

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

*La mirada a lo femenino en el cine de Ingmar Bergman. Entre la ideología y la representación*

TESIS

Para obtener el título de:  
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta:  
Erandi Estrada Barbosa

Asesor: Ricardo Magaña Figueroa

Cd. Universitaria, Cd. Mx., 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: LA MUJER SUECA: UNA REPRESENTACIÓN FEMENINA.....	12
1.1 Una breve revisión histórica de la mujer en la sociedad nórdica.....	15
1.2 La representación femenina: las mujeres de las Sagas y algunas diosas nórdicas.....	22
1.3 La herencia vikinga: La mujer en la sociedad sueca contemporánea.....	28
1.4 La sociedad sueca: del Folkhemmet hasta la Posguerra.....	31
1.5 El cine en tiempos de la posguerra.....	35
CAPÍTULO II: INGMAR BERGMAN: VIDA Y OBRA.....	43
2.1 Suecia: la cuna de Ingmar Bergman.....	46
2.2 Ingmar Bergman: la historia detrás de la figura.....	50
2.3 El trabajo a través de la linterna mágica.....	54
2.3.1. Amores de juventud: Un verano con Mónica (Sommaren med Monika, 1953).....	60
2.3.2. Los enredos amorosos: Sonrisas de una noche de verano.....	61
(Sommarnattens Leende, 1955)	
2.3.3. El fin de la Trilogía de la Fe: El silencio (Tystnaden, 1963).....	63
2.3.4. La pérdida de la identidad: Persona (Persona, 1966).....	65
2.3.5. La pérdida del cariño: Gritos y susurros (Viskningar och rop, 1972).....	66
2.3.6. En el ocaso de la vida: Sonata de otoño (Höstsonaten, 1978).....	69
2.4 El ideal femenino en 6 películas.....	71
CAPÍTULO III: EL PERSONAJE: REPRESENTACIÓN E IDEOLOGÍA.....	74
3.1 De la realidad a lo simbólico.....	77
3.2 Ideología: Evolución del concepto.....	79
3.3 Representaciones sociales: entre símbolos y significaciones.....	86
3.4 El cine como una representación social de la ideología.....	91

3.5 El género femenino: representación y cine.....	100
3.6 Un universo ficticio.....	104
CAP.IV UNA MIRADA A LA CONDICIÓN FEMENINA A TRAVÉS DEL	
PERSONAJE.....	108
4.1 El reflejo de <i>Freyja</i> : la mujer como imagen.....	111
4.2 Oscilaciones entre <i>Freyja</i> y <i>Frigg</i> : de la amante a la esposa.....	121
4.3 La maldición de <i>Frigg</i> : la maternidad cuestionada.....	128
4.4 La tradición <i>valkiria</i> : una deidad doméstica.....	137
4.5 Hijas vikingas: de lo privado a lo social .....	141
4.6 Entre la razón y los sentimientos: la capacidad reflexiva.....	146
CONCLUSIONES.....	156
REFERENCIAS.....	164



## AGRADECIMIENTOS

Más allá del desarrollo de mis estudios, quiero aprovechar este espacio para agradecer a todos aquellos que me ayudaron a lo largo del interminable proceso de titulación. Sin la ayuda de las siguientes personas, esta tesis no habría visto la luz del día, y no exagero.

A mis padres, Betsabé y José Luis, que me inspiraron a escoger este camino y me impulsaron para terminarlo, además, que me apoyan en todas mis decisiones. Gracias por aguantarme durante este proceso.

A Abril, que tuvo que escuchar mis absurdas ideas con respecto a la investigación de esta tesis y, también, por ponerse en mis zapatos cuando yo estaba lejos y necesité que me suplantara durante el proceso burocrático.

A veces, cuando las cosas parecían imposibles, siempre estuviste ahí. No hubiese terminado de escribir esta tesis, en el momento en que lo hice, sin ti. ¡Gracias, Arnar! Ég elska þig.

A Elizabeth, que tuvo que ir varias veces a nuestra amada Facultad en mi nombre. Sé el esfuerzo que eso implica, y no existen suficientes separadores de libros en el mundo para saldar mi deuda.

Al profesor Roy Roberto Meza Baca, quien alguna vez, en clase, dijo que los productores audiovisuales no hacen otra cosa sino producir ideología y, ciertamente, supe que tenía que escribir mi tesis sobre ello. Gracias por su apoyo a lo largo de este proceso, por sus consejos y por su comprensión.

Al jurado, en especial a las profesoras Graciela Martínez Matías e Isabel Lincoln Strange Reséndiz, con las que siempre estaré agradecida por la ayuda que me brindaron durante las circunstancias más inciertas de este proceso.

A Ricardo Magaña Figueroa, asesor de este proyecto, a Iván Islas Flores, Coordinador del CECC, y a David Navarrete Ángeles, Secretario Técnico del CECC, por guiarme en la etapa final de esta tesis.

A todos ustedes, por todo, gracias.



## INTRODUCCIÓN

El cine en su forma artística, busca retomar aspectos de la realidad para interpretarla con imágenes y sonidos. A través de su evolución, ha adquirido mayor relevancia dentro de la sociedad, construyendo narraciones a partir de la propia dinámica colectiva, mismas que han roto la barrera impuesta por la propia pantalla, volviéndose un medio al que las personas hacemos referencia constantemente. Sin embargo, como parte de la cosmovisión de la sociedad, el cine no deja de cegarse ante el influjo de los estereotipos que la interacción social ha creado, reafirmando la existencia de ellos como una verdad indiscutible. Por lo mismo, la importancia que este medio tiene dentro de nuestra sociedad, no puede dejarse a la deriva, por lo que es importante realizar una revisión de este hecho.

La representación, tanto de género como de raza, etnia, edad, etcétera, es un problema de carácter cultural, que tiene sus raíces en la forma en la que percibimos el mundo. Hay ciertos rasgos, sobre todo en las sociedades de occidente, que unifican esa manera de ver la realidad, a partir, sobre todo, de la propagación de una forma de entenderla, influida por una visión hegemónica que tiene la capacidad de penetrar nuestro pensamiento, muchas veces en formas insospechadas. Esto lo hace a través de la ideología. En los últimos años, gracias a la información que se difunde a través de las redes sociales, han comenzado discusiones en torno a la representación en los medios audiovisuales, en general, pero centrando su atención en el cine. Por ejemplo, el último caso sobre la problemática de la representación tomó parte del discurso expresado en los Premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (mejor conocido como los Premios Óscar) del 2016, en el que se puso en tela de juicio la falta de diversidad racial entre los nominados, que es una consecuencia de las pocas cintas que se

producen con personajes de otros orígenes étnicos.

La llamada *tercera ola del feminismo*, que se ha reforzado con las herramientas que el internet le ofrece tiene, dentro de su agenda<sup>1</sup>, establecer un cambio en la forma en que los medios de comunicación difunden una mirada estereotípica de la mujer, quien es mucho más que una madre o una ama de casa. Es de llamar la atención, que hay quienes se atreven a decir que la mujer nunca ha sido representada apropiadamente, pues se le ha reducido a su cuerpo, a su atractivo físico e incluso, que no muestra la complejidad del *ser mujer*. Dicha aseveración es un tanto osada, puesto que para ello habría que acercarse a todos los productos audiovisuales que se han hecho, y esa es de por sí una tarea titánica. Pero, ¿es acaso benéfico para la mujer el cambiar su forma de ser representada para mejorar su realidad social?

A veces sólo hace falta voltear a ver a otras formas de concebir el mundo, tal vez ahí podemos encontrarnos con distintas respuestas. Si uno se permite sintonizar la programación de la televisión en los países nórdicos, la forma de representar a la mujer nos será bastante peculiar (sobre todo en el entendido que partimos de las ideas arraigadas de la sociedad mexicana). Los anuncios de productos de limpieza para el hogar, de las compras y rebajas en supermercados, e incluso de productos para el cuidado de los hijos, no son necesariamente personificados por mujeres, sino por hombres. Y, si uno sale a la calle, en estos mismos países, la situación es la misma: una gran cantidad de hombres cuidando de los hijos, haciendo las compras, mientras que, por otro lado, uno puede llegar a saber que hay gran participación de las mujeres en cargos gubernamentales, o mujeres al mando de importantes empresas. Esto nos lleva a pensar que en dichos países la manera de representar es distinta,

---

<sup>1</sup> Véase Hardin, M et.al. (2013). "From Second-Wave to Poststructuralist Feminism". *The International Encyclopedia of Media Studies: Media Effects/Media Psychology*

porque la sociedad se ha comportado diferente.

La representación en el cine, y los medios en general, no es algo que se deje de lado en Suecia, sobre todo porque desde hace algunos años el gobierno se ha preocupado por llegar a una equidad de género. En 2013, el Instituto Sueco del Cine (*Swedish Film Institute*) ha promovió el uso del *Test de Bechdel* para clasificar las cintas que fomenten una representación de género más equitativa. Surgido a partir del cómic de Alison Bechdel, *Dykes to Watch Out For*, el *Test de Bechdel* consiste en que la cinta: 1) debe contener, por lo menos, dos personajes femeninos; 2) ambos personajes deben de mantener una conversación en algún momento y 3) en la conversación no se debe hablar de un hombre. Sin embargo, la prueba podría tener algunas limitantes, pero en sí misma es un paso adelante para fomentar una representación femenina mucho más diversa en las salas de cine.

Es interesante estudiar la representación, pues nos permite conocer, de mejor manera, cómo se interpreta algo en la sociedad, aunque el hecho de que se represente de alguna forma no necesariamente se vea reflejado en la realidad. Cuando volteamos a ver sociedades como la sueca, en la que hombres y mujeres buscan alcanzar la equidad de género (además de que es considerado dentro de los países más equitativos en ese sentido), podemos aprender sobre nuestro propio entorno a partir de las diferencias entre dos culturas distintas. Si es que se tiene la intención de tratar de modificar la realidad social, en este caso para combatir las desigualdades entre hombres y mujeres, ya sea por medio de políticas a favor de la equidad de género o, simplemente, mediante la creación de personajes en los medios audiovisuales que fomenten una visión distinta a lo que se entiende como *lo femenino*; sería pertinente hacer una revisión histórica para conocer lo que se ha hecho al respecto. Los medios

audiovisuales se han encargado de propagar una ideología que tiende a cambiar conforme al desarrollo de una sociedad determinada, por lo que modificar “algo” de lo que se representa en pantalla, podría significar que ha habido cambio dentro de la propia ideología.

Bergman es considerado como uno de los directores más importantes de la segunda mitad del siglo XX y, para muchos, es el cineasta más grande de la historia del cine. Ingmar Bergman resulta paradigmático, ya que nos ha heredado una extensa obra filmográfica y teatral donde la mujer es el centro de toda historia. Si eso no fuese suficiente, el cineasta desarrolló su filmografía en una etapa en la que el mundo trataba de subsanar las carencias y el dolor de un terrible episodio en la historia de la humanidad: la Segunda Guerra Mundial. Gran parte del trabajo de Bergman fue durante la época de la posguerra, período en el que también se estableció el partido Socialdemócrata (*Sveriges socialdemokratiska arbetareparti SAP*), mismo que fundaría las bases del Estado de bienestar sueco que gozan hoy en día.

La presente es una investigación que refiere al trabajo de Ingmar Bergman y seis de sus películas, en donde se analizarán los personajes femeninos como parte de las representaciones sociales de la ideología socialdemócrata, como metáforas de los roles de género que cambiaron a partir de la instauración de políticas a favor de la equidad de género, dentro del periodo de la posguerra. Con ello, se pretende conocer la mirada de *lo femenino* en la filmografía del autor, además de entender de qué forma se relaciona la visión del cineasta con la ideología y las condiciones históricas de la sociedad sueca durante la posguerra. El análisis de la investigación parte de la metodología propuesta por el interaccionismo simbólico, con la cual podremos establecer las relaciones entre las obras de Bergman y la realidad social de la época en que fueron realizadas. Por otra parte, la base teórica de esta

investigación está planteada frente a los conceptos de Slavoj Žižek sobre la ideología, que a su vez remiten a los aportes de Louis Althusser y Karl Marx; así como la teoría de Serge Moscovici sobre las representaciones sociales; y, finalmente, tomar ciertos conceptos de los estudios de género para hablar sobre la representación de la mujer en el cine.



## CAPÍTULO I

### LA MUJER SUECA: UNA REPRESENTACIÓN FEMENINA

*“I am so 100 percent Swedish... Someone has said a Swede is like a bottle of ketchup — nothing and nothing and then all at once — splat. I think I'm a little like that. And I think I'm Swedish because I like to live here on this island. You can't imagine the loneliness and isolation in this country. In that way, I'm very Swedish — I don't dislike to be alone”*<sup>2</sup> Ingmar Bergman, 1983

El arte, en sus múltiples definiciones, es una actividad estrictamente humana que pretende comunicar algo sobre la realidad que nos inquieta o nos intriga. Este puede ser representado de distintas maneras, ya sea por medio de la expresión corporal, por medio de sonidos, imágenes, y un largo etcétera. Estas representaciones de la realidad se vuelven parte de la cultura, en tanto surgen a partir de la interpretación particular del artista, brindando una cosmovisión dentro de una sociedad determinada. Más allá de las definiciones de arte que existen hoy en día (ya que es un concepto que ha cambiado a través del tiempo), lo trascendental para el presente trabajo, es lo que implica para el desarrollo de una cultura. A lo largo de la historia, una de las grandes figuras dentro del arte, que ha inspirado a sinfín de artistas, siendo el motivo principal de muchas de las obras más bellas, es la mujer.

Sin embargo, como el arte es una actividad subjetiva, la forma de representar nunca será la misma, dependerá tanto de las características psicológicas del artista, como del contexto histórico-social y cultural en que este se encuentre inserto. Por lo tanto, tenemos distintas formas de ver a la mujer, por ejemplo, a veces es vista como heroína y, otras, como mártir.

---

<sup>2</sup> “Yo soy tan 100 por ciento sueco... Alguien ha dicho que un sueco es como una botella de ketchup - nada y nada y luego todo de una vez - splat (sic). Creo que soy un poco así. Y creo que soy sueco porque me gusta vivir aquí en esta isla. No te puedes imaginar la soledad y el aislamiento en este país. De esa manera, soy muy sueco - no me disgusta estar solo... “La traducción al español es mía.

Cada una de estas representaciones ha evolucionado junto con los cambios dentro de la sociedad. El cine no ha sido la excepción, vemos personajes femeninos que sólo son objetos sexuales y otros, como los de hoy en día, que refuerzan la idea de una mujer mucho más desligada a su condición sexual.

Ingmar Bergman no fue ajeno a representar a la mujer sueca, por el contrario, gran parte de su filmografía gira en torno a distintos personajes femeninos que se encuentran ante algún conflicto existencial o que se cuestionan su condición humana. Si bien, el cineasta afirmó en una entrevista publicada en el libro *Bergman on Bergman* de Stig Björkman (1993) que no construía a sus personajes femeninos con características que reforzaran el “empoderamiento femenino”, hay que hacer hincapié que para él no existe una distinción entre las problemáticas y las formas de pensar de una mujer como de un hombre, ambos son iguales desde su punto de vista, en sus palabras, afirma:

En cuanto a mi tan llamado punto de vista de las mujeres, no hay nada particularmente metódico en ello, como Marianne Höök<sup>3</sup>, por ejemplo, ha expuesto en su libro *Bergman*. En todos los dramaturgos aparecen ciertos tipos básicos, y luego estos son disfrazados de diversas maneras, lo que hace que sea fácil de reconocer estos tipos básicos si uno está más inclinado (por alguno de ellos). Pero yo no trazo ninguna distinción especial entre hombre y mujer. No tengo alguna visión de las mujeres, me gusta trabajar con las mujeres, pero -como le dije a tu colega Lars Olof Löthwal en una entrevista - eso es simplemente porque yo soy un

---

<sup>3</sup> Höök fue una periodista, escritora y traductora sueca, quien publicó un libro llamado *Ingmar Bergman* (1962) siendo la primera biógrafa del cineasta, en donde dice que las mujeres dentro de la filmografía del director resultan más interesantes que los personajes masculinos, por lo que la visión de Bergman es liberadora (Höök citado en Steene, 2005 :143)

hombre <sup>4</sup>(Björkman et. al., 1993:18).

Coincidentemente, las mujeres suecas han sido parte fundamental en la representación de la mujer dentro de la historia del cine. Por mencionar algunas, desde el cine mudo, la enigmática belleza de Greta Garbo, siendo su seriedad parte de su encanto, hasta que en el filme *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) suelta una carcajada, acaparando la atención del mundo entero por ver “a la Garbo reír”; Anita Eckberg, una figura que se volvió un símbolo sexual en los sesentas, quien se haría famosa gracias a la cinta de Federico Fellini *La dolce vita* (1960); y, finalmente, Ingrid Bergman, quien de nueva cuenta no era simplemente una “cara bonita”, además, es considerada una de las actrices más talentosas del siglo XX, mejor conocida por su papel en *Casablanca* (Michael Curtis, 1942).

Las representaciones sociales, como lo explica Denise Jodelet, nos permiten entender el entorno social, material y conceptual de manera simbólica (1986:474). Para formarse de una representación colectiva, se requiere de un contexto compartido, pues pretende comunicar un “algo” que se mantiene en común. La teoría social, la psicología, y por ende, el estudio de la comunicación, se han encaminado en tan vasto concepto. Emile Durkheim diferenciaba la sociología y la psicología por su operación ante el tema de la representación, del que decía que el primero debía mantener la mira en las representaciones colectivas, mientras que la segunda debía de hacerlo por las representaciones individuales (Durkheim, 2001: 22-27).

Entendemos las representaciones de la realidad que yacen plasmadas en una obra, sin un

---

<sup>4</sup>El texto original dice lo siguiente: “As for my so-called view of women, there’s nothing particularly methodical about it, as Marianne Höök, for instance, has tried to make out in her Bergman book. In all dramatists certain basic types appear, and then are disguised in various ways, which makes it easy to recognize these basic types if one is so inclined. But I draw no special distinction between male and female. I’ve no decided view of women, I enjoy working with women, but -as I told your colleague Lars -Olof Löthwal in an interview - that’s simply because I’m a man.” La traducción es mía.

amplio conocimiento del contexto del autor o su momento histórico-social, por medio de distintos recursos, como por ejemplo, nuestra experiencia individual. En este caso, se puede llegar a una interpretación o a un análisis de los personajes femeninos de la obra de Bergman a partir del contexto socio-histórico mexicano, no obstante, el presente trabajo pretende ir más allá de meros supuestos personales, pues ello refiere mucho más a una crítica de la obra y no a un análisis.

Este capítulo es una introducción a la cosmovisión sueca de la mujer, para ello partiremos de una revisión histórica de los roles sociales que la mujer ha tenido dentro de las sociedades nórdicas paganas (vikingas), hasta la época en la que Bergman realizó la mayor parte de su filmografía. Pasando por una descripción de algunas deidades nórdicas, quienes son el referente arquetípico de la mujer en Suecia. Finalmente, se concluye el presente apartado con un resumen del contexto general de la sociedad sueca en tiempos de la posguerra, así como las condiciones en las que su industria cinematográfica se encontraba en aquella época.

### 1.1 Una breve revisión histórica de la mujer en la sociedad nórdica

Suecia, al pertenecer a los países denominados como nórdicos, comparte rasgos históricos, culturales y sociales, con los Estados de Noruega, Dinamarca, Finlandia e Islandia, además de las Islas Feroe, Groenlandia y Åland. Por este motivo, para conocer un poco del pasado histórico que han llevado a estas sociedades a constituirse en lo que son actualmente, es necesario remontarse a la época de las primigenias tribus germanas y las sociedades vikingas.

Si bien, las también llamadas sociedades escandinavas<sup>5</sup> forman parte del continente europeo, en múltiples ocasiones se dejan de lado en el estudio de las civilizaciones europeas o se toman como un conjunto aparte en el desarrollo del continente. Sin embargo, estas mismas comparten una cosmovisión propia, que de alguna u otra forma pertenecen a la construcción del pensamiento occidental. Por lo tanto, podemos destacar ciertas diferencias que históricamente han caracterizado a las mujeres nórdicas desde la época vikinga, distinguiéndose del resto de las mujeres de otras civilizaciones europeas del mismo periodo.

No obstante, entender la estructura social de la época pagana de las civilizaciones germanas ha sido un poco más difícil, debido a la poca información documental que se cuenta sobre dichas sociedades. Por lo cual, se ha recurrido también al estudio de las llamadas *Sagas*<sup>6</sup>, que son distintas obras literarias escritas en *nórdico antiguo* (*old norse*), lengua raíz de las civilizaciones escandinavas. Al combinar la información obtenida por las *Sagas*, junto con datos de la investigación arqueológica y antropológica, el espectro de la estructura social es mucho más claro (Spatacean, 2006: 15).

Jenny Jochens realiza una investigación sobre el papel de la mujer en la sociedad nórdica, a partir de las *Sagas* que refieren a la época de los asentamientos de poblaciones germánicas y celtas que se formaron en Islandia. Jochens compara entre las *Sagas* que pertenecen a la época pagana y las que son mucho más contemporáneas, además, añade información que se

---

<sup>5</sup> Cabe señalar que comúnmente se relaciona como un sinónimo de los países nórdicos al término de escandinavia. El término, acuñado por Plinio el Viejo, quien fuera historiador romano, refiere exclusivamente a Noruega, Suecia y Dinamarca. Sin embargo, por cuestiones históricas y políticas hay quienes incluyen a Finlandia, Islandia y las islas Feroe. En términos de la lengua castellana, se puede hacer dicha inclusión. No obstante, es preferible referirse a la región como países nórdicos ya que es la acepción aceptada por éstos.

<sup>6</sup> Palabra originaria del nórdico antiguo que significa “decir” o “relato”. Es una narración sobre las aventuras de un héroe o de distintas familias, que se asentaron en Islandia.

conoce a partir de lo realizado por los clérigos cristianos. Todo ello para comprender el papel de la mujer en la sociedad del nórdico antiguo. Cabe señalar que, pese a que las *Sagas* cuentan las costumbres paganas, propias de la tradición oral, estas fueron escritas en la época medieval, siglos después de los acontecimientos que relatan.

En las sociedades nórdicas antiguas, el matrimonio era visto como un intercambio de compraventa, en el que la mujer era una suerte de mercancía que el futuro esposo intercambiaba por otros bienes con la familia de ella. En general, el matrimonio al tener un carácter económico, no poseía las restricciones que mucho más adelante serían contempladas como parte de él, como la posibilidad de ser efímera, que con la llegada del cristianismo perdería. Esta transacción mercantil era seguida de varios beneficios para la mujer, ya que podía heredar los bienes y propiedades del hombre. Existía la figura jurídica del divorcio, mismo que podía solicitar la mujer desde por violencia doméstica hasta por insatisfacción sexual. En dado caso que una pareja se divorciara, la mujer recibía una especie de indemnización. Pese a que la mujer no podía opinar sobre su matrimonio, cuando esta enviudaba adquiría un estatus similar al del hombre, siendo ella la que tomaba la elección del matrimonio de sus hijas, la administración los bienes de su difunto esposo, sin depender más de ningún hombre.

Se piensa que las mujeres disfrutaban de menos tiempo de ocio, pero esto es poco comprobable, ya que se tienen pocos datos registrados sobre los momentos de ocio femeninos. Sin embargo, se cuenta con una vasta información sobre el entretenimiento en el tiempo libre de los hombres en las sociedades del antiguo nórdico, en las que destaca el hábito por la bebida (que aún sigue siendo importante en la cultura de las sociedades

nórdicas). Las mujeres contaban historias a los más jóvenes sobre hechos pasados. En general, disfrutaban menos tiempo de ocio, puesto que eran las encargadas de las labores domésticas.

Como en muchas otras civilizaciones, las mujeres nórdicas eran las responsables de los cultivos dentro de la propiedad, del ganado, además del trabajo textil con lana. Las mujeres islandesas, por ejemplo, importaron la tecnología para el tejido de lana de Noruega y durante muchos años, fueron quienes se encargaban de elaborar las prendas con este material, puesto que era idóneo para soportar el frío del invierno. La mujer de las sociedades nórdicas paganas tampoco tenía mucha injerencia en los asuntos legales, pero hubo casos excepcionales de mujeres que formaban parte de la política. Cabe señalar, como bien lo menciona Carol Clover:

El binario social de la sociedad nórdica no era hombre / mujer, sino otro tipo de polaridad: por un lado, un grupo de personas compuesto por hombres sanos (sic) y unas pocas mujeres sobresalientes, conocidas por su excepcional capacidad mental y sus personalidades abrumadoras y, por el otro, tenía una especie de “coalición arco iris” del resto de la humanidad, que incluía a la mayoría de las mujeres, los niños, los esclavos, los hombres mayores o de avanzada edad, los discapacitados, y los hombres privados de sus derechos.<sup>7</sup>(Jochens, 1998: 162)

Por otra parte, la arqueóloga y académica Liv Helga Dommasnes, realiza un estudio similar, llegando a resultados que complementan las ideas expuestas por Jochens. No obstante su acercamiento se basa en la información recabada a partir del descubrimiento de restos de

---

<sup>7</sup> El texto original dice lo siguiente: “[...]The social binary of nordic society was not male/female, but a different sort of polarity: on one hand, a group of people consisting of most able-bodied men and a few outstanding women known for their exceptional mental strength and overpowering personalities and, on the other had a kind of "rainbow coalition of the rest of humanity, including most of the women, children slaves, the old and disabled, and disenfranchised men.” La traducción es mía.

tumbas, los artefactos encontrados dentro de ellas y el análisis de las costumbres de entierro en las sociedades del Nórdico Antiguo. Dommansens investigó tumbas localizadas en el occidente de Noruega, que datan de la Edad de Hierro, en las que encontró pruebas que afirman el cambio de la condición de la mujer dentro de dichas civilizaciones. Dicho avance es sugerido dentro de la investigación de Dommansens, no sólo el aumento de tumbas de mujeres entre el siglo VII y el siglo IX, también los objetos dentro de ellas, ya que en muchas ocasiones se encontraron objetos de gran valor, lo que indica que la mujer que había sido enterrada tenía un status privilegiado (Spatacean, C., 2006: 59).

