



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



MÚSICA DE CÁMARA SOBRE UNA ISLA A LA DERIVA.  
El quiebre emocional de los personajes en las playas de Ingmar  
Bergman.

INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

PRESENTA:

**CARLOS ENRIQUE MALDONADO MARTÍNEZ**

ASESORA

**DRA. LETICIA FLORES FARFÁN**

México, D.F.

2014



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.

## **INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO**

Carlos Enrique Maldonado Martínez

Participé activamente durante los semestres 2013-2 y 2014-1, que comprenden de enero a diciembre del año 2013, en el proyecto PAPIIT IN401413 “Cine y filosofía. Poéticas de la condición humana”. El resultado de mi involucramiento en el proyecto es el presente informe académico por artículo académico.

“Cine y filosofía. Poéticas de la condición humana” es un proyecto exploratorio que tiene como objetivo principal la creación de una línea de investigación universitaria, con un perfil interdisciplinario, en torno a las poéticas que el cine y la filosofía han desarrollado sobre la condición humana y la historia de los afectos. El interés que orienta este intercambio entre cine y filosofía es el deseo de poner en juego las diferentes formas de aproximación de ambas disciplinas, reconociendo un límite y una provocación en el reto de "pensar el cine" y "narrar la filosofía". No se pretende, sin embargo, hacer una descripción filosófica del cine o una cinematización de la filosofía, sino sistematizar el diálogo entre unas perspectivas que han confluído, pese a sus marcadas diferencias, en la exploración de la condición humana a partir de un trabajo narrativo y/o conceptual de formas concretas de la experiencia humana atravesando el devenir de los afectos, por su inevitable acontecer histórico, su irrenunciable configuración temporal.

El proyecto parte de revisar la caracterización mayoritariamente aceptada de ambos campos en la que se afirma que la diferencia más significativa es que la filosofía trabaja con conceptos mientras que el cine trabaja con imágenes. Sin embargo, en años recientes la filosofía se ha aproximado al cine no sólo para dar cuenta de la especificidad del lenguaje cinematográfico, sino para destacar el carácter universalista de sus narrativas.

El objetivo del proyecto que es el de conformar un grupo de investigación capaz de construir intertextos entre el cine y la filosofía, parte de la hipótesis de que la separación tajante entre ambas disciplinas, por la diferenciación entre pensar/narrar, puede materializarse si nos apartamos de una dialéctica irreductible y articulamos de forma diferente la dualidad

imagen/concepto. Sidney Luet dice que hacer una película siempre es contar una historia. Algunas películas te cuentan una historia y te conmueven. Algunas películas te cuentan una historia, te conmueven y te transmiten una idea. Algunas películas te cuentan una historia, te conmueven, te transmiten una idea y te revelan algo sobre ti mismo y sobre los demás. A partir de este supuesto, se asume en el proyecto que las relaciones entre filosofía y cine generan nuevos espacios y formas de afectar la comprensión de la historia de los afectos.

Dentro del marco de la formación de líneas de investigación interdisciplinarias entre el cine y la filosofía que busca el proyecto, mi informe cumple este objetivo ya que el artículo gestado como consecuencia del trabajo realizado en el proyecto se sirve tanto de las imágenes y narrativa del cine como de los conceptos filosóficos para caracterizar rasgos de la condición humana en algunas películas de la obra filmica de un cineasta mundialmente reconocido como lo es Ingmar Bergman, partiendo tanto de sus imágenes como de los conceptos filosóficos proporcionados por el filósofo francés Gilles Deleuze.

La propuesta de mi artículo es la de partir desde los dos supuestos de trabajo del cine y de la filosofía, las imágenes y los conceptos, y entrecruzarlos en un desarrollo mediante el cual se engargen las problemáticas inherentes a la condición humana dentro de las películas del cineasta sueco Ingmar Bergman. Bergman es conocido por tratar temas concernientes a muchos ámbitos de las pasiones humanas y a la interrelación entre las personas, tanto filial como marital. La forma en la que Bergman hace uso del cine para presentar imágenes que retratan de manera puntual las pasiones humanas constituye un punto de partida para la ontología del cambio cualitativo que propone Gilles Deleuze.

Considero el resultado del análisis y la investigación del artículo académico un indicio de posibilidad de la línea de investigación perseguida por el proyecto “Cine y filosofía. Poéticas de la condición humana” ya que conjuga a la filosofía y al cine, y al mismo tiempo busca sustentar teóricamente la relación entre conceptos e imágenes, intercambiándolos entre las disciplinas para pensar en imágenes y narrar los conceptos.

## **MÚSICA DE CÁMARA SOBRE UNA ISLA A LA DERIVA**

### **El quiebre emocional de los personajes en las playas de Ingmar Bergman<sup>1</sup>**

Carlos Enrique Maldonado Martínez

El universo filmico de Ingmar Bergman abarca una gran cantidad de temas arraigados a la condición humana como la muerte, el amor, la fe, la infidelidad, la vejez, entre otros. Los personajes de sus películas experimentan cambios tanto en su espacio geográfico como en ellos mismos: sin embargo el cambio al interior de los personajes se manifiesta no sólo en sus acciones, también en la película entera: las locaciones, la iluminación de las escenas, los encuadres de la cámara y la atmósfera generada por la conjunción de estos elementos. Este tipo de cambios son cualitativos, que, a diferencia de los cuantitativos no implican únicamente la suma o división de las partes o elementos que los componen (las acciones, los personajes, los lugares, la luz, etc.), implican un cambio de grado, de contenido. Para entender cómo operan estos cambios recurro al filósofo francés Gilles Deleuze. Junto con él, analizo las playas dentro de las películas del cineasta sueco ya que considero que a partir de que empiezan a ser locaciones recurrentes, el cambio se extiende desde los personajes hacia la película completa, y se desborda hasta configurar la vida de Bergman en la isla de Fårö. La característica de ser playas rocosas en donde el contraste entre el mar y la tierra es más entrañable se toma como punto de partida para el análisis del cambio cualitativo. A partir de una ontología del cambio extendiendo sus alcances abarcando la imagen cinematográfica, también al tipo de narrativa utilizado por Bergman en sus películas, e incluso al mismo Ingmar Bergman. Concluyo que los cambios experimentados por los personajes trascienden no sólo a la totalidad de la película sino configuran una parte de la vida de Ingmar Bergman que estuvo determinada por su interacción con las playas, especialmente con las de la isla de Fårö.

