la evolución humana. Ella no tiene instrumentos, llámense cincel o brocha, tela, aguja, caligrafía o imprenta. Es anterior, imita algo más allá de la técnica, o dicho de otra manera, su técnica es la reparación en la técnica que forma los cuerpos: la técnica del espejo. “Como el resto de los objetos técnicos, tales como signos y herramientas, el espejo se levanta sobre el circuito abierto [que abarca] desde escrutar el cuerpo hasta el cuerpo visible. Toda técnica es una <<técnica del cuerpo>>. Una técnica traza y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne”.<sup>136</sup>

El teatro es lugar donde se mira mejor el juego espectacular de la persona: el lugar “especular” por excelencia.<sup>137</sup> Como actividad artística, es la repetición no de un hecho específico, sino del

---

<sup>133</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, p. 295, citado en C. Oliva, *op. cit.*, p. 25.

<sup>134</sup> R. Barthes, citado en C. Oliva, *op. cit.*, p. 39.

<sup>135</sup> Javier Muñoz Arrebola, “La crisis del arquetipo en el teatro de vanguardia”, en *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1991 p. 90.

<sup>136</sup> Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, citado en G. Weisz, *op. cit.*, p. 166.

<sup>137</sup> Cf. G. Weisz, *op. cit.*, p. 147. La actividad teatral que en español conocemos con el nombre de teatro (lo que en la antigüedad los griegos denominaban al edificio donde se practicaba), en alemán, inglés y francés, esta actividad está relacionada con el juego, sino en su patronímico, en su conjugación. *Spiel*, en alemán y *play*, en inglés aluden a la pieza teatral y también son juego. Los actores, *spieler*, son jugadores, *players*. La obra nos se interpreta: se juega (*es wird gespielt*). En francés, el *acteur* no actúa, *il joue une pièce de théâtre*.

*hecho mismo de repetir* como el fundamento de un continuo que no encuentra dique que le anteceda, ni le precede ninguna conclusión. Reproduce la *mímesis* primigenia, la que está antes de la individualidad y la que me permite investir otros cuerpos; como dice Merleau-Ponty: “el hombre es el espejo para el hombre”.<sup>138</sup> Se vale de las acciones para reencontrar en ellas la profundidad del cuerpo junto con todas sus posibilidades y de esta manera desgarrar nuestra coraza cotidiana para descubrir esa fisura por donde se escapa la institucionalidad corporal y se confiesan nuevos sentimientos; pero también “teatro” (*theatron*)<sup>139</sup> es el lugar donde se mira. No es otra acepción, en estricto sentido. Se trata de la condición misma de lo anterior, es decir, la *representación* del continuo es el lugar donde se mira. Desde las acciones se miran las acciones: se reflexiona.

Mediante el actor es posible contemplar (*theorein*) la dinámica de las acciones humanas y reflexionar, a la postre, sobre ellas. El actor sólo activa –pone en acción– un *ethos* que sólo en el espectador se activa como tal al poner en juego su *sí mismo*. Así, experimenta su mismidad como ipseidad, como movimiento, como las posibilidades de lo que se muestra abierto al todo, pues como señala Deleuze, el movimiento no existe, no puede darse si el Todo ya está dado. El Todo es lo Abierto y está siempre en constante movimiento; es lo que impide a los conjuntos cerrarse sobre sí mismos.<sup>140</sup>

Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos.<sup>141</sup>

El teatro es el festejo de la ipseidad, esa conciliación del sí mismo y de lo otro; de lo particular a la universal.<sup>142</sup> Porque en el teatro la *mímesis* “reproduce imitativamente” más que el carácter de algún individuo (su mismidad: *ídem*), su devenir, la transformación en sí (*ipse*)<sup>143</sup> de todas las personas y las cosas o, mejor dicho, repite el juego mítico de la memoria colectiva con la misma alquimia que perdura en la materia, donde los simulacros se suceden y superponen generando siluetas, huellas apenas, de *lo otro*.

<sup>138</sup> Merleau-Ponty, *L'oeil*, p. 33-34.

<sup>139</sup> *Theatron*, pariente etimológico de *theorein*, teoría (contemplar): “contemplar con todo el ser, comprensión en un amplio sentido, pues incluye la dimensión corporal del proceso cognitivo”. (Cf. J. Alcántara, *op. cit.*, p. 23).

<sup>140</sup> G. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 21 –24.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>142</sup> “El yo de la representación es el paso natural de lo particular a lo universal”, dice Levinas E. Levinas, *op. cit.*, p. 145.

<sup>143</sup> El sentido *ipse* de la identidad implica su movilidad, su mutabilidad o capacidad de cambio, contrario al *ídem*, que se refiere a un pretendido núcleo estratificado. (Cf. P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XVII).

Lo *otro* se me aparece como las posibilidades que el mundo tiene de aparecerse o como la *expresión de un mundo posible*.<sup>144</sup>; como las posibilidades del silencio que tiene para representarse; como las potencialidades de la identidad que refleja su movilidad –ipseidad- y en el otro encuentra sus márgenes; el otro es la estructura que permite las transiciones en el mundo.<sup>145</sup> Porque lo *otro* no es ni un sujeto ni un objeto, sino el sistema que condiciona el funcionamiento del campo perceptivo; preexiste mas allá de los objetos o sujetos, mejor dicho mas allá de la estructura que me permite captar al otro, o que él que me capte como su otro. Este *otro a priori*, le dice Deleuze, “funda la relatividad de los otros como términos que efectúan la estructura en cada campo”,<sup>146</sup> es decir, es la estructura en sí que permite el intercambio y por eso antecede incluso a la mirada; la mirada actualiza la estructura, la efectúa, la colma: “No es el yo, es el otro como estructura lo que hace posible la percepción”.<sup>147</sup>

Pero ¿cuál es esa estructura? Es la de lo posible. Un rostro espantado es la expresión de un espantoso mundo posible, o de algo espantoso en el mundo que yo no veo todavía. Comprendemos que lo posible no es aquí una categoría abstracta que designa algo que no existe: el mundo posible expresado existe perfectamente, pero no existe (actualmente) fuera de lo que expresa. El rostro aterrado no se parece a la cosa aterradora; la implica, la envuelve como otra cosa, en una especie de torsión que pone lo expresado en lo expresante.<sup>148</sup>

Aunque lo otro no es el sujeto que está delante de mí, ni yo soy su otro, la impresión de lo “absolutamente otro” –como le dice Levinas- no se refleja en la conciencia, sino en el *rostro*. “La epifanía de lo absolutamente otro es rostro; en él el Otro me interpela y me significa una orden por su misma desnudez, por su indigencia”.<sup>149</sup> Frente a frente, mediante la carne, en la franqueza del rostro vemos a la persona, lo que no es ni tú ni yo, sino el vacío que nos absorbe y que nos hace entrever *lo otro* que está ahí mismo, en la piel, pues “lo que es más profundo en cualquier fondo es la superficie, la piel”.<sup>150</sup>

El rostro de Elisabeth aparece en la pantalla frente a nosotros, ocultando parcialmente el de Alma, que se encuentra detrás y sigue hablando. Elisabeth parece repetir con sus labios, el

---

<sup>144</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 307.

<sup>145</sup> *Cf. Ibid.*, p. 305.

<sup>146</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 306.

<sup>147</sup> *Ibid.*, 307.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 306.

<sup>149</sup> E. Levinas, *La huella del otro*, México, Taurus, 1998, p. 62-63.

<sup>150</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 150.

parlamento que Alma está padeciendo como una revelación.<sup>151</sup> Alma está clamando, como en un oración, con el lenguaje, para devastar al lenguaje. Sus palabras arremeten unas contra las otras, se apretujan o se desbaratan en un andar que mina la dicción, el buen sentido, y colindan muy de cerca con el grito o la onomatopeya. Su lenguaje articulado sufre una operación cruel, se corporaliza y descompone en espasmódicas frases discontinuas que despiertan los órganos de la sensibilidad nerviosa.

ALMA.- Yo aceptó... sí, ¿pero qué es lo más cercano? Eso... ¿cómo se llama?... ¡no.... no!  
Nosotras... yo!... Demasiadas palabras... el asco incomprendible, dolor insoportable,  
náuseas.



Por el rostro *lo otro* se manifiesta como la huella de la “presencia”, la huella del que nunca está presente: sólo se re-presenta. La huella es el eco de lo que ya se ha ido, de lo que no es, o que es más allá de lo pasado y del porvenir, hacia el tiempo del otro que es posibilidad: *sólo lo que trasciende deja huella*. “El otro es lugar mismo de la verdad metafísica e indispensable en mi relación con Dios. No desempeña el papel de mediador. El Otro no es la encarnación de Dios, sino que precisamente por su rostro, en el que está desencarnado, la manifestación de la altura en la que Dios se revela”.<sup>152</sup> La huella se impregna en el rostro del tú; a mitad de mi tú y mi yo sentimos respirar un aire de él o ello, pues como figuras “impersonales” establecen la relación del tú –yo, permite el intercambio. Sin embargo, Levinas aclara que “Ir hacia *Él* no es seguir esta huella que no es un signo; es ir hacia los Otros que se encuentra en la huella”. Lo dice de otra manera: “Ser a imagen y semejanza de Dios no significa ser el icono de Dios, sino encontrarse en

<sup>151</sup> “El texto parcialmente *off* de Alma sobre el primer plano de Elisabeth está dicho con voz débil y ansiosa, sin retención. El espectador puede incluso creer que es Elisabeth la que habla, tanto más cuando los labios de ésta tiemblan febrilmente”. (Nota a pie, en *Persona*, p. 122).

<sup>152</sup> E. Levinas, *Totalidad e infinito*, p. 102.

su huella”.<sup>153</sup> Entonces, el “ausente” se convierte en presente en la medida en que lo expurgamos de sus atributos no experimentables, y lo llevamos al cuerpo –*kenosis*–, lo escupimos con sangre y en la carne esculpimos sus atributos aprehensibles. Cuando en el rostro comparece justamente lo otro (él) a partir de experimentarlo, no por referencia identificante ni por reflexividad: por *mímesis*.

La encarnación, el abajamiento de Dios al nivel de los hombres, lo que en el Nuevo Testamento se llama *kenosis*, es la disolución de lo sagrado como absoluto, como un todo cerrado al que no podemos aspirar sino muy tangencialmente y de manera sesgada... a no ser que estemos muertos y con un historial de “buenas acciones”. Esta “vocación al debilitamiento” de los valores eternos en la era postmetafísica, le parece a Vattimo un hecho positivo para el entendimiento de *lo otro*, pues se desmienten los sueños metafísicos de la sacralización religiosa que funda su moral sobre la naturaleza eterna de las cosas, opta por una “literalidad menos rígida en la interpretación de los dogmas y de los preceptos”,<sup>154</sup> y, conduce a pensar el *ser* no como estructura eterna, cerrada, sino como evento y, por tanto, como lo abierto, como las posibilidades de movimiento.<sup>155</sup>

La “encarnación” también es un concepto que se utiliza para designar la relación del actor y el personaje. Nosotros la leemos como la adquisición de la conciencia –que es cuerpo– de que por la carne miramos lo profundo, “encarnar” es reparar en la propia carne a través de la ajena. Es el personaje teatral quien “encarna” la problemática de la presencia en la ausencia y viceversa: la representación de *lo otro* bajo el pleno entrenamiento, es la manera más perversa de abordar el Silencio que rodea todo lo vivo, desde lo dicho hasta lo hecho. Aquí el *personaje* recompone el juego de espejos que se establece con la relación del yo-tú (*persona*) dentro de un mismo cuerpo que asume en sí mismo esta operación. A través de él se convocan la fuerzas que conducen hasta la mente, la fuente de los conflictos, mediante influjos nerviosos y energía física, es decir, mediante el ejemplo corpóreo. En la mimesis de la mimesis (personaje) se hace hablar al cuerpo y hace de esto un acontecimiento espiritual: “el mimo, y no el adivino”.<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> E. Levinas, *El humanismo del otro hombre*, México, SXXI, 1974, p. 74.

<sup>154</sup> Añade: “Secularización como hecho positivo significa que la disolución de las estructuras sagradas de la sociedad cristiana, el paso de una ética de la autonomía, al carácter laico del Estado, [...] no debe ser entendida como una disminución o una despedida del cristianismo, sino como una realización más plena de su verdad, que es, recordémoslo, la *kenosis*, el abajamiento de Dios, el desmentir los rasgos ‘naturales’ de la divinidad”. (G. Vattimo, *Creer que se cree*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 53).

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>156</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 181.

En la tradición cristiana el concepto de encarnación concreta lo que en otras culturas se expresa en una gran variedad de ritos. Encarnación es el movimiento de la carne por aprehender y asimilar, hacer uno con la carne, aquello que no es la propia carne, esto es lo Otro infinito: Dios. Es simple y sencillamente la expresión fundamental no de lo que somos (que esto es irremediamente resultado de una abstracción), sino *ante la presencia de lo que realmente somos, un cuerpo*, adquirimos conciencia de aquello que quisiéramos o debiéramos ser, aquello a lo que el cuerpo se extiende. [...] El cuerpo nos hace conocer tácitamente esa otra dimensión de la realidad, del mundo en que vivimos, y que podíamos llamar simplemente Naturaleza [...] o, como lo hace el cuerpo “espacio sagrado” donde el mismo cuerpo ubica el objeto de su deseo, el Deseo mismo. De ahí que el hábitat “natural” del cuerpo sea un espacio sagrado, y que la representación aluda invariablemente a éste. El rito es la forma en que todas las culturas “representan” el verdadero hábitat del cuerpo, y las acciones rituales construyen la trama que llamamos religión o simplemente Mythos. Pero la representación segunda, aquella que construye no por religión sino “por arte”, el hábitat del ser humano, es teatro.<sup>157</sup>

Así, no hay mejor forma, no hay otro modo de conocer a dios (lo otro) más que representándolo, imitándolo, no haciéndose pasar por él, sino re-conociendo en mí, tú rostro. Aquí radica el conocimiento profundo de *lo otro* a partir del cuerpo. Como dice Buber, dios está más cerca que mi yo. No vive en los cielos, sino en la vibración, en el movimiento, en el sonido. Ni lejano ni altísimo: “el Ser más inmediato, más cercano y más duramente presente para nosotros; aquél a quien cabe dirigirse legítimamente, pero a quien no se puede expresar”.<sup>158</sup> Esta es la *encarnación* no como la metafísica del ser, sino como el re-conocimiento físico de la persona como aquello que *puede ser*.

En el teatro el mundo es encarnado en el cuerpo preformativo, revelado por el cuerpo que da forma a *lo otro* -que son los otros- y que sólo es aprehensible porque está en los músculos, en la sangre, en el gesto. El actor no “entiende” tácitamente al personaje como alguien particular que hay que analizar intelectualmente en sus problemas psico-sociales, sino como las posibilidades corpóreas que desarrollan nuevas apariencias (*appearances*); lo *in-corpora*, lo *comprende* con su cuerpo, sólo lo muestra. Establece contacto con ese ser que lleva dentro de sí y exhibe acciones que brinda al espectador para que repita el proceso y pueda leer desde su propio cuerpo el carácter que quiera, según sus circunstancias culturales.<sup>159</sup> “Un personaje es [...] el encadenamiento de gestos codificados como en un ballet, elegidos entre el catálogo general del lenguaje de los signos, de la orquestación y de las expresiones del rostro, en función de su papel

---

<sup>157</sup> J. Alcántara, *op. cit.*, p. 112-113.

<sup>158</sup> M. Buber, *op. cit.*, p. 63.

<sup>159</sup> Cf. J. Alcántara, *op. cit.*, p. 99.