Como se puede apreciar en este breve recorrido por la sociedad del nórdico antiguo, las mujeres gozaron de múltiples privilegios, que tal vez sus contemporáneas de otras sociedades no tuvieron. Bien menciona Cristina Spatacean:

La vida continuó en gran medida por el resultado de la función que tuvo la mujer en la sociedad Nórdica. Fue el papel de la mujer mantener la vida en marcha, mientras sus familiares varones se mantenían ocupados con las disputas y la política. Sin embargo, el ideal humano que era más admirado y por el cual ambos, mujeres y hombres, aspiraban a alcanzar era mucho más masculino que femenino<sup>8</sup> (2006: 57).

La llegada del cristianismo a las sociedades del nórdico antiguo dio la pauta a varios cambios en la estructura de las mismas, reflejados en sus costumbres. Por lo cual, la manera de propagar las creencias fue tomando medidas en contra de los rituales y hábitos paganos que se practicaban hasta entonces. Sin embargo, la vida de las mujeres nórdicas continuó en una ambivalencia entre los derechos y las privaciones que, en conjunto con las creencias

---

<sup>8</sup> El texto original dice lo siguiente: "Life went on much as a result of the function women had in the Norse society. It was the role of women to keep life going on, while their male relatives kept themselves busy with feuding and politics. Nevertheless, the human ideal most admired and to which both women and men aspired was more masculine than feminine." La traducción al español es mía.

cristianas, fueron moldeando las nuevas sociedades medievales sobre estas latitudes (Jochens, 1998: 163).

Hay que destacar que las nuevas relaciones entre las sociedades nórdicas ante la llegada del cristianismo, dieron pauta al desarrollo tecnológico en ciertas áreas de la sociedad. Por ejemplo, la exportación de los productos fabricados con lana comenzó a ser fundamental para la economía de las familias del nórdico antiguo, productos que, como se señaló anteriormente, formaban parte de las labores de las mujeres. Al requerir mucho más de estos productos, la confección de las prendas de lana se hizo mucho más estricta y esclavizante, pues ya no sólo eran fabricadas para los miembros de la familia. Las mujeres siguieron trabajando en grupos, supervisadas por el jefe de familia en cuestión.

El matrimonio sufrió de varios cambios en su forma de concebirlo, así como en sus restricciones. El primer principio que se estipuló fue el de la monogamia, puesto que antes existía la libertad de tener distintas parejas sexuales, aunque sólo una era la considerada como esposa, quien adquiría los beneficios, y los bienes del matrimonio. También, se difundió el principio de la fidelidad, y con ello, la idea de la indisolubilidad del matrimonio, esto señalaba el carácter espiritual de éste, dejando de lado los tintes económicos del enlace. No obstante, con el paso del tiempo la multiplicidad de parejas sexuales para los hombres fue permitido, en tanto se mantuviera una sola mujer como esposa. La infidelidad fue penalizada para ambos sexos, pero la mujer recibía castigos mucho más severos.

Tal vez uno de los cambios más notables dentro de la figura del matrimonio fue el del consentimiento, puesto que la mujer, a partir de entonces, aceptaba o rechazaba al

pretendiente de acuerdo con sus propios intereses. Aunque el matrimonio, en dichas civilizaciones no fue del todo eclesiástico, puesto que aún mantenía su carácter secular y económico, en donde la madre también obtuvo su importancia en la toma de decisión del matrimonio de sus hijas, junto con el padre para aprobar al pretendiente.

La muda novia pagana, que era transferida como propiedad del padre al marido, fue reemplazada por la mujer cristiana articulada, quien por su propio "sí-palabra" (*jáyrði*) se le permitió afirmar su voluntad de compartir su vida con un hombre que le había consultado a ella y no sólo a su padre.<sup>9</sup> (Jochens, 1998:167)

Pese a las ideas clericales, la figura jurídica del divorcio prevaleció durante el cristianismo, como se ha señalado anteriormente, la idea de que el matrimonio era un acuerdo económico, facilitó la prevalencia del divorcio. Aunque el divorcio podría ser uno de los indicadores de una cierta consideración a los derechos del género femenino, la penalización de las agresiones sexuales es el gran aporte del cristianismo a las mujeres de las sociedades nórdicas. Aunado a esto, la eliminación de la tradición pagana del infanticidio, ya sea porque la criatura es desconocida por el padre, por enfermedad o por una malformación. La mayoría de las víctimas de infanticidio eran bebés del sexo femenino, por lo que al erradicarse dicha costumbre, las madres podían criar a sus hijas, incluso si eran madres solteras (aunque sí existía una exclusión por parte de la iglesia hacia las mujeres no casadas y con hijos).

En conclusión, la información tanto arqueológica como la recabada a partir de la literatura, y las *Sagas* sobre las sociedades nórdicas paganas dan cuenta de una mayor equidad con respecto a los roles de género. Si bien el cristianismo influyó a que la mujer adquiriera

---

<sup>9</sup> El texto original dice lo siguiente: "The silent pagan bride, transferred like property from father to husband, was replaced by the articulate Christian woman who by her own "yes-word" (*jáyrði*) was allowed to affirm her willingness to share her life with a man who already had consulted her, not just her father." La traducción al español es mía.

algunos derechos, es muy probable que se perdieran más de los que se ganó, puesto que las mujeres dentro de la tradición oral y la mitología nórdica pagana tienen características que representan a mujeres con mucho más poder que, por ejemplo, las mujeres de las *Sagas* cristianas.

## 1.2 La representación femenina: las mujeres de las *Sagas* y algunas diosas nórdicas

Al haber establecido el rol de las mujeres nórdicas en las sociedades paganas, este pequeño apartado abordará de manera general algunas de las más importantes formas en las que se representó a la mujer en aquel tiempo. Esto para conocer que existe una relación estrecha entre la forma de representar y la realidad, que si bien en ciertos casos pueden ser ideales, o abstracciones personales del autor, se puede saber mucho sobre la ideología de una sociedad a partir de las características de aquello que se representa.

Como en la mitología griega o romana, las diosas en su mayoría son la encarnación de características ideales sobre la mujer. La fertilidad, la maternidad, la belleza, el amor e incluso la juventud, son parte de los atributos de la mujer. La mitología nórdica no es ajena a esta generalidad, por lo que señalaré dos diosas claves: *Frigg* y *Freyja*. En ocasiones consideradas como una misma, las dos son diosas importantes en el panteón nórdico. Se tiene la teoría que el día viernes del antiguo nórdico (*Fredag*) proviene del nombre de alguna de ellas, aunque no se sabe con precisión de quién (probablemente de *Frigg*). *Frigg*, que significa “esposa”, la “dama amada” o incluso “amar” es la esposa de Odín, y diosa de la maternidad, de la fertilidad, además de ser conocida por ser la diosa del conocimiento y la sabiduría. Por otro lado, *Freyja*, quien también es diosa de la fertilidad, es también

relacionada con el amor y la belleza. Su nombre significa “amor” pero, también. “señorita”<sup>10</sup>.

Ambas diosas están muy ligadas una con la otra, sin embargo, Freyja está mucho más relacionada a la juventud y a la sexualidad, y Frigg a la maternidad y al rol de esposa. Esto habla de dos distintas actitudes que las propias mujeres nórdicas podrían tener, al ser jóvenes y bellas, actuar de manera más libre y desparpajada, incluso promiscua, como lo cuentan las historias sobre Freyja, pero al asumir el rol de madre y de esposa, dejar de lado esa actitud y velar por los intereses de su propia familia, reprimiendo el ser sexual que fue anteriormente. Estas dos diosas tuvieron un enorme peso en la época pagana, en donde distintos rituales se celebraban a sus nombres. No obstante, con la llegada del cristianismo, las costumbres relacionadas a ellas y los templos fueron destruidos, además de considerarlas como algo “demoníaco” (Lindow, 2002:128).

Otra de las deidades bastante representativas del mundo nórdico pagano son las llamadas valkirias. La palabra, proviene del nórdico antiguo *valkyrja*, y significa “la que elige a los muertos en batalla”. Y, es precisamente ésta la labor de dichas mujeres, escoger el destino de los hombres en batalla y recibirlos en el llamado Valhalla (o *Valhöll*), el paraíso de la mitología nórdica. Tras escoger a los guerreros caídos en batalla, o *einherjar*, las valkirias se encargaban de atenderlos, ofreciéndoles aguamiel. Las valkirias son, probablemente, una de las representaciones más claras de los atributos que una mujer debía poseer en estos tiempos. Ellas eran feroces y temidas por los hombres, por el poder que poseían sobre sus vidas; en contraparte, luego de elegir a quienes las acompañarían al Valhalla, se dedicaban a servirles.

---

<sup>10</sup> De acuerdo con el Diccionario de la Academia Sueca (Svenska Akademiens Ordbok), publicado en 1939, y disponible en [www.saob.se](http://www.saob.se). La información está en sueco.

Se puede llegar a suponer, que en efecto, ésta era la actitud de la mujer nórdica promedio, una mujer de fuerte carácter, que dentro de la casa tenía el poderío absoluto, pero que a su vez, atendía al hombre y a la familia. Y, esta suposición parte, también, de la modificación de esta notable figura mitológica de las historias más contemporáneas de las Sagas por parte de los clérigos cristianos (Lönnroth, 1976: 133). Dentro del proceso de cristianización, las valkirias dejaron de ser importantes, muy probablemente porque representaban una idea totalmente opuesta al de la mujer bíblica, como lo podría ser Eva.

Por supuesto que el panteón de la mitología nórdica es mucho más vasto, y tiene muchas otras emblemáticas figuras femeninas. Sin embargo, señalar cada una de ellas, nos desviaría del punto de esta investigación, por lo que es suficiente con las deidades señaladas anteriormente. No obstante, una cuestión que queda por destacar es el valor de los rituales y las ceremonias que se realizaban durante esta época. Las sacerdotisas del mundo nórdico pagano eran quienes practicaban el *Seiðr* o la hechicería, pese a que también existían hombres que se dedicaban a este arte, eran mucho más escasos. La brujería era conocida por ser practicada por Odín, el dios principal de la mitología nórdica. Sin embargo, Freyja también era practicante y, es posible, que las sacerdotisas estuvieran mucho más vinculadas con la diosa.

Anteriormente, se ha expuesto el papel de la mujer nórdica en su sociedad, en donde se limitaba en gran medida a las cuestiones del hogar y la familia. Las *Sagas*<sup>11</sup> cuentan historias acerca de muchas de estas mujeres comunes, que tenían roles como el de madre, esposa, hija, y viuda. Algunas incluso fueron parte importante de las historias de los primeros

---

<sup>11</sup> Ver en Kellogg, R. et.al.(2001).

asentamientos en Islandia. Como también se mencionó previamente, estas historias son parte de los estudios que se han realizado para comprender las costumbres de dichas sociedades. No obstante, las mujeres representadas en las Sagas, en ocasiones pueden parecerse más a los ideales cristianos, sobre todo las más contemporáneas. Pese a eso, se pueden encontrar varios relatos de mujeres que no adoptan las ideas de la sumisión cristiana.

Algunos de los relatos que están mucho más ligados a las concepciones cristianas, nos regalan historias como la de Helga “la justa”, de la *Saga de Gunnlaugs ormstungu*<sup>12</sup>, quien es una representación mucho más cercana a los ideales difundidos por los clérigos de la época. Una mujer bella, pero parcialmente muda y sumisa, a quien su padre le arregla y aprueba sus matrimonios. En primera instancia, con Gunnlaug, un hombre que tras pedir la mano de Helga, es encomendado- por el padre de ella, Þorsteinn- a la tarea de ir al extranjero para probar su amor. Al demorar, Þorsteinn, desposa a Helga con Hrafn, pese a la oposición de Helga, quien se muestra disgustada durante la ceremonia nupcial. La trama se complica mucho más ante el regreso de Gunnlaug, quien reclama el amor de Helga. Hrafn y Gunnlaug deciden arreglar el asunto con una pelea a muerte para decidir quién se quedaría con la bella mujer, misma de la que ninguno sale bien librado, ya que los dos mueren. Þorsteinn vuelve a dar la mano de su hija a otro hombre, con quien ella se quedará hasta su muerte, teniendo hijos, en un permanente luto tras la muerte de Gunnlaug.

Otras Sagas versan sobre historias en donde las mujeres son mucho más participativas, pero sus alcances son las cuestiones domésticas y el cumplimiento de su deber como esposa. Por

---

<sup>12</sup> *La Saga de Gunnlaug Lengua de serpiente* traducción de Attwood, K. en Kellogg, R. et. al., (2001).

ejemplo, en la Saga de Gísli (*Gísla Saga*)<sup>13</sup>, el personaje principal, Gísli, es acusado por la muerte de su mejor amigo, por lo que es perseguido. Gísli huye, mientras que su mujer Aud, protege celosamente la ubicación de su esposo. Durante toda la historia Aud se mantiene leal a Gísli, incluso cuando pretenden sobornarla. Tras la muerte de Gísli, Aud decide abandonar Islandia y se convierte al cristianismo, lo que demuestra su autonomía e independencia tras las adversidades.

Sin embargo, también se pueden encontrar algunas historias de mujeres mucho más temibles, feroces e independientes. Mujeres que podrían tener valores más masculinos, pero que al final de cuentas, su condición como mujer es de llamar atención, pues son personalidades recurrentes en la cosmovisión vikinga. Por otro lado, historias como la de Helga la justa podría arrojar el supuesto de que la inacción de la mujer, la pasividad, y la sumisión de Helga, tiene graves consecuencias para su contraparte masculina, e incluso, trágicas resoluciones, por lo que podría ser interpretado también como una moraleja y un modelo de la conducta que una mujer no debería adoptar.

Por ejemplo, en la *Saga de Njál (Brennunjálssaga)*<sup>14</sup>, se narra la tragedia del guerrero vikingo Gunnar, un hombre hábil en el campo de batalla, quien se enamora de Hallegerðr, una mujer bella que ya había contraído nupcias tres veces antes de casarse con Gunnar. Sin embargo, la belleza de Hallegerðr ocultaba su carácter vengativo y caprichoso, habiendo matado a sus anteriores esposos. Un día, Gunnar la golpeó, después de que se entera que ella ha robado comida, por lo que Hallegerðr le promete que se vengará de ello en algún momento. Tiempo

---

<sup>13</sup> Traducción de Regal, M. en Kellogg, R. et. al., (2001)

<sup>14</sup> Traducción de Cook, R. (2001)

después, durante un enfrentamiento, Gunnar se defiende con su arco y flecha de ciertos atacantes, pero su arco se destroza y le pide ayuda a su esposa para repararlo. Halleggerðr le recuerda la bofetada y lo rechaza, provocando la muerte de su esposo a mano de sus enemigos.

Una de las mujeres de las Sagas que también ha sido célebre por su carácter fuerte, su ferocidad y sobre todo, su autonomía, es Freydís de la *Saga de Groenlandia (Grœnlendinga saga)*<sup>15</sup>. Freydís no sólo atacó a hombres, fue conocida por el asesinato de cinco mujeres que no estaban armadas, ésto llama la atención ya que, para la época es muy poco común que esto sucediera, incluso por parte de los hombres. Freydís es lo que se podría suponer de una persona vikinga, con una actitud masculina que la vuelve un personaje bastante peculiar. Vengativa y guerrera, Freydís se opone a las ideas cristianas, por lo que ella y sus hijos no vuelven a figurar dentro de las *Sagas*.

Hasta aquí se ha mostrado la premisa que se mantiene en este capítulo: la cosmovisión vikinga y del antiguo nórdico es compartida por un grupo de países que históricamente están vinculados, lo que ha engendrado una serie de rasgos culturales únicos y exclusivos, distinguiéndose del resto de Europa. Las sociedades nórdicas han sido progresistas en cuestiones de género, y esto se ve reflejado no sólo en las costumbres de la época pagana, también en su manera de representar a la mujer. A partir de la cristianización, y sobre todo, de la conformación de cada uno de los reinos, es cuando podemos hablar de Suecia de manera mucho más concreta y particular.

---

<sup>15</sup> Traducción de Kunz, K. en Kellogg, R. et. al., (2001)

### 1.3 La herencia vikinga: La mujer en la sociedad sueca contemporánea

A partir de la cristianización, el tema del género se fue relegando a un plano más que secundario (Jochens, 1998:164) Un proceso similar ocurrió al inicio de la Edad Media, en donde la información de los estatutos de ley de aquél entonces, refleja algunos derechos que permanecieron de la época pagana, sobre todo con respecto al patrimonio y la herencia. Sin embargo, a partir del siglo XIX, una serie de cambios cruciales en materia de género marcarían las nuevas dinámicas de la sociedad, no sólo en Suecia, sino en todo el mundo. Pese a ser una condición que se vivió alrededor de la orbe, Suecia fue de los países pioneros en legislar varios de los huecos que existían para llegar a una equidad de género, condición que continúa hasta nuestros días.

Suecia fue progresando en políticas referentes a la igualdad de género, dando apertura a que las mujeres puedan tener acceso a la educación, además de independizarse económicamente. *Statistics Sweden*<sup>16</sup> (Estadísticas Sueca) recaba información sobre el progreso en materia de derechos sobre la equidad de género y, a partir de ella, podemos tener información cronológica de los avances a favor de los derechos de la mujer. En 1845, se legisla que tanto hombres como mujeres tienen el derecho a recibir herencias. En 1846, las mujeres que dependían de sí mismas pudieron acceder al trabajo manual, en artesanías y algunos otros comercios. Para el año 1870, las mujeres ganan el derecho a la educación a nivel preparatoria en instituciones privadas y, en el año de 1873, podían cursar distintas licenciaturas. En 1874, las mujeres casadas podían entonces administrar sus propios ingresos.

---

<sup>16</sup> *Women and Men in Sweden. Facts and Figures 2014*

Ya en el año de 1901, iniciando el siglo XX, se promulgó el permiso de maternidad, que les otorgaba a las mujeres el derecho a quedarse en casa cuatro semanas tras el parto. En 1919, se aprobó el sufragio femenino en las municipalidades, además de que las mujeres lograron postularse para cargos de carácter nacional. Sería hasta 1921 que las mujeres adquieren el derecho a votar y a obtener cargos a nivel nacional. Además, la nueva legislación sobre el matrimonio declaró la igualdad de estatus entre hombres y mujeres. Gracias a esto, en 1922, algunas mujeres asumieron cargos en el Parlamento. En 1927, se abrieron escuelas públicas a nivel secundaria para mujeres.

Para 1938, se legisla en materia de los anticonceptivos, además del subsidio para la maternidad. En 1939, se prohíbe el despido de la mujer por embarazo, por dar a luz o por contraer matrimonio. En 1947, Karin Kock se convierte en la primera ministra de gabinete. Para el principio de la década de los cincuentas, se declara que ambos padres son los custodios legales de los hijos. En 1955, se introduce el permiso de maternidad remunerada por tres meses de ausencia al lugar de empleo. A partir de 1958, las mujeres pueden enrolarse en cargos clericales.

A raíz de la revolución sexual que permeó el mundo entero, en 1964, la pastilla anticonceptiva para el control de la natalidad fue introducida al territorio sueco. Al año siguiente, se criminaliza la violación dentro del matrimonio. Entre el año 1969 y 1970 se cambia el mapa curricular en las escuelas de enseñanza básica para promover la igualdad de oportunidades. En 1974, se declara que ambos padres comparten un subsidio para el cuidado y la manutención de sus hijos. En 1975, entra en vigor una nueva ley sobre el aborto, dando esta opción a las mujeres para decidir sobre su embarazo hasta la semana 18 de gestación.

El año de 1976 es marcado por la propia ONU como la década de la mujer, mismo año en el que se promueve la esterilización voluntaria tanto para mujeres como para hombres. En 1979, se da el beneficio de jornadas laborales de seis horas para padres con hijos pequeños. Para los inicios de la década de los ochenta, se promulga una ley en contra de la discriminación sexual laboral. Además, la ley sobre la sucesión del trono sueco promulga que el primer hijo de monarca, sin importar el sexo, será quien herede el trono. En 1982, se prohíbe los espectáculos pornográficos en lugares abiertos al público. También en ese año, se crean fondos públicos en pro de distintas organizaciones de mujeres. Finalmente en 1982 se marca en la legislación la decisión de utilizar o no el apellido entre las parejas casadas. Llegado el año de 1983, los sindicatos y los empleadores llegan a acuerdos para igualar las condiciones de trabajo. En 1985 finaliza la década de la mujer y se promueven nuevas estrategias en materia de equidad de género con alcances hasta el año 2000.

Una nueva ley sobre las parejas cohabitantes entra en vigor, aceptando la cesión de bienes, durante el año de 1987. En el siguiente año, Suecia establece un plan nacional de cinco años para promover la igualdad. En 1989, se promulga el plan nórdico de acción para promover la igualdad de oportunidades, en donde se dio la apertura a que todas las ocupaciones y profesiones no se distinguen por sexo, incluidas las fuerzas armadas. En 1994, las estadísticas de género forman parte de las cifras oficiales de estadística en el país. El siguiente año Suecia se integra a la Unión Europea.

El año de 1995 es marcado además por un cambio en el permiso de maternidad, mismo que ahora es compartido por ambos padres, en el que un mes tiene que ser utilizado por la madre

y otro por el padre. Para el año de 1997, en Suecia se nombra a la primera mujer obispo. Sin embargo, 1998 sería marcado como una año fundamental en las políticas a favor de la protección de los derechos de la mujer, puesto que se establece un apartado específico en el código penal que refiere a la violencia en contra de la mujer; además de la instauración dentro del mismo código que prohíbe la mutilación genital femenina; y, finalmente, por la implementación de la Ley de Igualdad de Oportunidades para reducir el acoso sexual. El siguiente año, 1999, cerraría un siglo en el que se dio lugar a grandes cambios sobre la construcción de una sociedad igualitaria, mismo año en el que se prohíbe y sanciona fuertemente la compra de servicios sexuales.

Siguiendo esta línea de cambios a favor de la reducción de la brecha de género, el nuevo siglo ha traído consigo varios cambios. En el 2002, el permiso parental es incrementado a 480 días, obligando a que cada uno de los padres ocupe mínimo 60 días del plazo, esto para garantizar la presencia de ambos, tanto el padre como la madre, en el cuidado de los hijos. Para el 2004, el gobierno plantea nuevas estrategias para eliminar la brecha de género en sus propias filas. Entre el 2005 y el 2007 se refuerza la legislación para evitar los crímenes sexuales y penalizarlos severamente. Para el año 2009, la ley con respecto al matrimonio fue modificada para aceptar la neutralidad de género. En los últimos años, Suecia, en conjunto con los demás países nórdicos, trabajan para reducir la violencia doméstica.

#### 1.4 La sociedad sueca: del *Folkhemmet* hasta la Posguerra

Se podría afirmar que, a partir de 1921, Suecia se convirtió en una verdadera democracia gracias a la aprobación del sufragio femenino en todos los niveles de gobierno. Este

cambio en la construcción social sueca, daría pie a las nuevas reformas que llevarían al establecimiento de la llamada socialdemocracia. Sin embargo, la estabilidad económica del país tenía que reponerse, como el resto de Europa, de los estragos ocasionados por la Primera Guerra Mundial. Suecia logró hacerlo gracias al fortalecimiento de su industria que pudo expandirse en el extranjero (Lagerqvist, 2001: 172). Por ejemplo, el empresario Ivan Kreuger comenzó a invertir en distintas empresas como la compañía telefónica *Ericsson*, el banco *Skandinaviska Kreditaktiebolaget*, y la compañía cinematográfica *AB Svensk Filmindustri*. El empresario ganó notoriedad por sus adquisiciones tras la guerra, también fue conocido como “Match King” (Suter, 2009: en línea).

Para 1929, siguiendo la racha que se vivía en Nueva York, la llamada Gran Depresión llegó a Europa afectando sobre todo a la agricultura, causando desempleo en toda la región, además del crecimiento de huelgas y conflictos laborales. Uno de los casos más notables fue el de la región de Ådalen, en donde el gobierno utilizó las fuerzas militares para disuadir a la gente que protestaba. No obstante, este uso injustificado de la violencia no se ha vuelto a ver desde entonces en el país nórdico (Lagerqvist, 2001: 174). En 1932, la noticia del suicidio del empresario Kreuger encabeza las primeras planas de los periódicos suecos, seguido de la quiebra de muchos otros empresarios y compañías que se vieron afectados por la crisis.