La isla de Fårö constituye un antes y un después en la vida de Bergman, lo cual permea sus filmes a partir de su cambio de residencia. Es el puente entre las películas centradas en una angustia metafísica y el deseo de buscar respuestas y las películas en las que el eje principal son las interacciones humanas, cada vez más delimitadas dentro de una dinámica de pareja sentimental, o en una relación en pares. La playa como hábitat sufre una evolución natural al

---

<sup>1</sup> Texto realizado gracias al proyecto PAPIIT IN401413 “Cine y filosofía. Poéticas de la condición humana”.

convertirse en isla. A partir de los cambios bruscos en el terreno, podemos pensar la isla como un lugar inhóspito, como isla semi-desértica de la cual Ingmar Bergman junto a sus personajes serán lo únicos habitantes.<sup>2</sup>

Las playas dentro de las películas de Bergman representan una constelación de elementos nuevos en la manera de plantear las situaciones y articular a los personajes. Las tramas de sus primeros films están situadas en ciudades con ocasionales paisajes exteriores. La transición hacia la playa empieza con la sencilla ambientación del archipiélago sueco en *Juegos de Verano* (1951) en donde la locación puede utilizarse en un análisis como una imagen que determina tanto la temática como el ritmo del film. La siguiente muestra de una locación con fuerte peso en la historia central de la película es *Un verano con Monica* (1953). El archipiélago sueco es la excusa perfecta para la historia de Harry y Monica en donde dan rienda suelta a una pasión juvenil y un desenfreno rebelde en contra de las normas por las que estaban regidos en la ciudad. No será hasta *Como en un espejo* (1961) que Bergman se encuentra con el lugar que definirá el cambio tanto personal como artístico que es la isla de Fårö. “En realidad no sé que pasó. Si uno quisiera parecer solemne se podría decir que había encontrado mi paisaje, mi verdadera casa.”<sup>3</sup> Después, ahí mismo filmará *Persona* (1966), película que excede creativamente a las anteriores y marca un quiebre en la obra filmica del realizador sueco. Podemos apuntar con Deleuze en su texto *La isla desierta*: “El impulso que empuja al hombre hacia las islas contiene el doble movimiento que produce las islas como tales. Soñar con islas, ya sea con angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se vuelve a empezar, que se recrea.”<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Me apoyo en una entrevista que hace Jeanette Colombel a Deleuze recopilada en el libro *La isla desierta y otros textos*, con el título “Gilles Deleuze habla sobre filosofía” [p.187], para establecer un vínculo directo entre el creador (en este caso el cineasta Ingmar Bergman) y su obra, sobre la cual gira en torno el presente texto. Reproduzco aquí la cita: “Cada vez que uno escribe, es otro el que habla. Y, ante todo, se hace hablar a una cierta forma. En el mundo clásico está apoyado todo él en la forma de la individualidad; e individuo es coextensivo al ser, como se percibe claramente en la posición de Dios como ser soberanamente individuado. En el mundo romántico, los que hablan son los personajes, lo cual es bien distinto: la persona se define como coextensiva a la representación. Son nuevos valores lingüísticos y vitales. Quizá la espontaneidad actual escapa tanto al individuo como a la persona, o bien la caída en un fondo anónimo indiferenciado. Sin embargo, hoy descubrimos un fondo de singularidades pre-individuales, impersonales, que no remiten a individuos ni a personas, pero tampoco a un fondo sin diferencias.”

<sup>3</sup> Bergman, *Linterna mágica*, p. 221.

<sup>4</sup> Deleuze, *La isla desierta* p.16.

Bergman únicamente filma cinco películas en la isla de Fårö. *Como en un espejo*, *Persona*, *Vergüenza* (1968), *Pasión* (1969), y *Escenas de un matrimonio* (1973). El desarrollo crítico de este texto partirá de la playa como imagen que inicia siendo un cambio cualitativo que opera en los personajes. Este cambio escala en proporciones y se expande hasta conformarse, en *Persona*, como una isla, con las características que Deleuze presenta, tanto en *El pliegue* como en *Mil mesetas*. Pero que se actualizan en la obra filmica de Bergman. Esta caracterización abarca la vida personal del director, sus películas, los personajes dentro de éstas e incluso el mismo estatus de cada uno de los films en su soporte material.

Como estructura expositiva se pensarán las escenas y secuencias de las películas como acontecimientos. El acontecimiento, siguiendo a Deleuze, está compuesto de cuatro elementos: la extensión, la intensidad, el individuo y los objetos eternos. Se pueden analizar las escenas como acontecimientos de acuerdo a este modelo, la extensión es el lugar, lo exterior; la intensidad es el interior, ambos son el flujo; el individuo es una actualidad, el actor siempre como actualidad frente a la cámara como el personaje que representa y que en verdad son dentro de la película; los objetos eternos son las posibilidades y las virtualidades, que en el cine se convierten en actualidades, debido a la forma intrínseca de ser siempre actualidad, sin embargo se pueden describir estos objetos eternos ya que de la misma manera en la que se actualizan, generan otros que también serán actuales.<sup>5</sup>

El cambio en la estructura dentro de las películas, con la reducción del número de actores, de locaciones y de tiempo dentro de la película se debe a lo inmerso que se encontraba Bergman en el teatro de cámara ya que según él mismo “La frontera entre el teatro de cámara y la música de cámara es inexistente, igual que entre la expresión filmica y la musical”<sup>6</sup> por eso sus películas a partir de *Como en un espejo*, tienen una estructura de música de cámara, con pocos ejecutantes en un espacio pequeño e íntimo. Como bien apunta Zubiaur sobre la inclinación de Bergman por emular la música de cámara como una distinción creativa más que un simple traslape de una disciplina artística a otra: "No hay que pensar que basta con escribir un filme con cuatro personajes [...] y compararlos con dos violines, una viola y un violoncelo, haciendo que debatan

---

<sup>5</sup> Deleuze, *El pliegue*, p. 101-104.

<sup>6</sup> Cf. Bergman, *Imágenes*. p. 217.

en una isla durante treinta y seis horas, en agrupaciones variables que van del *solo* al *tutti*, para hablar de cuarteto de cuerdas. La conciencia musical de Bergman es mucho más precisa, y se manifiesta especialmente en su dominio de los contrastes de masa, de velocidad y de expresión.”<sup>7</sup> Sin embargo, el carácter de composición de cámara en las películas subsecuentes a *Como en un espejo* no está limitado al ámbito musical. El director sueco toma rasgos del teatro de cámara propuesto por Strindberg en su compilación *Kammarspel* [Teatro de cámara, en sueco] con obras como *El pelícano*, *La casa incendiada*, *La sonata de los espectros*, en las cuales Strindberg utiliza pocos actores tomando de modelo las piezas de música de cámara. Sin embargo, Bergman va más allá de un espacio de cámara para ambientar sus películas. Al utilizar como escenario las playas pone en tensión la intimidad de una locación cerrada con la apertura del espacio.