[...] El tono de voz o la pronunciación responden a una reglamentación no menos estricta que el resto de la puesta en escena”.<sup>160</sup>

Antes de llegar al pensamiento, el personaje es vibración energética: es puro movimiento. El actor antes que estar en el escenario para generar sentimientos, lo está para crear formas a través de la mímica que incorpora todos los sentidos pues lo que desea expresar es una metáfora corporal. David Mamet es tajante: “No hay que ser más interesante, más sensible, más talentoso, más observador, para actuar mejor. Hay que ser más activo”.<sup>161</sup>

La mímica es el arte de reproducir por todos los medios posibles, pero principalmente a través de uno mismo, con su propio cuerpo, todas las acciones y movimientos visibles por medio de los cuales se manifiestan a la vista del espectador, todas las emociones y sentimientos humanos que expresa el actor [...] es sobre todo un elemento fundamental del teatro: es la acción; es el lenguaje más claro, el más impresionante y se podría decir, el más contagioso; se espera que el espectador que vea expresar a través de la mímica una emoción más o menos intensa, se sienta llevado –en virtud del principio de imitación- a compartir, a sentir en sí mismo la emoción que le están mostrando todos estos signos.<sup>162</sup>

El actor “muestra”, descubre al personaje; el personaje le descubre al actor su ipseidad. Actor y personaje conviven mutuamente, entramados, el *sí mismo* reconfigurado en su estructura hermética para aprehender *lo otro*. Nadie sustituye ni se hace pasar, sino el disfrute estético radica en la comparecencia escénica de uno y otro pero –y esto lo que lo hace estético- para su exhibición. “El intérprete no trata de ocultar sus dificultades; *su manera de tratar con el personaje es una de las partes más importantes del interés en la representación*. El intérprete y el personaje están abiertos el uno para el otro; el intérprete utiliza a su personaje como si fuera el bisturí de un cirujano, para diseccionarse a sí mismo”.<sup>163</sup> Esta es la experiencia estética, esto es lo que hace que el espectador también se reconozca –en sí mismo- como otro, que no es necesariamente aquel al que mira sobre las tablas. Al personaje no me identifico, yo espectador, porque no me veo en ellos, no hacen por mí (*en lugar de*). Ellos son la puesta en escena de mis fantasmas. No soy yo ni pretendo ser el que está delante, ni me satisfago ahí. Son mis fantasmas que toco y huelo. No hacen el acto por mí: en su acto me leo.

El actor evoca en él la existencia de “otros” que no sabía que era. Habitaban junto a su “yo” más próximo, el habitual, el que presenta en las condiciones más anodinas de la rutina diaria. En

<sup>160</sup> Florence Dupont, en C. Montalbetti, *Le Personaje*, GF Flammarion, 2003, citado en C. Oliva, *op. cit.*, p. 24.

<sup>161</sup> David Mamet, *True and False. Heresy and Common Sense for the Actor*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 84, citado en C. Oliva, *op. cit.*, p. 247. Michael Caine dice que “actuar es comportamiento, comportamiento, comportamiento”. (Citado en *Ibid.*, p. 325).

<sup>162</sup> Charles Aubert, *El arte mímico*, México, Escenología, 1997, p. 21.

<sup>163</sup> J. Grotowski, citado en R. Schechner, *op. cit.*, p. 223. [Las cursivas son nuestras].

este sentido es que puede decirse que el actor no crea, sino redescubre lo oculto, lo que en algún momento archivó y practica sólo mediante la hipnosis o el sueño, aquello que existe antes incluso de que empiece la búsqueda. “Los papeles son para los actores nada más que circunstancias artificiales que los obligan a convertirse en lo que ignoraban eran. Un gran actor es el caudal de posibles adormecidos, ocultos, que el rayo de proyector de la necesidad hace surgir, de pie, vivos, revelados”.<sup>164</sup> Aquí radica lo cruel de la operación para el creador escénico: quitarse una tras otra sus máscaras de la cotidianidad para desgarrarse las vestiduras, las reacciones mecanizadas, envejecidas, casi petrificas y abrirse a lo desconocido, reconocer que al fin ya estaba, siempre ha estado; tocar fondo en la paradoja de la máscara: “la verdadera máscara es la expresión de alguien sin máscara”.<sup>165</sup>

Por ende, tanto para Grotowski como para Brook, no se trata de construir al personaje, sino de la oscultación del actor sobre sus obstáculos que localiza mediante entrenamientos de neutralización. Grotowski le llama técnica negativa. Porque todo en el actor es descubrir y descubrirse se precisa un proceso negativo, que retrocede a la búsqueda por el movimiento y la creación, en contra del proceso productivo que avanza y sustituye. No es en la acumulación de máscaras (recursos, tics, clisés), sino escarbando entre las máscaras que descubres el “rostro verdadero” o la máscara desnuda.<sup>166</sup> Con esta crueldad es con lo que se enfrenta Alma buscando con desespero su “nombre propio”, que según Deleuze, sólo lo adquirimos como consecuencia del “más severo ejercicio de despersonalización, cuando [el individuo] se abre a las multiplicidades que le atraviesan de parte a parte...”.<sup>167</sup> Sólo en la medida en que nos alejamos de nuestra definición y repetimos las singularidades que están más allá de nosotros (*nous*), nos encontramos con nosotros (*on*).<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Calude Roy, en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1979, p. 73.

<sup>165</sup> P. Brook, *op. cit.*, p. 366.

<sup>166</sup> “La preparación de un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo; es demolerlo, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor”. (*Ibid.*, p. 25). “El actor es un ser humano que se ha des/cubierto y des/tapado tanto a sí mismo que re/vela (= devela) algo del hombre. Él mismo es el milagro”. (J. Grotowski, citado por R. Schechner, *op. cit.*, p. 176).

<sup>167</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 91.

<sup>168</sup> En francés, *nous* se refiere a la primera persona del plural, en tanto que el *on* se conjuga como tercera persona del singular. En español es inexistente este pronombre que contempla a todos los demás, pero desde el singular. Nuestro *nosotros* se conjuga en plural y aunque hay algo parecido en español (cuando nos referimos a nosotros más allá del *tú* y a partir del *uno*: “uno no puede saberlo todo”, “uno procura el bienestar de la familia”, “cuando te alalta el espejo a veces uno no se recuerda”), no existe tanta libertad de conjugación como en francés (“*on va partir*”; ¿uno va a salir?) Este modo de contemplarnos—pronominalmente—desde el uno, desde el singular, en el *on* francés encuentra su radicalidad pues prácticamente puede ser utilizado sustituyendo a todos los pronombres excepto al *je*, es decir, el *on* se constituye a partir de la mezcla del sujeto de discurso junto con todas las demás reflexiones pronominales pero, contrario al *nosotros*, la pluralidad se ve representada en el “uno”. Según *Le petit Robert*, *on* deriva de *om*—que hasta el s. XII se utilizaba—, y este a su vez de *homo*, *homme*, *hominis*; en rumano es *om*, en italiano *uomo*, en occitano *ome*, en catalán *home*, es español *hombre* y en portugués *homem*. *Homo* viene de *humus* (suelo, tierra) que remonta a una derivación de una raíz indoeuropea “*ghotem – ghotom*” que significa tierra y que se conserva en ciertas palabras todavía: trashumante, exhumar, humilde (“cerca de la tierra”). Cf. *Le petit Robert*, p. 1274 y 1780. *Homós* en griego es “igual” o “semejante” (homofonía, homólogo, homosexual) y *omnis* es “todo, cada uno” (omnipotente, omnipresencia, omnisciencia). (Cf. J. Corominas,

Sin saber del todo que está pasando en tanto espectadores, vemos que el perfil de Alma se agacha, mira hacia abajo y se estremece. Después el perfil de Elisabeth hace lo propio y mueve febrilmente los labios. Finalmente la cámara se posa sobre el brazo de Alma que ésta araña ferozmente hasta provocarse la sangre e incitar también a Elisabeth: Primer plano de Elisabeth que se inclina hacia el brazo, lo besa y muerde. Alma la deja hacer, fascinada y hasta le acaricia el cabello. No mucho tiempo después la separa con brusquedad y le propina con lujo de violencia trece cachetadas con la misma mano a una Elisabeth fuera de cuadro que solo apreciamos en la pupila delirante de la enfermera. Amén de la virtual imitación que ella misma reflejó en la actriz, Alma parece haber descubierto su alteridad secreta, su “yo insospechado”,<sup>169</sup> la máscara primigenia de donde manan los gestos. Se le reveló *lo otro* no como lo que yace bajo la máscara, sino como el espacio intermedio entre la superposición de máscaras que se manifiesta en la superficie del rostro, en la piel: la “divinidad enmascarada”<sup>170</sup>



El teatro es la metáfora de la creación en sí, de la transformación en otro, de aquel estado imperante, la metamorfosis, que reinaba antes de que los dioses dejaran su convivencia con los hombres.<sup>171</sup> Es la re-presentación de una esfera primitiva que en la actualidad se a disfrazado en tres disciplinas diferenciadas: la danza, la poesía, la música. En el rito se alinean redondeadas

---

*op. cit.*, p. 323). Nuestra concepto de hombre, por con siguiente, puede devenir de la *semejanza* entre *todos* los individuos que se reúnen en la *tierra* para festejar al *uno*. No al género masculino (*vir*).

<sup>169</sup> “No hay sólo un <<yo>> en nosotros, el que somos ahora, sino también otro <<yo>>, el que fuimos antes; vivimos, sentimos, y razonamos con la ayuda de pensamientos y de sentimientos que un largo olvido ha oscurecido, suprimido y apagado en nuestra conciencia presente, pero que gracias a un *shock*, a una perturbación imprevista del espíritu, aún pueden dar pruebas de vida revelando que, dentro de nosotros, se encuentra con vida otro “yo” insospechado. (Cf. L. Pirandello, “*Essence, caracteres et matières de l’humorisme*”, en *Choix d’essais*, Paris, Denoël, 1968, p. 89, citado en W. Krynski, *op. cit.*, p. 114).

<sup>170</sup> “...lo interesante (de alguien o algo) es su alteridad secreta, y, más que buscar la identidad detrás de las apariencias, hay que buscar la máscara detrás de la identidad, la figura que nos obsesiona y nos desvía de nuestra identidad —la divinidad enmascarada...”. J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 122.

<sup>171</sup> “La enfermedad espiritual de Occidente, el lugar por excelencia en el que se confunde arte con esteticismo, es suponer la posible existencia de una pintura que tan sólo es pintura, una danza que sólo sea plástica, como si se buscara mutilar las formas del arte, interrumpir los lazos con aquellas actitudes místicas que pudieran adoptar frente a lo absoluto”. (Cf. A. Artaud, *El teatro y su doble*, p. 68).

mágicamente para celebrar las fuerzas que trabajan en la construcción y destrucción del mundo. “...cuando una sociedad desarrolla instituciones para reemplazar al chamán entonces surge el intérprete tal y como lo conocemos: cada iglesia necesita su juglar, y no importa qué tan orientada hacia el sacerdocio pueda estar una sociedad, la asombrosa mezcla de santo y mago que es el chamán resurge en el intérprete. El intérprete es el chamán de las sociedades con un sacerdocio organizado”.<sup>172</sup> En el teatro, como un evento degradado del rito, estas tres esferas se constituyen como tres, se escinden en diferentes actantes, y sobre las tablas irá preponderando la mimesis del rito para su exhibición.

Queriendo investir al teatro de poderes rituales, chamánicos, Artaud vislumbra un nuevo “teatro” que será metafísico o no será. Artaud entrevé que el regreso al cuerpo y su reactivación sensual pueden no devolverle al arte nada, sino –minándolo- redescubrir la metafísica de la ilusión dentro de nuestra misma carne. El chamán se erige como un referente que el actor debe recordar, pues la estructura de la representación chamánica es la de un conflicto entre protagonista-antagonista “a través del cual se exponen y redistribuyen los deseos secretos de la comunidad”.<sup>173</sup>

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos [...] Esos símbolos, signos de fuerzas maduras, esclavizadas hasta entonces e inutilizables en la realidad, estallan como increíbles imágenes, que otorgan derechos ciudadanos y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de las sociedades”.<sup>174</sup>

Por su cualidad tan bizarra que constituye la mimesis teatral, de su gusto por la fiesta, espectáculo, la capacidad de “excitarnos y estremecernos directamente con el viejo impulso festivo del viejo y eterno género humano”,<sup>175</sup> de pertenecer a una comunidad que gusta de participar en el evento, da la apariencia de seguir siendo un rito. Sin embargo, como la comunidad no existe más en nuestra vida tecnificada de la cultura moderna (o sea, en los circuitos televisivos, evidentemente en la publicidad o e incluso en el cine), el espectador se convierte en público: ya no es imprescindible co-jugador. Si su figura sobrevive, es en tanto consumidor pasivo. Aquí es donde nace la ilusión de querer hacer un teatro sin espectador; es decir, no una exhibición sino una comunión que nos devuelva a la comunión ritual. Esto es lo que repara Grotowski y entonces no pretende la fundación de un nuevo rito, sino la constitución

---

<sup>172</sup> R. Schechner, *op. cit.*, p. 250.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>174</sup> A. Artaud, *op. cit.*, p. 29.

<sup>175</sup> Hugo von Hofmannsthal, citado por H. Gadamer, *op. cit.*, p. 217.

de una nueva comunidad –los que hacen teatro- en una especie de logia clandestina donde se fabrican nuevos santos. El actor en Grotowski funciona como representante político del espectador: se sacrifica *en lugar de*. Si el espectador se ha convertido en público y ya no puede ser co-jugador de nuestra entrega –piensa el actor santo- entonces lo sustituimos y no jugamos más para él, sino en lugar de él. No es exhibición para, sino sustitución, aquí es donde está más cerca del rito que del teatro. Por eso ya no ni siquiera necesaria su presencia, que haya o no público en un espectáculo, será irrelevante, pues –como en los ritos- la exhibición pasa a un segundo plano.

No se debe trabajar para el espectador, ya que en tal caso todo se transformaría en una cierta falta de pudor o coquetería, o en algo semejante. Pero de todas formas hay que formular y articular la partitura, hacer su caligrafía desde los diferentes puntos de vista de la significación. En cierta forma el espectador está presente porque se piensa en signos, y los signos se relacionan siempre con alguien. Pero cuando el actor está ya frente al espectador, lo que es más importante es llevar a cabo un acto que lo comprometa en su totalidad, hacer ese acto en presencia del espectador, de cierta manera en su lugar. Pero no para él, sino en lugar de él, de ese ser siempre dividido, que actúa a media, que no se ha realizado enteramente y que no quiere admitirlo, que sonríe para demostrarle a todos que es feliz, etcétera, etcétera. Frente a ese ser lleno de esquizofrenia cotidiana, el actor debe llevar a cabo un acto que lo sobrepase, eso debe hacer, no para alguien, sino en lugar de ese alguien.<sup>176</sup>

El teatro de Grotowski, parece arreglárselas sin los espectadores, dice Botho Strauss: “Esto no es aislamiento narcisista, sino el caso límite: con fundamentación científica, con una gran disciplina de los medios artísticos para convertir, en la esterilidad de un laboratorio, lo teatral en un sistema autónomo del teatro, tiende al final hacia la pérdida de los límites: vivir lo teatral como programa existencial, o por lo menos encontrar allí un medio de expresión existencial”.<sup>177</sup> Pero, al cabo, no deja de ser un espectáculo, pues con taquilla o no de por medio, la búsqueda de Grotowski ha sido muestreada a lo largo y ancho de muchos festivales.

Si al actor provoca públicamente a otros hombres en la medida en que se provoca a sí mismo, si por un exceso, una profanación, un sacrilegio inadmisibles el actor se busca a sí mismo desbordando a su personaje de todos los días... Si no hace ninguna exhibición de su cuerpo, sino que lo quema, lo aniquila, lo libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo sino que lo ofrenda. De alguna manera repite el gesto de la redención, acercándose con ello a la santidad.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> J. Grotowski, citado en Esther Seligson, *El teatro, festín efímero*, México, UAM, 1989, p. 207.