El capitalismo que reinaba en ese entonces, sumado a las prácticas monopólicas de los empresarios, se encontraban frente a una crisis importante. Pronto, el cambio en el gobierno por el partido Socialdemócrata sería lo necesario para impulsar al país, no sólo económicamente, pues apostaba todo al bienestar de la gente, comenzando por el combate al desempleo. El partido Socialdemócrata estuvo en el poder durante el periodo de 1932 hasta

1976, época conocida también como el estado de bienestar sueco. *Folkhemmet*, que en su traducción del sueco significa “la casa del pueblo”, fue la palabra utilizada para denominar al concepto político del estado de bienestar.

El *folkhemmet* consiste en el punto medio entre el socialismo y el capitalismo, mismo sistema que no ha sido exclusivo de la sociedad sueca, sino que se ha adoptado en los países nórdicos de igual forma. “Se estableció que nadie debía padecer de alguna escasez, desapareciendo el desempleo, reduciendo las divisiones entre las clases sociales hasta que eventualmente desaparecieran todas, pero sobre todo, para que la gente se sintiera segura de enfrentarse al futuro” (Lagerqvist, 2001: 175). Esta percepción está arraigada en dos principios culturales: el *lagom* y la ley de Jante.

El término *lagom*<sup>17</sup> significa “suficiente” o “la cantidad adecuada”, la cual aplicada a los términos sociales se ve reflejada, por ejemplo, en que uno debe tener lo suficiente para vivir, no más, no menos. También se puede ver reflejado en que al ser “lo suficiente” una persona no puede ser mejor que los demás. Dicho término permea la idiosincrasia sueca hasta nuestros días. El segundo principio, la ley de Jante, se compone de una serie de normas morales por las que los países nórdicos suelen regirse implícitamente. La ley de Jante está plasmada en la obra *Un refugiado sobre sus límites*, de Aksel Sandemose, la cual básicamente establece que está mal visto sentirse superior, más inteligente, o mejor que los demás.

En el año de 1933, el panorama europeo era bastante tenso, en especial cuando los nazis tomaron el poder de Alemania. Con el estallido de la Segunda Guerra mundial, Suecia se declara como país neutral en el año de 1938, negando el paso de tropas británicas y francesas

---

<sup>17</sup> De acuerdo con el Diccionario de la Academia Sueca (Svenska Akademiens Ordbok), publicado en 1939, y disponible en [www.saob.se](http://www.saob.se). La información está en sueco.

hacia Finlandia. La neutralidad sueca ha sido puesta en duda debido a las concesiones que tuvo con el gobierno alemán, en especial, por el paso de su ejército y sus municiones por el territorio sueco. Además, el gobierno alemán presionó al gobierno sueco para que censurara aquellos periódicos que atacaban a la Alemania nazi. Para 1942, la relación entre ambos países se hizo mucho más tensa, incrementando el temor de una invasión del ejército alemán en el territorio sueco. No obstante, la entrada de Estados Unidos a la guerra, cambió la dirección de los ataques alemanes y sus intereses políticos.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Suecia se recuperó y logró una mayor estabilidad, en comparación con la pobreza y la hambruna que había padecido tras la Primera Guerra Mundial. Distintas políticas entraron en vigor, con la finalidad de sanear los estragos de la guerra, y poner en marcha algunas propuestas que se habían dejado pendientes poco antes que comenzara el conflicto bélico. Durante la Guerra Fría, Suecia hizo gala de su neutralidad, aunque de nueva cuenta manteniendo una relación encubierta, ahora inclinada hacia Estados Unidos, misma que se hizo evidente en los diarios, los que favorecían al gobierno estadounidense, más adelante se conocería la participación clandestina sueca en la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) colaborando en cuestiones de índole militar y tecnológica.

Con una economía mucho más estable que otras naciones europeas, después del azote de la guerra, Suecia experimentó una época de gran crecimiento económico, puesto que las políticas en beneficio a la población rindieron frutos, implementadas por el gobierno del partido Socialdemócrata. El nivel de bienestar y la apertura de la nación nórdica favorecieron, también, la apertura del país a la inmigración. Así, Suecia se consolidaba como una nación

con una mejor calidad de vida, con miras de un futuro mucho más próspero.

### 1.5 El cine en tiempos de la posguerra

Entre de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) la industria cinematográfica también sufrió los estragos de la misma guerra. Era evidente que los esfuerzos por hacer cine se reducirían en un momento tan coyuntural y conflictivo de la historia. Sin embargo, los avances tecnológicos de la época también repercutieron en la industria positivamente, ya que se pudo incorporar, por mencionar algunos ejemplos, el sonido, hubo una mejora en la iluminación y en los efectos visuales, así como el uso del color (Dirks, T. 2015: en línea). Algunas cintas en las que podemos apreciar el uso de Technicolor en las cintas *Las aventuras de Robin Hood* de Michael Curtiz y William Keighley (*The adventures of Robin Hood*, 1938), o en *El Mago de Oz* de Victor Fleming, Mervyn LeRoy, George Cukor, King Vidor, Norman Taurog (*The Wizard of Oz*, 1939). Las industrias cinematográficas de cada nación, dedicaron sus recursos para difundir la propaganda y la exaltación de la guerra, con filmes que giraron en torno a los acontecimientos bélicos.

Al finalizar la guerra, la industria cinematográfica empezó a recuperarse, pero para entonces, era evidente que tanto los cambios sociales, como los cambios tecnológicos, habían repercutido dentro de la forma de hacer cine. En Estados Unidos, el *cine noir* (*film noir*) se hizo bastante popular entre varios cineastas. No es catalogado como un género cinematográfico, como lo es el western, sino como una vanguardia, como lo fue en su momento el expresionismo alemán. El *cine noir*, como su nombre lo indica, indaga sobre la “oscuridad” de la vida y la desolación, con personajes cínicos y héroes con destinos fatales.

Es reflejo del sentimiento social tras la guerra, lo fatídico y la desilusión del desastre que ésta trajo consigo. Algunos filmes representativos serían *El beso mortal* de Robert Aldrich (*Kiss me deadly*, 1955), *La brigada suicida* de Anthony Mann (*T-Men*, 1947), o *El demonio de las armas* de Joseph Lewis (*Gun Crazy*, 1950).

Roberto Rossellini, con su cinta *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945) introduce otra corriente cinematográfica que surgiría a partir de la posguerra, el neorrealismo italiano. Así como el *cine noir* refleja el ánimo estadounidense después de la guerra, el *neorrealismo italiano* se funda sobre la reconstrucción de Italia. Dado los costos de los estudios de grabación, además del rechazo ideológico de las actitudes nacionalistas en la época de Mussolini, los cineastas que fueron parte de este movimiento procuraban filmar en exteriores para darle un mayor “realismo” a las situaciones de las cintas. Además, las historias giraban en torno a la clase trabajadora, de recursos limitados y sus circunstancias para solventar la vida durante la reconstrucción italiana, con finales inconclusos que dejaban en el espectador esa sensación de desasosiego ante un mundo incierto. Incluso, el movimiento se caracterizó por enfatizar el realismo de las historias con las actuaciones de personas con poca (o nula) experiencia cinematográfica. En palabras del propio Vittorio De Sica

Mi propósito [...] es encontrar el elemento de drama en las situaciones diarias, lo maravilloso en las noticias, ciertamente, en las noticias locales consideradas por la gente como materiales desgastado<sup>18</sup>(De Sica en Marcus, 1986: 55).

Durante esta etapa el cine desarrolló otros distintos géneros, como el western, también

---

<sup>18</sup> El texto original dice lo siguiente: “My purpose [...] is to find the element of drama in daily situations, the marvellous in the news, indeed, in the local news, considered by most people as worn-out materials.” La traducción al español es mía.

cambió sus formas de realización, como por ejemplo con la animación <sup>19</sup>, pero mencionar la importancia de estas corrientes cinematográficas en particular, es para mostrar que ambos comparten el reflejo de una sociedad reponiéndose de la guerra. Ya para los años cincuenta, la industria se enfocaría a la realización de cintas de gran presupuesto, pero eso se daría poco a poco con el crecimiento económico de las casas productoras, sobre todo, las hollywoodenses. El periodo de posguerra<sup>20</sup> da la pauta a un cine más abstracto y subjetivo, es decir, una relación directa con el creador de la obra, dejando de lado las historias que seguían una secuencia narrativa lineal sobre algún héroe determinado. El *cine clásico*, es aquel caracterizado por las convenciones delimitadas por su género cinematográfico (Martin, 2008:19), pero durante el periodo de posguerra, el cine comienza a tener una mirada mucho menos delineada por las reglas tradicionales, siendo entonces más ambiguo, enfocándose a las realidades de la mente (sueños, ideas, angustias, etcétera), y no a la de los hechos. A esto se le conoce como *cine moderno*, mismo que dio lugar a que diversos cineastas plantearan sus propias interrogantes sobre la condición humana, abriendo las puertas a lo que se conoce como cine de autor (Martin, 2008: 24-27).

Durante la posguerra, uno de los cineastas más influyentes en Suecia, fue Ingmar Bergman, quien empezó su carrera cinematográfica a mediados de los años cuarenta. Bergman se encuentra justo en esta disyuntiva entre el cine clásico y moderno, retomando algunas características del primero, pero forjando un discurso audiovisual mucho más propio del segundo, como por ejemplo el uso de la luz, las temáticas de los filmes y la construcción de los personajes. El siguiente capítulo del presente trabajo estará dedicado exclusivamente al

---

<sup>19</sup>Recordar que es este periodo la llamada “época de oro” dentro de la animación, en el que Disney realizó varias de sus cintas clásicas. (“Animated films”(2016) disponible en [www.filmsite.org/animatedfilms.html](http://www.filmsite.org/animatedfilms.html)).

<sup>20</sup> Periodo que comprende los años de 1947 hasta 1989.

cineasta y su obra, por lo que éste apartado no ahondará en el cineasta, pero no se puede dejar de lado la importancia que tuvo en la industria cinematográfica durante este periodo, pues incluso, célebres cineastas en Suecia estuvieron ligados al propio Bergman.

La neutralidad sueca, como se mencionó anteriormente, facilitó que dicho país nórdico pudiera recuperarse rápidamente de los estragos de la guerra, en contraste con otros países europeos, por lo que Suecia fue un abastecedor durante la época, de filmes, algo similar a lo que pasó con las películas mexicanas por aquellas épocas<sup>21</sup>.

Debido a la guerra, la competencia de películas extranjeras había disminuido y la gente seguía acudiendo al cine. El auge continuó después de la guerra, a pesar de que la competencia era repentinamente más feroz que nunca [...].La producción cinematográfica alcanzó su punto máximo en 1948 y la asistencia al cine alcanzó su máximo en 1956 antes del descenso que ha continuado desde entonces <sup>22</sup>(Larsson, M. 2001:144).

Como parte de las distintas instituciones que maneja el gobierno sueco, como por ejemplo, el monopolio del alcohol (*systembolaget*), la producción filmica no era la excepción, siendo el *Centro de Producción Filmica de Suecia (Sveriges Filmproducenter)* la que controlaba la industria cinematográfica. No es hasta 1963 que se crea la *Swedish Film Institute Foundation* tras un acuerdo del gobierno sobre el impuesto a la industria del entretenimiento de aquel entonces, además que el instituto actuaría como una dependencia de financiamiento

---

<sup>21</sup> El desarrollo del cine mexicano ha estado ligado a las relaciones económicas entre México y Estados Unidos, y durante la guerra, México se unió al país vecino para producir la llamada unión panamericana (Véase: García Riera Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano*. Primer Siglo 1897-1997, México, Conaculta. Imcine/ Ediciones Mapa/Canal 22/ Universidad de Guadalajara, p. 120-121)

<sup>22</sup> El texto original dice lo siguiente:“Film production, however flourished. Because of the war, competition from foreign films had decreased, and people still went to the cinema. The boom continued after the war, even though competition was suddenly fiercer than ever.[...] Film production peaked in 1948 and cinema attendance would peaked in 1956 before a decline that has continued since then.”La traducción al español es mía.

cinematográfico, de igual forma, invirtiendo recursos para el mantenimiento del archivo filmográfico. Así se conformó un organismo que le dio la importancia necesaria a la industria filmica realizada dentro del territorio sueco, que partiría del reconocimiento del gobierno como “una necesidad de preservar el patrimonio cinematográfico nacional de Suecia” (Swedish Film Institute, 2015: en línea).

Como se ha mencionado anteriormente, el periodo de la posguerra en el cine se caracteriza por ser un momento en el que proliferaron distintos cineastas, quienes manifestaron sus inquietudes particulares a través de la imagen cinematográfica. Pero, es justo durante esta época, en la que es introducido un nuevo medio que modificaría la forma de pensar la producción audiovisual de aquel entonces: la televisión. En 1956, llegaría al territorio sueco, siendo absorbida por el gobierno de manera monopólica<sup>23</sup>, por lo que durante muchos años en Suecia sólo se sintonizaba un canal. Dicha penetración provocó, poco a poco, un declive de la asistencia en las salas de cine. Parecía que el séptimo arte había encontrado un fuerte competidor. Sin embargo, tanto el precio del aparato, como la diferencia de contenidos hicieron que la industria pudiera sobrellevar el golpe, aunado a las distintas propuestas de directores que se volverían icónicos en la historia.

Vilgot Sjöman fue una de las principales influencias en el trabajo de Bergman, no sólo por haber trabajado con él, sino también por las temáticas de su filmografía, las cuales fueron bastantes escandalosas en su época, al tratar temas que pocas veces habían sido expuestos en el cine, en especial, por su contenido sexual explícito. Como describe Ronald Bergan, en el periódico *The Guardian*:

---

<sup>23</sup> La SVT o *Sveriges Television* (*Televisión de Suecia* en español) estuvo administrada por el parlamento. Véase en [www.svt.se](http://www.svt.se).

El interés de Sjöman en la mayoría de sus películas era exponer los tabúes sexuales y sociales: una niña es violada por un perro (fuera de pantalla) en *491* (1964), el estudio sobre los delincuentes juveniles y el incesto fue el tema principal de *My sister, My Love* (*Syskonbädd*, 1966), basado en el clásico de estilo jacobino, *Lástima que sea una puta*. Este último lo protagonizó Bibi Andersson, quien apareció en 13 de las películas de Ingmar Bergman, amigo y mentor de Sjöman (Bergan, 2006: en línea)<sup>24</sup>.

El director tuvo gran éxito debido a la polémica que causó, fusionando los temas de tabú social, los personajes con gran peso emocional (similar a los de Bergman) y el estilo de la Nueva Ola Francesa (en particular de Jean-Luc Godard).

Uno de los grandes cineastas suecos, es Jan Troell. Originario de la ciudad de Malmö, Troell es considerado como otro de los grandes directores que forman parte del cine de autor, junto al propio Bergman. Su debut lo hizo en el año de 1966, con la cinta *He aquí tu vida* (*Här har du ditt liv*, 1966). Galardonado con un Oso de Oro por su cinta *Who saw him die?* (*Ole dole doff*, 1968) en el Festival de Cine de Berlín, en 1968. Alcanzaría la fama y el reconocimiento internacional con las cintas *Migrantes* (*Utvandrarna*, 1971) y *El nuevo mundo* (*Nybbygarna*, 1972), mismas que son consideradas como obras clásicas dentro la cinematografía universal, siendo también reconocido con las distintas nominaciones que recibió al Premio Óscar a lo largo de su carrera. Los temas dentro de su película engloban los problemas sociales de la época desde su particular forma de interpretarlos.

Otro cineasta influyente de la época fue Arne Sucksdorff, originario de Estocolmo, quien

---

<sup>24</sup> El texto original dice lo siguiente: “Sjöman's interest in most of his films was to expose sexual and social taboos: a girl is raped by a dog (off-screen) in *491* (1964), a study of juvenile delinquents, and incest was the main theme in *My Sister My Love* (1966), based on the Jacobean classic, *Tis Pity She's a Whore*. The latter starred Bibi Andersson, who was to appear in 13 of the films of Ingmar Bergman, Sjöman's friend and mentor.” La traducción al español es mía.

siguiera la pauta sueca de la fotografía al usar “[...] la luz natural, atrapada brillantemente en los soleados días de verano, transitorios antes de la invasión del otoño y la realidad” (Bergan, 2001: en línea). Más allá de los filmes de ficción, Sucksdorff se caracterizó por sus documentales, en los que plasma una visión del mundo que va mucho más allá de las delimitaciones geográficas de su país, con títulos como *My home is Copacabana* (*Mitt hem är Copacabana*, 1965), filmada en Río de Janeiro. Uno de sus filmes de mayor reconocimiento fue la cinta *The Great Adventure* (*Det Stora Äventyret*, 1953), misma que ganó el Premio Internacional en el Festival de Cannes de 1954.

La influencia de Ingmar Bergman trascendió desde su silla como director de cine, así como en la crítica cinematográfica, pues el estilo y la narrativa “bergmaniana” se volvería el parteaguas dentro del mundo de la producción audiovisual en Suecia, incluyendo la entonces incipiente industria televisiva. Entonces, hubo quienes se opusieron al estilo impuesto por el cineasta. Bo Widerberg, director de cine que empezó su carrera como escritor en primera instancia, en su famosa crítica al cine sueco, *Vision in Swedish Film* (*Visionen i Svensk Film*, 1962) otorga una mención especial a Bergman. *The New York Times* describe la postura de Widerberg:

Widerberg abogaba por que las películas contuviera temas más realistas que sobre las preocupaciones más terrenales en lugar de la tendencia Bergmaniana para abordar elevadas abstracciones sobre la existencia de Dios. Con la esperanza de crear una "nueva ola" del cine sueco, uno que se dirigiera a la hirviente vida interior de personajes en lugar de sus exteriores pulcramente unificados y socialmente progresistas (Brenan, 2010: en línea)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> El texto original dice lo siguiente: “Widerberg argued for films containing realistic themes dealing with earthier concerns rather than the Bergmanesque tendency to address lofty abstractions on the existence of God. In hopes of creating a "new wave" in Swedish cinema, one that addressed the seething inner lives of characters rather than their neatly unified, socially progressive exteriors.” La traducción al español es mía.

Otros cineastas de la época incluyen a Gösta Werner (1908-2009) y Hasse Ekman (1915-2004), quien además de fungir como director, actuaba en sus filmes, e incluso participó en tres de las primeras cintas de Bergman. Y pese a que durante esta época, su trabajo más prolífico fue en la dirección de fotografía (sobre todo en los filmes de Ingmar Bergman), Sven Nykvist fue parte importante de la cinematografía sueca por su estilo al tomar los detalles naturalistas. Nykvist trabajó en varias cintas con Bergman, experimentando con la imagen y la luz. Bergman consideraba al fotógrafo como “el mejor del mundo”, debido al gran conocimiento que poseía tras la cámara, que le permitía simplificar labores en cuestiones de imagen. (Björkman et.al., 1993:158-159)

## CAPÍTULO II

### INGMAR BERGMAN: VIDA Y OBRA

*“ When we experience a film, we consciously prime ourselves for illusion. Putting aside will and intellect, we make way for it in our imagination. The sequence of pictures plays directly on our feelings.”*<sup>26</sup>

Ingmar Bergman, 1960.

La historia de la cinematografía ha evolucionado gracias al aporte de distintas personalidades que han figurado dentro de ésta, ya sea por el desarrollo de sus temáticas o por el manejo de la técnica para realizar sus filmes. Sin embargo, hay ciertos cineastas que se destacan del resto, convirtiéndose en un parteaguas dentro de la industria, mientras se deslindan del carácter comercial de ésta, ejerciendo un control sobre su obra, que difícilmente puede ser igualado. A los directores que han llegado a tener su sello personal dentro de toda su obra - y no sólo en una cinta en particular- se les ha denominado como autores y, a su filmografía, *cine de autor*. Uno de estos cineastas, quien incluso logró esto desde sus primeras cintas fue Ingmar Bergman.

En el año de 1951, André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze publican por primera vez la famosa revista llamada *Cahiers du cinéma*. Dicha revista sería paradigmática, sobre todo tras la publicación de un texto de Alexandre Astruc, quien propone la idea de la *cámara-bolígrafo*.<sup>27</sup> Astruc sugiere que la construcción cinematográfica tiene un lenguaje propio, con el cual un cineasta puede expresar sus inquietudes o sus ideas, tal y como lo hace un escritor

---

<sup>26</sup> “Cuando experimentamos un filme, conscientemente nos preparamos para la ilusión. Dejando a un lado la voluntad y el intelecto, hacemos un espacio para ello en nuestra imaginación. La secuencia de imágenes actúa directamente en nuestros sentimientos”. La traducción al español es mía.

<sup>27</sup> Véase el ensayo “*El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo*”

en una novela. La idea de la *cámara- bolígrafo* refiere al uso de este instrumento o herramienta tecnológica (o técnica, si se prefiere) a favor del desarrollo de la obra y en función de la autoría del cineasta.

Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho que desapareciera el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es el medio de ilustrar o presentar una escena sino una auténtica escritura. (Astruc, 1989:224)

La llamada *política de autores* también sería respaldada por el movimiento de la Nueva Ola Francesa o *Nouvelle Vague* (en su acepción en francés), alentada por varios cineastas de la época quienes realizaron su obra bajo los principios de la autoría, y que además habían sido influenciados por otros autores, sobre todo del cine norteamericano como Orson Welles y Alfred Hitchcock<sup>28</sup>. En 1957, Eric Rohmer encabeza la revista *Cahiers du Cinéma*, y es precisamente él quien voltea la mirada al análisis de cineastas que ya eran reconocidos, entre ellos Ingmar Bergman.

[...] cuando yo fui jefe de redacción, el espíritu cambió. Ya no se trataba sólo de defender lo que nos gustaba incondicionalmente, sino también de dar a conocer al público algunos cineastas importantes. Era completamente diferente. Quizá entonces se prescindió mucho más de los gustos particulares, y apareció el fenómeno Bergman (Rohmer citado en Ruiz 2010: 18).

Como se ha revisado en el capítulo anterior, la producción cinematográfica de Ingmar Bergman llega en un momento histórico fundamental para la industria, ya que después de la

---

<sup>28</sup> Pese a que Hitchcock era de origen británico, gran parte de su obra fue desarrollada en los Estados Unidos

guerra hubo diversos cambios en las vanguardias cinematográficas. Bergman combinaba perfectamente estos cambios con las estructuras ya preestablecidas. En algunos de sus filmes muestra la influencia de los recursos estilísticos “modernos”, como por ejemplo, el uso de la luz del *cine noir* norteamericano, al tiempo que utilizaba las técnicas narrativas del cine “clásico”. (*The Bergman Archives*, en línea)

Bergman creó un mundo cinematográfico a partir de sus propios conflictos, de sus dudas, y de su vida misma, por lo que muchas de sus cintas tienen un carácter autobiográfico. Y no sólo los temas de su filmografía fueron recurrentes, también los escenarios, los recursos estilísticos, incluyendo a los actores con quien trabajó y su equipo de producción (recordemos que trabajó por muchos años con Sven Nykvist, director de fotografía en varias de sus cintas). Todas estas cualidades lo llevarían a recibir el reconocimiento de los integrantes de la Nueva Ola, puesto que era el ejemplo perfecto de un cineasta-autor. Jean-Luc Godard, en su artículo llamado *Bergmanorama*, afirma que Bergman es “el mejor cineasta del mundo”, además añade:

Pues bien ¡no! El cine no es un oficio. Es un arte. No es un equipo. Siempre estamos solos, tanto en el estudio como ante la página en blanco. Y para Bergman, estar solo es formularse preguntas. Y hacer filmes es responder a éstas. No podría ser más clásicamente romántico (Godard, 1958: en línea)<sup>29</sup>

Sin embargo, no son únicamente los factores externos los que han definido la trascendencia del cineasta dentro de la historia de la industria filmica. Para hablar de Bergman hay que conocer a la figura, su vida, sus pasiones y, cómo todo esto influyó en su obra, pues hay que

---

<sup>29</sup> El texto original dice lo siguiente: “Hé bien, non ! Le cinéma n’est pas un métier. C’est un art. Ce n’est pas une équipe. On est toujours seul i sur le plateau comme devant la page blanche. Et pour Bergman, être seul, c’est poser des questions. Et faire des films, c’est y répondre. On ne saurait être plus classiquement romantique”. La traducción al español es mía.

señalar que sus vivencias se encuentran latentes en cada una de sus cintas. Este capítulo está dedicado por entero al cineasta, abordando los rasgos más importantes de su vida, mismos que nos interesan para conocer desde dónde parte el cineasta, para luego hablar de su obra en términos generales (de una forma historiográfica y cronológica), y hacer un breve sumario de las seis películas en las que se centrará el presente trabajo.