Sven Nykvist filmará al lado de Bergman casi todas las películas hasta la muerte del director. A diferencia con el trabajo realizado en conjunto con Gunnar Fischer, su anterior fotógrafo, las películas que involucran a Nykvist marcan un cambio definitivo en el manejo de la luz y de la ambientación. El cambio más representativo para la vida de Bergman es la elección de la isla de Fårö. Para la locación de *Como en un espejo*, Bergman ya tenía otros planes, fue su Nykvist quien lo llevó a la isla y lo convenció de rodar las escenas ahí. Cuatro películas después en 1966, con *Persona*, Bergman definirá, más allá de la relación sentimental que tiene con la actriz Liv Ullman, querer hacer de Fårö el lugar donde vivirá y en el cual gozará de una libertad que no conocía, aunque con un gran aislamiento tanto físico como sentimental que él mismo buscaba. En palabras de Bergman, “[m]i ligazón con Fårö tiene varias causas; primero fueron las señales de mi intuición: éste es tu paisaje Bergman. Responde a tus ideas más profundas en lo tocante a formas, proporciones, colores, horizontes, sonidos, silencios, luz y reflejos. Aquí hay seguridad.”<sup>8</sup> Lo cual entra en consonancia con la caracterización de las condiciones que da Deleuze para habitar, ser habitante de la isla: “El hombre no puede vivir, en condiciones de seguridad, más que si se supone acabado (o al menos dominado) el combate entre tierra y agua. [...] Debe convencerse a medias de que no existe ese tipo de combate, hacer como si ya hubiese terminado.

---

<sup>7</sup> Zubiaur, *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*. p. 230.

<sup>8</sup> Cf. Bergman, *Linterna mágica*, p. 222. Bergman le da otras razones por las cuales tomó la decisión de vivir en Fårö: “Otras razones: tengo que tener un contra peso para el teatro. En la playa puedo ponerme furioso y rugir. Lo más que puede ocurrir es que levante el vuelo una gaviota. En el escenario es una catástrofe. [...] Razones sentimentales: pensaba apartarme del mundo, leer los libros que no he leído, meditar, purificar mi alma.”

La existencia de las islas es, en cierto modo, la refutación de ese punto de vista, de ese esfuerzo o esa convicción.”<sup>9</sup> En ese punto el director sueco estaba completamente convencido de hacer de Fårö su residencia por el resto de su vida, hasta 2007. Exceptuando el tiempo que estuvo en Alemania por el escándalo de impuestos, Bergman no abandonó la isla de Fårö.

Lo claro y lo oscuro son coordenadas en las películas de Bergman, de lo oscuro de los rostros sale lo claro de los personajes. En esto influye mucho Sven Nykvist, ya que hasta que él empieza a colaborar con el director sueco, no estaba presente esta constante iluminación de los rostros donde resaltan los rasgos menos favorables de los actores, el ejemplo principal es en *Persona*, con el fundido de rostros, en donde Bergman pidió que fuera la mitad del rostro de cada una que peor se viera. Todo esto en constaste con la estética dominante en el cine de poner al frente de la cámara rostros bellos, maquillados de forma en la que se vean las menos imperfecciones a los rostros de los actores.



---

<sup>9</sup> Deleuze, *La isla desierta*, p.15-16.

En las películas hay cambios, por el simple progreso de la historia se producen cambios en los personajes, pero hay modificaciones que no se dan completamente por el progreso temporal. Hay cambios constitutivos que, ese cambio siempre opera en el interior de los personajes, en el pliegue, y el pliegue siempre es interiorizado, No cambia su exterior, ni sus condiciones materiales, el cambio ocurre en sus personalidades, es un quiebre que se exterioriza; "la individuación interna sólo se explicará en el nivel de las almas; pues la interioridad orgánica es sólo es derivada, y sólo tiene una envoltura de coherencia o de cohesión (no de inherencia o de «inhesión»). [...] Es una interiorización del exterior, una invaginación del afuera que no se produciría si no hubiera verdaderas interioridades en *otras partes*." <sup>10</sup>

La importancia de la playa como elemento que funciona de eje al análisis aquí propuesto proviene de su condición de figura de intersección. Es la intersección directa entre el mar y la tierra, elementos opuestos que sin embargo se confunden en la extensión de la arena llena de espuma. Existe un conflicto entre lo inmóvil de la tierra y lo móvil del mar, diferencia que brota con diferentes cualidades, ya sea como espacio extensivo contra superficie intensiva, distancias divisibles ante distancias medibles, o como la velocidad confrontada a la duración. Deleuze aporta una salida a la contradicción entre estos espacios examinando que uno es condición del otro. El estatuto aplicable al mar se aplica inmediatamente a la tierra, y de igual forma de la tierra al mar; el movimiento no es sólo de ida en direcciones contrarias, sino que regresa para configurarse nuevamente como antes, pero con algo nuevo, desde lo cual se parte para emprender otra vez el movimiento de configuración.<sup>11</sup>

Comúnmente pensamos las playas como lugares de relajación debido a la extensión del mar sobre la arena, el oleaje que ha suavizado la tierra y nos da arena que nos relaja al pisarla, la tranquilidad del oleaje hace eco en el cuerpo y nos hacemos uno con el sol, la brisa, la arena y el constante sonido del mar. En contraste están las playas rocosas, imaginadas comúnmente con marea agitada, temible, donde las olas rompen con violencia, como si se llevara a cabo una lucha entre la roca y el agua. "La turbulencia se nutre de turbulencias, y, en la desaparición del contorno, sólo se termina en espuma o crines."<sup>12</sup> Este cambio es un cambio cualitativo brusco,

---

<sup>10</sup> Deleuze, *El pliegue*, p. 17.

<sup>11</sup> Cf. Deleuze, G., Guattari, F., *Mil mesetas*, p. 488-491.

<sup>12</sup> Deleuze, *El pliegue*, p. 28.

traumático. En las películas de Bergman, cuando se filman en locación y ésta es cercana a un cuerpo acuático, son predominantes las playas con rocas y una inesperada tranquilidad del mar o un oleaje poco desafiante, como en *Persona*, *Como en un espejo*, *El séptimo sello* (1957), o *La hora del lobo* (1968). Ya no es la tranquilidad de la espuma, es el constante golpe de las olas, el cambio brusco, el repliegue justo al momento de operar la continuidad ya sea del mar o de la tierra. El despliegue, ya sea de la tierra hacia el mar, o del mar hacia la tierra es un cambio de condición. Sobre el mar, Deleuze nos dice: "el mar es el espacio liso por excelencia y sin embargo es el que más pronto se ha visto confrontado con las exigencias de un estriaje cada vez más estricto"<sup>13</sup>

A su vez, cada película es una isla, aislada, con las barreras concernientes a su estatus de producto y necesidad de soporte, ya sea en film, en cinta, en disco o en bits de información, la diferenciación que la hace ser ella misma es la que la separa de todas las demás. Con Bergman atendemos a casos especiales, como en *Escenas de un matrimonio* y *Fanny y Alexander* (1982), cada una un archipiélago en sus versiones para televisión y al mismo tiempo islas en sus versiones para cine. La película no está separada de la realidad pero posee un régimen ontológico aparte. Con las películas se hace una ontología de las imágenes.