<sup>177</sup> Botho Strauss, *Critica teatral: las nuevas fronteras*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 21.

<sup>178</sup> J. Grotowski, citado en E. Seligson, *op. cit.*, p. 219.

Grotowski –junto con Artaud- pareciera decir - “el chamán (o santo), no el mimo”. Como si después de distinguir los límites del arte se busque para atrás lo verdadero, se miré por el retrovisor de nuestra historia occidental que consiste en el progresivo extravío de nosotros mismos al perdernos en el mundo. Sin embargo el arte, el teatro, es un constructo social; es algo, y para referirse a lo que no-es, necesita la máscara. El teatro no cuenta una historia, pero si muestra el drama de la existencia, los procesos de construcción, formación y configuración frente a un espectador y todo esto porque es exhibición (hacer que juegue el espectador), “no es propiamente ni se puede utilizar en el sentido de rito, puesto que la teatralidad es esencialmente configuración. Configuración que, por supuesto, puede serlo de un rito, pero que nunca pierde de vista que ello no es más que re-presentación”.<sup>179</sup> El teatro, cual arte, necesita programación, disciplina y método para conseguir la improvisación, para alcanzar la espontaneidad que es algo que se consagra por la técnica, no algo desdibujado, amorfo, indefinido: toda técnica se transforma en metafísica. Peter Brook habla sobre sus diferencias con Grotowski:

Él dirige un laboratorio. Sólo ocasionalmente necesita tener público, y un público reducido. Su tradición es católica, o anticatólica; en este caso, los extremos se juntan.[...] Nosotros trabajamos en otro territorio, en otro lenguaje, con otra tradición. Nuestro objetivo no es una nueva misa, sino una nueva relación isabelina, que vincule lo privado con lo público, lo íntimo y lo multitudinario, lo secreto y lo revelado, lo vulgar y lo mágico. Para ello necesitamos una verdadera multitud en escena y una multitud de espectadores...”.<sup>180</sup>

De la primera relación mimética que el hombre establece consigo mismo, a partir de su doble, de su sombra, de lo otro que es él mismo, se hace patente el ausente (yo-tú: él); pero en un segundo momento –en la comparecencia escénica del actor y el personaje-, la relación primigenia permanece entre un *yo actor* que se dirige a un *tú espectador*, y el ausente se *re-presenta*: *ello* adquiere forma y se designa a sí mismo desde la ambigua constitución del personaje. Esto es, reconoce su ser ficticio sólo mediante el intercambio con el actor y el espectador, a partir de reactivarse en el cuerpo de uno, y en la mente del otro.

El personaje teatral sólo existe en la representación, es decir, sólo mediante un actor que lo acciona. El actor no es menos determinante que el espectador. El fenómeno teatral exige la presencia de compartida del creador (actor) y el espectador (co-actor), generando un fenómeno único en la representación en general que es la relación triangular entre actor – personaje –

---

<sup>179</sup> J. Alcántara, *op. cit.*, p. 173.

<sup>180</sup> P. Brook, *op. cit.*, p. 73. Para Sarcey el arte dramático consiste primeramente en mantener al público en el teatro. (*Cf. C. Oliva, op. cit.*, p. 171).

espectador, que le hace a Voltaire decir que el teatro contradice “todos los juicios que se han hecho antes de la representación”.<sup>181</sup>

El actor es su propio material, no lo amortigua ningún intermediario: “El teatro no es un arte que se desprenda de su creador en el momento de su terminación; no hay forma de mostrar una representación sin mostrar a los intérpretes al mismo tiempo”.<sup>182</sup> El autor/actor no puede esconderse atrás de un dispositivo que lo evada de la interpelación. Esto porque el teatro no es la concepción de un autor recluso en su rincón creativo, o el de un grupo de actores en su laboratorio clandestino o institucional, sino porque a través de todos ellos y en confrontación con los espectadores se convoca algo que, aunque desconocido, flota como un espíritu en todos nosotros. El actor/autor en su preparación, pero sobre todo en su actuación en el momento de la representación frente al público no puede obviar sus condiciones y circunstancias propias de estar parado frente a otros seres vivos que comparten con él el tiempo y espacio. Indisoluble a la escena, alcanza su realización hasta que se comparte, hasta que exhibe su *poiesis* con el espectador. “No obstante, lo que se comparte no es la *poiesis*, pues ésta es un proceso exclusivo del creador. Lo que se comparte es aquello que la *poiesis* produce en quien la contempla, creándose así una segunda dimensión del proceso, la dimensión propiamente receptiva o ‘contemplativa’, y que Jauss llama *aestesis*”.<sup>183</sup>

Es aquí, en el espectador, donde el triángulo se cierra (actor-personaje-espectador) y el juego de reflejos accede a su autorepresentación: el personaje está a mitad y funge como “facilitador” de los intercambios. El personaje adquiere vida en la imaginación del receptor, quien lo configura, lo imagina con su propia experiencia. Tzara<sup>184</sup> dice con justeza que dado la importancia de los espectadores la luz de la sala debe iluminarlos también, evidenciarlos en su acto contemplativo, tal como Bergman nos mira directamente con sus personajes que ven hacia la cámara, como las alusiones al espacio/tiempo de la sala cinematográfica. “El teatro existe únicamente en el momento preciso en que esos dos mundos –el de los actores y el del público– se encuentran: una sociedad en miniatura, un microcosmos cuyas partes se juntan todas las noches en el mismo espacio. El papel del teatro es dar a este microcosmos el efímero y ardiente sabor de otro mundo, con el cual nuestro mundo presente pueda integrarse y transformarse”.<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup> Voltaire, citado en R. Abirached, *op. cit.*, p. 80.

<sup>182</sup> R. Schechner, *op. cit.*, p. 221-223.

<sup>183</sup> J. Alcántara, *op. cit.*, p. 13, y 39-40.

<sup>184</sup> Cf. C. Oliva, *op. cit.*, p. 222.

<sup>185</sup> P. Brook, *op. cit.*, p. 395.

Lo que en teatro mantiene nuestra atención es la interrelación entre una persona y otra; lo que nos seduce del actor es que esto se da en su mismo cuerpo. Si el poeta se construye un cuerpo para dejar habitar la poesía y terminar en poema, el actor es el poema, escribe sobre su piel sus diferentes rostros, máscaras superpuestas *por* donde lo múltiple *suen*a (per - sonare / para sonar / máscara): repitiendo lo diferente se inscribe el rostro de Dionisio.<sup>186</sup> Por esto, la intermitencia entre interprete y representación es constante, y lo que el espectáculo propicia nunca puede ser la ocultación, el encubrimiento de alguna de sus partes (el actor) sino los innumerables y profundos puntos de contacto entre los dos. Tanto como el personaje como el actor son perceptibles para el espectador; éste experimenta la relación entre ambos. El actor, entonces, mediante el personaje se descubre a sí mismo como *otro*, y, en tanto ponga este proceso de frente al espectador que lo mira desde butacas, se estará –otra vez- conjugando el verbo *ser*, delineando así una figura ambigua y movediza: *la* persona.

Artaud, a base de sufrimiento, descubrió un cuerpo sin órganos, un cuerpo vital y el lenguaje de este cuerpo. En Artaud, palabra y gesto se corresponden en un proceso alquímico donde confluyen todos los lenguajes que emergen del Caos primigenio y que Pavis denomina como lenguaje-cuerpo.<sup>187</sup> Si hablamos no es para producir significado, y esto el teatro es el primero en reconocerlo cabalmente, pues en el proceso teatral se busca la necesidad del lenguaje, mas que el lenguaje en sí; el actor “rehace poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje”,<sup>188</sup> es decir, convoca las vibraciones, la Sílabas profunda que se esconde en el aire y acentúa sobre el sentimiento. “Y reivindico el derecho de quebrantar los significados usuales le lenguaje, de destruir de manera definitiva la coraza, haciendo trizas el collar de hierro; en fin, de retornar a las etimologías del lenguaje que a través de conceptos abstractos evocan elementos concretos”.<sup>189</sup> Artaud cuando clama la crueldad está clamando por la reactivación violenta del cuerpo que reinventa sus límites o los extrapola de su condición cómoda, indolora: “En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu”.<sup>190</sup> Por el cuerpo, por el rostro, experimentamos al *otro* por su compleja y ambigua

---

<sup>186</sup> G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 33. Ni el tiempo histórico, ni eterno: el intempestivo: “en contra de este tiempo, a favor, lo espero, de un tiempo por venir”. (F. Nietzsche, citado en *Ibid.*, p. 18).

<sup>187</sup> “Lo que denominamos lenguaje-cuerpo, la unión de representación de cosa con representación de palabra, en el contexto de la enunciación teatral sería la unión del texto hablado con los gestos que acompañan su enunciación; en otras palabras, el vínculo específico que el texto establece con el gesto. [...] El lenguaje-cuerpo es la orquestación peculiar de una lengua y cultura, del gesto, el ritmo vocal y el texto. Es, simultáneamente, *acción hablada y habla en acción*”. (P. Pavis, “Problemas de la traducción para la escena”, en *La obra de teatro fuera de contexto*, México, SXXI, 1991, p. 54).

<sup>188</sup> A. Artaud, citado en F. Reyes Palacios, *op. cit.*, p. 46.

<sup>189</sup> A. Artaud, *op. cit.*, p. 99.

<sup>190</sup> A. Artaud, citado en F. Reyes Palacios, *op. cit.*, p. 103.

desnudez; nos refleja la conciencia sobre la muerte, sobre *mí* muerte que se refleja *tú* rostro. La conciencia de esto es cruel, puesto que “la conciencia otorga al ejercicio de todo acto de vida su matiz de sangre, su matiz cruel, ya que se sobreentiende que la vida ha de incluir siempre la muerte de alguien”.<sup>191</sup>

Así, la conciencia se gesta con la impresión del tú, el yo o el nosotros en lo “absolutamente otro”, en la sombra de toda lengua: la nada, el silencio, el vacío. Aquí radica el miedo de Alma y su resistencia, pues el rostro –imagen-afección- es un fantasma que está flotando lejos de la individuación. Ya no hay individuo en él sino la suspensión del sentido, pura afección. “Bergman llevó hasta sus extremo el nihilismo del rostro, es decir, su relación en el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada. En toda una parte de su obra Bergman alcanza el límite supremo de la imagen-afección, quemando el icono, consumiendo y extinguiendo el rostro con las misma contundencia que Beckett”.<sup>192</sup>

Sin embargo este lenguaje está más cerca de la locura esquizofrénica que de la poesía, por eso aunque Deleuze no cambiaría una sólo página de Artaud por todo Carroll, considera al último “el maestro o el agrimensor de las superficies, que se creían también conocidas que ya no eran exploradas, en las que encuentra sin embargo toda la lógica del sentido”.<sup>193</sup> Deleuze compara la actitud artaudiana con la carrolliana, y enfrenta sus particulares modos de la creación. Lo hace a partir de un poema de Carroll –*Jabberwocky*- que Artaud intenta traducir. Artaud en el tercer verso se harta del sinsentido límpido y correcto del “inglés amanerado”. En una carta confiesa:

No me gustan los poemas o los lenguajes de superficie, que respiran ocios felices y triunfos del intelecto, apoyándose éste sobre al ano pero sin echarle ala o corazón. El ano es terror siempre, y no admito que se pierda un excremento sin que uno se desgarré por perder también su alma [...] Puede uno inventarse su lenguaje y hacer que hable la lengua puro con un sentido no gramatical, pero es preciso que este sentido sea válido en sí mismo, es decir, que surja de la angustia...<sup>194</sup>

Lo que propone Artaud está más allá de los lindes del teatro; su actitud religiosa-chamánica extrapola las condiciones del arte que se constituyen a partir de la repetición de la mimesis (autorepresentación) del movimiento cósmico-eterno, pero contra-efectuando sus causas, es decir, recomponiendo la creación de su causalidad natural. Todo en una cadena de verosimilitud que no se excluye de lo verdadero, pero sí de la Verdad. Todo en una concatenación que va

---

<sup>191</sup> A. Artaud, *op. cit.*, p. 100.

<sup>192</sup> G. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 148.

<sup>193</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 109.

<sup>194</sup> A. Artaud, citado en *Idem.*, p. 100-101.

restando “peso de realidad” de una realidad a la otra, haciéndose cada vez más imprecisa e infinita. Puesto que el rito no tiene espectadores; en el teatro hay una referencia constante al espectador, es donde este se reconoce y donde se juega para él, o donde él también juega. En el rito esta ajeno, no participa de los códigos, no se entretiene. La presencia del público será una de las diferencias con el rito, es decir, la exhibición del proceso que ordinariamente se concibe para los iniciados. No es que el actor no participa, sino que conforme la comunidad va creciendo, va aumentando las posibilidades de desaparecer, de esconderse atrás de otro y construyendo más niveles de ficción. El mundo de encantamiento, de delirio, sueño o posesión está domesticado y no puede arrastrar al actor o espectador a un trance; lo contrario es una excepción y en muchos casos se trata de un desequilibrio momentáneo que pronto se inserta a la “normalidad” pasado un rato. El coro era el pueblo y bailaba y cantaba. Lo héroes no escondían nada: excepto la violencia. Aquí radica la sabiduría trágica: los conflictos se exhiben, se “discute” con el pueblo, a veces, se le pide su consejo, la inclemencia sale afuera pero purgada de su gravedad. ¿No hemos visto que esta es la particularidad del “arte”? ¿No es por esto que el arte se diferencia de lo natural? ¿No radica su creación aquí?



Close up muy oscuro a un rostro anónimo al que sólo le brillan las pupilas. Se aleja de la cámara y Alma se dibuja con la poca luz de un pasillo. Se acerca a una puerta que está a su espalda y parece husmear. Abre la puerta y se introduce en el mismo decorado de la clínica y su camilla que –al inicio de la película- tuvimos tiempo de mirar. Aquel hospital, el primero, donde Alma y Elisabeth se conocieron: el hospital Sophia. Bergman, como en un Flash-back se retoma, se sorprende en su camilla escribiendo sobre la necesidad de hacerlo, del arte, de su quehacer artístico, del artista y de la persona. La escena se repite, la película vuelve a empezar: Alma viste como enfermera, pero Elisabeth no está muda: está aprendiendo a hablar.

*En el plano semigeneral, Alma entra, cierra la puerta tras ella y se acerca al lecho (en primer plano) en el cual está acostada Elisabeth Vogler. Alma se inclina hacia el rostro de la enferma que parece dormir. La incorpora y la hace sentarse en el lecho, manteniéndola contra ella. Plano cercano de las dos: Elisabeth, amorfa, apoya su frente contra el hombro de la enfermera Alma que le habla dulcemente.*

ALMA.- Escúchame y repite... ¡repite!

*Elisabeth parece decir "no... no podría", murmurando en un gemido confuso. Primer plano de Elisabeth, muy laxa; Alma, vista parcialmente, sigue sosteniéndola.*

ALMA.- (*parcialmente off*) ¡Nada!

*Gran primer plano de Elisabeth, con los ojos cerrados. Alma, ahora fuera de cuadro, insiste.*

ALMA.- (*off*) ¡Nada!... ¡Siempre Nada!

*Elisabeth se remueve lentamente. Se siente que hace un esfuerzo considerable para intentar hablar; sus labios tiemblan.*

ELISABETH.- (*con mucha dificultad*) ¡Nada!

ALMA.- Eso es. Muy bien... Vamos por el buen camino.