## 2.1 Suecia: la cuna de Ingmar Bergman

A lo largo del capítulo anterior, hemos descrito la cosmovisión sueca desde el punto de vista de las cuestiones de género, en el sentido de proporcionar un marco histórico que nos refiera a la comprensión de una sociedad que se caracteriza a sí misma por su propia dinámica social. Ingmar Bergman hereda justo esta forma de entender las relaciones sociales, independientemente del asunto de género, al ser sueco, su personalidad está concebida bajo las pautas de dicha sociedad nórdica.

Ingmar Bergman se ha vuelto un icono de la cultura sueca contemporánea; incluso, en los estudios de la historia fílmica sueca, se puede encontrar un apartado exclusivo a la obra del cineasta, debido a su peculiaridad. De hecho, se puede afirmar que el cineasta mostró ante el mundo una imagen de Suecia que fue bastante popular durante la época (*The Ingmar Bergman Archives*, en línea). La estética sueca en el cine tiene bases y fundamentos en el propio Bergman.

Pero, la relación Suecia-Bergman es una relación circular, entre los aportes que el cineasta hizo en la cultura popular de la sociedad sueca, a partir de su propia realidad y circunstancias

que definieron su trabajo. Más adelante, nos adentraremos mucho más en el tema, pero podemos adelantar que hay cuatro principales características que definen la influencia de la cultura sueca en el trabajo de Bergman: 1) la posición geográfica; 2) la filosofía nórdica; 3) la religión luterana; y 4) el pensamiento socialdemócrata.

Suecia, así como los otros países nórdicos, por su posición geográfica, propicia dos peculiaridades que afectan a la población de manera continua: el frío y la oscuridad. Cada invierno, en el país nórdico, el clima frío y la nieve, tornan el ambiente en uno mucho más denso. Aunado a esto, en el invierno hay un cambio brusco en la duración de la luz solar, reduciendo ésta a casi seis horas al día (dependiendo de la ubicación geográfica puede llegar hasta tres horas al día), manteniendo una oscuridad perpetua que no distingue entre días y noches. Los cambios comienzan entre octubre y noviembre y caen sin previo aviso, en especial la falta de luz, oscureciendo apenas dan las cuatro de la tarde, y es hasta marzo y abril que esta condición comienza a revertirse, ahora por días con mucho más luz, incluso durante la noche, con mayor intensidad en el verano.

No es gratuito que este fenómeno afecte a su población. Es bastante conocido que en dichas sociedades la depresión es bastante frecuente, misma que se relaciona con dicho ambiente, esto es conocido como “la depresión escandinava”, que fomenta dentro del arte la reflexión de los artistas en temas mucho más oscuros sobre la condición humana, en las que resaltan la muerte, la soledad, el amor y la locura (Eichhorn, 2016: en línea).

Muchos de los trabajos realizados por autores y artistas nórdicos, giran en torno a estas expresiones de la existencia, en las que las obras plasman preguntas e inquietudes sobre el

ser humano. Ingmar Bergman no fue la excepción, evidentemente su trabajo es un claro ejemplo de tal condición, puesto que el autor fue influenciado por otros dos grandes autores de la cultura nórdica: Søren Kierkegaard y August Strindberg. Sin entrar en muchos detalles, Kierkegaard es considerado como el padre del existencialismo, basando gran parte de su obra en una crítica a la iglesia, anticipando a lo que Nietzsche diría sobre esta. Por otro lado, Strindberg, escritor y dramaturgo sueco, considerado el padre de la literatura moderna sueca, quien además en algún momento se interesó por el feminismo, para luego oponerse a él. Ambos están presentes en la narrativa de la obra de Bergman.

Por otra parte, fundada por los principios de Martín Lutero sobre el cristianismo, la religión luterana es una rama de los movimientos protestantes, que tuvo fuerte repercusión histórica en el territorio sueco. Desde su liberación del poder danés a cargo del rey Gustavo Vasa, la religión luterana se volvió la oficial a poco tiempo de su mandato. Más allá de arrojar datos históricos de los diversos acontecimientos que se suscitaron en Suecia por parte de la lucha de los luteranos, cabe hacer una mención a los grandes aportes que tuvo en la cosmovisión sueca. Las religiones protestantes, en general, abogan por el trabajo duro y el ahorro, esto se traduce en desarrollo económico<sup>30</sup>. Además, la educación fue fundamental para Lutero, en función de la lectura de las sagradas escrituras y sin hacer distinción alguna entre hombres y mujeres. Esto propició que las sociedades luteranas supieran leer y escribir, por lo tanto, también dio origen a un sistema educativo incluyente y, de cierta forma, emancipador para las mujeres.

---

<sup>30</sup> Véase *La ética protestante* de Max Weber.

De acuerdo con la profesora Brigita Steene, tanto Ingmar Bergman como Astrid Lindgren<sup>31</sup>, fueron las dos figuras que marcaron las nuevas formas de representar a la incipiente juventud que se oponía a los estándares sociales que se desarrollaban bajo la ideología socialdemócrata, misma que estaba cambiando las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales dentro del territorio sueco.

Lo que cambió fue, de hecho, la base misma de una cultura tradicional homogénea, regida por una estructura patriarcal de la familia, una iglesia del estado (que también era una función pública), un sistema escolar jerárquico con una división de clase fundado bajo la estricta disciplina y, la muy respetada, antigua burocracia (Steene, B., 2009: en línea).

Con el tiempo, el partido socialdemócrata tendría sus momentos de debilidad, e incluso de propiciar el hartazgo de la población sueca, después de 30 años de estar al mando del gobierno sueco. No obstante, los cambios ocurridos en la época eran evidentes; incluso, en su juventud, Bergman fue visto como un rebelde, pese a que más adelante fuese odiado por su visión burguesa de la vida. Por lo pronto, podemos adelantar que la influencia de su padre y de su propia clase social, marcaron al cineasta desde el inicio.

Situar a Bergman en su contexto histórico es esencial para entender desde donde construye su obra, sobre todo cuando nuestra nacionalidad no es la sueca. Hay otros rasgos que podríamos señalar como parte de la importancia de Suecia- como una cosmovisión- en la vida del cineasta. Por mencionar una, el apego que tenía por hacer que todos sus filmes estuviesen dialogados en sueco, pese a que no todas sus cintas fueron filmadas allí. Suecia fue su hogar,

---

<sup>31</sup> Astrid Lindgren fue la escritora de Pippi Calzaslargas (del sueco Pippi Langstrump). La historia narra la vida de una niña pelirroja, con extraordinaria fuerza, quien se opone a todas las normas establecidas. Se ha llegado a relacionar a dicho personaje con el movimiento feminista por la gran fortaleza y el carácter de la niña.

su cuna, de ahí parten todas sus inquietudes, deseos, y por qué no, sus traumas. Por otra parte, es también ideal conocer la vida del autor para poder entender, de manera individual y personalizada, su construcción simbólica.

## 2.2 Ingmar Bergman: la historia detrás de la figura

Ernst Ingmar Bergman nació en Uppsala, Suecia, el 14 de julio de 1918. Hijo de Erik Bergman, según él mismo da cuenta, un estricto pastor luterano, y de Karin Åkerblom, quien era enfermera. Bergman fue el segundo hijo de tres, quienes crecieron bajo las creencias y fuertes opiniones de su padre. Sin embargo, el propio Bergman considera que él perdió su fe religiosa a la edad de ocho años.

La noción de Dios, se podría decir, ha cambiado de aspecto a lo largo de los años, hasta que se convierte en algo vago que se ha desvanecido por completo o que se ha convertido en algo totalmente diferente. Para mí, el infierno siempre ha sido el lugar más sugerente; pero nunca lo he considerado estar en otro lugar más que en la Tierra ¡El infierno ha sido creado por los seres humanos en la tierra!<sup>32</sup> (Björkman et.al., 1993:40)

Desde muy temprana edad, Bergman mostró un gusto particular por las puestas en escena, en particular por las lecturas de August Strindberg, mismo del que se inspiraría en un futuro para la creación de sus propias obras. En el año de 1937, Ingmar Bergman entró a la Universidad de Estocolmo para estudiar arte y literatura. Durante esta época, el futuro cineasta se interesaría por el teatro y sobre todo, por el cine. Su tesis fue precisamente referente a

---

<sup>32</sup> El texto original dice lo siguiente: “The notion of God, one might say, has changed aspect over the years, until it has either become so vague that it has faded away altogether or else has turned into something entirely different. For me, hell has always been a most suggestive sort of place; but I’ve never regarded it as being located anywhere else than on earth. Hell is created by human beings- on earth!” La traducción al español es mía.

Strindberg. Bergman dirigió varias obras en el teatro universitario. Posteriormente, fue ayudante de dirección en el Gran Teatro Dramático de Estocolmo. Para el año de 1943, Bergman comienza a trabajar como guionista dentro de la gran productora *Svensk Filmindustri*, luego de que quienes estaban a la cabeza de ella en aquel entonces vieran una de sus producciones teatrales.

La *Svensk Filmindustri* (SF) produciría en 1944 una cinta basada en una novela escrita por Bergman y dirigida por Alf Sjöberg. Para el año 1946, Bergman debutaría como director en *Crisis* (*Kris*, 1946), misma que también produjo la SF. La crisis económica de 1951 que azotó al territorio sueco, se hizo presente en la trayectoria del cineasta, quien retornó con la producción de dos filmes que marcarían su estilo, y darían inicio al trabajo más personal y maduro del autor. También, durante esta etapa, Bergman colabora con un grupo de actores que lo acompañarán en distintas producciones, marcando así su filmografía con sus interpretaciones.

No obstante, sería hasta el estreno de su comedia *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955), cuando Bergman sería conocido a nivel mundial. El filme lo catapultó gracias a su presentación en el Festival de Cannes, en 1956. Sobre el premio, Bergman comentó:

Yo estaba sentado en la letrina leyendo el periódico. Y luego leí: PELÍCULA SUECA RECIBE PREMIO EN CANNES, PELÍCULA SUECA CAUSA SENSACIÓN, o algo por el estilo. Qué diablos de película sería, me preguntaba. Cuando vi que era *Sonrisas de una noche*

*de verano* que no podía creer lo que veía <sup>33</sup>(Björkman, 1993: 103).

A partir de entonces, Ingmar Bergman, no sólo sería el director de moda, además fue considerado como un autor de vanguardia. Activo en su carrera tanto de cineasta, como en su faceta de director de teatro, Bergman dirigió su trilogía *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961), *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1962) y *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), la primera de éstas fue acreedora de un premio de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Estados Unidos a la Mejor Película Extranjera.

Los temas, el estilo y el simbolismo dentro de la filmografía de Bergman se volverían emblemáticos dentro del cine mundial. Es durante esta etapa en la que el cineasta adquirió una casa en la isla de Fårö, siendo ésta la sede de varias de sus películas posteriores. La consolidación del cineasta sería a partir de la década de los sesenta, en donde destaca la cinta *Persona* (*Persona*, 1966). Además del trabajo en el séptimo arte, Bergman también incursionó exitosamente en el teatro, trabajando especialmente para el Teatro Dramático Real (Dramaten) en la capital sueca, así como para la televisión. Aunado a la aceptación de la crítica internacional, Bergman recibe a lo largo de esta época distintos premios de la industria cinematográfica, incluidos de los Premios Óscar, del Festival de Venecia y de Berlín.

En 1976, abandonó su país por problemas de evasión de impuestos, por lo que el cineasta quedó devastado, siendo hospitalizado por un ataque nervioso. Bergman temía que este fuera el momento en el que su carrera acabaría, así que buscó refugio fuera de Suecia y se instaló

---

<sup>33</sup>El texto original dice lo siguiente: "It was the jury prize. I was sitting in the shithouse reading the papers. And then I read: SWEDISH FILM GETS PRIZE AT CANNES, SWEDISH FILM CAUSES SENSATION, or something of that sort. What the devil film can that be, I wondered. When I saw it was *Smiles of a Summer Night* I couldn't believe my eyes." La traducción al español es mía

en Munich, donde creó su propia productora. Sin embargo, luego de ser encontrado inocente y levantarse los cargos en su contra, regresó al país nórdico en 1978, para celebrar su cumpleaños, volviendo a Munich hasta 1984. Durante esta etapa el cineasta realizó una de sus obras más célebres, *Fanny y Alexander* (1982), de la que el mismo autor comentó:

Por fin quiero dar forma a la alegría que, a pesar de todo, llevo dentro de mí y a la que tan rara vez y tan vagamente doy vida en mi trabajo (Björkman, 2011: en línea).

Posteriormente, Bergman publicó sus memorias en dos volúmenes, *Linterna mágica* (1988) e *Imágenes* (1990), y escribió guiones cinematográficos para otros directores, entre otros para su hijo Daniel.

Cabe señalar que el cineasta contrajo matrimonio cinco veces, tuvo ocho hijos, además de relacionarse románticamente con las actrices Harriet Andersson, Bibi Andersson, y Liv Ullmann. Con Liv Ullman fue la única con quien tuvo una hija, sin contraer matrimonio con ella. Sin embargo, se casó con su última esposa, Ingrid von Rosen, luego de 12 años del nacimiento de la hija de ambos. De sus primeros cuatro matrimonios obtuvo el divorcio, mientras que el último terminó con el fallecimiento de Ingrid debido a un cáncer en el estómago. Podría parecer que estos datos son más apropiados para las notas rosas de la vida del cineasta, pero tal vez sea necesario tomarlo en cuenta ya que, en su trabajo, siempre manifestó su propia experiencia y en varias cintas, Bergman muestra su postura sobre las relaciones amorosas, la familia y el matrimonio.

Ingmar Bergman se retiró de la industria cinematográfica a finales del 2003; sus últimos trabajos los realizaría para la televisión. Es bien conocido que dentro de la obra del cineasta, la muerte fue uno de sus grandes temas, muchas veces sus cintas reflejaban la curiosidad y el temor ante ella, alguna vez comentó:

Cuando era joven, yo estaba extremadamente asustado de morir, pero ahora creo que es un arreglo muy, muy sabio. Es como si la luz que se extingue. Sin hacer un alboroto sobre ello (Rothstein, 2007: en línea)<sup>34</sup>.

En el año del 2006, tuvo que someterse a una cirugía de la cadera de la que se recuperó con dificultades. El 30 de julio del 2007, el cineasta sueco falleció mientras dormía, en su casa de la isla de Fårö. Fue sepultado junto con los restos de su última esposa Ingrid.

### 2.3 El trabajo a través de la *linterna mágica*

Reseñar por completo la obra del autor, no sólo es una tarea extensa, además resulta poco oportuno para lo que esta investigación refiere. Eso no justifica que deba dejarse de lado, pues al menos es pertinente mencionar a grandes rasgos la obra del cineasta. En el presente apartado se abundará sobre su filmografía y, en especial, la que corresponde al análisis de este trabajo. Omitiremos su trabajo realizado fuera del séptimo arte pues, como se ha señalado anteriormente, Bergman tuvo una extensa carrera en el teatro, además de varias publicaciones que realizó.

Podría parecer un tanto reduccionista tratar de englobar la obra de cualquier artista en etapas, incluso encasillarlo en algún movimiento o corriente. Sin embargo, para los estudios académicos resulta mucho más práctico, además que esto nos permite ver la evolución del artista junto con su obra. Charles Moeller, escritor y crítico belga, en su compendio *Literatura del siglo XX y cristianismo* (1953-1993), en su sexto volumen titulado *Exilio y*

---

<sup>34</sup> El texto original dice lo siguiente: “When I was young, I was extremely scared of dying, but now I think it a very, very wise arrangement. It’s like a light that is extinguished. Not very much to make a fuss about.” La traducción al español es mía.

*Regreso* (1995, versión en español), realiza una clasificación de la obra de Ingmar Bergman, desde una perspectiva filosófica, que fue retomada por Jordi Puigdomènech López en su tesis *Genealogía y esperanza en la Filosofía de la Existencia de Ingmar Bergman* (2001). Dicha clasificación consta de cinco grandes partes (o capítulos como él les denomina), que engloban los cuarenta y cuatro largometrajes como director y sus doce trabajos como guionista. Las cinco partes son: obras de la juventud (1945-1948); obras de contenido psicológico (1948-1955); obras de contenido simbólico (1956-1963); obras de expresión crítica (1964-1980); obras de reconstrucción genealógica (1981-...). Esta clasificación no sólo destaca la evolución cronológica del cineasta, sino también refleja una inquietud temática a lo largo de su obra y los cambios que tuvo en determinado contexto dentro de su trabajo. (2001:63) Hemos tomado dicha clasificación por ser puntual en el desarrollo de la obra del autor, ya que resalta las características generales de cada momento clave de su filmografía, además de situar dichas características en el contexto del propio Bergman.

Las primeras cinco obras que marcan los inicios del cineasta, bajo el yugo y las indicaciones de las productoras, que limitaban al futuro autor, son las llamadas obras de juventud, que también Moeller las denomina como impresionistas. (2001:65) Dichas obras son *Crisis*, *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar pa var kärlek*, 1946), *Barco hacia la India* (*Skepp till Indialand*, 1947), *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1947) y *Ciudad portuaria* (*Hamnstad*, 1948). Sobre este momento de su carrera, Bergman mencionó que sus motivaciones eran meramente económicas, e incluso, muchos de estos filmes no son de su agrado.

Me dije a mí mismo ‘Nunca más volveré a hacer una película por dinero.

No importa qué tan incierta pueda llegar a ser mi existencia material (sic),

nunca más voy a dejar que nadie me compre- nadie- no importa por qué dinero'. Hacer películas es mi justificación para existir. Si me pongo a jugar rápido y libremente con la ética, perderé mi valor inherente como ser humano, todo lo que me da la sensación de que tengo derecho a hacer películas <sup>35</sup>(Björkman, 1993:54).

La segunda etapa, que comprende obras en las que Bergman comienza a destacar sus propias temáticas como autor, son las señaladas en esta clasificación como obras de contenido psicológico, las cuales son: *La sed (Törst, 1949)*, *Hacia la alegría (Till Glädje, 1949)*, *Juegos de verano, Esto no puede ocurrir aquí (Sänt händer inte här, 1950)*, *Tres mujeres (Kvinnors väntan, 1952)*, *Un verano con Mónica, Noche de circo, Una lección de amor (En lektion y kärlek, 1953)*, *Sueños (Kvinnodröm, 1954)* y *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens Leende, 1955)*. El autor se muestra mucho más maduro, y comienza a hacer notar sus motivaciones, sus influencias y sus conflictos personales. En este momento, se nota la importancia de las teorías de Sartre y de Kierkegaard dentro de su obra, sobre una existencia ambivalente, que oscila- como lo indica Puigdomènech- entre lo alegre y lo trágico. Moller lo describe como

Este procedimiento se explica por el miedo del cineasta a llegar demasiado lejos en la afirmación o en la negación. Pocos creadores habrán subrayado tanto como Bergman el lado enigmático de la existencia. Así, las imágenes finales de muchas de sus películas nos devuelven a la vida sencilla y cotidiana, y más particularmente a alguna imagen de ternura, "ömhet", la única realidad válida de la existencia, según Bergman; la más frágil y, a la vez, la más rica de sentido.

---

<sup>35</sup> El texto original dice lo siguiente: "I said to myself. 'Never again will I make a film for money. No matter how insecure my material existence may become, never again will I let anyone buy me- no one- no matter for what money'. Making films is my justification for existing. If I start playing fast and loose with ethics, I'll lose my inherent value as a human being, everything that gives me the feeling I've a right to make films". La traducción al español es mía.

(Moller citado en Puigdomènech, 2001: 69)

El tercer periodo corresponde a los años entre 1956 y 1963 que son las obras de carácter simbólico y son: *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) *En el umbral de la vida* (*Nära livet*, 1957) *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1959) *El ojo del diablo* (*Djävulens Öga*, 1960) *Como en un espejo* (*Sasom i en spegel*, 1960) *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1961) *El silencio* (*Tystnaden*, 1963). En cierto sentido, es lógico que luego de cuestionar la existencia del hombre, la siguiente pregunta dentro de su filmografía fuese la existencia de Dios. Dentro de esta etapa, Dios, la vida y la muerte serán las temáticas que centrarán la atención narrativa de las cintas. El cineasta denominó como “trabajos de cámara” a las cintas *Como en un espejo*, *Los comulgantes*, *El silencio* y *Persona* (de la siguiente etapa de su obra), haciendo alusión a la música de cámara, en donde hay “un número limitado de voces y figuras, uno explora la esencia de un número de motivos” (Björkman, 1993:168).

Las obras de la expresión crítica, establecidas durante el periodo de 1964 a 1980, comprenden las cintas *¡Esas mujeres!* (*För att inte om alla dessa kvinnor*, 1964) *Persona* (*Persona/Människoätarna*, 1965) *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1967) *La vergüenza* (*Skammen*, 1968) *Pasión* (*En passion*, 1969) *El rito* (*Riten*, 1969) *La carcoma* (*Beröringen/ The touch*, 1971) *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) *La flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1974) *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1975) *El huevo de la serpiente* (*Ormens ägg/Das Schlangenei/ The Serpent's Egg*, 1977) *Sonata de otoño* (*Höstsonaten/Herbstsonate*, 1978) *De la vida de las marionetas* (*Ur marionetternas liv/ Aus dem Leben der Marionetten*, 1980). A lo largo de estas obras,

Bergman se muestra mucho más maduro en cuanto al abordaje de sus temas, además que técnicamente luce mucho más hábil, dándose licencias para experimentar un poco más con la imagen y la luz. No obstante, Bergman se aleja en esta etapa del cuestionamiento de la existencia de Dios, para quedarse en las problemáticas de la existencia meramente humana. Puigdomènech apunta de nuevo la evolución del artista desde lo filosófico, dirigiéndose hacia el nihilismo y continuando bajo la línea que en su momento trabajó Kierkegaard:

[...] el cineasta sueco expresa un cierto tono de incertidumbre a la hora de explorar la realidad, tanto a nivel del ser individual como a nivel del ser social, llegando a proponer la irracionalidad de lo real desde una postura cercana al nihilismo (2001:77).

Por último, las obras de reconstrucción genealógica, correspondientes a los filmes que el cineasta realizó a partir de 1981 hasta el final de su carrera cinematográfica, son: *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1981) *Después del ensayo* (*Efter repetitionen*, 1982) *El rostro de Karin* (*Karins ansikte*, 1986) *Las mejores intenciones* (Novela-guión, 1991) *Niños del domingo* (Novela-guión, 1992) *Conversaciones íntimas* (Novela-guión, 1996) *En presencia de un clown* (*Larmar och gör sig till*, 1997) *Infidel* (Guión, 1999). En estos filmes retoma de nuevo algunos conceptos sobre la existencia de Dios y de la existencia humana, pero con un carácter más biográfico. Algunas de estas cintas son también el preámbulo para escribir sus autobiografías, puesto que trae a escena sus relaciones íntimas, en una suerte de remembranza de sus familiares, por ejemplo la relación con su estricto padre luterano, o su duelo tras la muerte de su madre, así como su relación sentimental con la actriz Liv Ullman, a quien dirigió en sus últimos guiones, mismos que denotan la fuerte influencia bergmaniana (hay quienes afirman que pareciera estar filmadas por el propio Bergman).

En este trabajo, se analizarán seis filmes que fueron dirigidos por Bergman, a partir de lo que anteriormente se clasificó como la segunda etapa de su filmografía o las *obras de contenido psicológico* hasta la penúltima etapa de la clasificación, o las *obras de expresión crítica*. Las cintas que referiremos en el resto de la investigación son: *Un verano con Mónica*, *Sonrisas de una noche de verano*, *El Silencio*, *Persona*, *Gritos y Susurros* y *Sonata de Otoño*. Se ha decidido no tomar en consideración la primera parte de su obra (*obras de juventud o impresionistas*) puesto que Bergman estaba limitado creativamente por los intereses de la *Svensk Filmindustri*, para luego mostrar su “pluma” en las posteriores cintas. También, se optó por no tomar en consideración las cintas de la última parte de su filmografía (*obras de reconstrucción genealógica*), pues aunque *Fanny y Alexander* es la última cinta que él dirige para el cine, el resto de las producciones dentro de este periodo serían para la televisión, el teatro o algunos guiones que, como se mencionó anteriormente, él no dirigió.

La selección está justificada por tres motivos principales: 1) su pertinencia dentro de la obra de Bergman; 2) por su trascendencia a nivel mundial y, sobre todo por 3) tener personajes estelares femeninos que muestran ciertas peculiaridades de la condición social femenina, y que incluso, dicha condición forma parte de la historia. Evidentemente hay otros filmes que bien podrían cumplir estos tres criterios, pero hay que tomar en consideración que cinco de estos filmes (*Un verano con Mónica* tiene solamente el personaje de Mónica) tiene más de un personaje femenino importante, por lo que la investigación puede hacerse abundando en la representación de cada una de dichas mujeres.