Para Gilles Deleuze el alma y la materia se pliegan infinitamente en sí mismas y a la vez están plegadas una sobre la otra, el alma se ubica en la parte de arriba y la materia en la de abajo. La materia es responsable de la sensibilidad y el alma de la interioridad, tanto lo emocional como lo intelectual. Esta separación no implica una ruptura, al contrario, es la comunicación entre ambas lo que hace visible la diferencia, entre lo cualitativo (el alma, lo interior) y lo cuantitativo, (la materia, lo exterior); la acción que actualiza cada uno, su despliegue, no pensando en términos de concreto y abstracto, ya que se trata de una diferencia entre virtual, a la vez plegado, y actual, el despliegue.<sup>14</sup> Desde esta perspectiva teórica considero pertinente utilizar esta terminología para analizar los cambios en los personajes de las películas aquí propuestas en relación directa con las playas que aparecen en dichas obras.

---

<sup>13</sup> Deleuze, Guattari, *Mil Mesetas*, p. 488.

<sup>14</sup> Cf. *Ibíd.* p. 11 y ss.

Ya que los cambios cualitativos se dan dentro de una misma materia, un mismo cuerpo, una superficie intensa, la personalidad cambia, se transforma, no se desvanece en un individuo, el cual quedaría hueco, sin emociones. El cambio es progresivo, dentro de sí mismo en las posibilidades únicas del personaje, cada uno de los cuales está condicionado por su pasado. Los antecedentes que conforman este pasado no son ajenos al espectador gracias a la narrativa cinematográfica de Bergman que nos pone de frente la historia del personaje y nos sumerge en ella, cambiando de estrato mientras el pasado se convierte en presente, se hace actual mediante los flashbacks, aparece como virtual si es con un diálogo explicativo. Este cambio que podemos comprobar es siempre una ruptura que se pliega y se exterioriza en las acciones. El presente en el que se manifiesta el cambio es ya el futuro desplegándose al mismo tiempo. Siguiendo a Deleuze, “Desplegar significa unas veces que yo desarrollo, que yo deshago los pliegues infinitamente pequeños que no cesan de agitar el fondo, pero para trazar un gran pliegue sobre cuya cara aparecen formas, y ésta es la operación de la vigilia: proyecto el mundo «sobre la superficie de un plegado»”<sup>15</sup>

En *El séptimo sello* los únicos exteriores filmados fuera de las inmediaciones del estudio de la Svenk Filmstaden fueron el prólogo (junto con la improvisación de la escena final) y la comida de las fresas silvestres donde están los personajes juntos.<sup>16</sup> Lo primero que vemos en la película es al caballero Antonius Block negociar con la muerte, independientemente de que esto resulte en prolongar su vida lo que busca Block es satisfacer su necesidad de conocimiento ante la pérdida de la fe; Dios lo ha abandonado, pero él quiere saber si tiene sentido preguntarse por ese vacío o si no hay un plan divino y la existencia es insignificante. Por lo mismo Block intenta hacer que la Muerte escupa las respuestas que él busca.

¿La verdad está oculta en alguno de estos elementos, agua y rocas, característicos de las playas suecas atrapadas por la cámara de Bergman? ¿Qué se puede decir sobre los mismos personajes, en un momento dicen la verdad y en el otro, no? Esto resalta mucho en *Como en un espejo*, la verdad de Karin con su dios-araña; en *Persona* ocurre algo peculiar, ¿la verdad se manifiesta como eco cuando Elisabeth y Alma repiten las mismas palabras?

---

<sup>15</sup> Deleuze, *El pliegue*, p. 120-121.

<sup>16</sup> Bergman, *op. cit.*, p. 203.

En *Persona*, Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), la actriz que un día decide no hablar más, se encierra en sí misma, se aísla y repliega hacia sí misma; "La clausura es la condición del ser para el mundo. La condición de clausura es válida para la abertura infinita de lo finito; «representa finitamente la infinitud»."<sup>17</sup> Está plegada no solo en sí misma, también está plegada hacia Alma (Bibi Anderson), la enfermera encargada de cuidar a la actriz muda; "¿por qué algo iba a estar plegado si no es para estar envuelto, puesto en otra cosa?"<sup>18</sup> Si tenemos en cuenta que Elisabeth decide estar en una condición que se asemeja a una omnipresencia para Alma. Empieza a ocupar todos los momentos de atención de la enfermera. Es como si el fondo real se diluyera convirtiéndose en una superficie totalmente lisa y Elisabeth es el único pliegue que sobresale para atraer su atención. Este rol es agobiante para Alma, dentro del cual, además, entiende e interpreta a Elisabeth Vogler, de la misma forma como si la actriz fuese un papel a desempeñar en una puesta en escena. Debido a esto, Alma es capaz de interiorizar a Elisabeth y al mismo tiempo exteriorizarse como aquella siendo capaz de tomar su lugar e incluso articular las palabras y el discurso que la actriz no puede separar del silencio. El aislamiento recomendado como tratamiento a la actriz tiene lugar en una isla. Cuando Alma y Elisabeth caminan por la playa, la sucesión de primeros planos de ambas prelude el modo en el cual operarán los pliegues de cada una sobre la otra.



---

<sup>17</sup> Deleuze, *op. cit.*, p. 39.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 34.



Después del encuentro casi fantasmal de Elisabeth con Alma, en el cuarto, escuchamos por primera vez palabras de Elisabeth, cuando Alma la interroga sobre la visita nocturna y la actriz hace todo por negar dicha visita. Alma, enojada, amenaza a Elisabeth con arrojarle agua hirviendo a la cara, con lo cual logra que esta última grite “No” y escuchemos su voz. A partir de este suceso empieza el despliegue e infección de una en la otra, Elisabeth toma por completo a Alma, más allá de la forma vampírica que tanto se menciona en la literatura sobre esta película; al mismo tiempo ocurre un repliegue, más prominente en Elisabeth, hacia ella misma, en donde desaparece por completo, como si estuviera incubada en Alma, lo cual se nota cuando el esposo de la actriz visita la casa y confunde a Alma con su esposa.

Alma rompe por accidente un vaso pero no recoge los fragmentos de vidrio, entonces observa pasar a Elisabeth esperando que se haga daño con los vidrios. Cuando al fin sucede, vemos un torrente que se abre paso entre la barrera de la película con su soporte material. El film que se quema no es otra cosa que la imposibilidad de que lo que pasa pueda tener un soporte material. Por eso el primer plano emblemático, el fundido de los rostros implica este cambio de configuración de atributos cualitativos entre las dos mujeres, un pliegue invisible pero notable, un movimiento en dos sentidos, contrarios, que no chocan, se entrelazan y se dispersan en direcciones opuestas llevándose uno en el otro.