*Alma recuesta con precaución a Elisabeth. Encadenado.*<sup>195</sup>

¿No es acaso de la aniquilación de lo que Bergman se está resistiendo, avasallado en el Hospital Sophia, escribiendo una película que consigna sus tormentosas dudas acerca de la creación cuando adquiere el rostro de la nada? ¿No es acaso la Doctora la que le advierte a Elisabeth de la aniquilación cuando de pronto ésta pretende "ese vano sueño de ser, no de actuar sino de ser"? ¿no está Alma manteniendo con vida la huella de la nada, enseñándole a Elisabeth lo que de ella aprendió: la mimesis de la mimesis, la repetición del silencio? Por tal, para que el arte siga siendo tal, y no devenga en un rito inoperante, en un caos artificial que rememora al original; vamos, si el artista quiere seguir permaneciendo como tal y no trascender a la locura, la esquizofrenia, la posesión divina, no debe traspasar el papel empapelado del tapiz de la abuela, debe permanecer colaborando con su "papel" social y sus instituciones culturales. Por esto como bien apunta Sontang, el silencio como postura artística se devuelve en contra del arte mismo que si bien apunta a lo impronunciable tiene que decirlo, decírselo a sí mismo para su sobrevivencia. "El silencio es una estrategia para la trasvaloración del arte, y el arte es el heraldo de una prevista trasvaloración radical de los valores humanos. Pero si el éxito corona esta estrategia, finalmente habrá que abandonarla o, al menos, introducirle importantes modificaciones. [...] El

<sup>195</sup> I. Bergman, *Persona*, p. 124-125. En el script original, esta escena sucede un poco antes y Bergman la escribió en estos términos:

*"Alma [...] se ve a sí misma un instante. Eso es lo que es, Elisabeth Vogler y ella misma. Ya no puede establecer la diferencia, y además ya no tiene importancia. Elisabeth lanza una risa pesada y rápida.*

ALMA.- (*susurrando*) Intenta escuchar, te lo pido. ¿No puedes oír lo que te digo? Intenta responder ahora.

*Elisabeth alza su propio rostro, que tenía entre las manos. Ese rostro está desnudo, chorrenado sudor. Hace lentamente un gesto con la cabeza.*

ALMA.- Nada... nada... no, nada.

ELISABETH.- Nada.

ALMA.- Así. Muy bien. Así es la cosa.

*Elisabeth baja de nuevo la cabeza, Alma afloja las manos. Continúa hundiéndose. Alma pasa su mano por sus labios secos. Luego, la oscuridad".*

silencio sólo tendrá posibilidades de perdurar como idea viable para el arte y la conciencia modernos si se despliega con una ironía considerable y casi sistemática”.<sup>196</sup>

Bergman decide omitir un raro epílogo, donde la Doctora aclara –a modo del “a la mañana siguiente”, o “diez años después”- el destino de la actriz, que volvió al teatro con gran éxito:

DOCTORA.- Siempre tuve la convicción de que volvería. El silencio era un papel como todos los demás. Al cabo de cierto tiempo ya no le era necesario y entonces lo abandonó. Naturalmente es difícil analizar la motivación profunda sobre todo en un personaje tan espiritualmente complejo como la señora Vogler. Pero apostaría a que se trata de un infantilismo fuertemente desarrollado. Y, naturalmente, muchas otras cosas: la fantasía, la sensibilidad y, tal vez, incluso una real inteligencia. (*Ríe*) Personalmente, pienso que hay que ser realmente infantil para tener la fuerza de ser artista en nuestra época.

Quizá más importante que la fuerza de esto último, es el hecho de que la Doctora lee la situación como una “historia clínica” y a Elisabeth como un personaje donde ella de alguna manera es la creadora, la urdidora: fue en su chalet de verano y ella –muy al principio- dio muestras de estar sino colaborando, esperando sólo la concatenación de los eventos que, sin embargo, no puede establecer muy bien su origen, su motivación por tratarse de un “personaje espiritualmente complejo” y la ciencia queda rebasada en su probada madurez para remitir la complejidad de las apariencias a un periodo infantil, ya sea de nuestra historia personal, como en la del ser humano. Así, Bergman después de rodar *Persona* regresa al Teatro Dramático ha reencontrarse con sus labores creativas y administrativas. Mismas labores que lo habían hospitalizado.

Sentía la diferencia entre el absurdo trabajo administrativo del teatro y la libertad con *Persona*. Alguna vez he dicho que *Persona* me salvó la vida. No es una exageración. Si no hubiese tenido fuerzas para terminarla, probablemente hubiera quedado fuera de combate. Fue significativo que por primera vez no me preocupase de si el resultado sería popular o no. El evangelio de la comprensibilidad, que me metieron en la cabeza desde que sudaba como negro de guiones en Svensk Filmindustri, pudo irse al infierno. (¡Donde debe estar!).<sup>197</sup>

El teatro debe reconquistar su calidad poética, apelar a la sensibilidad y no al sentido; desarrollar la exclamación y no el discurso; erguir al hombre como algo más que un simple activo, individuo o valor de cambio a través de la reconquista y purificación de su lenguaje, único testigo de su existencia. Recuperar su plasticidad, su sonoridad, su afectividad y su magia.

---

<sup>196</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 35-36 y 58.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 59.

Purificar al lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original. El teatro mediante el personaje (representaciones) dice aquí está, nunca qué o quién es. Porque como arte la realidad indicada es mediante una exclamación y permanece innombrada. Si el teatro pierde su metáfora (la máscara – el personaje) pierde su calidad de arte. Su juego estriba en los reflejos y en las mentiras encarnadas, cínicamente ciertas. El personaje es actor de otra tragedia, como el actor será siempre un personaje de su triste comedia. Como demuestra Abirached, la “crisis del personaje en el teatro moderno” se trata más bien del replanteamiento sobre la especificidad del lenguaje teatral: “si nos fijamos con detenimiento, los dramaturgos más recientes más que destruir al personaje han quebrantado su definición burguesa y su condición literaria”.<sup>198</sup>

Al final, todo resulta ser una película. Como si al final, la nada siguiera produciendo y las dos mujeres regresaran a sus habituales actividades después de una función cualquiera, pero sin demeritar lo genuino de lo ocurrido, simplemente sabiéndolo en un grado distinto de realidad, y por lo tanto, “actuando” en consecuencia con su verosimilitud. Alma, cual en camerinos, se peina y se acomoda los recuerdos sobre su cabeza. Ya nunca más hablará con Elisabeth: ni se despiden siquiera. Las dos parecen indisolubles, como si nunca se hubieran acercado, como si su relación hubiera sido producida por algún artefacto mecánico que en su debilitación arrastra el acaecimiento de la integración que llegó hasta extremos vampíricos. La enfermera cierra y Bergman junto con ella, última a Electra en su ya clásica escena de reconocimiento. Después una Elisabeth de cabeza bajo una gran grúa que sostiene una cámara de cine. ¿Es Liv o Elisabeth? Es la actriz que regresa a lo sets, mientras a Alma se la lleva un camión. El niño, cual espectador, sigue tratando de descifrar el rostro bajo la neblina, la máscara que es rostro, sobre ese lienzo fantasmal.

*Un set: ruido del alertador señalando que hay luz roja. Plano medio desde arriba hacia una pasarela móvil en la cual está trepada una enorme cámara de 35mm; dos hombres, el fotógrafo y su operador, están en la pasarela y ejecutan un movimiento descendente en dirección del set en que se encuentra Elisabeth tendida en un diván.*

*Ruido off del vaso quebrado... y música lancinante, estilo sirena de alarma...*

*Encadenado sobre el niño (plano americano, torso desnudo) acostado como al comienzo del film en una sala de la morgue. Está de espaldas y acaricia el muro donde hay un enorme retrato fotográfico de su madre, Elisabeth Vogler.*

*Primer plano del carrete del aparato proyector, que gira; el film se rompe. El carrete continúa girando con gran ruido. Plano de una mecha incandescente... sonido de sirena de alarma... y pantalla negra. La palabra FIN no aparece.<sup>199</sup>*

---

<sup>198</sup> R. Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, p. 135.

<sup>199</sup> *Persona*, p. 128.

*Mi pieza comienza con el actor que baja al patio  
de butacas y estrangula a un crítico, y lee en voz alta, de un pequeño  
cuaderno negro, todas las humillaciones sufridas que ha anotado.  
Luego vomita sobre el público. Después de lo cual, se va  
Y se pega un tiro en la frente.*

Ingmar Bergman



## Conclusiones

### Int. Hospital Sophia. Tarde

INGMAR.- La señora Vogler ansía la verdad. La ha buscado por todas partes y a veces ha creído encontrar algo sólido, algo duradero, pero de pronto el suelo ha cedido. La verdad se ha diluido y desaparecido o en el peor de los casos se ha convertido en una falsedad.<sup>35</sup>

En *Persona*, las inquietudes de Elisabeth, son las del autor. Las de un autor que no obstante de silenciarse abatido con sus dudas, crea una ópera que no intenta responder las inquietudes como primer impulso, sino plantear artísticamente las preguntas. Evidentemente en la forma en que se plantean éstas radica ya un tipo de respuesta. En este sentido, el proceder de la actriz, es el del autor. “En la medida en que es serio, el artista experimenta continuamente la tentación de cortar el diálogo que mantiene con el público. [...] El silencio es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra”.<sup>1</sup>

¿Por qué esta repentina resistencia a la mentira en un hombre de cuarenta y siete años que ha tiempo atrás la empleado para expresar su furia, sueños, vivencias, fantasías, ataques de locura y neurosis? ¿Después de todo lo dicho y hecho se contempla lo innecesario de haber hablado? El arte no ha contrarrestado la crueldad del hombre. Cada vez que el hombre “progres” destruye algo, cuando no es alguien y, ¿el anhelo artístico?, la sublevación de la realidad mediante las paradojas y la apariencias ¿a qué le ayudan al moribundo, al hambriento, al judío masacrado, al sediento? Después de sentir, entrever, convivir con fantasmas y demonios en su tierna infancia, Bergman transforma este juego en “arte”. Instalado en estos terrenos, con éxito en su carrera, con varios reconocimientos públicos, de pronto algo se rompe, como una película que revienta a mitad de la proyección. Algo le disgusta de su profesión, de su quehacer artístico y su industria y se retrae en el silencio. El arte se le devuelve como la más vulgar de las falsedades, como desconectado del fundamento, de aquellos primeros impulsos infantiles donde el “arte” no era algo que se producía y se exhibía en un mercado, sino el rito primigenio donde se gestaban las creencias. La creación no puede estar escindida de su creador, y si este ha perdido un sentido ético elevado, se ha perdido a su vez la necesidad de tender puente o relación de la

---

<sup>1</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 18.

obra artística con la sublimación, con el efecto mágico. El arte se convierte entonces en propaganda, si acaso en nostalgia irónica por lo infinito. ¿No es esta la nostalgia de Stanislavski, Grotowski, de Artaud? ¿La mimesis tiene que agotarse en su exhibición o todavía puede apelarse a la transformación? ¿El arte es pues una actividad est-ética?

De su primer libreto escrito en el Hospital Sophia, a la puesta en cuadro y a su proyección fílmica, la imaginación de Bergman se ha inscrito a través de la actriz -que depende del orden general de la representación- y se actualiza en el escenario donde el personaje encuentra materialidad, imagen; su silencio encuentra oídos. Su escenario no es una “obra de teatro”, sino una isla, isla donde espera ahora su muerte revisando películas -Färo-, y fuente inagotable de sus locaciones.<sup>2</sup> Disfrazado de Elisabeth Vogler, empieza a reflexionar sobre el movimiento de su mano, de su quehacer artístico, de sus acciones como persona. De la creación de realidades que se suceden todos los días y a veces generan un vértigo con pánico que avasalla hasta el silencio.

En mí la creación artística siempre se ha manifestado como hambre. He constatado esta necesidad con serena satisfacción, pero en toda mi vida consciente nunca me he preguntado por qué ha surgido esta hambre y ha reclamado satisfacción insistentemente. Ahora, en los últimos años, cuando ha empezado a debilitarse, siento que es importante tratar de encontrar la razón de mi actividad.<sup>3</sup>

Una película antes de filmar *Persona* y una después de rodar *El silencio* (1962), Bergman filmó *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (1963) -dos años antes de su hospitalización-, que en español conocemos como *Esas mujeres!*, extrañamente. Descaradamente, sin intermediarios casi, de manera vulgar y expedita, pero no menos interesante y lúdica, Bergman hace sátira de la industria del arte y sus relaciones con el Poder, de la crítica.<sup>4</sup> De forma fársica y desencajada, relaciona la función social del artista, e incluso lo que origen al arte, con el sistema de producción burgués que también tiene sus particulares convenciones. Todos salen raspados; del creador al productor al público: ni la burla perdona. Bergman repara en que este mundo organizado bajo procesos de producción capitalista, cualquier actividad, incluso la artística, mama de la misma ubre. “Toda mercancía cultural que se integra en los circuitos de la oferta y la demanda capitalista tiene que recubrirse de una determinada imagen publicitaria que no pregona

---

<sup>2</sup> “Estoy en Färo esperando. Estoy completamente aislado por mi propia voluntad y es bastante agradable (...) Claro que uno siempre quiere tener éxitos de crítica y de público. Pero hace tanto tiempo... Tengo la sensación de que estoy marginado. Que estoy rodeado de silencio y cortesía. Me cuesta respirar. ¿Cómo voy a poder seguir?” (I. Bergman, *Imágenes*, p. 254).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>4</sup> ver Apéndice.

las excelencias del producto en sí (valor de uso), sino el carácter emblemático de éste (valor de cambio)".<sup>5</sup> Menos cruel, menos puntiaguda pero más sarcástica y punzante que *Persona*, el espectador recibe aquí las bofetadas en su actitud razonada, especializada y rimbombante (léase, la nuestra... todas), y no resulta, pues, tan agradable. Incomoda a uno verse sorprendido en su confortable posición crítica en busca del error, más que el disfrute: "por eso esta farsa sarcástica y feroz resulta tan antipática, indigente y odiosa".<sup>6</sup>

El "arte" está fechado, tiene caducidad, es un producto histórico. En la Antigüedad y en la Edad Media se tenía la creación –más que el arte- como un elevado rango ontológico: *Verbum creans*. Su lugar dentro de la vida estaba firmemente asumido: la Creación, el orden el universo, son elevados al rango de obra de arte. El "arte" como lo conocemos en la actualidad no había surgido. Este empezó en la época del humanismo, cuando la Edad Media declinó y...

...junto al dios Creador del Antiguo y Nuevo Testamento, apareció el artista creador como un *alter Deus*, una suerte de segundo Dios. Y cuando la revolución del tercer estado llevó a su culmen la Ilustración de la Edad Moderna, el arte alcanzó su más alto rango en tanto que lugarteniente suya. [...] Ya no era lo bello lo que la estética trataba, sino el arte.<sup>7</sup>

Por esto, el "arte" nace cuando se separa de la Cultura y se empieza a llamar "arte". Nace cuando se subdivide en disciplinas y categorías y nos convertimos en hombre-ojo, hombres-oídos, etc. Empieza con los especialistas para ejecutarlo y los espectadores especializados, para establecerles su precio. Nace pues con la pérdida de la integridad humana y cósmica: todo civilización que tenga una "industria cultural" o una secretaría de Arte, es una civilización enferma,<sup>8</sup> pues "arte" es lo que necesitamos para disfrutar de la ilusión sin sus efectos delirantes, sin su poder transformador. Entonces se convierte en una "actividad profundamente *problemática*, y es lícito poner en tela de juicio no sólo todos sus procedimientos sino también, en última instancia, su derecho mismo a existir".<sup>9</sup>

Haciendo caso omiso de mis propias creencias y dudas, que carecen de importancia en este sentido, opino que el arte perdió su impulso creador básico en el instante en que fue separado del culto religioso. Se cortó el cordón umbilical y ahora vive su propia vida estéril, procreando y

---

<sup>5</sup> J. M. Company, *Ingmar Bergman*, p. 12.