### 2.3.1. Amores de juventud: Un verano con Mónica (*Sommaren med Monika*, 1953)

Causando controversia desde su estreno, debido a las escenas de desnudo, *Un verano con Mónica* no sólo puso a Bergman en la mira internacional, sino que, además reafirmó la concepción de que Suecia era un país bastante abierto a los temas sexuales. El propio Bergman dio cuenta que pese que hay poco que contar sobre la cinta, es una de esas que le gustaba ver, y relata el origen de la historia de la cinta:

Todo empezó un día cuando Per Anders Fogelström y yo nos topamos en Kungsgatan. Le pregunté qué estaba haciendo. Él me dijo: 'Tengo algo en mi cabeza, pero no sé qué será de esto'. '¿En serio?' ' Sí, se trata de una chica y un tipo, sólo niños, que empacan sus trabajos y familias- y se fugan al archipiélago. Y luego vuelven a la ciudad y tratar de establecerse en una especie de existencia burguesa. Pero todo se va al infierno para ellos'. Recuerdo que salté en el aire y dije: '¡Vamos a hacer una película de esto! Recuerde: ¡vamos a hacer una película de esto!' (Björkman, 1993:60)<sup>36</sup>

La historia se centra en la clase trabajadora de Estocolmo, en donde Harry Lund (Lars Ekborg) y Mónica (Harriet Andersson) se conocen en un bar, después de sus jornadas laborales. De manera intempestiva, como suele ser el amor juvenil, los dos se enamoran, frecuentándose luego de salir de sus respectivos empleos, Mónica en una tienda de verduras y frutas, Harry en un negocio de productos elaborados con vidrio. Luego de una pelea entre Mónica con su alcohólico padre, ella decide huir con Harry, quien a su vez decide renunciar a su empleo, para pasar un tiempo juntos en un bote, propiedad del padre de Harry, y viajar

---

<sup>36</sup>El texto original dice lo siguiente: "It all started one day when Per Anders Fogelström and I ran into each other on Kungsgatan. I asked him what he was doing. He said: 'I've got a thing in my head, but how it's going to turn out I don't know'. 'Really?' 'Yes, it's about a girl and a fellow, just kids, who pack in their jobs and families - and beat it out into the archipelago. And then come back to town and try to set up in some sort of a bourgeois existence. But everything goes to hell for them'. I remember jumping a yard high into the air and saying: "We're going to make a film of this! Remember- we're going to make a film of this!" La traducción al español es mía.

juntos entre el archipiélago sueco.

La joven pareja pasa el verano entre las islas, en donde se aíslan del mundo para concentrarse en la pasión que brota entre los dos. Sin embargo, el verano llega a su fin, y con él, el embarazo de Mónica. Ambos deben volver a la ciudad, y retomar sus vidas, ahora como pareja a la espera de un niño. Harry retoma la vida laboral, para poderse hacer cargo de su nueva familia. No obstante, Mónica no puede adaptarse a su rol de ama de casa (pese a que antes le entusiasmaba la idea de convertirse en una), al punto de abandonar su hogar, dejando a Harry a cargo de su hijo.

2.3.2. Los enredos amorosos: Sonrisas de una noche de verano (*Sommarnattens Leende*, 1955)

Ingmar Bergman relata que necesitaba otro éxito en taquilla, ya que su trabajo entre el teatro y el estudio de filmación no era lo suficiente para mantenerse en la época previa a la realización de *Sonrisas de una noche de verano*. Naturalmente, decidió hacer una comedia en una especie de ecuación aritmética hombre-mujer, hombre-mujer, con cuatro parejas (Björkman 1993:99). El éxito arribó a la puerta del cineasta sueco, con un galardón por parte del Festival de Cannes en 1956. Sobre la cinta, Bergman comenta: “Fue un intento de ser ingenioso. La gente siempre me grita por ser un tipo tan sombrío<sup>37</sup>” (Björkman, 1993:105).

Situado en el Estocolmo de principios del siglo pasado, *Sonrisas de una noche de verano* plantea un conflicto amoroso entre tres parejas. Fredrik (Gunnar Björnstrand), un abogado de

---

<sup>37</sup>El texto original dice lo siguiente: “It was an attempt to be witty. People were always bawling me out for being such gloomy guy” La traducción es mía.

renombre, está casado con la joven Anne (Ulla Jacobsson), a quien adora, en especial, por su belleza, pese a que nunca han tenido relaciones sexuales y, por lo tanto, no han tenido un hijo. Fredrik es padre de Henrik (Björn Bjelfvenstam) quien a su vez tiene una edad similar a la de Anne. Sin embargo, la llegada de Desirée (Eva Dahlbeck), una famosa actriz, a la ciudad, despertará la antigua relación de Fredrik con ella. El abogado invita a su esposa a la obra en la que Desirée es la protagonista, mientras Anne sospecha que Fredrik le es infiel, pues durante su siesta, Fredrik susurra el nombre de la actriz. Durante la puesta en escena, Anne se siente mal ante la presunción de la infidelidad de su esposo, por lo que opta por irse recién empezada la función. A medianoche, Fredrik regresa al teatro para encontrarse con Desirée, los dos sostienen una conversación sobre los problemas amorosos entre Fredrik y Anne.

Desirée, entre coqueteos e insinuaciones, lo invita a su casa. En el portón de la actriz, Fredrik cae en un charco, mojando todas sus ropas. Desirée le presta el camisón del conde Carl-Magnus Malcolm (Jarl Kulle), su más reciente amante. Es entonces que Fredrik conoce al hijo de Desirée, quien también se llama Fredrik. El abogado, atónito, intuye que este niño podría ser hijo suyo, y al preguntarle a Desirée, esta se ofende y le pide que se marche. El infortunio de Fredrik crece al aparecer el conde de improviso, un militar sumamente celoso, mismo que le advierte a Fredrik que no quería saber de nuevo que frecuentaba a la actriz.

El rumor de que el abogado salió de casa de Desirée llegó a los oídos de Anne por parte de Charlotte Malcolm (Margit Carlqvist), la esposa del conde. Para agudizar más la intriga, Desirée invita a las otras dos parejas a la mansión de su madre, para lograr separar a Fredrik y Anne. Su plan es juntar la ambición de la condesa para reconquistar a su esposo, con sus propios intereses, por lo que le pide a Charlotte que le ayude a llevar a cabo su cometido.

Finalmente Anne muestra su afecto hacia Henrik, huyendo juntos con ayuda del chofer Frid (Åke Fridell) y la sirvienta Petra (Harriet Andersson). Ante la desilusión amorosa, Fredrik parece consolarse con la condesa, aumentando los celos de Desirée y la furia del conde, quien lo invita a solucionar sus diferencias mediante un juego de ruleta rusa. Desirée y Charlotte esperan afuera, mientras los dos hombres tratan de probar su valentía uno frente al otro. Después de un rato, se escucha un balazo, Carl-Magnus sale victorioso.

Desirée, mortificada, no puede creer lo sucedido. Sin embargo, el conde sólo llenó el arma de hollín, jugándole una broma a su ex-amante. La pareja Malcolm se reconcilia, prometiéndole un amor “a su manera”. Mientras que Fredrik desconcertado por todo lo ocurrido y lleno de hollín, le pide a Desirée que no lo deje, ella lo consuela y le dice que estará ahí para él. Petra y Frid celebran felices que la noche de verano les ha sonreído a todos.

### 2.3.3. El fin de la *Trilogía de la Fe: El silencio (Tystnaden, 1963)*

Otra cinta controvertida del autor fue *El silencio*, que incluso fue censurada por mostrar imágenes de una mujer masturbándose y de una pareja teniendo relaciones sexuales, pese a su brevedad en pantalla, eran bastante escandalosas para su época. *Como en un espejo y Los comulgantes* y *El silencio* forma parte de una trilogía conocida como la “Trilogía de la Fe”<sup>38</sup>. Bergman apunta que cuando le surgió la idea de realizar el guion para *El silencio*, lo desarrolló en principio con dos personajes masculinos, con una idea similar a la que finalmente realizaría. Sin embargo, los dos personajes eran amigos y no hermanos como las protagonistas de la cinta:

---

<sup>38</sup> En 1964 Bosley Crowther escribe para el *New York Times* un artículo llamado la “Trilogía de Bergman” (Bergman’s Trilogy), el término “Trilogía de la Fe” (Faith Trilogy) probablemente fue acuñado tras dicha publicación.

[...] Pero entonces, de repente, vi el contraste, la tensión, el aspecto interesante, la relación puramente física; y tenía un fuerte sensación de que Ingrid Thulin y Gunnel Lindblom eran dos polos poderosos y - principalmente, como un catalizador- el niño. Pero me tomó muchos pasos en varias direcciones antes de que realmente escribiera la película<sup>39</sup> (Björkman 1993:181).

En la extraña ciudad de Timoka, un país ficticio, las hermanas Ester (Ingrid Thulin) y Anna (Gunnel Lindblom), junto con Johan (Jörgen Lindström), el hijo de esta última, hacen una breve escala, luego de regresar de sus vacaciones de verano. Deciden hospedarse en un hotel, debido a que Ester tiene un malestar que le impide continuar. Mientras Ester se queda en su habitación del hotel, Anna decide salir a pasear y conocer los alrededores de la militarizada ciudad, mientras que Johan, deambula en los pasillos, jugando y encontrándose con peculiares huéspedes del hotel. Ester, quién es traductora de profesión, trata de apaciguar sus achaques bebiendo alcohol, mientras que es atendida por un mozo que habla una lengua extraña, incluso para ella.

Durante sus paseos, Johan se encuentra con el mozo que atiende a su tía, y a un grupo de enanos españoles que ofrecen un espectáculo itinerante, en tanto que su madre se entretiene coqueteando con un mesero. Las hermanas tienen una discusión que delata la tensión existente entre ellas. Pese a la insistente oposición de Ester, Ana decide hacer de aquel mesero su amante y lo busca para pasar una noche con él. Esto provoca que Ester se hunda mucho más en su malestar y que Ana se desprenda de ella, dejándola sola en Timoka y

---

<sup>39</sup> El texto original dice lo siguiente: “[...] But then, suddenly, I saw the contrast, the tension, the interesting aspect, the purely physical relationship; and had a strong sense of Ingrid Thulin and Gunnel Lindblom as two powerful poles and - primarily as a catalyst- the little boy. but I took many steps in various directions before I actually wrote the film”. La traducción es mía.

regresando con Johan a su hogar. Antes de la partida de Anna, Ester se despide de su sobrino escribiendo en un papel algunas de las palabras que aprendió del misterioso idioma del extraño lugar.

#### 2.3.4. La pérdida de la identidad: *Persona* (*Persona*, 1966)

Una de las más famosas cintas del cineasta sueco es *Persona*, la cual ha sido bastante revisada por los críticos y académicos de la historia cinematográfica. *Persona* también fue un filme que causó gran controversia, tanto por la imagen de un pene en la parte inicial, así como el relato sexual que deja entrever una relación de una de las protagonistas con niños de doce años, por lo que también fue censurada como otras de sus cintas. Sin embargo, *Persona* es considerada por diversos críticos como una de las mejores cintas de todos los tiempos y como una obra cumbre del siglo XX. Bergman se encontraba enfermo cuando escribió el guion de *Persona*, inspirado ante el extraño parentesco de las actrices Bibi Andersson y Liv Ullman.

Bibi y Liv se hicieron amigas rápidamente; y Sture había tomado una foto de ellas sentadas tomando el sol recargadas en la pared. En el momento en que vi esa foto pensé: ¡Son diabólicamente parecidas! En una forma extraña son parecidas entre sí [...] Pensé que sería maravilloso escribir algo acerca de dos personas que pierden su identidad la una con la otra, que son similares de alguna manera<sup>40</sup> (Björkman 1993:196).

La cinta relata la historia de Elisabet Vogler (Liv Ullmann), una actriz quien se queda muda

---

<sup>40</sup> El texto original dice lo siguiente: "Bibi and Liv become fast friends; and Sture had taken a photo of them sitting sunning themselves against a wall. the moment I saw that picture I thought: They're devilishly alike! In a strange sort of way they resembled to each other. [...] I thought it would be wonderful to write something about two people who lose their identities in each other; who are similar in some way". La traducción al español es mía.

luego de interpretar a *Electra*. Tras un examen médico en un hospital, la enfermera Alma (Bibi Andersson), quién es la encargada de atender a la paciente, se ofrece para cuidarla en una casa de verano, propiedad de la doctora de Elisabet, hasta que logre su recuperación. Ahí ambas entablan una relación en la que Alma confiesa sus secretos sexuales, que incluyen un encuentro con menores de edad, además de un aborto, mientras que Elisabet sólo escucha atentamente las anécdotas de la joven enfermera.

Poco a poco, la relación entre las dos se hace mucho más intensa, hasta el punto en el que ambas comienzan a tener un conflicto, a causa de una carta escrita por Elisabet, en la que critica a Alma, lo que ocasiona que esta última se enoje con ella. El punto culminante de la relación se da cuando el esposo de la actriz aparece, demandando las atenciones de ella con su hijo, confundiendo a Alma con su esposa, aunque la enfermera luego admite el amor que tiene hacia él y su deseo por cuidar al hijo de Elisabet. Al día siguiente, Alma tiene un monólogo frente a Elisabet sobre la vida de la actriz, y su conflicto al convertirse en madre para dejar de lado su profesión.

#### 2.3.5. La pérdida del cariño: *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972)

La cinta ganadora a la Mejor Fotografía por los Premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos en 1972, *Gritos y susurros*, pertenece a los filmes que el propio Bergman denominó como “de cámara”, pocos actores, pocas locaciones y, como si fuese una pieza musical, con sus *fortes* (gritos) y sus tonos *piano* (susurros). Sobre su inspiración, Bergman cuenta que le comentó a Sven Nykvist:

Pero tengo otra idea, algo que he soñado. Veo una carretera, y una

niña en su camino hacia una gran casa, una casa de campo tal vez. Ella tiene un pequeño perro que la acompaña. Dentro de la casa hay una gran sala roja, donde tres hermanas, vestidas de blanco, están sentadas y susurrando juntas. ¿Crees que podría convertirse en una película? (Bergman en Holmberg, 2013: *en línea*)<sup>41</sup>

Agnes (Harriet Anderson) está enferma de cáncer de útero, ya en su etapa final, le queda poco tiempo de vida. Sus hermanas Maria (Liv Ullman) y Karin (Ingrid Thulin) se encargan de cuidarla en la mansión de sus padres: una gran casa de paredes rojas, sede de situaciones que las fueron distanciando y, al estar frente a una circunstancia tan dolorosa, esas paredes les recordarán algunos momentos vividos en ese lugar. Agnes es asistida por la mucama Anna (Kari Sylwan) a quien se le murió su hija pequeña, por lo que se vuelve devota de Dios y de la propia Agnes. La cinta también nos presenta la relación que existe entre María y Karin y con sus propios esposos, pues aunque las tres hermanas eran íntimas durante su infancia, el contacto y el afecto se fueron quebrantando.

A través de distintas escenas en retrospectiva, el filme nos deja entrever el contexto de los personajes de la cinta. María es una mujer joven, está casada y tiene una hija pequeña de dicho matrimonio. Sin embargo, María se ha vuelto cínica y despreocupada, incluso mantiene una relación extramarital con el médico del lugar (quien también es el médico de Agnes). María es frívola, no le importa nada más que su propio placer; cuando su esposo intenta suicidarse, ella se muestra indiferente al suceso, pero, al encontrarse con la muerte de su

---

<sup>41</sup> El texto original dice lo siguiente: “But I've got another idea, something I've dreamt. I see a road, and a girl on her way to a large house, a manor house, perhaps. She has a little dog with her. Inside the house there's a large red room where three sisters dressed in white are sitting and whispering together. Do you think it could turn into a film?” La traducción al español es mía.

hermana, le causa horror. Por otro lado, Karin, una mujer un poco más grande que sus hermanas, tiene varios hijos y está casada con un hombre al que desprecia. Tal es su odio hacia él, que Karin recuerda un suceso en el que, tras una fría plática, ella rompe una copa de vidrio, guardando un pedazo de este. Antes de ir a la cama con su marido, ella se corta la vulva con el vidrio, para mostrársela ensangrentada a su atónito esposo.

Agnes comienza a agonizar y muere. Ante esto, las mujeres velan el cuerpo, en el funeral, el pastor da un sermón, bendice el cuerpo y reza: “Agnes, ¡ruega por nosotros!”<sup>42</sup>. Las hermanas tienen una tensa conversación tras el velatorio, en la cual, Karin se nota mucho más segura y dominante frente a su hermana a quien llama frívola. No obstante, esta es la ventana que abre de nuevo el contacto y el afecto entre ellas, quienes hablan, sin que el espectador escuche de qué. Anna, la sirvienta, tiene una especie de revelación o sueño, que empieza con el llanto de una niña, en donde las dos hermanas no están dispuestas a ayudar a su agonizante hermana ante la llegada de la muerte: una, con indiferencia, la otra, con horror, pero ambas huyen de la escena. Y, es Anna la que se queda, en una posición cual figura de La Piedad <sup>43</sup>, mostrando un pecho, en una pose bastante maternal ante el moribundo cuerpo de Agnes, por lo tanto, la joven será quien encamina a su ama a la muerte.

Tras el funeral, la relación entre las hermanas permanece igual, no hay ningún cambio por parte de María, quien le es indiferente la apertura que tuvo Karin con ella, por lo que continuarán frecuentándose como acostumbra: una vez al año, en la Noche de Reyes. Anna

---

<sup>42</sup> Usualmente, el sacerdote o pastor pide a los presentes por el difunto, pero en la cinta el pastor pide a la difunta por los presentes.

<sup>43</sup> Escultura realizada por Miguel Ángel, que se encuentra en el Vaticano, donde se muestra a una María mucho más joven que Jesús, sosteniéndolo en una idea de la eterna juventud de la madre.

es despedida de su empleo, se le ofrece una indemnización, misma que rechaza. Las hermanas se despiden de ella y, al final, Anna toma el diario de Agnes, donde lee un pasaje en el que la difunta escribe sobre un día en el que caminaba en su jardín con sus hermanas y al columpiarse, en compañía de Anna, Agnes comenta que en ese momento fue feliz o, como ella lo describe, se encontraba en “un estado de plenitud”.

#### 2.3.6. En el ocaso de la vida: Sonata de otoño (*Höstsonaten*, 1978)

Luego de autoexiliarse, y jurar que no filmaría de nuevo en el territorio sueco, Ingmar Bergman se asocia con una compañía de producción cinematográfica de la Alemania Occidental, trabajando en un estudio en Oslo, Noruega, la cinta *Sonata de otoño*. Además, este filme cuenta, por primera vez, con la colaboración entre el cineasta y la actriz Ingrid Bergman, musa de Roberto Rosellini y de Alfred Hitchcock. *Sonata de otoño* marcaría la última actuación en un filme cinematográfico de Ingrid Bergman, quien moriría posteriormente de cáncer de mama, así como el último filme de Bergman para las salas de cine. Sobre el personaje que interpretó Ingrid, Charlotte, la actriz le comentó al cineasta: “Ingmar, la gente que conoces deben ser monstruos”<sup>44</sup> (Smith, N. 2013: recurso en línea).

Eva (Liv Ullmann) está entusiasmada por la visita de su madre, la célebre pianista Charlotte (Ingrid Bergman), a quien no ha visto desde hace siete años. Eva vive con su esposo Viktor (Halvar Björk), quien es pastor del pueblo en el que residen. La pareja recientemente ha perdido a su único hijo, mientras que Charlotte lamenta la muerte de su amigo Leonardo. Ante tales circunstancias, Eva le escribe a su madre y la invita a su casa para que se recupere

---

<sup>44</sup> Traducción de “Ingmar, the people you know must be *monsters*”.

de su duelo. Charlotte acepta la invitación. Al poco tiempo de su llegada, Eva le comenta a su madre que Helena (Lena Nyman), la otra hija de Charlotte, está bajo su cuidado. Helena ha sufrido una parálisis desde tiempo atrás y Charlotte ha evitado el contacto con ella, por lo que la noticia le resulta incómoda. Sin embargo, Charlotte decide pasar un rato con sus hijas, cuidando a Helena y escuchando a Eva tocar el piano, quien interpreta –a su manera– una pieza de Chopin. Charlotte, en el afán de corregir el estilo de su hija para tocar el preludio, decide hacerlo ella misma, haciendo menos el talento de Eva, lo que empieza a dilucidar la relación entre la madre e hija.

Charlotte no tolera estar más tiempo con ellas, por lo que busca excusas para partir al día siguiente y, para disculparse con su hija, planea regalarle su auto, pensando en que es la mayor muestra de afecto y que Eva estará encantada con ello. Sin embargo, durante la noche Charlotte tiene una pesadilla en la que Eva pretende asfixiarla. Al tratar de calmarse, Charlotte se dirige a la sala, donde encuentra a Eva, quien tampoco puede conciliar el sueño. El choque entre ambas es inminente, Eva le reclama a su madre las múltiples ocasiones en las que estuvo ausente, mientras que Charlotte intenta dar razones para justificar su actitud hacia sus hijas. El encuentro madre e hija exhibe las carencias afectivas entre ambas, una hija que desea los cuidados y atenciones de una madre que anhela mantener su carrera como su prioridad.

No hay mucho que esta conversación pueda hacer por ambas, Charlotte prefirió alejarse de su familia para continuar siendo la gran concertista que siempre fue. Por otra parte, Charlotte, ahora como adulta, ha transferido los cuidados del hijo que perdió a su hermana. Pero la escena muestra ambas caras de la moneda, el dolor de Eva ante las descalificaciones de su

madre y la dificultad de Charlotte por aceptar un papel de mujer del hogar. Eva culpa a su madre, no sólo de sus propias inseguridades, sino además de la propia enfermedad de su hermana, quien ha quedado inmobilizada al sufrir una decepción amorosa con Leonardo. Al oír la discusión, Helena trata de intervenir, arrastrándose desde su alcoba hasta la sala, y juntando el aliento suficiente para encarar a su madre. Helena le grita “¡Madre, ven a mí!”, motivo suficiente para que Charlotte decidiera partir al día siguiente.

Acompañada ahora de un amigo, y dirigiéndose a él en inglés, Charlotte le habla sobre Helena, de quien siente lástima, al grado de desear que muriera para “facilitarle” las cosas. Al final, Charlotte está lista para volver a su glamurosa vida, como la renombrada pianista que es, poniendo en duda si es que ella y Eva pudieran reconciliarse de tan catártico encuentro.

#### 2.4 El ideal femenino en seis películas

La mujer es una de las musas predilectas de distintos artistas a través de la historia, pues, sobre todo para los artistas masculinos, la mujer representa un misterio; es *la otredad*, la diferencia, además, por supuesto, de muchos otros atributos que al *ser femenino* se le otorga. La mujer, en esa forma mitificada, es símbolo de fertilidad, de amor, de erotismo, de pecado y santidad; en fin, la lista es larga, ya que la figura femenina es un símbolo bastante utilizado en el arte. Por ello, dentro del estudio del arte, en los últimos años, se han realizado reflexiones sobre la relación de la mujer como imagen representada, y el cine no es la excepción.

Luego de revisar las cintas de Bergman, se puede notar diversas constantes, la más evidente

es el uso de mujeres como protagonistas. Pero no sólo eso, todas tienen problemas similares, sobre todo, al cuestionar su existencia. Además, como Bergman gustaba de trabajar con las mismas actrices, la imagen visual de sus personajes es similar. Aunque claro, dependiendo de las circunstancias del personaje es distinta la interpretación y la apariencia física de la actriz. Cabe señalar que las actrices de su predilección tienen rasgos parecidos, lo que denota, en principio, un posible concepto de belleza. La interrogante es si además de representar simplemente un gusto personal de Bergman por un tipo de mujer, ellas también fueran un modelo de belleza sueco.

Si bien, todas parecieran tener problemas con sus relaciones amorosas, es la complejidad de las circunstancias en las que se encuentran lo que determinan la profundidad de sus malestares, esto forma una unidad dentro de la selección de los filmes. Al tomar en cuenta películas que están un tanto distanciadas temporalmente entre sí, nos permite ver, también, ciertos cambios e, incluso, la madurez del cineasta en el tratamiento de los temas.

Por mencionar un ejemplo, la primera y la última cinta de la selección, *Un verano con Mónica* y *Sonata de otoño*, tocan el tema de la maternidad y el abandono de los hijos para lograr sus aspiraciones profesionales. Sin embargo, el acercamiento de la primera es mucho más ligera, enfocándose en el romance previo, para luego dejar entrever que Mónica abandona tanto a Harry como a su hija; mientras que en la segunda cinta, conocemos el arrepentimiento de Charlotte tras dejar su hogar y a su familia, además de como eso definió tanto a ella, como a sus hijas, Eva y Helena, por lo que el tema se plantea de una forma profunda, con una inclinación al cuestionamiento de la vida en función del abandono por parte de Charlotte y la distancia de ella con sus hijas.

La representación de la mujer en los filmes de Bergman tiene condiciones y características particulares, pero se unifican a lo largo de su filmografía, por lo que podemos afirmar que hay una muestra latente del *ideal femenino*. Conocer su visión, no sólo de *lo femenino*, sino en general de la vida, nos permite entenderlo a él como artista, e incluso como persona, aunque ello requiera un análisis distinto del que se pretende realizar.