Repetición exaltada, de las mismas palabras, y las mismas acciones de Alma quien asume el rol de Elisabeth pero distorsionadas. Primero se da el encuentro cuando Elisabeth visita el cuarto de Alma y la observa. Después Alma está en el cuarto de Elisabeth y ocurre lo mismo. Luego,

cuando las dos están sentadas en la mesa y Elisabeth observa la foto de su hijo, Alma se desdobra completamente y articula la historia de la actriz y el desprecio que siente por el hijo. Esto sucede dos veces, la segunda alterna el primer plano de Alma de la primera y esta vez es el primer plano de Elisabeth el que vemos. Este es el principio y el final del film, es el final del movimiento entre Alma y Elisabeth pero es un principio genésico, en consonancia tanto con sus personajes como con la isla, el movimiento que las lleva a conformarse y habitar la isla: “es cierto que a partir de la isla desierta no se procede por pura creación sino por recreación, no un comienzo sino un recomenzar. Es el origen, pero el origen segundo. A partir de ella todo vuelve a empezar, la isla es el mínimo necesario para este nuevo comienzo. El material que ha sobrevivido del origen primero, el núcleo o el huevo radiante que debe bastar para reproducirlo todo. Todo esto supone, evidentemente, una formación del mundo en dos tiempos, en dos etapas, nacimiento y renacimiento, siendo el segundo tan necesario como el primero, puesto que el primero se encuentra necesariamente comprometido, nacido para una recreación ya re-negado en una catástrofe. No hay un segundo nacimiento porque haya habido una catástrofe, sino al revés, hay una catástrofe tras el origen porque debe de haber, desde el origen, un segundo nacimiento [...] El segundo momento no sucede al primero, sino que es su reaparición cuando el ciclo de los demás momentos ha terminado. El segundo origen es, por tanto, más esencial que el primero, porque nos da la ley de la serie, la ley de la repetición de la cual el primero nos daba solamente los momentos.”<sup>19</sup> Esta misma caracterización se repite a si misma en las siguientes películas de Bergman, principalmente en las filmadas en Fårö.

No es casual el título de la película. Persona es el nombre que se le da al rol interpretado por un actor. Al mismo tiempo, persona, en latín, era la máscara que usaban los actores en el teatro. Tanto un sentido como el otro son aplicables a la película; por un lado Elisabeth quiere deshacerse de todos los papeles que ha tenido que desempeñar, ya sea como actriz o como mujer. Por otro lado está el intercambio de máscaras entre la actriz y la enfermera. Alma y Elisabeth se asimilan la una en la otra y aparecen ya no como eran sino con una máscara nueva, prestada de la otra.

---

<sup>19</sup> Deleuze, *La isla desierta*, p.19-20.

En *La hora del lobo*, Alma (Liv Ullmann) encuentra el diario de su esposo, Johan (Max von Sydow). Cuando lee el diario, otra vez el libro plegado, éste despliega su contenido, vierte su interioridad hacia el exterior, hacia la configuración del mundo. El conflicto de su esposo, Johan, con sus demonios internos, materializados y amenazantes ante él. Entonces vemos a Johan, en un paisaje rocoso, cerca del mar, se escucha agua, él hace unos esbozos pero se frustra y los deja a un lado. Una mujer, la cual será el móvil de su infortunio, llega a donde está él y se descubre un seno. Le muestra un moretón, habla con Johan de cosas del pasado, la relación que ambos tenían. Otra vez el pasado hecho presente, en esta ocasión materializado en Verónica Vogler (Ingrid Thulin). Él empieza a besarle la cara, el cuello, le ayuda a quitarse el vestido.



Después, es de noche como al interior del pliegue, como en el piso de arriba de la múnada, y hay únicamente una pequeña luz dentro de la casa del matrimonio, es un cerillo que encendió Johan. Cuando se apaga el cerillo, enciende otro, se queja de su insomnio, del miedo que lo despierta cuando duerme. La oscuridad los absorbe, los diluye, pierden sus proporciones y se extienden al infinito, pero un infinito interior, finito, delimitado por la envoltura que son los personajes macabros del castillo, La relación que tienen también es límite y envoltura. Ahora tienen una vela prendida, Alma teme ser engullida por las tinieblas y no ver más la luz. Johan confiesa que en determinado momento del verano, no lo mordió una serpiente como él le había dicho. Cuando él estaba pescando en una playa con peñascos mientras descansaba de pintar, vio a un niño. Este niño examina las cosas de Johan, se acerca a él por la espalda mientras Johan recoge el hilo de la caña de pescar. Caminan cerca de donde están las cosas de Johan, el niño es una mezcla de

sensualidad e inocencia. Johan arremete sobre él, pero el niño le muerde el cuello, se trepa en su espalda y Johan lo azota contra las piedras hasta que el niño lo suelta. Él lo muerde en la pierna y Johan toma una piedra y con furia golpea al niño, lo carga y lo arroja al mar, mientras el cadáver flota y se hunde.



La escena, desarrollada en la playa, es el punto de quiebre de Johan. Ahí es cuando opera su repliegue hacia el interior, cuando se ve amenazado por lo sobrenatural y su acción de eliminar a la amenaza que le persigue, que le acecha. Únicamente le queda el interior de sí mismo. “Si los actores hubiesen estado desnudos, la escena hubiera quedado brutalmente clara. Cuando el demonio se agarra a la espalda de Johan y trata de morderlo, es aplastado contra la roca con una fuerza orgásmica.”<sup>20</sup> Si el objetivo de la escena con el niño demonio era presentar la carga erótica

---

<sup>20</sup> Bergman, *Imágenes*, p. 35.

que desborda a Johan, el tema se repite a través de todas las veces que vemos a Johan interactuar con los espectros, cada uno interpela a Johan de formas que no son abiertamente aceptadas por Johan. Sin embargo, esta escena en la playa con el niño es el eje del cambio cualitativo que opera en Johan.

Johan pierde la razón, le dispara con un revólver a Alma y va al castillo para encontrar a Verónica Vogler, la mujer que se le apareció y su ex amante. Recorre los cuartos atravesando por horrores, los mismos que ya había experimentado en pesadillas. Al fin llega a un cuarto donde dentro hay una cama con alguien acostado con una sábana encima. El pliegue, manifestado en la tela, es recuerdo constante de su interioridad. Johan quita la sabana y descubre a Veronica Vogler. La comienza a acariciar con la mano, primero la cara, después baja por el cuello hasta un seno, de ahí continúa y toca su sexo, se detiene un instante y recorre la pierna hasta el pie. Veronica comienza a reír y besa a Johan mientras ríe. Todos los demás monstruos del castillo ríen, ven a Johan y ríen, apostados en un cuadro con posiciones deformes. Callan. Johan se levanta, y se lleva las manos a la cara. Les agradece que ha roto el límite, que el espejo se ha despedazado, cree que ahí inicia su salto cualitativo, su despliegue; a la vez que no sabe qué es lo que reflejan los pedazos del espejo. La cámara se acerca hasta su boca borrosa y se convierte la imagen en agua, el lugar donde todavía flota el cadáver del pequeño monstruo.