<sup>6</sup> Miguel Marías, "Nuestro Cine", n. 88, Madrid, agosto de 1969, citado en J. Company, *op. cit.*, p. 168.

<sup>7</sup> H-G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 285-291.

<sup>8</sup> Cf. Leandro López Ojeda, "Hacia el fin del teatro y del arte", en *La estética de la transgresión*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 92-93.

<sup>9</sup> S. Sontag, *Estilos radicales*, p. 14.

prostituyéndose. En tiempo pasado el artista permanecía en la sombra, desconocido y su obra era para la gloria de Dios. Vivía y moría sin ser más o menos importante que otros artesanos; “valores eternos”, “inmortalidad” y “obra maestra” eran términos inaplicables en su caso. La habilidad para crear era un don. En un mundo semejante florecían la seguridad invulnerable y la humildad natural.<sup>10</sup>

Arte como fracaso irresponsable, mentira, vana autosatisfacción. El artista no es más un iluminado, ha olvidado, perdido algo del efecto de sus propios poderes mágicos. Sólo simula, con oficio; degradado a lo falso perfecciona el truco, el artificio. Como se mencionó atrás, el antepasado de Elisabeth, Albert Emanuel Vogler, es un ilusionista que sabe su oficio, los trucajes y andamiajes para fascinar. Las fantasmagorías son las de la linterna mágica; más lejos del teatro, está más cerca a Méliès. El racionalismo científicista quiere “desenmascarar” su arte, develando el “verdadero” *rostro*. Ya desde entonces *su* arte estaba preguntándose sobre su veracidad, pero en *El rostro* (1958), Bergman tiene tres años de estar imbuido en la industria cinematográfica más plena, después de la fama internacional que había adquirido recientemente gracias a *Sonrisas de una noche de verano* (1955). (No será descabellado decir que desde su primer película, Bergman recurra al arte para preguntarse sobre el quehacer artístico. En la mayoría de sus películas hay un pintor, un músico, escritor, actor o bufón entre los personajes).

El arte como autosatisfacción puede, evidentemente, tener su importancia -sobre todo para el artista. Si, por consiguiente, quiero ser completamente sincero, debo considerar el arte (no sólo el arte cinematográfico) como algo intrascendente. Literatura, pintura, música, cine y teatro se procrean Y se dan a luz a sí mismos. Surgen y se aniquilan nuevas mutaciones, nuevas combinaciones, el movimiento visto desde fuera parece nerviosamente vital -no es más que el extraordinario afán de los artistas por proyectar, para sí mismos y para un público cada vez más distraído, la imagen de un mundo que ya no se preocupa de sus gustos o sus ideas. En unas pocas reservas los artistas son castigados, el arte es considerado peligroso y digno de ser reprimido o dirigido. Sin embargo, en líneas generales el arte es libre, desvergonzado, irresponsable y, como ya he dicho: el movimiento es intenso, casi febril, parece, creo, una piel de serpiente llena de hormigas. La serpiente lleva ya mucho tiempo muerta, devorada, desposeída de su veneno, pero la piel se mueve, llena de vida bullente. [...] Por consiguiente, si se me pregunta qué es lo que desearía que fuera el propósito general de mis películas, contestaría que quiero ser uno de los artistas en la catedral, en el gran llano. Deseo hacer una cabeza de dragón, un ángel, un demonio -o tal vez un santo- tallada en piedra, da lo mismo lo que sea; siento una gran satisfacción tanto en una como en otra cosa. Independientemente de si soy cristiano o pagano, trabajo en la edificación común de la catedral porque soy artista y artesano, y porque he aprendido a formar de la piedra caras, miembros y cuerpos. Nunca necesito inquietarme por el fallo contemporáneo o el criterio de la posteridad; consisto de un nombre y apellido, que no están grabados en ningún lugar y que desaparecerán cuando yo mismo desaparezca. Pero una pequeña parte mía va a

---

<sup>10</sup> I. Bergman, *Cuatro Obras*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1965, p. 21.

sobrevivir en la ingratitud triunfante, anónima. Un dragón o un demonio, tal vez un santo, no importa qué.<sup>11</sup>

En algún lugar dijimos que el teatro era la consecución degradada del rito. Esto hay que matizarlo, puesto que ritos siguen existiendo y quizá mundanos y mutando, pero no han dejado de ser ritos. Lo que se va transformando es la relación que establecemos con nuestras nociones de cosmos, especie, comunidad e individuo: lo uno y lo múltiple: el yo-tú con el nosotros. Como nacemos en sociedad, las relaciones con las que nos encontramos recién paridos van constituyendo ese núcleo hasta que deviene en concepto: la familia. Las grandes tragedias son asuntos familiares. Son disputas celulares que confabulan toda una cosmogonía. Mientras más compacta es una célula, digamos, mientras la familia sea pequeña, las querellas se sacan al pasillo, se resuelven en el patio. Las comunidades lo ventilan en la plaza, en la calle. Con cada nuevo individuo y la propensión a la propiedad privada, las células se subdividen y se hacen más pequeñas unas de otras. Las ciudades se vuelven impersonales y monstruosas y, aunque la capacidad para generar conflictos, situaciones, intrigas y problemas no muda, ya no es asunto de orden público: la ropa sucia se lava en casa. “*La comunidad se privatiza*. Es en este momento que empieza a surgir el drama en la forma de nosotros conocida; como si la gente tuviera que tener algún sitio para irse con su responsabilidad colectiva. Una escena dramática se vierte en el agujero que dejó el retiro de la familia de la vivienda, y es representada por actores”.<sup>12</sup> La tragedia era representada en público, en una plaza; no sólo sabiendo del público, sino dialogando con él. Estaba ahí, expuesto.

Hoy el individuo se ha convertido en la forma más alta y en el veneno más grande de la creación artística. La más leve herida, o el dolor ocasionados al yo, son examinados bajo el microscopio como si fuera cosa de importancia eterna. El artista considera su aislamiento, su subjetividad, su individualismo como si fueran casi sagrados. Y así finalmente nos reunimos en un corral grande donde nos quedamos baltando sobre nuestra soledad sin escucharnos los unos a los otros y sin advertir que nos estamos asfixiando unos a otros hasta matarnos. Los individualistas se miran fijamente a los ojos y sin embargo niegan la existencia unos de otros. Andamos en círculos tan limitados por nuestras propias ansiedades que no podemos ya distinguir entre lo verdadero y lo falso, entre el capricho del *gangster* y el ideal más puro.<sup>13</sup>

El hacedor, el autor de películas tiene que insertarse en la industria (cada vez menos en cuanto a producción se refiere, con los avances del video digital, pero todavía en cuanto a la distribución se refiere) y saberse parte de una demanda que exige ciertas cosas específicas. Bergman

---

<sup>11</sup> I. Bergman, “Eso de hacer películas”, *Film Ideal*, n. 68, Madrid, 1961, citado en J. Company, *op. cit.*, p. 143.

<sup>12</sup> Phillip Slater, “Earthwalk”, citado en R. Schechner, *Teatro ambientalista*, p. 248.

<sup>13</sup> I. Bergman, citado en J. Company, *op. cit.*, p. 143.

disfrazado de espectador: “Pagué, de modo que quiero que se me distraiga, ser llevado, que me involucren; quiero olvidarme de mis problemas, de mi familia, de mi trabajo, quiero salirme de mí mismo. Aquí estoy, sentado en la oscuridad y, como una mujer a punto de dar a luz, quiero una ayuda para el alumbramiento”.<sup>14</sup> El autor se encuentra en una posición incierta, incómoda hasta cierto punto, pues sabe que estas demandas le crean ciertas obligaciones, pues vive de la taquilla: “¿hasta qué punto tengo el derecho de admitir el compromiso y dónde comienzan mis obligaciones conmigo mismo?”.<sup>15</sup> A ratos, busca la complacencia, la carcajada fácil, a hacer de sí lo que público quiera. Otras veces irrumpe el artista desobligado, incomprendido, meditabundo en sus propias disquisiciones y ermitaño. Bergman, disfrazado de esto último: “¿Quién dice que no puedas hacer ruido, cruzar fronteras, luchar contra molinos de viento, mandar robots a la Luna, tener visiones, jugar con dinamita o desgarrar la piel de otros o la tuya misma? ¿Por qué no aterrorizar a los productores de cine? Forma parte de su trabajo el ser aterrorizados, ¡después de todo se les paga por tener úlceras estomacales!”.<sup>16</sup>

A veces me pregunto qué estoy tratando de lograr en mis películas, cuál es mi *meta*. La cuestión es difícil y espinosa, y normalmente respondo con una mentira o saliéndome por la tangente: <<Estoy tratando de decir la verdad acerca de la condición humana, la verdad según yo la veo.>> Esta respuesta siempre satisface a la gente, y a menudo me pregunto cómo es que nadie se percata de la fanfarronada, pues la verdadera respuesta debería ser, <<Tengo una necesidad irreprimible de expresar a través del cine aquello que, de una manera totalmente subjetiva, toma forma en algún lugar de mi conciencia. Siendo así, no tengo otra meta que yo mismo, mi pan de cada día, el entrenamiento y el respeto del público, un calce de verdad que yo experimento en ese preciso momento. Y si trato de resumir mi segunda respuesta, la fórmula con que termino no es para nada excitante: “Es una actividad sin demasiado sentido”.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> I. Bergman, “¿Qué es la realización cinematográfica?”, en *Estudios Cinematográficos*, num. 10, p. 22, México, octubre-diciembre, 1997.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25. “Si ahora saco a colación toda esta miseria y a pesar de ello afirmo que quiero seguir haciendo arte es porque hay una razón muy sencilla. (prescindo de lo puramente material). La razón es la curiosidad. Una insoportable curiosidad, ilimitada, jamás calmada, constantemente renovada, que me empuja hacia adelante, que nunca me da descanso, que sustituye por completo el hambre de comunidad de tiempos pasados. Me siento como un preso que después de muchos años de cárcel, de pronto, aparece tambaleándose en medio del estrépito y los alaridos de la vida. Se apodera de mí una indomable curiosidad. Anoto, observo, ando con los ojos bien abiertos, todo es irreal, fantástico, aterrorizador, o ridículo. Capturo una mota de polvo en el aire, tal vez sea una película -¿qué importancia tiene eso?: ninguna, pero yo lo encuentro interesante, por tanto afirmo que esto es una película. Me paseo con mi objeto, que es sólo mío, capturado con mis propias manos, y estoy alegre o melancólicamente ocupado. Ando a empujones con las otras hormigas, realizamos un trabajo colosal. La piel de serpiente se mueve. Esto y sólo esto es mi verdad. No pido que sea verdad para otra persona, lo cual como consuelo para la eternidad naturalmente es muy poca cosa pero como base de una actividad artística para los años venideros es completamente suficiente, por lo menos para mí. El ser artista por su propio bien no siempre es muy agradable. Pero tiene una extraordinaria ventaja: el artista comparte sus circunstancias con cada ser viviente, que también existe únicamente por su bien. El conjunto será probablemente una cofradía bastante grande, que de esta manera existe formando una comunidad egoísta en la cálida y sucia tierra bajo un cielo frío y vacío”. (I. Bergman, *Imágenes*, p. 47-48).

Mientras la sociedad demande del arte, mientras sigan yendo a los teatros, o viendo películas, muy pocos al museo y algunos cuantos a la ópera, el artista tendrá que seguir elaborando su papel, reinventando modestamente sus modos, independientemente de si añade, beneficia, o perjudica a la sociedad, piensa Bergman. Sin embargo, esto no le impide pensar sobre el servicio que está dando, el artista debe preguntarse si la mejor manera de prestar un servicio es “afirmándose a sí mismo y limitándose simplemente a ser un artista”.<sup>18</sup>

¡Esos tonos, esos números de circo, todas esas pamplinas, esa engreída autosatisfacción! Si a pesar de esto sigo trabajando como artista, ya no lo hago como excusa y juego de adultos, sino con plena conciencia de que trabajo con una convención aceptada que, en algunos raros instantes, nos puede dar, a mí y a mis prójimos, algunos segundos de alivio y reflexión. La misión fundamental de mi profesión es, finalmente, proporcionarme sustento y, mientras nadie cuestione en serio este hecho, seguiré realizando mis obras por puro instinto de conservación.<sup>19</sup>

El 22 de marzo de 1983, en medio del rodaje de *Después del ensayo*, Bergman escribe en su diario: “Nunca más. Quiero dejarlo, quiero tener paz. Ya no puedo más ni física ni psíquicamente. Y odio el alboroto y el regocijo por el mal ajeno. ¡Qué asco!”.<sup>20</sup> Aunque esporádicamente seguirá filmando para la televisión, y *Zarabanda* es su última realización, filmada en (año), estas notas son contundentes y ásperas.

Ando dándole vueltas a que también quiero dejar el teatro. Pero eso no es tan seguro. A veces pienso en lo divertido que es, a veces no quiero seguir. Mis dudas tienen que ver con mi cambio de actitud respecto a la interpretación. Si fuese músico no tendría problemas. ¡Pero esto de crear ilusiones y fingimientos! Que los actores actúan y yo los induzco a la actuación. Por caminos sinuosos tratamos de lograr impulsos emocionales que el público interprete como sentimientos, incluso como verdades. Eso empieza a ser difícil. Siento una creciente aversión hacia el milagro mismo de la creación.<sup>21</sup>

Hemos visto a lo largo de la tesis como a *máscara*, la *persona* y el *personaje* han sido tres modos de llamar a lo mismo, en diferentes procesos del entendimiento de lo Uno y lo múltiple. Los tres oscilan a mitad del intercambio de reflejos consustancial a la *mímesis* y se remiten a la paradoja intrínseca a la creación: el ser y no ser al mismo tiempo. Los dioses se hacen hombres mediante la *máscara*; el hombre se escinde de los dioses y se concibe como tal mediante la *persona*; la persona se reencuentra con los dioses mediante el *personaje*. La *kenosis* metamorfosea en *mimesis* y de aquí, devuelta se religa con una *kenosis* secularizada. Un eterno devenir, un circuito constante,

---

<sup>18</sup> *Coversaciones con Ingmar Bergman*, Barcelona, Anagrama, 1975, citado en J. M. Company, *op. cit.*, p. 144.

<sup>19</sup> I. Bergman, *op. cit.*, p. 57.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 197.

un “círculo vicioso” que en diferentes escalas se repite: en una sola persona (Bergman) o en la historia del hombre y su relación con el arte.

Cabe insistir a manera de colofón que, como se apuntó en la introducción, la perspectiva que se adoptó para este estudio hunde su necesidad por preguntarse sobre máscara, tanto en su construcción en lo que llamamos personalidad, como en su deconstrucción en el personaje. Más allá de cualquier técnica, método, recursos técnicos, de formas o signos, las “disciplinas artísticas” engranan todas en su necesidad de expresar lo inexpresable, darle forma a lo irrepresentable: representar el silencio. Porque el *silencio* existe cuando es acotado, no hay modo de referirse a él sino pronunciándolo, es decir, negándolo. Como hemos visto a lo largo de los capítulos, tanto en los movimientos prenatales, los gestuales, la música del paso que danza, la voces que cantan, las palabras y las cosas, el lenguaje articulado, así como en su configuración poética, mimética, artística, acaecen siempre en relación con su contraparte, con lo que no dicen, con lo que sugieren en lo manifiesto.

## Apéndice

### a. parientes cinematográficos

a.