Es, en cambio, motivo de nuestro interés, el cuestionar si la representación de la mujer en su filmografía es una opinión personal- por decirlo de algún modo-, o si es que tiene una condición histórico-social. Ya que dicho ideal llega a coincidir con cuestiones de carácter social de la época de la posguerra. Sobre todo cuando se refiere a la inserción laboral de la mujer y su independencia económica, así como con las políticas que se implementaron para que la mujer decidiera si era adecuado o no, según sus aspiraciones, el convertirse en madre. Por ello, antes de adentrarnos al análisis de las cintas, debemos revisar los conceptos de ideología y representación, que son los temas claves de esta investigación.

### CAPÍTULO III

#### EL PERSONAJE: REPRESENTACIÓN E IDEOLOGÍA

*"I write scripts to serve as skeletons awaiting the flesh and sinew of images"*<sup>45</sup> Ingmar Bergman , 1978.

El ser humano es un ente que ha representado su realidad desde tiempos ancestrales. Ya sea dentro de las primigenias expresiones en las cuevas de Lascaux, hasta la Capilla Sixtina, la representación permite comunicar alguna parte de ese entorno en el que se está inmerso. En la actualidad, vivimos rodeados de distintas expresiones para comunicarnos a través de la representación. El uso de *emojis* en los medios electrónicos, por ejemplo, son manifestaciones de las emociones que cotidianamente experimentamos, representadas por una cara con algún rasgo facial al que colectivamente le hemos dado un significado.

El arte, en general, es otra forma de representar la realidad, misma que pese a ser compartida por un conjunto de personas, cada quien, de forma individual, la interpretamos de distintas maneras. En el arte pictórico, podemos ver dos obras que comparten una temática, como por ejemplo, el cuerpo humano, pero mientras que uno es trazado con pequeñas pinceladas dando mucho más importancia a la luz, como podrían hacerlo Monet o Van Gogh; otras representaciones podrían estar sumamente apegadas a la realidad como en el caso de las obras de Courbet. Cada uno de ellos, con su propio sello característico, dará una versión distinta de una misma realidad y la representará de acuerdo con un cúmulo de experiencias que previamente revisten a ese objeto de un significado, tal vez único.

---

<sup>45</sup> "Escribo guiones que sirven como esqueletos, esperando la carne y el tendón de las imágenes" La traducción al español es mía.

Sin embargo, la representación, que puede ser algo propio, subjetivo y distinto de persona en persona, cuando ya hablamos a niveles macro, o sea, de manera colectiva, se logra vislumbrar que hay ciertas líneas en la forma de representar que nos unen y con las que podemos estar de acuerdo. Por ejemplo, *La noche estrellada* de Van Gogh es efectivamente una noche estrellada, o que *El origen del mundo* de Courbet es el sexo de una mujer. Y esas líneas que nos unifican en un pensamiento compartido sobre la representación nos las puede ofrecer el entorno en el que vivimos y con ella las experiencias que tenemos bajo la interacción social, es decir, la cultura.

La cultura nos da algunas de las normas para entender nuestro entorno social, incluyendo las representaciones sociales, pues nos provee del conocimiento necesario para comprendernos mutuamente y relacionarnos. El lenguaje es una de las formas más claras de ello. La cultura trae consigo una serie de ideas implícitas o explícitas sobre la realidad y lo que percibimos de ella. Este conjunto de ideas, es conocido como ideología. Por ello, resulta interesante -sobre todo en el entendido del estudio de la comunicación- de qué forma la ideología se encuentra presente y, en el entorno de la producción audiovisual, las formas en que esta puede ser representada en imagen y sonido.

El cine, como se verá más adelante, es una arma poderosa de difusión de posturas políticas, y de mensajes propagandísticos, sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial. Hay quienes afirman que el fin de la guerra fue también el fin de las ideologías <sup>46</sup>. Pero, por su definición y, sobre todo, por lo que se ha teorizado alrededor del concepto, podemos afirmar que, en realidad, la ideología existe y nunca se ha ido. De acuerdo con la Real Academia de la

---

<sup>46</sup> Véase Daniel Bell *The end of ideology*, Ed. Harvard University Press, 1962 o Terry Eagleton *Ideología una introducción*, Ed. Paidós, 1997

Lengua Española (RAE), la ideología se define como:

- “1. Doctrina filosófica centrada en el estudio del origen de las ideas.
2. Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.” (RAE, 2016: en línea)

No obstante, dicha definición resulta bastante ambigua, e incluso, nos podríamos aventurar a decir que es una definición incompleta. A lo largo del primer capítulo de este trabajo, hemos revisado el rol social que históricamente ha tenido la mujer en Suecia, además de dar un contexto sobre las políticas gubernamentales aplicadas al finalizar la Segunda Guerra Mundial y que fortalecieron el llamado estado de bienestar nórdico, mismas que incluyeron las acciones en pro de la equidad de género. Este conjunto de ideas han influido en lo que socialmente se entiende como el *ser mujer* (o los roles del ser femenino) y esto, precisamente, forma parte de la ideología sueca. La segunda parte de este trabajo comprende la vida y obra de Ingmar Bergman, quien al criarse en Suecia, estuvo permeado de este pensamiento, influenciado también por su educación luterana en particular que, evidentemente, tiene repercusión a la hora de representar la realidad (o *su* realidad).

Para fundamentar el análisis a partir del interaccionismo simbólico, que se llevará a cabo en el siguiente capítulo, es pertinente hacer una revisión teórica sobre dos de los temas centrales de nuestra investigación: la ideología y las representaciones sociales, no sin antes explicar a grandes rasgos el interaccionismo simbólico, que es la visión metodológica con la que se fundamenta el presente trabajo. Se revisará el origen del concepto *ideología*, enfocándonos en los aportes de Karl Marx, Louis Althusser y Slavoj Žižek. En segunda instancia, se abordará los presupuestos teóricos sobre las representaciones sociales, enfocándonos en la

teoría de Serge Moscovici. Luego, explicaremos la relación de ambos conceptos en el entendido de la construcción cinematográfica, en específico, en el perfil de los personajes de una cinta. Este capítulo entonces nos servirá de soporte teórico para adentrarnos a la revisión particular de los personajes en el siguiente y último capítulo.

### 3.1 De la realidad a lo simbólico

Entender y explicar la realidad social representa una tarea ardua. Distintas disciplinas han abundado en tan compleja cuestión, teorizando desde diversas perspectivas de la dinámica social. De la realidad tomamos partes de ella para procesarla y, luego, re-interpretarla, bajo un proceso que hacemos cotidianamente. Sin embargo, parte de dicha realidad está fundamentada en las muchas reinterpretaciones que otros han hecho previamente. A partir de nuestra interacción social, podemos nosotros mismos interpretar dichas reinterpretaciones existentes, al tiempo que podemos contribuir a la creación de nuevas formas para construir la realidad. La perspectiva teórica que explica este proceso es conocida como el interaccionismo simbólico.

Dentro de la Escuela de Chicago, George Herbert Mead, sociólogo y filósofo, propone una teoría social a la que nombra interaccionismo simbólico. Dicha teoría se enfoca en la relación que tienen la comunicación y las relaciones sociales. Pese a que esta teoría social fue trabajada en la escuela de Iowa, la Escuela de Chicago es la que más destaca en el estudio de la interacción social debido a su propia metodología. Herbert Blumer, alumno de Mead, desarrolló mucho más a fondo los postulados metodológicos de esta corriente teórica. Sobre la definición de interaccionismo simbólico, Blumer apunta:

La expresión “interacción simbólica” hace referencia, desde luego, al carácter peculiar y distintivo de la interacción, tal como ésta se produce entre los seres humanos [...] éstos interpretan o “definen” las acciones ajenas, sin limitarse únicamente a reaccionar ante ellas. Su “respuesta” no es elaborada directamente como consecuencia de las acciones de los demás, sino que se basa en el significado que otorgan a las mismas[...] la interacción humana se ve mediatizada por el uso de símbolos, la interpretación o la comprensión del significado de las acciones del prójimo (Blumer, 1982, pp. 59-60).

A grandes rasgos, Blumer explica que el interaccionismo simbólico se fundamenta en la importancia de los significados en el comportamiento humano; la importancia del concepto de uno mismo (*self*<sup>47</sup>) ; y las relaciones del individuo con la sociedad. Partiendo de esto sabemos que los humanos interactúan entre sí y se comunican gracias a que comparten significados en común, así, por ejemplo, se puede evitar tener que explicar el significado de cada palabra que comunicamos.

Para fines de esta investigación, sólo retomaremos el interaccionismo simbólico desde la parte metodológica de la teoría propuesta por Blumer. Esta metodología consiste en tres grandes pasos: 1) los individuos nos relacionamos con el entorno o la realidad a partir de los significados que tenemos sobre ella; 2) los significados surgen a partir de la interacción social, esto se traduce- en términos generales- en la comunicación, la cual se sustenta en los símbolos y significados; y 3) los significados son modificados a partir de un proceso de interpretación, mientras es este mismo proceso el que lo genera (Blumer, 1982: 2-5).

---

<sup>47</sup>El término *self* refiere a la conciencia que tiene el individuo de sí mismo, ligado a un proceso de interpretación que se ve reflejado en su conducta. Cuando nos referimos al *self*, diferenciamos entre la interacción no simbólica y la interacción simbólica, ya que en ésta hay una toma de conciencia por lo tanto, un proceso de interpretación (Blumer 1982: 46-47).

Estos son los principios que sustentan la presente investigación, pues el análisis que efectuaremos propone el estudio de la construcción simbólica de la condición femenina en Suecia a partir de la mirada de Ingmar Bergman. Por eso, en el primer capítulo se dio un contexto sociohistórico de la cosmovisión sueca, incluyendo la evolución de la construcción de la figura de la mujer, para familiarizarnos con la cosmovisión del país. Luego, nos centramos en la obra de Bergman, la cual es una forma de ver la interacción social a partir de los símbolos que él plasma en sus cintas, en este caso desde los personajes. En este capítulo, se considera estructurar algunos puntos teórico-metodológicos para abordar el análisis que se llevará a cabo en el último capítulo.

### 3.2 Ideología: Evolución del concepto

Si bien hemos mencionado anteriormente la definición de *ideología*, no es suficiente quedarse únicamente con ella, en el entendido del análisis que se realizará posteriormente. Este concepto ha sido estudiado por Slavoj Žižek quien propone una definición, pero, para entenderla, debemos de hacer una pequeña explicación de la evolución del concepto. Por lo tanto, para proporcionar una definición de *ideología*, partiremos desde su origen, luego retomaremos los aportes de Karl Marx y Louis Althusser, que fundamentan la teoría y la definición de Žižek sobre la *ideología*.

En 1801, Antoine Destutt de Tracy en su libro *Elementos de la ideología (Eléments D'Idéologie)*<sup>48</sup> concibe el término ideología, tomando la raíz del griego para dar origen a lo que él entendía como el “estudio o ciencia de las ideas”. El origen de la palabra coincide con

---

<sup>48</sup> En algunas fuentes refieren que se encuentra por primera vez en 1796 en su texto *Memorias sobre la facultad de pensar (Mémoire sur la faculté de penser)*

la Revolución Francesa y, posteriormente, cuando se establece el Imperio Napoleónico, es el propio Napoleón Bonaparte quien utiliza el término ideología de manera despectiva. Es probable que esta sea la concepción más generalizada del término, pues Bonaparte nombró a sus opositores políticos como “los ideólogos”, de manera peyorativa, incluyendo entre ellos a Destutt de Tracy.

Karl Marx, en su libro *La ideología alemana* retoma el concepto para entender su teoría económica de los modos de producción. Marx repasa el desarrollo histórico de los modos de producción, dentro de las distintas divisiones de trabajo y las formas de propiedad. En el primer capítulo, *Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista* hay tres elementos desde los cuales Marx conforma su base teórica, que son la filosofía hegeliana, la concepción antropológica sobre la religión de Feuerbach y los supuestos de la economía política clásica. Desde estas tres aristas, Marx se opone a cada una de las tres, explicando que la situación que se vivía en Alemania no cambiaría solamente a partir de un cambio conceptual (o de conciencia), como lo suponían los partidarios de la teoría de Hegel; además, realiza una crítica hacia la postura de Feuerbach sobre el hombre como ente abstracto ante las representaciones religiosas; y finalmente, oponiéndose a que el capitalismo (o la forma de producción capitalista) era una forma natural del sistema económico.

A partir de la revisión crítica de estos tres postulados teóricos, Marx abunda en el concepto de *ideología*, del cual afirma que es resultado de las creencias determinadas por las condiciones materiales del proceso de producción, al servicio de los intereses de la clase dominante. En palabras de Marx, la ideología se ve en las acciones del individuo, donde establece:

[...] no se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni

tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida [...] son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y ligado a condiciones materiales [...] No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su trato material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia (Marx, 1974 :26-27).

Esto produce lo que él llama como la *falsa conciencia*. La *falsa conciencia* se entiende como la creencia de los obreros, o la clase explotada, en la que no se asumen como parte del proceso capitalista, al suponer que no tienen alguna injerencia y que es una fuerza externa del propio proceso económico.

Para Marx, los individuos forman sus propias ideas de la vida, es decir, su ideología, de acuerdo con los modos de producción, pero éstas se conforman de manera aislada y abstracta al tener una repercusión en la forma de percibir la realidad de los individuos. Todo esto es producto o consecuencia de que el propio proceso es alienante, puesto que no corresponde a sus intereses particulares, esto es una contradicción en sí misma, puesto que la clase dominante fomenta una visión particular, ilusoria de la realidad, con el fin de mantener el poder. Hasta este punto se podría definir a la *ideología* como

[...] el sistema de ideas que están en un grupo social determinado, legitima un estado de cosas y es producto de una interacción entre individuos en sus condiciones reales e influye en cada elemento de acción y de vida de las personas. Si bien la ideología se manifiesta a través de la creencia de los

individuos es compartida además por un buen número de personas (Torneró, 2014: en línea).

Siguiendo la línea marxista, Louis Althusser plantea su propia teoría con respecto a la *ideología*, retomando los conceptos que, anteriormente, Marx había propuesto, pero conjuntado el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci, con el trabajo de Sigmund Freud y Jacques Lacan sobre lo imaginario y la estructura del *yo*. En el ensayo *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Althusser aborda lo que Marx denomina como la falsa conciencia en los medios que él denomina como *aparatos ideológicos del Estado* (AIE), que son precisamente los aparatos a través de los cuales la ideología es propagada.

Althusser distingue los *aparatos ideológicos del Estado* de los *aparatos represivos del Estado* (ARE), en donde los primeros se encargan de ejercer el dominio de manera simbólica, sin que necesariamente utilice la violencia, ya que ésta no es su prioridad, por lo que es una violencia diluida o atenuada; mientras que para los segundos, su intención principal es el uso de la violencia. Althusser establece que los AIE forman parte de las estructuras privadas, teniendo repercusiones públicas, mismas que organizan la forma de concebir la realidad. En cambio, los ARE provienen del Estado mismo, teniendo repercusiones pública, de tal forma que son los recursos que se emplean en última instancia para que se mantenga la hegemonía. Retomando la acepción propuesta por Gramsci, entendamos la hegemonía, sobre todo en su lado sociocultural, como el dominio de una clase o grupo sobre las otras por medio de las ideas, valores y creencias estandarizados para beneficio de la misma clase que lo ha impuesto.

A diferencia de Marx, Althusser considera que la ideología no es una falsa conciencia, en el

sentido que señala Freud y que luego retomaría Lacan sobre las estructuras mentales; la ideología sucede también en la mente, pues es una relación imaginaria. Algunos ejemplos de AIE son la familia, la iglesia o la propia escuela, cada una guarda, promueve y difunde la ideología en tanto nosotros, como sujetos, no sentimos que estamos inmersos en ella, pero uno sigue los rituales que la ideología impone, puesto que asumimos que es lo “normal”. En referencia a la teoría de Lacan sobre el *estadio espejo*<sup>49</sup>, Althusser postula que de esta misma forma en la que nos reconocemos, y somos conscientes de la existencia del *yo* como sujeto, frente a la sociedad, también nos sabemos parte de ella como sujetos.

Althusser propone el concepto de *interpelación* del que dice:

“Sugerimos entonces que la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que “recluta” sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos *interpelación*, y que se puede representar con la más trivial y corriente *interpelación*, policial (o no) “¡Eh, usted, oiga!”(Althusser en Žižek , 2003:147)

En términos llanos, la *interpelación* es un proceso que parte desde que nacemos, al estar adscritos a una sociedad determinada, por medio del cual dos sujetos- digamos el sujeto dominante y el dominado- pueden interactuar. El sujeto dominado se identifica con el sujeto dominante, gracias a la ideología, por lo que el sujeto dominado puede obedecer al sujeto dominante (por eso el ejemplo del policía, en el que el sujeto dominado atendería al llamado del dominante, puesto que se reconoce como sujeto dominado). Como ya hemos mencionado, la identidad simbólica (generada por el proceso de *interpelación*) depende del contexto

---

<sup>49</sup> En su texto *El estadio espejo como formador de la función del yo* Jacques Lacan define a esta etapa del desarrollo psicológico de los infantes de entre los 6 y 18 meses de edad, en las que el niño reconoce su imagen corporal, y lo puede hacer frente al reflejo de sí mismo frente a un espejo. Para Lacan, esto forma parte de la construcción de la estructura del yo.(Tomado de los Escritos de Lacan para el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis en Zurich, 1949. Versión digital en [www.elortiba.org](http://www.elortiba.org) )

histórico, es decir, la ideología es también cambiante conforme a la historia de la sociedad. Y por medio de los AIE se legitima el Estado como expresión de la hegemonía.

Siguiendo el presupuesto de Althusser, Slavoj Žižek también construye una parte de su teoría en función de la *ideología*, sobre todo en el entendido de que la ideología no es la “falsa conciencia”, como Marx lo había señalado, ya que ésta se encuentra en el inconsciente. Para Žižek, la ideología no refiere a lo que sea “verdadero” o “falso”, simplemente es el mecanismo de legitimación de una serie de creencias sociales, por lo que la define como:

es una comunicación distorsionada sistemáticamente: un texto cuyo significado público “oficial”, bajo la influencia de intereses sociales (de dominación, etc.) inconscios, está abruptamente separado de su intención real, es decir, un texto en el que nos enfrentamos a una tensión, sobre la que no se reflexiona, entre el contenido del texto explícitamente enunciado y sus presuposiciones pragmáticas (Žižek, 2003:18)

Estas creencias estructuran el pensamiento común formando el imaginario colectivo, con el que vivimos día con día, puesto que esto define lo político, lo social y lo cultural. A esto Žižek lo denomina como *fantasía ideológica*.

En 1998, Jean Pierre Faye denomina al siglo XX como “el Siglo de las Ideologías”, a consecuencia de los hechos históricos que se dieron a lo largo de este periodo, en el que el adoctrinamiento ideológico fue de suma importancia, y el surgimiento de distintas visiones del mundo, que transformaron de una u otra forma a la sociedad. No obstante, la ideología siempre ha estado ahí, tal vez anteriormente, era mucho más palpable dentro de la formación religiosa, mientras que ahora en la actualidad se encuentra en muchas otras formas. De acuerdo con Žižek, la ideología, desde una perspectiva filosófica nos sirve para interpretar la

realidad que nos rodea, por lo tanto la ideología no se terminó con el siglo XX (o con la caída del régimen soviético), puesto que ésta se presenta dentro de todos los aspectos de la vida político-social y económica de una nación.

La ideología tiene un carácter ilusorio sobre alguna cuestión concreta de nuestra realidad, por lo que esta fantasía es la que se encarga de proveer de esta ilusión de lo que creemos como “normal”. Por ejemplo, no es la misma concepción que tenemos en occidente de la belleza femenina, que en oriente. Algunos países como China o Japón, consideran desde tiempos ancestrales que una mujer bella es aquella que tiene el pie pequeño. Actualmente, distintos países del continente asiático tienen una idea de lo bello en función a la palidez de la piel, por lo que se someten a diversos tratamientos para decolorar, a medida de lo posible, el tono de la piel, ya que esto implica también tener un alto poder adquisitivo. En las sociedades occidentales actuales, la belleza está ligada al cuerpo delgado y atlético. En países de América del Sur, tener senos grandes es de vital importancia para el atractivo femenino, creando un fenómeno peculiar ante el incremento de cirugías plásticas para encajar en dicho estándar de belleza. Estas ideas de la belleza, son reales en su contexto, pero no son la realidad tal cual, por lo tanto la idea de la belleza es ilusoria.

Así como el concepto de la belleza es ilusorio, muchas otras cuestiones de carácter social y cultural son también parte de la concepción simbólica de cada sociedad. Pero a su vez, estas formas de percibir la realidad nos dan una estructura o guía, para darnos un sentido de coherencia y uniformidad, lo que en ocasiones conocemos como *sentido común*. Trasladado al discurso ideológico, por ejemplo, podemos hablar de las ideologías que surgieron a partir de la Segunda Guerra Mundial. La ideología es un fenómeno inherente a todo proceso social,

la fantasía que ésta construye moldea la realidad. Por poner un ejemplo, en Alemania durante el nazismo, se pensaba que los problemas que aquejaban la economía de la población eran culpa de los judíos. Al propagarse dicha ideología, las personas (sobre todo los partidarios de la postura nazi) actuaban de acuerdo con el lineamiento de erradicar a los judíos, de alguna forma “normalizando” la concepción de que al acabar con la población judía, Alemania tendría un mejor futuro. Actualmente pensar en términos antisemitas, es políticamente incorrecto en el mismo país, e incluso, se ha diluido en la población la idea de un orgullo nacionalista, “normalizando” por ejemplo, que no se entone el himno nacional, como lo hacemos en nuestro país. Žižek utiliza el término fantasía como esta concepción simbólica de la realidad que oculta lo “real”, “concibe a la ideología como algo que no oculta ni distorsiona una realidad subyacente (la naturaleza, los intereses sociales, el movimiento de la economía, etcétera) ya que la misma realidad como tal no puede reproducirse sin mistificación ideológica” (Torner, 2014: en línea).

### 3.3 Representaciones sociales: entre símbolos y significaciones

Hemos comenzado este capítulo con algunas alusiones a las formas en las que representamos la realidad, en específico, hablamos de las representaciones sociales en sus formas artísticas. Esto porque nuestra investigación se centra en la representación dentro de los productos artísticos, pero eso no implica que -como también mencionamos- la representación no esté presente en muchas de las cosas que nos rodean. La representación nos permite comunicarnos, entendernos con nuestros pares, por lo que mostrar con ejemplos de lo que el término refiere resulta más sencillo que explicar el término como concepto, entendiendo de dónde surgen y cómo están estructuradas. La complejidad del estudio de las representaciones

sociales yace en que no sólo son objetos *reales*, también son objetos abstractos.

En 1961, Serge Moscovici escribe su tesis doctoral titulada *La psychanalyse, son image, son public* en donde teoriza sobre las representaciones sociales, a partir de los aportes de Émile Durkheim sobre las representaciones colectivas, la tesis de Lucien Lévy-Bruhl sobre las funciones mentales en las sociedades primitivas, la representación del mundo de niños y niñas desde la perspectiva de Jean Piaget, la revisión sobre la sexualidad infantil de Sigmund Freud y, sobre todo, la noción entre psicología y sentido común de Fritz Heider y la construcción social del conocimiento propuesto por Berger y Luckmann (Araya, 2002:20).

El campo de estudio de las representaciones sociales es reciente, por lo que aún se teoriza al respecto y se plantean algunas nuevas visiones sobre el tema, por lo que los distintos autores que han trabajado en ello tienen diversas formas de definir las, pero todos parten de los supuestos que Moscovici propone desde la publicación de su tesis doctoral. Moscovici define a las representaciones sociales como:

[...] una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos[...] La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación (Moscovici, 1979:17-18).

Las representaciones sociales nos permiten entendernos en sociedad, pues nos brindan lo que Fritz Heider denomina como *sentido común*. El sentido común nos da un panorama de cómo responder a la realidad, las actitudes que debemos de tomar, ya que parte de normas o

conductas que socialmente son aceptadas y que integran aspectos cognitivos, afectivos y simbólicos. Con el sentido común entonces podemos organizarnos y comunicarnos en la esfera de lo social. Moscovici plantea tres pasos fundamentales en el cambio de la cognición social a la representación social que son:

\*Cambiar el foco de nuestro interés y de nuestras investigaciones del plano individual al plano colectivo, lo cual nos conduce a dar prioridad a los lazos intersubjetivos y sociales más que a los lazos sujeto-objeto.

\*Acabar con la separación existente entre los procesos y los contenidos del pensamiento social y siguiendo el ejemplo de la antropología y el psicoanálisis, elucidar los mecanismos viendo el contenido que de ellos resulta y deducir los contenidos partiendo de los mecanismos.

\*Revertir el rol de laboratorio y el rol de observación, es decir, emprender el estudio de las representaciones sociales en su propio contexto preocupándonos por nuestras realidades (Moscovici, citado en Banchs, 1988: 369).