“¿Por qué maquilla Lindhorst [Georg Rydeberg] a Johan antes de que éste vaya al encuentro amoroso con Veronica Vogler? Tenemos muy claro, desde el principio, que la pasión es una pasión desprovista de sentimiento, una obsesión erótica. Es patente ya en la primera escena. Después Alma lee el diario de Johan, de cuya lectura deduce que la relación con Veronica ha sido catastrófica”<sup>21</sup> La eroticidad en Johan se materializa como resultado de no poderse concretizar con Alma, ya que está encinta, y el único vehículo para esta carga erótica es Veronica Vogler. No es casual que Johan la encuentra desnuda, bajo una sábana, la piel de Veronica es el límite liso para Johan, en donde lo erótico se pliega en sí mismo. Podemos explicarlo con Deleuze como una situación que se presenta “fuera de los estratos [el antropomorfo entre ellos] o sin los estratos, ya no tenemos formas ni sustancias, ni organización ni desarrollo, ni contenido ni expresión. Estamos desarticulados, ni siquiera parece que los ritmos nos sostengan. ¿Cómo la materia no

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*

formada, la vida anorgánica, el devenir no humano podían ser otra cosa que un puro y simple caos? Al mismo tiempo, todas las empresas de desestratificación (por ejemplo, desbordar el organismo, lanzarse a un devenir) deben en primer lugar observar reglas concretas de una prudencia extrema: toda desestratificación demasiado brutal corre el riesgo de ser suicida, o cancerosa, es decir, unas veces se abre al caos, al vacío y a la destrucción, vuelve a cerrar sobre nosotros los estratos, que se endurecen aún más, y pierden incluso sus grados de diversidad, de diferenciación y de movilidad."<sup>22</sup>

La escena de la playa con el niño era el despliegue del interior de Johan, al igual que los demás eventos con los habitantes de la isla; todo ocurre dentro de él, plegándose una y otra vez hasta el infinito. Alma cuenta que después de que Johan le disparó, salió de la casa, regresó, deambuló un poco, y regresó a escribir en su diario. Tomó sus cosas y se fue hacia el bosque. Vemos como Alma lo siguió hasta un charco en el que él está sentado cabizbajo. Le habla y él responde con una caricia en su rostro. Alma sostiene la cabeza de su esposo en su pecho y mientras cierra los ojos, él desaparece y aparece frente a ella el Barón. Johan está lejos, rodeado de los otros seres de pesadilla, lo golpean. El Barón, transfigurado en cuervo picotea a Johan en la sien. Los monstruos desaparecen como fantasmas y Alma no encuentra nada ni a nadie. Alma habla cubierta de oscuridad, sobre las posibilidades de seguir a Johan. Pero el límite está impuesto, ella no puede apagar la luz para seguirlo en las tinieblas.

*Como en un espejo* es un drama familiar en el cual Karin (Harriet Anderson) y Martin (Max von Sydow) son esposos, ella es aquejada por una enfermedad mental. Van de visita con el padre de Karin, David (Gunnar Björnstrand), quien es un escritor con falta de inspiración y Minus, (Lars Passgård), hermano de Karin, hijo abandonado a su suerte con resentimiento hacia su padre. En el guión de aparece como primera imagen la casa en donde se desarrollará la acción del film. Sin embargo, la película empieza con los cuatro personajes saliendo del mar, proporcionando la sensación del establecimiento de la tensión entre la tierra y el mar como tema de la película, lo cual se intersecta en la playa, que es donde Karin actualiza el cambio que ya estaba operando en su interior. Más precisamente el cambio cualitativo se da en el barco donde Karin y Minus cometen incesto, después del abrupto rapto erótico que padece Karin en la habitación vacía de la

---

<sup>22</sup> Deleuze, Guattari, *Mil Mesetas*, p. 513.

casa. Este barco encallado sobre la playa rocosa, con el mar repicando sobre él, es una isla en sí mismo. Una isla desierta en la que los hermanos toman el papel de habitantes originarios con la tarea de poblar los confines de la isla.



Existe una separación cualitativa entre arriba y abajo, el mundo interior y el exterior. Arriba, interior, espacio de pliegues. Abajo, exterior y espacio desplegado, envoltura del espacio interior. La casa en la que habitan Karin, Minus, David y Martin es de dos pisos, Karin es la que asciende al piso superior, del mismo modo que la sensibilidad quiere ingresar a los pliegues del alma. Mientras los otros tres se quedan en la envoltura, en el exterior, incluso de ellos mismos. Permanecen abiertos, sí, pero no logran alcanzar el interior del otro, como Minus con su padre, o lo intentos de Martin con Karin. Deleuze apunta; "Lo que hará posible la nueva armonía es, en primer lugar, la distinción de dos pisos, en la medida en que resuelve la tensión o distribuye la escisión. El piso de abajo se encarga de la fachada, y se alarga agujereándose, se curva según los repliegues determinados de una materia pesada, constituyendo una habitación infinita de recepción o receptividad.

Dentro de la habitación del piso de arriba, a propósito tanto de la casa en la que habitan los personajes, como en la casa barroca, "no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es

intermediaria."<sup>23</sup> Excepto cuando todos están dentro de la habitación en el episodio más crítico de la 'locura' de Karin. Sólo ella puede ver a Dios, es un despliegue de los pliegues dentro de ella hacia el espacio liso, pero ninguno de los otros presentes puede experimentar de igual forma que Karin, por lo cual el despliegue es dentro de ella y es un pliegue liso: "El piso de arriba se cierra, puro interior sin exterior, interioridad cerrada en ingravidez, tapizada de pliegues espontáneos que ya sólo son los de un alma o de un espíritu."<sup>24</sup> Y es este mismo espíritu el que le da orden al mundo. Pero, "el mundo entero no es más que una virtualidad que sólo existe actualmente en los pliegues del alma que lo expresa, realizando el alma los despliegues interiores gracias a los cuales se da una representación del mundo incluida."<sup>25</sup> Esto quiere decir que la manifestación del alma se hace presente y tangible al mundo desde la interiorizada del cuerpo y a la vez configura al mundo.



---

<sup>23</sup> Deleuze, Guattari, *op. cit.*, p. 501.

<sup>24</sup> Deleuze, *El pliegue*, p. 43.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 35.