En el verano de 1941, Bergman se va de Estocolmo huyendo a la casa de su abuela en Dalecarlia:

Mi vida privada era tumultuosa. Además, me habían llamado a filas varias veces con la consecuencia de una úlcera de estómago y, finalmente, la licencia absoluta. En Varoms vivía mi madre, sola. Yo ya había escrito algo, esporádicamente y sin intención de publicar. Pero la estancia en Dalecarlia, lejos de todas mis complicaciones, significó una relativa relajación. Por primera vez en mi vida empecé a escribir de manera continua. El resultado fueron 12 piezas de teatro y un libreto para ópera. Me llevé una de las obras a Estocolmo y se la entregué a Claes Hoogland, que entonces era el director del Teatro Universitario. La pieza se llamaba La muerte de Kasper. Tuve la Oportunidad de montarla en el otoño de 1941. Fue un modesto éxito. Entonces ocurrió que me llamaron para que fuese a ver a Stina Bergman a las oficinas de SVENSK FILMINDUSTRI. Ella había visto una de las representaciones y le había parecido vislumbrar un talento dramático que debía desarrollarse. Me ofreció un contrato a tanto alzado en la sección de guiones de Svensk Filmindustri.<sup>1</sup>

Stina Bergman no era familiar suya. Era la viuda de Hjalmar Bergman y directora de la sección de guiones de Svensk Filmindustri. En 1923 éste matrimonio viajó junto con Victor Sjöström hacia Hollywood. Para Hjalmar Bergman la aventura hollywoodense fue un desastre, pero Stina aprendió muy de cerca los artilugios de la industria, los secretos y mañas. A su regreso, la Svensk Filmindustri, compañía productora del matrimonio, contrató a una mujer norteamericana responsable de los guiones con muchos conocimientos de la dramaturgia cinematográfica de su país. Ingmar Bergman se muda a la residencia de escritores de Sigtunastiftelsen a cuenta de Svensk Filmindustri para intentar rescatar del naufragio un guión. Es aquí cuando combinará el resto de su vida el cine y el teatro: se desenvolverá con naturalidad entre las tablas y los sets, imaginando y creando para telones que resguardan un espacio profundo y/o para cortinas rojas que descubren el lienzo bidimensional de la pantalla. La película que rescribió nunca se rodó, pero el guión produjo cierto interés y le dieron trabajo fijo como guionista con sueldo mensual, mesa de escribir, teléfono y despacho propio en el piso más alto, debajo del tejado, del número 36 de la calle Kungsgatan. Él estaba recién casado con la coreógrafa Else Fisher y se había mudado con ella a un departamento de dos habitaciones en

---

<sup>1</sup> I. Bergman. *Imágenes*, p. 103.

Abrahamsberg. “Cuando estaba el personal completo, éramos media docena de esclavos. Desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde permanecíamos sentados ante nuestras mesas de escribir intentando transformar en guiones las novelas, cuentos o sinopsis que nos presentaban. El régimen de Stina Bergman era amable pero decidido”.<sup>2</sup>

Ingmar trabaja en las mañanas de esclavo adaptando guiones y por las tardes escribía *Tortura*, también una adaptación pero de un cuento suyo que había escrito tiempo atrás y que trataba sobre su último año en bachillerato. Al principio no pasó nada con su guión original, hasta que Gustaf Molander, por casualidad, lo leyó y se lo mostró a Stina Bergman, quien le reprochó “dulcemente mi atracción por lo lúgubre y espeluznante. <<A veces eres igual que Hjalmar.>> Recibí esto como el mensaje de un Poder Supremo. Un modesto orgullo me hacía temblar por dentro. ¡Hjalmar Bergman era mi ídolo!”.<sup>3</sup> Así, Bergman, Ingmar, se verá involucrado en el rodaje de su guión, junto a Alf Sjöberg, cébere director sueco de aquel entonces. “Alf Sjöberg me dejó, aunque con ciertas dudas, estar en el rodaje, como scriptgirl. Como script yo era casi una catástrofe. A pesar de ello Alf Sjöberg mostró una increíble paciencia profesional. Yo lo adoraba”.<sup>4</sup>

## **b. puestas en escena**

**b.**

A los 13 años, el padre de Bergman, es nombrado Capellán Real de la Corte, situación que los obliga a trasladarse definitivamente a Estocolmo, en 1931, donde estudiará el bachillerato y posteriormente Literatura e Historia del Arte en la Facultad de Letras de la Universidad, titulándose con una tesis sobre Strindberg, su inspiración y coterráneo. En los libros que reportan sobre él, está ya dirigiendo obras de teatro con colegas universitarios a los pocos años de su ingreso. En 1938 monta en la universidad *Hacia un puerto extranjero*, de Sutton Vane, un año antes de que estalle la Segunda Guerra Mundial. Cuando la guerra inicia, Suecia se mantiene neutra. Bergman se pasea -entre un clima de temor y temblor- por las bohémias calles de la Gamla Stan, un barrio antiguo de Estocolmo, donde la burguesía intelectual se refugiaba de lo absurdo del mundo, amparados en Kierkegaard y las manifestaciones estéticas del expresionismo. Es en tal escenario que Bergman monta con el Teatro Universitario *El viaje de Pedro el Afortunado*, de August Strindberg, *Rapsodia de otoño*, de Doris Rönqvist y *El hombre que pudo revivir su existencia*, de Pär Lagerkvist. Poco después, a los veintidós años, es ayudante de

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>4</sup> *Idem.*

dirección de Master – Olofsgården, en el Teatro de la Opera de Estocolmo. Durante ese período el monta por su parte *Macbeth* de Shakespeare y *El pelícano*, de Strindberg,. Cuatro años después, además de ser nombrado director escénico residente del Teatro Municipal de Helsingborg, monta su *opera prima* de circuito no universitario, *La sonata de los espectros*, de Strindberg también, que al parecer no corrió con buena suerte y tuvo que ser retirada de cartelera a las cuatro funciones. A partir de entonces no parará de montar obras de teatro que lamentablemente están poco y mal documentadas, como hemos mencionado antes. Su repertorio ha oscilado entre el usual y obligado –clásicos nórdicos- y las clásicas obras de la literatura dramática universal como Camus, Anouilh, Valle Inclán, Molière, Shakespeare y Chejov.

Brevemente recorreremos este repertorio para darnos idea de sus afinidades temáticas y de paso constatar que su labor en el teatro aún no ha terminado. Como director del Teatro Municipal de Helsingbor, y después de su primer fracaso, empiezan los éxitos de crítica y taquilla. En 1944 se consignan como tales dos obras de otro de sus ídolos, Hjalmar Bergman, también compatriota suyo: *La casa de juego* y *Llega el señor Schelman*. Un año después escribe y monta *Raquel y el acomodador de cine*. Este será el último año que ejerza la dirección del teatro de Helsingborg; al siguiente lo hará en el teatro de la provincia de Götemborg, para el que monta *Calígula*, de Albert Camus. Ya para este entonces estará colaborando con la Svensk Filmindustri, la productora sueca más importante, con guiones propios y adaptaciones (ver apéndice). En lo sucesivo su actividad teatral estará conjugada con su incipiente carrera cinematográfica. De 1947 al 53, período que abarca su tutela en Götemborg, montará con éxitos variables las siguientes piezas: *Para darme miedo*, de su autoría, *El baile de los ladrones*, de Anouilh, *Un tranvía llamado deseo*, de Williams, *Divinas palabras* de Valle Inclán, *La ópera de los tres centavos* (Teatro Intima de Estocolmo), de Brecht, *Asesinato en Barjärma*, escrita por él, y finalmente dos montajes que celebra la crítica del momento: *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, y *El castillo*, según la novela de Kafka. A los 36 años se muda a Malmö, tercera ciudad más importante en Suecia, a partir de su nombramiento como director del teatro municipal (puesto que ocupará de 1954 a 1960). Su notoriedad en el teatro lo lleva a representar a su país en diversos festivales internacionales con buena fortuna. Producto de este período son las obras: *La sonata de los espectros* (Strindberg), *La viuda alegre*, (opereta de Franz L  har), *La casa de t   de la luna de Agosto* (Patrick), *Pintura sobre madera* (de él mismo, que después será el punto de partida de *El séptimo sello*), *Don Juan* (Molière), *La gata sobre el tejado de zinc* (Williams) y *Erik XIV* (Strindberg).

Además de su reconocida carrera cinematográfica, y de su probada vocación teatral, Bergman ha incursionado en otro rubro menos conocido quizá porque en sí no se aleja sustancialmente de estas dos áreas como para emprender un estilo o una búsqueda específica. Nos referimos a sus coqueteos televisivos, que en muchos de los casos han sido películas de modesta producción, y que abarca desde adaptaciones teatrales hasta anuncios publicitarios. Paralizada la industria cinematográfica sueca por una fuerte crisis a mediados de 1951, Bergman se ve obligado a realizar para la televisión nueve *spots* comerciales de los jabones de tocador *Bris*, experiencia de la cual no tiene malos recuerdos; al contrario, le “pareció divertido desafiar a la estereotipada industria publicitaria jugando con el género y rodando películas en miniatura a imitación de Georges Méliès. Las películas de *Bris* nacieron para salvarme la vida a mí y a mis familias. Pero ése era un problema secundario. Lo principal era que podía disponer libremente de los recursos económicos y hacer exactamente lo que quisiese con el mensaje comercial”.<sup>5</sup>

Después de estas primeras correrías televisivas, en 1957 realiza su segunda incursión en la tele, adaptando la pieza que ya había montado en teatro, *Llega el señor Schleman*, de Hjalmar Bergman. En este mismo año monta *Peer Gynt*, de Ibsen, *El misántropo* de Molière; en el 58, *La saga* de H. Bergman, *Doctor Fausto* de Goethe. Entrados los sesenta y con una gran popularidad en el extranjero, Bergman se declara en crisis y rehuye de sus propios logros a tal grado de escribir una crítica violenta en contra de su obra cinematográfica bajo el seudónimo de Ernest Riffe, para la revista Chaplin. Sin embargo, teatro sigue dirigiendo ajeno a las miradas expectantes de la crítica internacional. De este periodo son los montajes de *Tormenta* (Strindberg), *The Rake's Progress* (ópera de Stravinsky y W. H. Auden), *Las tres hermanas* (Chejov). Para el teatro Dramaten, en Estocolmo –donde es nombrado director de 1963 a 1966– escenificará *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (Albee), *Hedda Gabler* (Ibsen), de nuevo *Don Juan* (Molière) (periodo crucial para esta tesis porque inmerso en tanta actividad tanto teatral como administrativa, contrae una fuerte bronconeumonía agravada por una infección vírica del oído interno: de esta crisis surge *Persona*). También dirigirá –ya sin un teatro sede– *La indagación*, de Peter Weiss, *La escuela de las mujeres*, de Molière, *Woyzeck*, de Büchner. A su vez repone *Sueño* de Strindberg para el Teatro Real de Estocolmo y *El misántropo*, de Molière, para un teatro de Copenhague. Monta también *El pato salvaje*, de Ibsen y *El camino de Damasco I y II*, de Strindberg. Es durante los ensayos de *La danza de la muerte* (1974) cuando Bergman es detenido

---

<sup>5</sup> I. Bergman, *op. cit.* p. 242. Agrega: “Por cierto, siempre he tenido dificultades en indignarme cuando la industria viene corriendo con dinero para la cultura. Toda mi carrera cinematográfica ha estado patrocinada por el capital privado. A mí no me han regalado nunca nada por mi cara bonita. El capitalismo como patrón es cruelmente sincero y bastante generoso cuando le conviene. Uno nunca necesita dudar sobre su cotización del día –una experiencia útil y endurecedora”.

bajo la acusación de fraude fiscal y sometido a un interrogatorio de más de cinco horas, del cual se libra con el pago de medio millón de coronas. La acusación no procede por carecer de base, pero Bergman sale profundamente lastimado e intimidado y se exilia brevemente en Estados Unidos, y posteriormente en Alemania donde radicará algunos años. Es aquí donde, además de fundar una segunda productora *Personafilm GmbH*. (alrededor del 1966-67 creó en Suecia la *Cinematograph*), monta *Ivonne, princesa de Borgoña*, de Gombrowicz.

En 1985, retirado parcialmente del quehacer cinematográfico (en realidad seguirá dirigiendo films para la televisión sueca y algunos cortometrajes), continua alrededor del teatro explorado públicos internacionales. En el Congreso Internacional de Teatro de Barcelona, presenta *El rey Lear*, de Shakespeare y un año después a Strindberg –para variar- ahora montando su célebre *Señorita Julia* para participar en el VI Festival Internacional de Teatro de Madrid. España lo acoge de muy buena gana y regresará continuamente a representar sus siguientes obras: en el 89, *Largo viaje de un día hacia la noche*, de Eugene O’neill, que se presenta en el marco del I Festival de Tardor de Barcelona y en el 90, con *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, dentro del X Festival Internacional de Teatro de Madrid.

### **c. obra cinematográfica**

**c.**

Por recursos obvios del medio, la difusión del quehacer cinematográfico, en Bergman, ha sido mucho más publicitado, que sus textos literarios o sus obras de teatro. Aquí nos iremos paulatinos para cotejar algunos de los temas recurrentes y su evolución en la obra, anotando también comentarios críticos siguiendo sobre todo los apuntes de Jacques Siclier, y de Juan Miguel Company. Todo empieza con *Crisis*, su primera experiencia como director de cine, que hartó honor le hace a su nombre: “El primer día de filmación aún lo recuerdo como un momento de incomprensible terror”.<sup>6</sup> En algo estaba pensado Bergman cuando decidió adaptar *Moderdyret*, obra de teatro original de Leck Fischer, y bautizarla *Kris*, en 1945.

Los primeros días de rodaje fueron una pesadilla. Me di cuenta inmediatamente de que me había metido en un aparato que no controlaba en absoluto. Comprendí también que Dagny Lind, a quien, después de haber dado mucho la lata, había conseguido de protagonista, no era actriz de cine y le faltaba experiencia. Comprendí con gélida claridad que todos se habían dado cuenta de que yo era un incompetente. Me enfrenté a su desconfianza con insultantes arrebatos de cólera.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>7</sup> *Idem.*

Al principio, su paso de una disciplina a otra carga con muchos lastres, evidentemente; no evita artificios teatrales por desconocer las vicisitudes cinematográficas. En *Crisis* el lenguaje cinematográfico está apenas en paños menores y las gesticulaciones demasiados “teatrales” de ciertos actores entorpecen o hacen pesado cualquier análisis psicológico.<sup>8</sup>

En aquellos años, en general, había que hacer ocho posiciones de cámara diarias, lo que equivalía a una posición de cámara por hora. Aquel primer día logramos hacer dos. Cuando las vimos después, las dos estaban desenfocadas. Para colmo se veía el micrófono en el borde de la imagen. Dagny Lind hablaba como en teatro. La dirección era una dirección teatral. La catástrofe era un hecho.<sup>9</sup>

A tal grado que después del estreno el jefe de estudios de FILMSTADEN, Harol Molander, había declarado en público que si Bergman volvía a los estudios él dejaría su puesto. Sin embargo, con ayuda de Lorens Marmsted y su compañía productora, la SVERIGES FOLKBIOGRAFER, vuelve a dirigir una adaptación suya y de Herbert Grevenius, *Llueve sobre nuestro amor*, a partir de otra obra teatral, *Bra mennesker*, de Oscar Braathen. Con regular éxito de crítica dirige para la misma productora, otra obra de teatro del escritor sueco-finlandés Martín Söderhjelm, *Barco hacia la India*, que recibe bien la crítica, pero no registro ningún éxito en taquilla. Lorens Marmsted le sugiere una novela como punto de partida: *Noche eterna*, que trata sobre un músico ciego. La película fue un éxito decente y Bergman regresa a la SVENSK FILMINDUSTRI para dirigir la adaptación de una novela de Olle Länberg, *Puerto*. Bajo la influencia del neorrealismo italiano, trató de mantener las situaciones en exteriores: “El error fue que, a pesar de la intención, usé demasiado estudio y no logré romper de forma radical con la tradición de interiores del cine sueco”.<sup>10</sup> El éxito de *Puerto* le da tranquilidad al creador sueco y su siguiente película, *Prisión*, la basa en un relato suyo llamado “Historia Real”, porque aludía a un género de moda llamado *Historias reales de la vida* -antecedente de esa inexpugnable necesidad de realidad que desde un tiempo para acá se viene incrementando hasta el absurdo-. La realiza para la productora de Lorens Marmsted condicionándolo con un presupuesto muy bajo.