Para explicar el funcionamiento de las representaciones sociales, Moscovici propone un *esquema triádico* (Figura 3.1). En éste, la O significa

objeto, la S sujeto y A alter o los otros. Con dicho esquema, Moscovici establece que hay una mayor importancia en la relación S-A en dos sentidos: en primer lugar, es la alteridad quien forma el

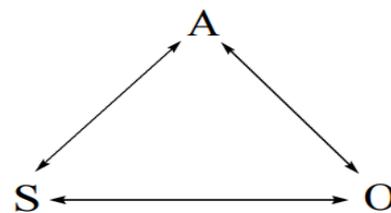


Figura 3.1 Esquema triádico

conocimiento, pues el conocimiento surge a partir del otro y es la relación con el *alter* la que nos proporciona los saberes sociales; y en segundo lugar, es esta misma relación la que genera una significación de los objetos (Araya, 2002:18).

En el caso del lenguaje, por ejemplo, aprendemos a través de nuestros padres, y adquirimos el lenguaje, en primera instancia, a partir de la relación con ellos. Por nuestros padres, podemos también entender los significados de las cosas, que también son aprendidas en la escuela y en otras diversas formas de interacción social. En el caso de la representación, por ejemplo, hay personas que enseñan el lenguaje a los niños que recién aprenden a hablar, empezando por las onomatopeyas, por decir, cuando decimos que “mu” hace la vaca, el niño comienza a retener información de que representamos a dicho animal por el sonido que emite.

Entonces entendemos que las representaciones se vuelven sociales por tres funciones primordiales: la primera es la condición de producción, es decir la forma en las que se generan, ya sea por el propio lenguaje, la interacción social, la comunicación en general e incluso los propios medios de comunicación masiva, que producen formas de representar a un objeto; en segundo lugar, por una condición de circulación de las representaciones sociales, o sea, la forma en la que intercambiamos dicha representación; y finalmente, por las funciones que tienen las representaciones en la sociedad, ya que estas permiten la “construcción social de la realidad en el intercambio social, desarrollo de una identidad personal y social, búsqueda de sentidos o construcción del conocimiento del sentido común” (Araya, 2002:33).

Luego de explicar el concepto y sus funciones, es tiempo de entender cómo se forman las representaciones sociales. Su construcción depende en primer lugar del contexto en el que se está suscrito, desde los valores de una cultura, hasta el propio lenguaje que moldea el pensamiento de los individuos de tal forma que las representaciones sociales son distintas entre sí. En segundo lugar, como lo hemos mencionado, la interacción social, desde la

comunicación interpersonal así como la influencia de los medios masivos. Y, finalmente, los llamados *mecanismos de objetivación y anclaje*.

La objetivación es un proceso mediante el cual se concreta la realidad, es decir, cuando la hacemos objeto, valga la redundancia. Existen elementos de la realidad y del lenguaje que son abstractos por naturaleza, como por ejemplo, la alegría o la tristeza; con la objetivación podemos materializar dichas ideas o pensamientos abstractos, siguiendo con los ejemplos anteriores, en el caso de la alegría, con una sonrisa o para la tristeza, una lágrima. De acuerdo con Denise Jodelet, el proceso de objetivación se divide en tres fases: 1) *la construcción selectiva*, esto es, cuando se deconstruye el discurso o el concepto en distintos elementos, para la retención de sólo unos cuantos de ellos, esto genera que los individuos tengan distintas formas de procesar la información; 2) *el esquema figurativo*, o la manera en la que se concretiza el pensamiento del concepto en imágenes; 3) *la naturalización* que es la etapa en la que finalmente el concepto deja de lado su forma simbólica, sustituyéndolo por una realidad (Jodelet en Moscovici, 1986: 481-482).

Entendemos por anclaje como un proceso que nos permite inferir cosas que no conocemos en algo que sea conocido. Dicho proceso surge por medio de dos factores: el primero es que el concepto o el objeto se introduce en un marco de referencia existente y, en segundo lugar, que dicha inserción del objeto sea utilizado en sociedad, como instrumento comunicativo. De acuerdo con el contexto social, el anclaje es aceptado socialmente, puesto que las innovaciones no serán recibidas de la misma forma, sobre todo si el nuevo objeto (o la representación social) es afín a los intereses del grupo. Por medio del anclaje podemos entender el significado y el sentido de la representación social, el uso de la representación

social tanto en la sociedad como en el comportamiento de los individuos y, finalmente, la integración de la representación en la conducta de la sociedad.

En resumen, las representaciones sociales nos ayudan a entender las actitudes, creencias, valores e incluso las opiniones de un grupo social determinado. Moscovici establece que el estudio y conocimiento de éstas nos permite determinar la información que se tiene, el campo de la representación de dicha información (interpretación) y la actitud hacia ello (Araya, 2002: 41). Para finalizar esta sección, hay que hacer constar que las representaciones sociales no se deben de confundir con un sinónimo de imagen. Las imágenes pueden conformar parte de las representaciones sociales, sin embargo, una imagen puede ser un simple reflejo del mundo exterior, mientras que las representaciones sociales cumplen distintas funciones en la interacción social (Ibáñez 1988:60).

### 3.4 El cine como representación social de la ideología

Existe una relación estrecha entre ideología y representaciones sociales, de tal suerte que dicha cercanía podría sugerir que son sinónimos, o que se refieren a lo mismo. Sin embargo, esto no es así; hay varias precisiones que deben de tomarse en cuenta para no confundir ambos términos. Moscovici y Althusser coinciden en que tanto las representaciones sociales como la ideología comparten varios rasgos, por lo que se puede suponer que ambas se incluyen a sí mismas. Pero Moscovici elimina la relevancia del término de ideología dentro de su propuesta teórica, al suponer que las representaciones sociales son las que conforman la ideología y que sin ellas la ideología no existiría.

En este sentido, la definición y postulado que definirá el camino de nuestra investigación es lo propuesto por Tomás Ibáñez, quien establece que:

El estudio de cada uno de estos dos fenómenos es relevante para la comprensión del otro [...] nos informa sobre la ideología que subyace a la representación social. Es preciso estudiar las representaciones sociales para esclarecer los fenómenos ideológicos (Ibáñez, 1988: 60).

Para dicho autor, las representaciones sociales no se desligan de su contexto y de la formación de éstas pues -como ya hemos señalado- nacen de la interacción social, al ser construidas dentro de los grupos sociales. En cambio, la ideología supone estar encima de la construcción de las representaciones sociales, en el sentido en que es ésta la que genera los juicios y las formas de entender y adentrarse a dicho contexto. La ideología no yace en un objeto, mientras que la representación sustituye a un objeto (el objeto representado) y se presenta como otro objeto.

La ideología permea a los grupos sociales de manera heterogénea, arraigada en grandes grupos que difícilmente modifican los elementos que la componen. Las representaciones sociales, al estar dentro de la ideología, funcionan para agrupar y organizar el conjunto de ideas que da origen a un sistema de creencias que tienen efecto en la conducta de los individuos. Podemos entender que la relación de las representaciones sociales y la ideología como una forma circular, en la que la ideología es la base causal de las representaciones sociales, al tiempo que dichas representaciones pueden modificar partes de la estructura ideológica que la conforman. No obstante, no es la única base de la formación de las representaciones sociales, pues también depende el contexto, el entorno en que son generadas, el grupo social etc.

La ideología tiene dos elementos fundamentales: uno es el del concepto de *themata*<sup>50</sup> y otro es el de los esquemas<sup>51</sup> (o esquemas epistémicos). Por otro lado, las representaciones sociales se conforman por un núcleo y una periferia. *Themata*, dice Moscovici:

se trata en el caso del discurso del conocimiento ordinario, como dentro del discurso científico, de preguntarse sobre aquello que va a desempeñar el papel que va a adquirir la función de convertirse en una noción básica en la producción de familias de representaciones en determinados ámbitos (Moscovici et.al., 1994:43).

Las *themata* están incluidos en el núcleo de las representaciones sociales, mismas que podemos entender como las imágenes consensuadas, arquetípicas de una representación. Por otro lado los esquemas son las formaciones estructurales del pensamiento, mismas que contienen el conocimiento, que incluye valores, roles, normas etc. (Pardo, 2005:2) La ideología tiene una doble particularidad: por un lado tiene una carácter estable y fijo , mientras que al mismo tiempo, contiene una característica de contradicción, misma que define la división entre lo que nos “une” y los “otros” (pensemos en el antagonismo de Estados Unidos y Rusia, como la diferenciación o contradicción entre capitalismo y comunismo). Con ello se generan las formas antagónicas de la representación, por lo que resulta fácil diferenciar entre la ideología dominante y su contraparte.

En resumen, las representaciones sociales están subordinadas a la ideología, pero la ideología puede apoyarse en éstas para modificar elementos de la forma de representación. Las representaciones sociales encuentran su núcleo en la parte estable de las ideologías, por lo

---

<sup>50</sup> Término que refiere al texto: Moscovici,S.-Vignaux,G.(1994/2001): *The concept of Themata. En S. Moscovici, Explorations in Social Psychology* (pp.156-183). New York University Press: Washington Square.

<sup>51</sup> Referencia de: Augoustinos, Martha et al. (2006) *Social Cognition: An Integrated Introduction*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage. O de: Rouquette, Michel- Louis (1994) *Sur la connaissance des masses. Essai de psychologie politique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

que podemos entender la realidad a través de ellas, unificando a los grupos sociales al tiempo que establece las formas de comportarse dentro de la interacción social. Mientras que las ideologías integran la manera de entender el entorno dentro del contexto, fundamentando la acción social.

La cultura nos permite entender una sociedad a partir de lo que ésta produce, difunde o expresa en cualquiera de sus formas; una de ellas es el arte. El arte pertenece a un contexto histórico determinado, en ocasiones está a favor de una postura política, en otras en contra del régimen establecido. Por lo tanto, podemos aseverar que el arte no está exento de contener en sí mismo alguna postura ideológica. Ejemplos hay muchos, podemos recordar el arte de la corriente realista, que surge durante una etapa de revoluciones sociales e industriales, que se centra en un grupo social que había estado relegado en el arte, al no ser protagonista de ninguna obra previamente: los obreros y los campesinos.

En el caso del cine, nos encontramos con una forma cultural que no sólo es arte, además ha tenido un carácter de medio de comunicación. Por otro lado, es una industria, que muchas veces, se guía bajo el principio comercial más allá de las aspiraciones artísticas o estéticas que pueda ésta proveer. Es por ello que resulta interesante lo que dicha forma cultural produce y difunde, sobre todo, por la relación que guarda con la ideología y sus formas de representarla. Como Pierre Sorlin indica “el film pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología” (1985:252).

La cinematografía, como lo explican José Carlos Rueda Laffond y María del Mar Chicharro Merayo, tiene dos vertientes de representación: por un lado, es una forma de escenificar la

realidad, siendo ésta filmada y, en segunda instancia, representa las prácticas de una sociedad determinada, suscrita en un contexto determinado. Esto se entiende por el doble carácter de la representación en donde es ausencia, puesto que la representación se vuelve un objeto sustituto de lo que está representado; al tiempo que es una presencia de la imagen, también es una presencia del objeto en sentido simbólico. No obstante, el fin principal del cine no es necesariamente la representación ideológica:

[...] sino un instrumento planteado, ya sea para la persuasión, la información, o el entretenimiento del público. Sin embargo, estos objetivos formulados a priori pueden verse desvirtuados por múltiples factores: por las distorsiones frente a la idea inicial en el proceso de producción del film, por la aplicación de estrategias y resoluciones narrativas, por exigencias comerciales o legales (Rueda y Chicharro, 2004: 429 en línea).

El filme presenta una serie de estándares o “lugares comunes” para que los espectadores puedan entender lo que se está poniendo en pantalla. Por ejemplo, una sola toma de la Torre Eiffel nos indica que la cinta se sitúa en París; el Coliseo Romano sugiere Italia; mientras que la intersección de Times Square entre la avenida de Broadway y la Séptima Avenida es suficiente para situarnos en Nueva York. Podrían utilizar cualquier otra calle parisina, italiana o neoyorkina para dar a entender que estamos en estos sitios, pero tal vez éstas no son el referente del común de los espectadores para saber que la acción se sitúa en estos lugares determinados. El cine funciona de tal forma que por medio de imagen y sonido nos muestra el propio imaginario social. “El filme es un buen ejemplo de una forma ideológica que refleja las ideologías y los valores de las sociedades a través de sus imágenes, discursos, símbolos,

mitos y narrativas”<sup>52</sup>(Ye, 2012: 14).

En su forma como medio masivo, el cine estandariza y legitima las creencias, las conductas o los estándares de vida que son socialmente aceptados, marcando aquellos que salen de lo común como excepcionales. Sin embargo, esto no es una condición estática, es fluctuante y evoluciona junto con el devenir social. Por mencionar un ejemplo, el cine de los años veinte aún no contaba con la fuerte censura que con el paso del tiempo se impondría a la industria. Conforme fue creciendo, para el año de 1934, el sexo era prácticamente un tabú, las parejas no compartían la misma cama y se prohibió la muestra de este contenido en Hollywood, por los boicots de la Legión de la Decencia (Legion of Decency). Para los años que siguieron después de la Segunda Guerra Mundial, las restricciones fueron descendiendo y la apertura a este tipo de contenido fue impulsado por la libertad de expresión que ejerce el autor de la obra, por lo que algunas escenas eróticas comenzaban a escandalizar a la muy puritana sociedad, con escenas de mujeres con alguna prenda sugestiva, o un gesto sexual. Hasta llegar a nuestra época, en la que el sexo es descarnado, explícito y en ocasiones, con algún fetiche de por medio. El discurso ideológico yace, de manera latente, dentro de los mecanismos del propio lenguaje cinematográfico y, sobre todo, en su construcción (o técnica) narrativa y los recursos retóricos (Pearson & Simpson , 2001:300).

Cuando hablamos del lenguaje cinematográfico nos referimos a los elementos que lo conforma. Así como el lenguaje lo construimos a partir de morfemas y fonemas, el lenguaje cinematográfico está constituido, en términos generales, por imagen y sonido. En específico,

---

<sup>52</sup> El texto original dice lo siguiente:“Film is a good example as ideological form that reflects the ideologies and values of societies through its images, discourses, symbols, myths, and narratives.” La traducción al español es mía.

la imagen se divide entre planos, ángulos, movimientos de cámara y las transiciones entre una escena y otra. El sonido se distingue por el ruido (paisaje sonoro), la música, la voz o diálogo, y los silencios. Cada una de estos fragmentos o partículas de un filme se expresan en escenas, que en su conjunto forman secuencias, con ayuda de lo que se denomina como montaje (el orden de los planos y secuencias).

Por otra parte, los recursos retóricos que se utilizan dentro de la industria filmica, son similares a los utilizados en la literatura, en específico del uso de las figuras retóricas. La retórica, por su definición es el “arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover” (RAE, 2016: en línea), en otras palabras, son una serie de técnicas y formas que nos ayudan a expresar de mejor manera un discurso. Para efectos de la investigación, no nos centraremos en todas las figuras retóricas que el cine (o en general la producción audiovisual) utiliza, ya que son varias y es un tema mucho más amplio. Una de las figuras retóricas en que centraremos la atención es en la metáfora, ya que sus características nos permitirán comprender a la representación ideológica por medio de la construcción de un personaje.

La metáfora se define como “1. Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita [...] 2. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión” (RAE, 2016: en línea). La metáfora es entonces presentar algo en representación de una otra cosa. En este entendido, el sentido de la metáfora es expresado a través del montaje, ya que al hacer una asociación de imágenes se crea una idea totalmente diferente. Pensando en términos

hegelianos, es una suerte de dialéctica de la imagen entre una tesis, una antítesis para generar una síntesis, siendo ésta última la idea que realmente se está representando.

Serguéi Eisenstein fue conocido como el padre del montaje, y fue precisamente él, quien define esta característica del montaje como “una idea que surge de la colisión dialéctica entre otras dos, independientes la una de la otra” (Eisenstein, 1949: 49). Para él, el montaje, al combinar y asociar imágenes distintas (o contrapuestas), produce una idea que representa un significado particular de la secuencia y esto tiene una fuerte carga ideológica (Eisenstein, 1949: 57). En la cinta *El acorazado Potemkin* (1925), el director ruso muestra dicha premisa, en la famosa escena de la escalinata de Odesa, en la que la carreola de un infante va descendiendo ante la mirada de otros que poco pueden hacer por evitar la caída de ésta. El montaje se compone de 170 planos unidos de diversas acciones que suceden al mismo tiempo, por ejemplo, las expresiones de quienes ven la caída de la carreola, el descenso de la carreola, algunos rebeldes heridos o asesinados, y el avanzar de los cosacos. Todo esto genera una reacción psicológica de tensión, y sobre todo, nos da la idea de la masacre ocurrida al rebelarse la tripulación del acorazado Potemkin.

La sucesión de imágenes puede no significar literalmente lo que se está presentando, y es aquí cuando entramos al dominio de la metáfora. Cabe señalar que utilizamos la metáfora en el día a día, ya que es un fenómeno que incluye lo cognitivo, lo lingüístico y lo social, pero no todas las metáforas tienen una carga ideológica latente. Las metáforas que utilizamos en nuestra vida diaria y que nos dan un sentido estructural de acuerdo a la cultura son las llamadas *metáforas convencionales* (Lakoff & Johnson, 1980:118). Sin embargo, son en estas en donde la ideología se muestra más contundente, puesto que no somos conscientes de su

presencia, ya que está arraigada en nosotros mismos y pocas veces la cuestionamos. Un ejemplo podría ser en la frase cotidiana de “el tiempo es dinero”, dónde la idea del trabajo y el valor productivo del mismo, está ligado con no desperdiciarlo.

Existen también las *metáforas no convencionales* que juegan un papel trascendental en el cine y los medios en general, ya que estos son generados a partir de las metáforas convencionales. Las metáforas de este tipo buscan modificar o cuestionar las metáforas convencionales, por lo que son un tanto más creativas y necesitan de una institución o un medio organizado para divulgarlas. De acuerdo con Lakoff y Turner, se distinguen tres formas para crear expresiones de *metáforas no convencionales* : 1. por la versificación automática de metáforas existentes; 2. por la combinación o la extensión de metáforas existentes; 2. para crear una metáfora que desestabilice las metáforas existentes (1989:51-52).

Dentro de la estructura de la metáfora, una de las metáforas ontológicas más obvias es la llamada *personificación*. En los medios y, en especial, en el cine, es en esta forma la que contiene mucha más carga ideológica que otras. La personificación es una metáfora en la que el objeto es representado por una persona, es la “reducción de un fenómeno social al nivel de lo individual” (Comanducci, 2010:34). La personificación tiene una importancia bastante compleja y peculiar en el cine, debido a su propia estructura narrativa (o la predominante), en la que el filme se centra en una persona o protagonista. Entonces, cuestiones sociales como la migración, pueden ser simplificadas por la experiencia de un personaje que es migrante. Y, sobre todo, acercándonos al análisis del siguiente capítulo, los cambios estructurales sobre la equidad de género y las políticas sociales en función del género, así como la condición femenina en general, pueden estar representadas en un personaje femenino.

No obstante, explica Carlo Comanducci, las experiencias sociales no son equiparables a las individuales, por lo tanto la comprensión de los fenómenos abstractos, a partir de la personificación están modificados por ésta, para entrar en el mundo ficticio en el que está suscrito el personaje. Cabe señalar que las experiencias individuales y colectivas están ligadas por el discurso ideológico, por lo que pueden ser de alguna u otra forma equiparables. El análisis de la metáfora de la personificación no nos dará a entender una característica de la realidad social tal cual, en su lugar, nos plantea el carácter ideológico de la sociedad.

Eventualmente, los fenómenos sociales abstractos están enmarcados y retorcidos por la personificación de una manera que por lo general crea y apoya las ficticias, determinadas ideológicamente, relaciones entre la audiencia y su realidad social, en lugar de promover su comprensión real <sup>53</sup>(Comanducci, 2010:36).

### 3.5 El cine como representación del género femenino

Desde los años setentas, los estudios de género, fundamentados por las teorías feministas de la época, encontraron una relación para sustentar sus supuestos bajo la teoría cinematográfica. El aporte ha sido vasto, ya que dicha cercanía entre ambas han fomentado el surgimiento de nuevas aproximaciones al cine, que incluso hoy en día forman parte del análisis de medios. Y en términos del estudio de las representaciones sociales, han contribuido al entendimiento de lo masculino y lo femenino en la sociedad, a partir del análisis cinematográfico. El análisis de los estudios de género surge entonces por una

---

<sup>53</sup> El texto original dice lo siguiente: “Eventually, abstract social phenomena are framed and twisted by personification in a way that usually creates and supports fictional, ideologically determined, relations between the audience and their social reality, instead of promoting their actual comprehension.” La traducción al español es mía.

preocupación de las propias académicas feministas por la objetivación de la mujer dentro de la enunciación fílmica (Laguarda, 2006: en línea).

El aporte de los estudios de género nos da una idea de las formas en las que podemos observar la representación de la ideología dominante con respecto al género, sobre todo el femenino, e incluso propone una metodología de análisis fílmico en cuestiones de género, que bien podría ser la base del presente trabajo. Sin embargo, los estudios de género están bajo la perspectiva de una ideología en particular (el feminismo), lo que podría tener varias limitaciones y sesgos en cuanto al desarrollo del análisis que se llevará a cabo en el siguiente capítulo. No obstante, resulta relevante para la investigación recopilar algunas de las ideas que surgieron en torno a la representación del género de acuerdo con este postulado teórico.

Partamos de la definición que algunos teóricos han hecho al respecto sobre el término de género. El género puede ser definido llanamente como lo hace Joan Scott, como “la organización social de las relaciones entre los sexos”. Marta Lamas indica que la construcción del género es una simbolización de la diferencia sexual y parte del conjunto de prácticas, ideas y discursos (Lamas, 2002: 6). Márgara Millán establece de manera más extensa el término pues dice que:

[...]es y opera a través de cuatro dimensiones: en los símbolos culturales que integran representaciones múltiples y muchas veces contradictorias; conceptos normativos que limitan y contienen las posibilidades metafóricas de interpretación de los símbolos culturales (doctrinas religiosas, educativas, científicas, etc.) que afirman inequívocamente el significado masculino-femenino en el sistema de parentesco y la familia (microestructuras), en la economía y la política (macroestructuras) y finalmente pero no menos importante, en la identidad subjetiva historizada (1999: 23).

Judith Butler, una de las principales fundadoras de la llamada teoría *queer* también hace un aporte al término, pues establece que el género se intersecciona con otras características que socialmente determinan la identidad del individuo, por lo que considerar el género como una cualidad binaria (masculino/femenino) descontextualiza el carácter de lo femenino (o la especificidad de lo femenino). Por lo tanto, se debe tomar en cuenta también los distintos rasgos políticos, sociales y culturales que definen la identidad como las clases sociales, la raza, la etnia etc.

Sobre la errónea concepción binaria del término género, Teresa de Lauretis propone una visión mucho más amplia, que nos servirá en la investigación como otro fundamento trascendental, ya que el concepto género, y los derivados de éste, comprenden otros rasgos que determinan la identidad del individuo (como también lo mencionaba Butler). En este aspecto, De Lauretis menciona cuatro supuestos que determinan lo que es el género: 1) el género es una representación, 2) la representación del género es su construcción, 3) la construcción del género se encuentra institucionalizada, en los medios, la escuela, la familia, etc., y 4) la construcción del género también se afecta al ser deconstruida (De Lauretis, 1989:9). A partir del término acuñado por Michel Foucault sobre la *tecnología del sexo*, mismo que nos parece pertinente para la presente investigación, De Lauretis establece un término similar que es el de la *tecnología del género* del cual postula:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de

los discursos hegemónicos (De Lauretis, 1989: 25).

La crítica cinematográfica feminista se ha fundamentado a partir de aportes de la sociología y la historia, y por los fundamentos del estructuralismo, en especial en las teorías de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y Christian Metz; así como en los estudios de semiótica y el psicoanálisis, con la teoría de Sigmund Freud y Jacques Lacan. En principio, los análisis de género se formularon a partir de las cintas hollywoodenses de los años treinta y cuarenta, debido a su impacto y la trascendencia de la época en que éstas fueron filmadas. Dichos acercamientos al cine fueron en especial trabajados en Estados Unidos y Gran Bretaña. Una de las oposiciones dentro del desarrollo teórico de la crítica feminista, es entre las dos corrientes que han desarrollado esta disciplina:

Por un lado, las feministas adeptas al psicoanálisis y a la semiótica han recriminado a la sociología y a la historia no proveer un método apto para leer la textualidad de los textos cinematográficos, mientras que por otro las sociólogas y las historiadoras han acusado a la teoría feminista del cine de no saber interpretar ni la dinámica ni los hechos históricos de esos textos (Laguarda, 2006: en línea).

Un ejemplo es la revisión que distintas académicas hicieron de la cinta de 1945, *Mildred Pierce* (*El suplicio de una madre*, en su traducción al castellano). Por un lado, la historiadora Linda Williams analiza distintas revisiones de la cinta, para concluir en su propia visión de la cinta, en la que retoma el contexto en el que está construido el guion, que altera la visión que pudo haber sido completamente femenino. Además, retoma los aspectos históricos de las mujeres de la época, pero rechaza las posturas de Andrea Walsh y Mary Ann Doane, la primera, que considera que la cinta refleja cambios en las oportunidades de la mujer, que se

traducen en cambios de conciencia (y por ello en el feminismo), la segunda, que establece que la guerra, al cambiar de roles de sexo en la vida cotidiana condujo a una ambivalencia del amor maternal. En otro sentido, Pam Cook analiza el discurso de la cinta para concluir que la cinta es una representación de la postura ideológica del gobierno estadounidense sobre el lugar de la mujer en el mundo laboral y su inminente retorno al cuidado del hogar una vez que el hombre regresa de la guerra. Williams se opone a todas estas visiones concluyendo que se debe “mirar cómo el film refleja a la vez que reprime, las contradicciones unidas a su momento histórico” (Laguada, 2006: en línea).