“Pliegue sobre pliegue, tal es el estatuto de los dos modos de percepción, o de los dos procesos, microscópico y macroscópico. Por eso el despliegue nunca es lo contrario al pliegue, sino el movimiento que va de unos a otros.”<sup>26</sup> En esta escena ese despliegue del mundo lo hace Karin, sobre el papel tapiz del cuarto de arriba, el cuarto en donde espera anhelante la llegada, el despliegue total de ese dios-araña. El cual llega, pero no es lo que esperaba Karin. Disociada entre su creencia por la enfermedad mental que la aqueja y el estrato racional que la rodea (su familia), Karin padece un cambio cualitativo que la deja fuera de cualquier territorio extensivo y la coloca en un plano sin coordenadas, en donde la sensibilidad es la que toma control sobre ella; pero es una sensibilidad desbordada, ya no son los pliegues que permiten diferenciar las sensaciones, es una superficie lisa intensa.

La exteriorización del interior de Karin en su arrebató erótico, así como en la espera del dios-araña cuando intenta involucrar a todos en su realización interior, aunque esta realización sea un intento frustrado de comunicarse con algo más allá de ella misma. Cuando Karin encuentra el diario de su padre y descubre el tipo de enfermedad que tiene y la cual le ocultan tanto su esposo como su padre, además de encontrarse en los escritos de su padre como un objeto de estudio, una simple curiosidad que tiene el "gran escritor" como fuente de inspiración.

En *La vergüenza* la isla no es de manera evidente una isla, es un espacio indeterminado. Lo que se implica dentro del film es que es un espacio alejado, separado, con pocas vías efectivas de comunicación con el exterior, e insensible la guerra que se desarrolla al rededor (hasta que la guerra llega al lugar). La batalla emocional que progresa en los protagonistas, el matrimonio Rosemberg, es el reflejo de las intensiones de con-formarse como islas. Jan (Max von Sydow) aislándose y Eva (Liv Ullmann) con deseo de constituirse como un archipiélago, esa esperanza que conserva de convertirse en madre para ser feliz con el hijo. La relación culmina con un movimiento que destruye, la infidelidad de ella; sin embargo, el escenario se reconstituye y los mantiene juntos. Es un terreno quebrado la guerra ha cobrado sus víctimas y ambos bandos han utilizado al matrimonio con sus propios fines. Además, la relación entre ellos ha perdido fuerza, entre la inestabilidad de Jan y la infidelidad de Eva se derrumbó cualquier esperanza de conseguir un matrimonio pleno.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 120.

Es importante notar el poder de las imágenes al final de la película. La pareja, abandonados junto con otras personas a la deriva en una pequeña barca, se topan con uno de los muchos contingentes de soldados que flotan sobre el mar, muertos. La secuencia parece como si los de la embarcación hubieran llegado a tierra continental y el conjunto de la sangre y los cuerpos inertes de los soldados son lo que configura la tierra asolada por la guerra. Una tierra marchita que tiene el recuerdo constante de la muerte, la marca de la desgracia.



Por lo mismo nadie emprende acción alguna para integrarse a esa tierra y siguen a la deriva con la poca humanidad que les resta. La isla como motivo brota varias veces, al momento de que la casa que compartían es destruida y consumida por las llamas, cuando la barca queda a la deriva, cuando tienen preso al matrimonio en el campamento militar, al momento en el que Eva se aísla

después de que Jan descubre su infidelidad. Narrativamente estos momentos son los que tienen las mejores imágenes de la película.

Sobre esta película Bergman apunta que la película está dividida en dos, la parte mala (desde el punto de vista cinematográfico) que es el desarrollo de la guerra; y la parte buena, al finalizar la guerra y donde los protagonistas tienen que lidiar con las consecuencias, en sus palabras: “Cuando la sociedad deja de funcionar, los protagonistas pierden sus puntos de referencia. Sus relaciones sociales estallan. Se vienen abajo. De bruces. El hombre débil se convierte en una persona brutal. La mujer, que ha sido la más fuerte, se derrumba.”<sup>27</sup>

La manera en la que Bergman aborda el tema de la maternidad, es casi nula o desgraciada, ya que es una proyección en las películas de la vida del director sueco. En *Persona* ambas mujeres no pueden con la carga de un hijo, Elisabeth Vogler odia a su hijo, no soporta haber sido madre de un niño y la culpa la consume, mientras que Alma sufre por el aborto al que fue sometida por su pareja, al estar embarazada de alguien más, una aventura erótica en la playa.

Para Eva Rosemberg, en *La vergüenza*, un hijo significaría la unión con su marido que tanto anhela. Eva cree que la distancia emocional entre ellos puede desaparecer con la llegada de un hijo, pero las condiciones no les permiten ser capaces de procrear.

En *Pasión*, tanto Anna Fromm (Liv Ullmann) como el matrimonio de Eva (Bibi Andersson) y Elis Vergerus (Erland Josephson) están ausentes de hijos. Anna perdió a su hijo junto con su esposo en un accidente de auto provocado por ella misma, lo cual no le permite establecer una conexión sentimental con Andreas Winkelman (Max von Sydow), un hombre que también está plegado hacia sí mismo e incapaz de comprometerse sentimentalmente a plenitud con Anna. *Pasión* es un experimento en donde los personajes y los actores se presentan de forma disociada, ya no es simplemente la representación que deben hacer de sus personajes sino también se les presenta como a ellos mismos haciendo un comentario sobre su personaje.

---

<sup>27</sup> Bergman, *op. cit.*, p. 254-255.

Ingmar Bergman no tiene una relación cercana a sus hijos. De los nueve hijos que tuvo con sus diferentes parejas, no tuvo una relación cercana. El abandono es el principal rasgo con el que los arroja al separarse continuamente de las familias que formaba. No es gratuito que muchas de sus películas tengan el tema recurrente de la maternidad frustrada, ya que él mismo no ha podido mantener una relación estrecha con todos sus hijos.

En las películas sobre el verano (*Juegos de verano*, *Un verano con Monica*, *Sonrisas de una noche de verano* (1955), *La alegría* (1950)), hay un momento crucial en donde opera el cambio cualitativo, el cambio de carácter en los personajes, dejando atrás una actitud casi infantil y despreocupada para madurar de golpe ante las circunstancias, ya sea un embarazo (*Un verano con Monica*), la muerte del amante (*Juegos de verano*), intento de suicidio (*Sonrisas de una noche de verano*). En este tipo de relaciones que mantienen sus personajes juveniles realmente se nota que Bergman no pudo desarrollarse como es normal en la juventud y, como dice él, sólo era inmaduro.<sup>28</sup> En ese caso, podemos creerle cuando asegura que maduró hasta los 58 años, cuando al fin pudo encontrar estabilidad emocional, lo cual se nota en sus películas a partir de *Escenas de un matrimonio*. Después de sus múltiples relaciones de pareja, en 1971 se casó con Ingrid von Rosen la cual le dio cierta seguridad hasta su muerte en 1995 debido a un cáncer. Después de *Escenas de un matrimonio* (1973) dejó de filmar en Fårö (excepto por el documental *Fårödokument* de 1979).