También nos racionó la película virgen: ocho mil metros y ni uno más! Los problemas me estimularon y escribí un artículo en el que daba cuenta de las condiciones económicas y prácticas: Haz una película barata, haz la película más barata que se haya hecho jamás en un estudio sueco y tendrás una gran libertad para darle forma según tu propia conciencia y agrado.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. J. Siclier, *op. cit.*, p. 37.

<sup>9</sup> I. Bergman, *op. cit.* p. 111.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

*Prisión* es una película importante porque por primera vez Bergman se vale del cine para emprender su búsqueda. Si bien el cine aún no es personaje, es ya parte de un entorno que se muestra dispuesto a colaborar en la construcción de realidades. Es la primera vez que Bergman evidencia el tinglado cinematográfico en pantalla. La película se trata de un director de cine que recibe a un antiguo profesor quien le propone una película sobre el infierno en la tierra. Después de esto la situación gira vertiginosamente y se aborda un enredo marital que poco tiene que ver con el director y su película. Al final el director se encuentra con el profesor y la idea de la película no fragua porque debe haber una pregunta pero nadie sabe que contestar. “Pues *Prisión* es, sobre todo, la historia de una cinta que hubiera podido ser filmada, pero que no lo podrá ser. Toda la diferencia que hay entre el proyecto y su realización, declarada a fin de cuentas como inútil, se manifiesta en la oposición entre la aventura real... y la aventura imaginada...”.<sup>12</sup> Después vendrá *La Sed* donde “la cámara no va calar tanto en las almas como en los dormitorios, en los departamentos, en los coches y en todos aquellos lugares en donde los hombres y las mujeres sabiendo que no son vistos abandonan su actitud social para entregarse a su forma natural de ser, a sus hábitos, a sus manías”.<sup>13</sup> Bergman recuerda especialmente la colaboración de Birgit Tengroth quien le sugirió llevar un cerillo encendido hasta su ojo derecho y sostenerlo ahí, un momento antes de que se apague. “El construir a base de detalles apenas perceptibles, sugerentes, se convirtió después en un elemento característico de mi estilo”.<sup>14</sup>

*Hacia la felicidad* es una película sobre la música; sobre una compañía de músicos y su director. Según Bergman en parte es una “película autobiográfica, (que convierte) a la gente de teatro en músicos y [le di] el título de *Hacia la felicidad*, inspirado en la sinfonía de Beethoven”.<sup>15</sup> El resultado fue un melodrama muy irregular que él mismo Bergman crítica con dureza, y pasa revista, no sólo ésta, sino a sus películas anteriores. “Hay una debilidad general en mis películas de este período. Soy incapaz de representar la felicidad juvenil. Probablemente el problema radique en que yo nunca fui joven, sólo inmaduro”.<sup>16</sup> En *Juegos de verano*, se aproxima más la experiencia y se aleja de los clichés literarios. El origen de la historia es real, según Bergman, y la vivió durante uno de los veranos que paso con su familia en la isla de Ornö. Tenía dieciséis años “y como siempre tenía que pasarme las vacaciones estudiando y sólo podía

---

<sup>12</sup> J. Siclier, *op. cit.* p. 55.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>14</sup> I. Bergman, *op. cit.* p. 135.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 237.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 238.

compartir momentáneamente el tiempo libre con lo chicos de mi edad. No iba vestido como ellos, era flaco y con granos y para colmo, cuando no estaba callado leyendo a Nietzsche, tartamudeaba”.<sup>17</sup> En este mundo fantástico de pereza, Bergman juega con una vecina de una isla cercana, en un verano amarrado en nubosidades inquietantes por pájaros de noche, sombras y siluetas fantasmales.

Antes de que la huelga cinematográfica estalle, los estudios SVENSK FILMINDUSTRI tienen prisa por rodar una película policíaca: Esto no puede ocurrir aquí, con Signe Hasso en el papel principal, importada de Hollywood. Bergman la dirige por motivos económicos.<sup>18</sup> La situación económica, después del paro cinematográfico, obliga a Bergman a firmar un contrato vergonzoso con la SVENSK FILMINDUSTRI. Era absolutamente necesario un éxito de taquilla, así que un día después de levantada la huelga empieza a rodar *Tres mujeres*, una comedia. En esta película hay un diálogo que rescatamos por que parece presagiar ciertos personajes de *Persona*, así como la concepción de amor como una posesión integral jamás lograda

ANETTE.- No puedo coser su cuerpo al mío. No puedo arrancarle los ojos para dejarle ciego y que dependa de mí. Ni siquiera puedo cogerle en mis brazos para acunarlo cuando lo sé triste y preocupado.<sup>19</sup>

Desde *Prisión* hasta *Tres mujeres*, los espejos están diseminados en todas partes, como trampas, en los cuales los personajes son fotografiados cuando no se miran. Después vino *Un verano con Mónica*, guión que termina junto con Per Anders Fogelström y al que la productora da luz verde muy rápidamente. Hospedado en Södra Teatrem, pequeño hotel con teatro en la plaza de Mosebacke, escribe *Noche de circo* en menos de tres semanas, de un tirón, sin reflexionar ni contemplarla después. La película “se presenta como un viaje al límite de la desesperanza, pero que sigue siendo una visión insuficiente si tenemos en cuenta este hecho: los personajes de Bergman están condenados a vivir porque son hombres”.<sup>20</sup> No tuvo ningún éxito. Un crítico respetado de Estocolmo escribió que se negaba a “inspeccionar ocularmente el último vómito del señor Bergman”.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 241.

<sup>18</sup> “Hay algunas películas por las que siento vergüenza o que por diferentes razones me disgustan mucho. *Esto no puede ocurrir aquí* es la primera. La hice bajo una violenta resistencia interior. La otra es *La carcoma*. En las dos he estado a la altura del betún”. (*Ibid.* p. 247).

<sup>19</sup> J. Siclier, *op. cit.* p. 92-93.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 109.

<sup>21</sup> I. Bergman, *op. cit.* p. 165.

Cuando terminamos el rodaje, Harriet [Anderson] y yo nos fuimos de vacaciones a Arild. Aún no había montado el material, pero estaba satisfecho de lo que había hecho. La pura alegría me llevó a escribir una comedia en la habitación de la torre de la pensión mientras Harriet tomaba el sol en la playa de al lado. La bauticé *Una lección de amor*.<sup>22</sup>

Inmediatamente después hace *Sueños* para SANDREWS-NEWMANN, otra compañía productora, a la que había prometido una comedia, ya que *Noche de circo* había sido un fracaso.<sup>23</sup> “En un plano muy superficial, *Una lección de amor* y *Sueños* son dos variaciones más sobre el tema de *Noche de circo*. Pero ahora Harriet y yo habíamos roto nuestra relación. Los dos estábamos bastante tristes. La tristeza oprime la película”.<sup>24</sup> Siguiendo al crítico francés Jacques Siclier, la película siguiente es la que cierra su periodo teatral-cinematográfico, porque a pesar de que su obra en general seguirá haciendo menciones, citas u homenajes al teatro lo hará desde la madurez de un lenguaje cinematográfico cada vez más avezado y lejos ya de los mecanismos ajenos a éste arte. Sin embargo aunque su forma de narrar se distingue más, el fondo de ésta película, la historia, los personajes, siguen refiriendo al teatro. Se trata de *Sonrisas de una noche de verano*, comedia con la obtiene fama internacional, y por primera vez es visto en muchos países, luego de ganar el *Prix de l'Humour Poétique*, premio creado ex profeso para galardonar esta película, en el festival de Cannes, en 1956.

Las danzas de las parejas alcanzan en *Sonrisas...* su apogeo y algo así como el final de una revista montada con gran espectáculo, en donde aparecen todos los personajes de los cuadros anteriores para saludar al público. Movimiento y situaciones vodevilesas a lo Feydeau, diálogo hiriente incisivo a lo Beaumarchais, juegos de máscaras y de sonrisas a lo Marivaux en el cuadro de Invitación al castillo, con un fondo de iluminación strindbergiana de la noche de San Juan, la más corta del estío sueco, y la muerte que ronda y se burla de todo. <<Ballet>> chirriante sobre un volcán, meditación sobre el *carpe diem*, esta película es aquella en la que más se nos manifiesta Bergman como hombre de teatro.<sup>25</sup>

En esta película se hacen evidentes muchos de las conductas repetidas de sus personajes, así como de los hilos dramáticos que se articulan en Bergman. Su concepción de pareja, que no necesariamente de amor, se ve repartida entre las diferentes edades en la que se experimenta. La primera pareja es la de los adolescentes, los iniciados en un juego inocente y lleno de armonía. La otra es la de los locos que juegan con el amor, el erotismo y sus pecados. La tercera la de la lucidez de la edad madura, donde se conoce bien el peso de cada sentimiento. Hay una cuarta

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 163.

<sup>23</sup> “Las comedias de mi producción han surgido por la misma razón que los cortos del jabón *Bris*. Debían producir beneficios. No me avergüenza nada. En el cine la mayoría de las cosas han surgido por esa razón”. (I. Bergman, *op. cit.* p. 289).

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 163-165.

<sup>25</sup> J. Siclier, *op. cit.* p. 134.

pareja que no figura en ninguna edad específica y es la formada por azar, la que vive en el instante y gusta de las alegrías pasajeras de la vida sin plantearse cuestión alguna. En todas sus películas hay alguna forma que las representa.<sup>26</sup> Con *Sonrisas de una noche de verano*, Bergman se muestra como un artista que logra expresar todo respetando la reglas del juego de la industria cinematográfica; pone fin a su “etapa rosa”, como le llama Siclier, a las disertaciones sobre la pareja y los líos de amor. Ahora vendrán las ideas metafísicas y las graves cuestiones que hasta ésta se habían vislumbrado siempre en relación con otros temas. Hasta *Sonrisas...* “todas sus películas se suceden como planos en fundidos, encadenados o analogías visuales, mientras que *El séptimo sello* sucede a *Sonrisas de una noche de verano* directamente, en corte directo”.<sup>27</sup>

En el origen del *Séptimo sello* está *Pintura sobre madera*, pieza que escribió como un puro ejercicio para sus alumnos de la escuela de Malmö. Obra compuesta solamente de monólogos. La obra respira los aires medievales y se inspira de los frescos religiosos. También es una reminiscencia de sus paseos por diferentes iglesias, cuando acompañaba a su padre a predicar por los pueblos. Aquí Bergman pone a la Muerte a jugar ajedrez con el Caballero, como en los frescos medievales, pero la plantea como un hombre moderno, consecuentando al mismo tiempo el trayecto de los artistas y pensadores del Renacimiento, época en la que se comenzó a buscar la luz de nuevo, subvirtiendo barreras místicas o dogmas, al mismo tiempo que se anhelaba secretamente una unidad de pensamiento conseguida en la Edad Media bajo el amparo del cristianismo.<sup>28</sup> En el *Séptimo sello*, a través del miedo a la peste, Bergman ha declarado que describe el temor fundamental de nuestra época: la guerra atómica. El gran acierto de esta película es que pese a que utiliza figuras metafísicas no elabora ningún sistema definido, sino que enuncia ideas que le preocupan sin sacar de ellas ninguna conclusión. Su actitud permanece agnóstica. Otro hallazgo es la alianza que el autor establece entre mente y cuerpo; entre sangre y alma. “Esta alianza responde a la idea baudelairiana de anular <<la barrera entre la poesía y la reflexión, entre la imaginación y la tesis, entre lo imaginario y lo real>>”.<sup>29</sup> *El séptimo sello* obtiene el premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes, en 1957. “Empezaban a venderse películas de Bergman en el extranjero y era una situación tan nueva que la SF se comportó al principio como una solterona que de repente se ve cortejada por los más exóticos pretendientes.

---

<sup>26</sup> Cf. J. Siclier, *op. cit.*, p. 159.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

<sup>28</sup> Cf. *Ibid.*, p. 162.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 169.

La empresa no tenía ninguna experiencia de ventas en el extranjero”.<sup>30</sup> A pesar de esto, Bergman se siente insatisfecho, se está separando de su tercer esposa, la relación con Bibi Anderson empieza a deteriorarse, sostiene una amarga pelea con sus padres: a uno no le hablaba y con la otra se llevaba mal: “Yo a los treinta y siete años: aislado de relaciones humanas, relaciones que yo había cortado, autoafirmativo, introvertido, no sólo bastante fracasado sino fracasado de verdad. Aunque exitoso. Y capaz. Y ordenado. Y disciplinado”.<sup>31</sup>

Así gesta *Fresas Silvestres*. Aquí tanto los temas como la forma se han refinado notablemente, y se condensan de una manera ejemplar: el viaje, la pareja, la muerte, el paraíso perdido, la brevedad del instante, la ambigüedad de la condición humana, y el absurdo fundamental de la existencia. Rastreando las fresas en la obra de Bergman, Siclier llega a estas conclusiones:

El título original de la película (*Smultronstället*) significa también el tiempo, así como el lugar en donde se cogen fresas silvestres. Este tema en Bergman está vinculado al de la adolescencia, al de la felicidad efímera, del paraíso perdido (*La sed, Juegos de verano, Fresas silvestres*). En *El séptimo sello*, las fresas silvestres, asociadas a la leche, dan, por el contrario, la idea de una felicidad terrestre realizada y durable. En la experiencia de Isak Borg, el tema simplemente poético de *La sed* y de *Juegos de verano* encuentra toda su dimensión filosófica.<sup>32</sup>

*Fresas silvestres* es una meditación sobre el inconsciente, no se estructura bajo un riguroso argumento o intriga, sino bajo el estado del alma que disuelve la lógica tradicional en provecho de una narración subjetiva. Sus lecturas parecen haber mudado de Shakespera o Strindberg, a Proust o Faulkner.

*El rostro* nace durante el verano de 1958, cuando Bergman era director del teatro de Malmö. Años de bohemia y trabajo. Vivía con Bibi Anderson en un barrio llamado Stjarnhusen, en un pequeño apartamento de dos habitaciones y media. “Prácticamente vivíamos en el teatro. Nuestro único día libre era el martes por la tarde, día en que la orquesta sinfónica ensayaba o daba sus conciertos. Entonces nos relacionábamos. Yo había comprado mi primer proyector sonoro de 16 mm y había empezado a coleccionar películas en serio. Organizábamos tardes de cine”.<sup>33</sup> *El rostro* es una película realista, no obstante utilice lo fantástico mágico como tema. Se inserta en una época todavía obsesionada por los fantasmas de la literatura negra, pero al mismo tiempo creyendo en el progreso de la ciencia y en la explicación racional que debe dar a todo fenómeno. La sombra de Franz Antón Mesmer -famoso médico pionero de los experimentos con imanes e hipnosis, muerto en 1815- deambula sobre la historia para hacernos pensar en las

---

<sup>30</sup> I. Bergman, *op. cit.* p. 149.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>32</sup> J. Siclier, *op. cit.* p. 178.

<sup>33</sup> I. Bergman, *op. cit.* 141.

novelas de terror anglosajonas que hicieron furor en los primeros años del siglo XIX. También es una reflexión sobre la verdad del arte, sobre la honestidad del artista que se presenta engañando,<sup>34</sup> y sobre la recepción de cualquier arte que se convierte en espectáculo.