No es casual que Liv Ullmann sea protagonista en *Persona* y *La hora del lobo* debido a la cercanía emocional que mantienen ella y el director sueco, la cual continuará durante toda la carrera filmica hasta *Sarabanda* (2003), última película que dirige Bergman. En palabras de Zubiaur, existe “una serie de coincidencias siempre presentes, que dan unidad y continuidad a sus dramas, La pareja Liv Ullmann-Max von Sydow protagonista de *La hora del lobo*, lo será también de *La vergüenza*, y *Pasión*. [...] Por otro lado, como hemos visto, Bergman opta por describir a sus personajes encerrados no sólo en sí mismos, sino en unas condiciones naturales: se tratará de la isla de Fårö (a veces indeterminada geográficamente) en *Como en un espejo*, *Persona*, *La hora del lobo*, *La vergüenza* y *Pasión*; serán locales cerrados que hacen pensar en un mundo propio: *La prisión*, *Mujeres que esperan*, *Noche de circo*, *Sonrisas de una noche de*

---

<sup>28</sup> Cf. Bergman, *Imágenes*, p. 238-241.

verano, *En el umbral de la vida*, *Los comulgantes*, *El silencio*, y *Gritos y susurros*; o recurrirá a viajes: en *El séptimo sello*, *El manantial de la doncella*, y *Fresas salvajes*. Es lo que demuestra que en Bergman hay una continuidad temática y de inspiración siempre presentes.”<sup>29</sup>

Si bien la importancia preponderante de la playa en las películas de Bergman declina a partir de *Pasión*, la isla seguirá entreversada y como subtexto de algunas de las películas restantes del director sueco. La alienación, la soledad, el enclaustramiento dentro de uno mismo seguirán siendo motivos que caractericen a los personajes de sus filmes, sin que el elemento geográfico sea tan explícito al momento de la delimitación de las características emocionales. Bergman dio vida a muchos personajes, y viven tanto dentro de los films como junto a él mismo. Todos se encuentran dentro de la misma isla, aunque él sea el único habitante actual,<sup>30</sup> que se actualizaba en el mundo, de la isla. De nuevo Deleuze nos abre un panorama nuevo referente a este contexto: “La isla no es otra cosa que el sueño de los hombres, y los hombres la mera conciencia de la isla. Y, una vez más, basta una condición para ello: que el hombre se retrotraiga hasta el movimiento que le conduce a la isla, movimiento que repite y prolonga el impulso que produjo la isla. De modo que la geografía y la imaginación formarían una unidad. Claro que, a la pregunta favorita de los antiguos exploradores —«¿Qué seres existen en la isla desierta?»— sólo cabe responder que allí existe ya el hombre, pero un hombre extraño, absolutamente separado, absolutamente creador, en definitiva una Idea de hombre, un prototipo, un hombre que sería casi un dios, una mujer que sería casi una diosa, un gran Amnésico, un Artista puro, conciencia de la Tierra y del Océano, un enorme ciclón, una hermosa hechicera, una estatua de la Isla de Pascua.”<sup>31</sup> Eso es en lo que se convierte Bergman, en habitante, ser mágico de la isla desierta, su isla Fårö. Por lo mismo, sus personajes ya no pueden habitar la isla, se han ido de la isla o se han hecho parte de ella, sin embargo de ellos ya no queda nada, simplemente el yo que dejaron al interior de los films. Se han convertido en pliegues infinitamente pequeños dentro del gran pliegue que es la isla. Y la isla también es el rollo de film plegado en sí mismo hasta que gracias a un proyector se despliega al iluminarse una parte y se hace inteligible el interior del film.

---

<sup>29</sup> Zubiaur, *Fuentes creadoras del cineasta sueco*, p.88, nota 6.

<sup>30</sup> Dentro de la narrativa del texto. Fårö tiene alrededor de 500 habitantes actualmente.

<sup>31</sup> Deleuze, *La isla desierta...* p. 17.

### Bibliografía principal

Bergman, Ingmar, *Imágenes* [Trad. Juan Uriz Torres y Francisco J. Uriz] Tusquets, Fábula, España, 1992.

Bergman, Ingmar, *Linterna mágica* [Trad. Marina Torres y Francisco Uriz], Tusquets, Fábula, España, 2001.

Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, España, 1998.

Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas, 1953-1974* [trad. José Luis Pardo], Pre-Textos, España, 2005.

Deleuze, G., Guattari, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-Textos, España, 2002.

Zubiaur, Francisco, *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2004.

### Bibliografía secundaria

Bergman, Ingmar, *Persona* [prólogo de José de la colina], Era, México, 1970.

Bergman, Ingmar, *Como en un espejo* [prólogo de J. C. Acerete, trad. F. Formosa], Ayma, Madrid, 1964.

Buchanan, Ian, Lambert, Gregg eds., *Deleuze and Space*, Edinburgh University Press, Edimburgo. 2005.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, España, 1984

Deleuze, Gilles, *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, España, 1987.

Kalin, Jese, *The films of Ingmar Bergmar*, Cambridge University Press, Nueva york, 2003.

Mandelbaum, Jacques, *Maestros del cine. Ingmar Bergman*, Cahiers du cinéma, 2011.

Steene, Birgitta, *Ingmar Bergman. A refence Guide*, Amterdam Unversity Press, Amterdam, 2005.

### Filmografía de consulta

*Liv & Ingmar: Painfully Connected*, Dheeraj Akolkar, Noruega-Suecia-Reino Unido, 2012, 89 min.

*Bergman Island*, Marie Nyrreröd, Suecia, 2004, 85 min.

## Filmografía selecta de Bergman

*La alegría* (Till glädje) Suecia, 1950, 98 min.

*Juegos de verano* (Sommarlek), Suecia, 1951, 96 min.

*Un verano con Monica* (Sommaren med Monika), Suecia, 1953, 96 min.

*Sonrisas de una noche de verano* (Sommarnattens leende), Suecia, 1955, 108 min.

*El séptimo sello* (Det sjunde inseglet), Suecia, 1957, 96 min.

*Fresas salvajes* (Smultronstället), Suecia, 1957, 91 min.

*El manantial de la doncella* (Jungfrukällan), Suecia, 1960, 89 min.

*Como en un espejo* (Såsom i en spegel), Suecia, 1961, 89 min.

*Luz de invierno* (Nattvardsgästerna), Suecia, 1963, 81 min.

*El silencio* (Tystnaden), Suecia, 1963, 96 min.

*Persona*, Suecia, 1966, 83 min.

*La hora del lobo* (Vargtimmen), Suecia, 1968, 90 min.

*La vergüenza* (Skammen), Suecia, 1968, 103 min.

*Pasión* (En passion), Suecia, 1969, 101 min.

*Documental sobre Fårö* (Fårödokument), Suecia, 1970, 88 min.

*Escenas de un matrimonio* (Scener ur ett äktenskap), Suecia, 1973, 162 min.

*Fanny y Alexander* (Fanny och Alexander), Suecia-Francia-RFA, 1982, 188 min.