Según recuerdo, el jefe de policía de *El rostro* es un blanco al que apunto. muy conscientemente. Representa a mis críticos. Es una broma bastante benévola con todos aquellos que querían encasillarme y darme lecciones. La crítica teatral de entonces consideraba su misión recordarme que hiciese las cosas de una manera y no de otra. Probablemente les satisfacía darme palos en público.<sup>35</sup>

*El maniantal de la doncella*, su siguiente película, le da buena reputación a Bergman en el extranjero, al obtener un Oscar. Después realiza *El ojo del diablo*, seguida de *Como en un espejo*, película de cámara que apunta hacia *Persona*. Antes de rodar *Como en un espejo* (o *A través de un vidrio oscuro*), Bergman declara que éste es, en realidad, su primer film; los demás tan sólo son esbozos.<sup>36</sup> Aunque con el paso de los años, declara que por la película transita un tono falso apenas perceptible. Viviendo con Käbi Laretei, una pianista, Bergman se relaciona mucho con la música, entendiendo la forma del teatro de cámara, nombre con el que Strindberg bautizó sus últimos experimentos teatrales, caracterizados por un número reducido de personajes y por una síntesis espacio temporal. “La frontera entre el teatro de cámara y la música de cámara es inexistente, igual que entre la expresión fílmica y la musical”.<sup>37</sup> *Como en un espejo* obtiene el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, en 1962. Dirige después *Los comulgantes* y el *Silencio*, ambas ligadas por la crítica junto con *Como en un espejo*, en una trilogía que reúne la búsqueda de dios como tema.

<<Estas tres películas tratan de una reducción. *Como un espejo*: certeza conquistada. *Los comulgantes*: certeza desvelada. *El silencio*: el silencio de Dios-la huella negativa.>> La nota se escribió en mayo de 1963. Hoy pienso que la idea de la trilogía no tiene ni pies ni cabeza. Fue un *Schnaps-Idee*, como dicen los bávaros.<sup>38</sup>

Cada película de esta “trilogía” aborda de manera distinta premisas y preguntas similares. Las tres divagan sobre el flujo por donde la realidad desaparece entre las brumas del sueño y los personajes experimentan el fracaso de convertir en transitivo su deseo por no poder acceder al

---

<sup>34</sup> Spiegel está muerto y sin embargo no está muerto: “No morí. Pero ya he empezado a aparecerme. En realidad quedo mejor como fantasma que como hombre. Me he hecho convincente. Nunca lo fui como actor”. (I. Bergman, *op. cit.* p. 149).

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 145.

<sup>36</sup> J. Company, *op. cit.* p. 217.

<sup>37</sup> I. Bergman, *op. cit.* p. 217.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 215.

otro.<sup>39</sup> No estará de más hacer notar los puntos claves de convergencia entre esta trilogía y *Persona*, ya que no sólo se constituyen como apuntes necesarios para entender el desarrollo de la tesis, sino que en sí, son los fantasmas que han rodeado desde siempre a Bergman y quizá, a todo creador que así se asuma: la pregunta misma acerca de la creación.

En *Como en un espejo*, por ejemplo, un escritor se va a una casa de retiro junto con sus dos hijos y el esposo de uno de ellos. La reflexión en torno al arte y su relación con la vida, la ficción dentro de la vida, está localizada, primero, en la ambigüedad psíquica de Karin, la hija esquizofrénica. En un plano distinto al nuestro, Karin ve, escucha, siente una realidad ininteligible para nosotros, el espectador común. “Karin busca un Dios, pero busca ese Otro absoluto para su deseo. Ese Otro se esconde tras la puerta de un desván, ahí donde la moral burguesa encierra su libido”.<sup>40</sup> Erotismo y religión, siempre van de la mano. Sin embargo, aquí aparece otro nivel de expectación cuando David utiliza la enfermedad de su hija para incorporarla como materia prima de su trabajo de escritor; es decir, nutrir el arte con la experiencia de la vida. Como en todos sus universos "cerrados", existe la noción profunda en alguno de los personajes de algo más allá de la pequeña sociedad que han formado; algo se erige al rededor de ellos y hace que el afuera no sea sólo lo que las ventanas enseñan.<sup>41</sup> La dicotomía entre realidad y ficción, manifiesta en Karin, no termina en destrucción, ni siquiera la anuncia Bergman sólo concluye en la imposibilidad de la sana convivencia pero aproximándose así, a la postrera violencia. Dice Karin, la esquizofrénica: “No se puede vivir en dos mundos. Hay que escoger. No estoy en condiciones de ir de un mundo a otro una y otra vez. No puedo”.<sup>42</sup> Las referencias al teatro, a la representación como una manera de acercarse a las verdades de la vida son, en este film, explícitas, y a veces hasta obvias. Hay una parte de la película en la que los dos hermanos, Karin y Minus, representan una pequeña obra teatral -de la autoría de este último- a su padre. Al mejor estilo shakesperiano, la inclusión de este discurso meta teatral, refuerza y magnifica conceptos que se irán desarrollando. La obra trata de un artista que quiere hacer de su vida una obra de arte y cuya más alta aspiración es sublimar su creatividad poniéndola en contacto con la muerte. Muerte que acaba con el arte, por su definición de irrepresentable, muerte que lo bautiza en lo innombrable. David se incomoda ante este discurso teatral.

---

<sup>39</sup> J. Company, *op. cit.* p. 41.

<sup>40</sup> Cf. J. Company, *op. cit.* p. 45.

<sup>41</sup> De hecho, en todos sus *films* que se desarrollan en interiores, nunca los personajes están propiamente encerrados, encarcelados, sin posibilidad de salir al fresco, al sol, a mirar las nubes. Su aísló es más grande que las paredes que lo limitan.

<sup>42</sup> I. Bergman, *Como en un espejo*, Barcelona, Aymá, 1965, p. 85.

En *Los comulgantes*, Thomas le pregunta a Marta porqué le escribe todos los días si se ven diariamente. Marta le responde: “cuando se habla se acaba por eludir”.<sup>43</sup> Tanto en *Los comulgantes* como en *Persona*, una carta juega un papel importante en el desarrollo dramático: un largo plano de Marta (Ingrid Thulin) leyendo una carta frente a la cámara, se convierte en eje de su discurso plástico.

*El silencio* tiene una lengua extraña, porque se habita en un país extraño. Toda la película sucede dentro de un hotel de una ciudad desconocida: Timoka. El mundo exterior es ajeno a las protagonistas del film, es lo otro. Más tarde Bergman descubrirá que Timoka quiere decir en estonio: perteneciente al verdugo. Aquí todos hablan, todos tienen la posibilidad y se expresan, pero “las palabras en *El silencio* tan sólo gozan de articulación fonemática para el oyente: no remiten más que a ellas mismas en su opacidad de lengua desconocida. Tan sólo un desciframiento posterior del código suministrará la clave; algo debe comunicarse puesto que las palabras están ahí”.<sup>44</sup>

Con *Esas mujeres*, Bergman se pregunta sobre los mecanismos de la máscara, del artificio evidente, de las formas de engaño que el artista emplea. Tema que arrastra desde *El rostro* de manera muy palpable, y es en *Persona* donde la pregunta alcanzará la radicalidad de la mimesis, del proceso de representación entre las personas. La película está plagada de recursos distanciadores como carteles que comentan la escena, viros violentos a sepia, actores que miran la cámara y sobreinterpretan sus papeles. “No hay ningún personaje con el que el espectador pueda identificarse. Todo ese mundillo está visto desde fuera, con toda objetividad. Y, de principio a fin, nuestra ambición era respetar esta forma totalmente matemática”.<sup>45</sup>

***Persona***, 1966. Producción: Svensk Filmindustri. Jefe de producción: Lars-Owe Carlberg. Guión: Ingmar Bergman. Forografía: Sven Nykvist. Operador: Suen Andersson. Decorados: Bibi Lindström. Vestuario: Mago. Música: Lars-Johann Werle. Montaje: Ulla Rige. Duración: 80 minutos. Intérpretes: Bibi Anderson (Alma), Liv Ullman (Elisabeth Vogler), Gunnar Björnstrand (señor Vogler), Margaretha Krook (la Doctora), Jörgen Lindström (el niño).

Muchos consideran que *La hora del lobo* –la que filmó exactamente después de *Persona*– fue un retroceso con respecto a la penúltima, pero para Bergman significó atreverse a dar pasos por caminos abstrusos que sin el éxito de *Persona*, no los hubiera dado. La película resultó una vaga

---

<sup>43</sup> *Cinestudio*, num. 10, Madrid, junio de 1963, p. 40.

<sup>44</sup> J. Company, *op. cit.* p. 54.

<sup>45</sup> Declaraciones de Bergman a Stig Björkman en *Conversaciones con Ingmar Bergman*, p. 154.

intención de desintegración formal y temática. “Ahí sencillamente experimenté de una manera que, sí, era vital, pero la lanza había sido arrojada al azar en la oscuridad. No era muy probable que diese en el blanco”.<sup>46</sup> Sus siguientes películas están inventariadas muy sucintamente. Sólo anotaremos que son de muy diversas índole y temáticas, vacilan entre los espacios diminutos donde habitan personajes complejos, cuadros preciosistas donde tres mujeres preciosas se exhiben entre rojos y sonrojos, pasando por el documental que registra el camino que va de la isla de Farö hasta la espalda de Fanny o Alexander.

---

<sup>46</sup> I. Bergman, *Imágenes*, p. 38.

## Bibliografía

- ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. de Borja Ortiz de Gondra. Madrid, ADE, 1994.
- ADORNO, Theodor, entre otros, *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Ávila, 1979.
- ALCÁNTARA Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras, 2002.
- ALVARADO, José, *El personaje*, México, Imp. Juan Pablos, 1955.
- ARISTARCO, Guido, *Los gritos y susurros: diez lecturas críticas d películas*. Universidad de Valladolid, 1996.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Versión directa, introd. y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM, 2000.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Trad. José R. Lieutier. México, Tomo, 2002.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*. Trad. de Antonio López Ruiz. Barcelona/México Paidós, 1992.  
, *Estética del cine*, Trad. de Nuria Vidal. Barcelona/México, Paidós, 1996.
- AYALA Blanco, Luis Alberto, *El silencio de los dioses*. México, Sexto Piso, 2004.
- BALAZS, Bela, *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Trad. de Enric Vázquez, Barcelona, G. Gill, , 1978.
- BALLESTEROS Gonzalez, Antonio Cecile y Vilvandre de Sousa, coord., *La Estetica de la transgresion*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*. Trad. de Joaquín Jordá. ANAGRAMA, 1997.  
, *El otro por sí mismo*, Trad. de Joaquín Jordá. ANAGRAMA, 1988.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general I y II*. Trad. Juan Almela. México, SXXI, 1971-1977.
- BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*. Trad. Juan Uriz Torres y Francisco J. Uriz. Barcelona, Tusquets, 2001.  
, *Linterna Mágica*, Trad. de Marina Torres y Francisco J. Uriz. Barcelona, Tusquets, 2001.  
, *Persona*. Trad. José de la Colina, México, ERA, 1970.
- BETTETINI, Gianfranco, *Cine: Lengua y estructura*. Trad. De Manuel Arbolí. México, FCE, 1975.
- BOLLAS, Christopher, *Ser un personaje: psicoanálisis y experiencia del si-mismo*. Trad. de Leandro Wolfson. Buenos Aires, Paidós, 1994.
- BROOK, Peter, *Más allá del el espacio vacío*, Barcelona, Alba, 2001.
- BUBER, Martín, *Yo y tú*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

- CALASSO, Roberto, *La literatura y los dioses*. Trad. De Edgardo Dobry. Barcelona, Anagrama, 2002.  
 , *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Trad. Teresa Ramírez Vadillo. México, Sexto Piso, 2004.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra, 1991.
- CASSETTI, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*. Trad. de Carlos Losilla. Barcelona, Paidós, 1991.
- CASTILLA del Pino, Carlos, *Teoría del personaje*. Madrid, Alianza, 1989.
- CIORAN, Emile, *El ocaso del pensamiento*. Trad. por Joaquín Garrigos, Barcelona, Tusquets, 2000.  
 , *La tentación de existir*. Trad. Fernando Savater. Madrid, Suma de Letras, 2002.
- COLINA, José de la, *Miradas al cine*, SEP, 1972.
- COMPANY, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*. Madrid, Cátedra, 1990.
- COROMINAS, Juan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*. Trad. de Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984.  
 , *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona, Paidós, 2005.  
 , *Diferencia y repetición*. Trad. Cardin, Alberto. Madrid, Jucar, 1988.
- DIAZ Hernández, Carlos, *Diez miradas sobre el rostro del otro*. Madrid, Caparros, 1993.
- EURÍPIDES, *Las diecinueve tragedias*. Trad. e introd. de Angel Ma. Garibay., México, Porrúa, 1987.
- FUENTE Ballesteros, Ricardo de la y Sergio Villa, coords., *Diccionario general del teatro*. Salamanca, Almar, 2003.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método I*. Trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme, 1977.  
 , *Verdad y método II*. Trad. de Manuel Olasagasti. Salamanca, Sígueme, 1992.  
 , *Estética y hermenéutica*, Trad. de Antonio Gómez Ramos. Madrid, Tecnos, 1998.
- GOUTMAN, Ana, *Teatro y liberación*. Mexico, INBA/CITRU, 1992.  
 , *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México, UNAM/FFyL, 1995.
- KIERKEGAARD, Sören, *Estudios estéticos*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid, GUADARRAMA, 196-
- KOTT, Jan, *El manjar de los dioses*. Trad. de Juan Tovar. México, ERA, 1977.
- KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine*. Trad. de Jorge Hornero. Barcelona, PAIDOS, 1989.
- KRYSINSKI, Wladimir, *El paradigma inquieto*. Trad. de Alfonso de Toro. Madrid, Vervuet/Iberoamericana, 1995.
- LEVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*. Trad. de Esther Cohen, Silvana Rabinovich, Manrico Montero. México, Taurus, 1998.  
 , *El humanismo del otro hombre*, Trad. de Graciano González R. Arnaiz. Madrid, Caparros, 1993.

- LYOTARD, Jean-François, *Dispositivos pulsionales*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1981.
- METZ, Christian, *El significante imaginario*. Trad. Josep Elias. Barcelona, G. Gili, 1979.
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*. Trad. de Ramón Gil Novales. Barcelona, Paidós, 2001.
- NIETZSCHE, Frederich, *El nacimiento de la tragedia*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 2001.  
, *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. de Luis Valdés y Teresa Orduna. Madrid, Tecnos, 1990.
- OLIVA Bernal, César, *La verdad del personaje teatral*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- PALOMERA, Vicente, *La personalidad*. Barcelona, Montesinos, 1985.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México, FCE, 1972.
- RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*. Trad. Alonso García Suárez y Luis Valdés Villanueva. Argentina, Taurus, 1991.  
, *Sí mismo como otro*. Trad. de Agustín Neira Calvo. México, SXXI, 1996.
- SCHECHNER, Richard, *El teatro ambientalista*. Trad. de Alejandro Bracho con la colab. de Claudia Lobo y Helena Guardia, México, D.F., Árbol/UNAM/Dirección de Teatro y Danza, 1988.
- SELIGSON, Esther, *El teatro, festín efímero*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- SICLIER, Jacques, *Ingmar Bergman*, Trad. de José Vila Selma. Madrid, Rialp, 1962.
- SONTAG, Susan, *Estilos radicales*. Trad. de Eduardo Goligorski. Madrid, Suma de Letras, 2002.
- VATTIMO, Gianni, *Creer que se cree*. Trad. de Carmen Revilla. Barcelona, Paidós, 1996.
- WEISZ, Gabriel, *Los dioses de la peste*. México, SXXI, 1998.
- WOOD, Robin, *Ingmar Bergman*. Fundamentos, Madrid, Fundamentos, 1972.
- XIRAU, Ramón, *Palabra y silencio*. México SXXI, 1971.