Pese a las diferencias metodológicas que existen dentro del abordaje de la crítica cinematográfica de los estudios de género, la línea es la misma, hay una preocupación por la forma en la que el género es representado en el cine (o en general, en los medios), esto ha permitido que la disciplina siga tomando diversos enfoques que dan un panorama más amplio y claro de lo que es el género. Siguiendo lo propuesto por De Lauretis, el género es una representación social con un carácter histórico, revistiéndose especialmente a partir del cambio ideológico.

### 3.6 Un universo ficticio

A lo largo de la historia de la filosofía, se ha tratado de llegar a una definición de *realidad* y su distinción con lo ficticio. Aristóteles, por ejemplo, ya adelantaba lo que él entendía por *realidad* y *ficción*, en función de que el arte (entendido en la poesía de la épica y la tragedia) existe en un acto del ser humano por imitar su entorno -o su *realidad*-, pero no sólo eso, imita las acciones del *deber ser* del hombre. En esta visión aristotélica, la construcción de la

realidad en términos de la ficción es a partir de las virtudes humanas que le dan a la narración un carácter de la verosimilitud.<sup>54</sup> Por supuesto que el estudio de la realidad como concepto abarca muchas otras nociones, sin embargo, no es nuestra intención abundar en dichas revisiones. No obstante, podemos partir para entender una cosa elemental: la realidad existe en tanto es una relación entre el sujeto (ser humano) y el objeto (realidad).

De acuerdo al postulado teórico que se considere será la visión con la que se entabla la relación entre ambos, ya sea que se piense que la realidad existe, y es percibida por el sujeto a través de la conceptualización de ésta (postura tradicional); o que sea el sujeto el que la construye, a partir de la percepción empírica del sujeto con la realidad (postura trascendental); o que la realidad existe independientemente del sujeto, pero es el sujeto quien, en función de su interacción con ella, puede construir dicha realidad (postura del materialismo histórico).

En relación con el cine, entender la realidad parte de dicha relación sujeto-objeto. Los primeros registros cinematográficos realizados por los hermanos Lumière con carácter documental, como la famosa *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat* se limitaban a tomar momentos de la vida cotidiana, impactando al público con algo que nunca antes se había visto: la imagen en movimiento. Desde entonces, el cine se configuró como un nuevo universo con posibilidades tan infinitas como la imaginación misma, en especial, gracias a George Méliès, quien fue el primero en ver al cine como una forma de espectáculo (Burch, 1991: 52). Sí, el cine nos ha abierto las puertas hacia otro nuevo concepto de realidad, pero nunca se debe confundir. La realidad del cine es un montaje, independientemente si se basa

---

<sup>54</sup> Véase *La poética* de Aristóteles.

en algo verídico (como el documental) o si es una simple ficción; siempre estaremos dentro de las mediaciones de lo subjetivo.

La realidad en el cine se construye a partir de la puesta en escena, el montaje y el lenguaje audiovisual. Estos elementos antes que nada son limitados por el soporte técnico, es decir, la cámara con la que se está filmando. De acuerdo con las capacidades de ésta, será el espacio delimitado de nuestra narración. Eso, sumado con quien decide poner la cámara en cierto lugar, con qué ángulo, qué plano, ya va acotando mucho más la realidad cinematográfica, por lo que podemos afirmar que la realidad en el cine es subjetiva. Y decimos que incluyendo el documental (o lo no ficción), puesto que mantiene las mismas características, ya que alguien decide poner la mirada en algo en particular de una realidad determinada.

Si bien, el cine crea un universo de ficción, con sus particularidades propias y características que en tiempos es un tanto ajena a la realidad, eso no quiere decir que no se construya a partir de ella. Como hemos mencionado a lo largo de este capítulo, la representación no necesariamente existe *per se* en la realidad, pero existe en tanto es una imagen difundida de algo de ella, sobre todo ideológicamente, esto no quiere decir que todas las mujeres suecas de la época de Bergman - en el caso de la investigación- fueran exactamente como *Mónica* o *Eva*, pero, tal vez, sí ciertas actitudes que les dan cierta verosimilitud a las narraciones planteadas.

El análisis que se realizará en el Capítulo IV es, precisamente, a partir de la metáfora de la personificación en las películas seleccionadas de Ingmar Bergman. Partiremos de la premisa de que, en efecto, un personaje puede representar una ideología y, en el caso de la época a la

que está suscrita la filmografía de Bergman, el personaje representa una ideología cambiante, pues el estado de bienestar sueco comienza a tomar mayor relevancia, además de los cambios que la propia guerra trajo en el pensamiento mundial. En específico, el análisis se centrará en la condición social de los personajes femeninos, lo que nos permitirá establecer la forma en la que se representa a la mujer durante este período. Esto lo haremos con la ayuda de la *puesta en escena*, el lenguaje cinematográfico y el montaje. No obstante, hay que hacer una precisión: analizar y entender la ideología a través de la representación, nos habla de un imaginario social, no de la realidad social, aunque están íntimamente ligados (como ya se ha mencionado anteriormente).

Tomando el ejemplo del Capítulo I, en donde mencionamos que las *Sagas* son parte de la tradición oral recopilada por los sacerdotes durante la cristianización, podemos afirmar la existencia de roles, usos y costumbres de las culturas vikingas o paganas, pero eso no significa que en su totalidad las mujeres fuesen como Freydís- por poner un ejemplo- quién mató a cinco mujeres, ya que (como se planteó anteriormente) Freydís tiene muchos de los rasgos que pertenecen al rol masculino, que también fue representado en las *Sagas* (incluso mucho más representado). Hablamos también en este capítulo, de otras mujeres y de las diosas Frigg y Freyja, quienes también representan roles del *ser femenino*, en este caso del amor, la maternidad e incluso, la belleza. Las actitudes de estas diosas, así como las diosas de otras culturas, nos dan a entender normas, valores, y reglas que están en el imaginario social, mismas que pueden ser o no parte de la realidad, pero al pertenecer al campo ideológico son bastante importantes para la comprensión de la dinámica social.

## CAPÍTULO IV

### UNA MIRADA A LA CONDICIÓN FEMENINA A TRAVÉS DEL PERSONAJE

*“Directing is more fun with women. Everything is.”*<sup>55</sup> Ingmar Bergman, c. 1964

El cine - como se mencionó anteriormente- tiene un lenguaje propio, que tiene su base en la imagen y el sonido. Dicho lenguaje nos permite elaborar discursos narrativos, con un orden establecido, que nos permite su comprensión. Pierre Sorlin explica que un filme no es sólo una historia puesta en una cinta, es una puesta en escena de la sociedad, de las relaciones entre los individuos, sus normas, sus reglas y sus costumbres. Es decir, es una puesta en escena de la ideología, por lo que es en dos sentidos, una evocación del medio de donde ha salido, y una retraducción imaginaria de éste. Sorlin continúa diciendo:

Nos negamos a definir la ideología de esto o de aquello colocando, una al lado de la otra, las ideas y las teorías difundidas en una época o en una formación social; la ideología no es una unidad coherente que remata una sociedad; antes bien, es el conjunto de las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una modalidad (1985: 170).

Este orden de imagen y sonido, entendido como una suerte de gramática, tiene - como en el lenguaje oral y escrito- un sujeto, en el que recae la acción que acontece en la narración. Casetti y Chio definen la narración como una “concatenación ordenada de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (1991: 172). Dicho sujeto es, en la forma más usual dentro del cine, el personaje. La palabra personaje tiene su origen en el vocablo *persona* (del griego *πρόσωπον*), que se relaciona con la máscara que utilizaban los actores en el teatro.

---

<sup>55</sup> “Dirigir es más divertido con las mujeres. Todo lo es”. La traducción es mía.

Como parte de una narración o un relato, el personaje conforma una unidad sintáctica que, junto con la unidad de tiempo y espacio, es parte de la estructura de la trama. El personaje contiene en sí mismo tres tipos de unidad: la unidad de función, de sentido y como referencia lingüística:

El personaje se configura como unidad de función, porque puede delimitarse funcionalmente al ser sujeto de acciones propias, como unidad de sentido, ya que es objeto de la conducta de otros personajes y puede delimitarse por relación a ellos, y como unidad de referencias lingüísticas, es decir, como unidad de todas aquellas referencias lingüísticas y predicados semánticos que se dicen sobre él, de modo que es posible delimitarlo verbalmente como depositario de las notas intensivas que, de forma discontinua, se suceden sobre él a lo largo del relato (Maestro 1994: *en línea* ).

Al pertenecer a los componentes que forman parte de la elaboración del texto cinematográfico, el personaje es una construcción simbólica a partir de la imagen y del propio lenguaje. Más allá de explicar la extensa teoría que se ha elaborado a partir de tan compleja caracterización simbólica, lo que nos compete en términos de la presente investigación, es la relación del personaje como representación social de la ideología. No obstante, no podemos dejar de lado que el personaje, en su forma semiológica, es un signo, a la vez que conforma una significación de la que no depende.

Los personajes se mueven en un mundo ficticio, que es real en tanto es una representación simbólica, es decir, existe porque es un referente de la sociedad. Pero, cuando hablamos de personajes femeninos, nos encontramos con un caso bastante peculiar, puesto que lo *femenino* se entiende como una construcción simbólica, ya que el género es -en sí mismo- una

representación social. Estamos hablando de una *re-presentación* de lo ya representado. El ser femenino es ideológico, ya que contiene la estandarización y normalización de lo que es *ser mujer*, al menos socialmente.

La estandarización de la condición femenina es fácilmente detectable a través de los roles sociales que se han establecido para identificar lo que constituye ser mujer. Ser madre, ser hija, ser esposa, y cualquier otro rol femenino, poco a poco conforman una caracterización de la mujer y nos ayuda entonces a representar ese constructo ideológico de lo que es la feminidad.

El *ser femenino* es una opción, una mujer puede fluctuar entre los roles típicamente femeninos o desempeñar roles distintos, como apunta David Gauntlett :

Feminidad , por el contrario , no es necesariamente visto como la etapa de ser una mujer, en cambio se percibe más como un estereotipo del papel de la mujer en el pasado [ ... ] ser femenina es sólo una de las actuaciones que las mujeres pueden optar por emplear en la vida cotidiana, tal vez por placer, o para lograr un objetivo particular (2008:11).<sup>56</sup>

Este capítulo corresponde al análisis de las seis cintas que previamente han sido seleccionadas. A través de la mirada de Ingmar Bergman conoceremos una condición histórica de la representación femenina, en función de la encarnación ideológica de los personajes. Se han escogido dieciséis personajes para el análisis, que son : Mónica de *Un verano con Mónica*; Anne, Desirée, Charlotte y Petra de *Sonrisas de una noche de verano*;

---

<sup>56</sup> El texto original dice lo siguiente:“Femininity, on the other hand, is not necessarily seen as the stage of being a woman, instead it's perceived more as a stereotype of a woman's role from the past [...]being feminine is just one of the performances that women can choose to employ in everyday life- perhaps for pleasure, or to achieve a particular goal”La traducción al español es mía.

Ana y Ester de *El Silencio*; Elisabeth y Alma de *Persona*; Agnes, Maria, Karin y Anna de *Gritos y susurros*; y Eva, Charlotte y Helena de *Sonata de Otoño*. Entablaremos una descripción heredada de lo ya antes mencionado sobre la representación femenina en la época pagana, con respecto a cinco roles femeninos: 1) el ser mujer como imagen, 2) el ser amado (como esposa o amante), 3) el ser madre, 4) el ser ama de casa (en el sentido de los quehaceres del hogar) y, finalmente, 5) el ser social (su relación fuera de la casa). Esto nos servirá para encontrar los aspectos ideológicos que dichos personajes representan socialmente, a partir de las similitudes y diferencias entre los personajes, para vislumbrar una forma de representar a la mujer.

#### 4.1 El reflejo de *Freyja*: la mujer como imagen

Para comenzar el análisis es importante establecer cómo son presentadas físicamente las mujeres en los filmes de Bergman. En general, es fácil establecer un parentesco por el simple hecho de que estas actrices, en su mayoría, trabajaron más de una vez en las cintas de Bergman, lo que ayuda a crear un cierto estándar o un tipo de mujer en sus filmes. Como mencionamos en el Capítulo 2, hay cierta cercanía física entre las actrices con las que Bergman trabajaba e, incluso, dicho parentesco inspiró la realización de la cinta *Persona*.



Figura 4.1 Las actrices en la filmografía de Ingmar Bergman

Liv Ullmann, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, y Harriet Andersson - por mencionar las más recurrentes en la selección filmográfica del presente trabajo- comparten rasgos similares. Los rostros ovalados, las amplias sonrisas, pero, sobre todo, la mirada expresiva (Figura 4.1). El peso actoral tiene un énfasis en las expresiones faciales, ya que Bergman gustaba de establecer primeros planos y primeros primerísimos planos en los que la mirada nos enuncia la carga emocional de la escena.

A través de sus cintas, podemos ver una evolución sobre la imagen de las mujeres que Bergman plasma en sus cintas, en principio, jugando con planos medios y generales, mostrando su apariencia física, además de sus movimientos y sus actitudes. Sin embargo, conforme pasaron los años, Bergman maduró en su visión de *lo femenino*, acercando mucho más la cámara al rostro de las actrices para mostrarnos el conflicto emocional de los personajes, más allá de su belleza. En estos primeros planos, se muestran a las mismas actrices siendo menos perfectas, con arrugas, marcas de la cara que, más que mostrar sus defectos, humanizan mucho más al personaje.

En este apartado nos enfocaremos en algunas similitudes y discrepancias entre los personajes que son considerados bellos dentro del universo *bergmaniano*, desde la imagen, es decir, tanto en la apariencia física, como en la posición de la cámara respecto a ellas. Estas imágenes nos



Figura 4.2 Mónica se ve en el reflejo de un espejo

ayudarán a observar una condición estética de la mujer, que nos plantea una interrogante con una doble significación: si es que estas mujeres son lo que la sociedad sueca entiende por belleza femenina o si es lo que Bergman entiende por belleza femenina.

La juventud es una de las características que comúnmente se asocia con la belleza en su forma de representarla, e incluso la diosa *Freyja* refleja dicho estándar. Mónica (*Un verano con Mónica*) no es una mujer, aún es una adolescente, se comporta en tiempos como niña, masca chicle con la boca abierta. Incluso su mirada y sus movimientos son inocentes, saltando entre rocas, sacando la lengua. Desgarbada, se acomoda las prendas bruscamente, o se saca el zapato en el cine. Al inicio del filme, Mónica se ve en el reflejo de un espejo, saca un lápiz labial y está a punto de pintarse los labios, luego se arrepiente y lo guarda (Figura 4.2). Sin embargo, su cuerpo es el de una mujer adulta y es considerada atractiva por sus compañeros de trabajo. Ellos la pellizcan y la tocan sin su permiso.

Algo similar pasa con Anne (*Sonrisas de una noche de verano*), quien es mucho más joven que Fredrick, por lo tanto, su mayor cualidad parece ser su belleza, pero también, su ingenuidad y pureza, puesto que es virgen. La belleza de Anne es apreciada por propios y



Figura 4.3 Fotos de estudio de Anne y Fredrick

extraños, Fredrick guarda celosamente unas fotos de estudio de su joven esposa, la cual contempla enternecido por los encantos de ella (Figura 4.3). Usualmente, la cámara se centra en medios planos y planos generales, exceptuando cuando por fin Anne y Henrik se besan, en donde vemos el rostro de los jóvenes en el goce de su enamoramiento. Otra mujer que por su juventud posee un atractivo físico valorado dentro de la cinta, es la sirvienta Petra, quien pese a ser más o menos de la edad de Anne, no es tan ingenua, e incluso se muestra mucho más seductora que su ama, pero mantiene algunos movimientos tímidos e infantiles.

Misma condición se repite en el caso de María (*Gritos y Susurros*), una mujer que se sabe bella, y que además lo explota en función de su sexualidad (Figura 4.4). En una escena conocemos cómo su amante la percibe. Frente a un espejo la empieza a



Figura 4.4 María, una mujer que se sabe bella

describir a grandes rasgos, constatando que, pese a su evidente belleza, se ha vuelto una cínica, indiferente y burlona, por lo que su belleza es puesta en duda, priorizando la anomalía de su carácter y cuestionando si ser bella es en realidad un atributo o un defecto en ella.

Sin embargo, la belleza no es exclusiva para las jóvenes, además, es mucho más valorada cuando se encuentran ante los encantos de mujeres mayores. Por ejemplo, la belleza de la actriz Desirée (*Sonrisas de una noche de verano*) era legendaria. En un diálogo entre Anne y Charlotte se deja entrever que poco o nada se podía hacer ante tal competencia. Desirée, quien tiene treinta años, a diferencia de los casi veinte de Anne, no sólo es bella, además es

experimentada y mucho más íntima de Fredrick que Anne. El mismo Fredrick afirma que Desirée es perfecta, en un diálogo que toma lugar mientras la actriz se baña.



Figura 4.5 Mónica nos muestra su figura

Por otro lado, existe un valor sexual con respecto a la imagen que cada personaje sugiere. Mónica no tiene ninguna preocupación por mostrar sus atributos a Harry, se desnuda, anda en su ropa interior, disfruta su juventud y sobre todo, su sexualidad (Figura 4.5). Mónica es presentada en planos generales, nos muestra su figura, sus movimientos aniñados, bruscos y salvajes. Hay unos cuantos primeros planos, por ejemplo, uno en el que vemos el rostro enamorado de Mónica al tiempo que besa a Harry, otro es cuando ella está con otro hombre ante la ausencia de Harry, donde un *close up* llena la pantalla con el rostro de Mónica y la angustia de su mirada. Bergman utiliza los primeros planos para expresar los sentimientos del personaje, aunque los primeros planos en *Un verano con Mónica* no inundan toda la cinta como en los filmes sucesivos. Luego de la revelación de su infidelidad, Mónica se desviste, para luego exclamar “¡Estoy tan fea!”, de nueva cuenta, como si la corrupción de sus acciones (como en el caso de María) y su infidelidad cuestionaran su belleza, al grado de deformarla.

Petra le coquetea a Henrik, y no disimula que se sabe un ser sexual atractivo; se desabotona el vestido para enseñarle los pechos al joven pastor y le coquetea al mozo Frid cuando están en la casa de la actriz. Como un ser sexual, comenta que su primera relación la tuvo a los dieciséis y que le gustó tanto que “sentía morir del placer”. Por otro lado, Anne al ser una joven virgen, sólo tiene curiosidad, pero no es coqueta como Petra, ni insinúa cosa alguna, sus acercamientos con Fredrick son mucho más aññados que los de Petra.

Desirée comparte con Ana (*El silencio*) el hecho de ser madre. Para Ana, el hecho de tener a su hijo no le impide continuar con la búsqueda de su satisfacción sexual, lo muestra desde la forma en que se viste y como es presentada ante la cámara. Ana viste con ropas mucho más entalladas, y escotadas que su hermana

Ester, incluso es mostrada desnuda. Por el contrario, a Esther la vemos en pijama, o en ropa formal, pero no sin prenda alguna - incluso ni siquiera en ropa interior- lo que nos da una idea de la diferencia sexual entre ambas hermanas. Ana es mostrada



Figura 4.6 Ester se masturba

frecuentemente por medio de planos

generales, a cuerpo completo. Ester es plasmada entre planos medios y primeros planos. En la escena en la que Ester se masturba (Figura 4.6), Bergman enfoca la cámara al movimiento de la mano hacia los genitales, por debajo del pantalón de pijama, y luego al rostro, mostrando la expresión del personaje. En ningún momento Ester se desnuda frente a la cámara, incluida en esta escena.

En *Persona*, la belleza es distorsionada, en una sucesión de primeros planos que primero enaltecen la belleza de ambos personajes, para después irlos deformando. Existe una suerte de desproporción del rostro cuando se tiene la cámara así de cerca, e, incluso, se puede apreciar hasta los rasgos mínimos- entre poros, pecas, lunares, y arrugas- que nos demuestran las imperfecciones de las mujeres en la cinta. Alma y Elisabet en casi toda la película se muestran con vestimentas minimalistas, tanto en el corte de las prendas como en los colores. Pese a sus similitudes, la gran diferencia que comparten (en términos de la imagen), es el corte de pelo, Alma lo lleva corto, mientras que Elisabet largo, casi siempre en una coleta. Alma le dice a Elisabet que ella ha notado su parentesco mucho antes de conocerla, pero que Elisabet es “mucho más bonita” que ella, por lo que podemos suponer que, efectivamente, Elisabet posee una belleza llamativa (Figura 4.7).



Figura 4.7 Alma y Elisabet

Luego de que Alma descubre la carta de Elisabeth, y con ello la horrible forma de ser de su paciente, la observa mientras duerme y describe las imperfecciones de su rostro durante su sueño. El planteamiento del filme sobre la identidad diluida entre las dos mujeres, es expresado de manera visual

mostrando los dos lados “menos agradados” de las actrices<sup>57</sup>, deformando por completo el concepto de belleza, y mostrando, en una imagen icónica, la fealdad de la persona que ambas fueron descubriendo en su aislamiento (Figura 4.8).



Figura 4.8 Los dos lados “menos agradados”

Para Karin, en el ocaso de su vida, la sexualidad es importante de ella. Dejando de lado que ella, según el filme, es una mujer mucho más instruida y experimentada que, por ejemplo, su hermana María, Karin tiene una aversión hacia su sexualidad y, en general, el contacto físico. En una escena en la que pide a la sirvienta Anna que le ayude a desvestirse, no sin antes condenar el contacto visual de Anna, Karin se ve incómoda, quitándose las interminables

---

<sup>57</sup> En la entrevista publicada en el libro Bergman on Bergman, el cineasta explica: "Fue una idea. Me vino durante el rodaje. Estábamos en Fårö y había enviado ese pedazo- el fragmento en donde el lado oscuro de una cara se complementa con el lado iluminado del otro - para ser impreso. Cuando la escena volvió del laboratorio, lo ponemos en la moviola y les pido a las chicas que vengan a ver algo asombroso - una sorpresa. Pusimos la máquina en marcha, y Liv dijo: '¡Oh, mira, qué horrible foto de Bibi!' Y Bibi dijo: '¡No, no soy yo, eres tú!' Entonces la imagen se detuvo. Todos tenemos un lado bueno y uno malo del rostro y la imagen es una combinación de los lados menos atractivos de Bibi y Liv " (Björkman, 1993: 203) (It was an idea came to me while we were shooting. we were on Fårö and had sent that bit in- the bit where the dark side of one face is complemented by the light side of the other - to be printed. When the scene came back from the lab, we put it into the movieola and I asked the girls to come and see something amusing- a surprise. We set the machine running, and Liv said : 'Oh look, what a horrible picture of Bibi!' And Bibi said: 'No it's not me, it's you!' Then the picture stopped. Everyone's face has a better and a worse side, and the picture is a combination of Bibi's and Liv's less attractive sides)

fundas en las que cubre su cuerpo, para quedar completamente desnuda, y vestir un camisón. Durante toda la escena, Karin evita tanto mirarse en el reflejo del espejo, como verse a sí misma, como si su cuerpo le



Figura 4.9 Karin evita mirarse en el espejo

causará aversión (Figura 4.9). En un odio hacia su cuerpo y sobre todo, hacia el objeto sexual que este representa -al menos para su esposo-, Karin se lesiona sus genitales, rechazando la idea de que su cuerpo pueda también ser el proveedor de la satisfacción de su esposo.

Durante la escena del diálogo entre Charlotte y Eva de la cinta *Sonata de Otoño*, podemos entender una parte fundamental de la construcción simbólica de *lo femenino*, y sobre todo, de la imagen que “debe” de personificar una mujer. Eva le reclama a Charlotte que varios de sus traumas se deben a la ausencia de esta última. Al parecer, Eva la idolatraba de niña pero, durante su adolescencia, Charlotte estuvo mucho más presente, ocasionando el hartazgo de Eva hacia su madre. Entre el llanto, conocemos que la pianista escogía las prendas de la entonces joven y, también, el cabello conforme a su gusto. En una parte de la conversación, Eva dice:

Me dijiste que mi pelo era demasiado largo y lo mandaste cortar, ¡estaba horrible! Luego, pensabas que tenía los dientes torcidos, y me hiciste usar frenos, ¡me veía tan grotesca![...] Me comprabas libros, yo los leía y no comprendía nada, y tú me hacías hablar acerca de ellos , [...] y yo siempre tenía miedo de demostrar mi estupidez.

Podemos inferir que, la percepción de la belleza de Eva está relacionada con lo que le fue inculcado por Charlotte, que es, precisamente, lo que sucede a nivel social, pues son las madres quienes, en primera instancia, construyen la representaciones con las que tanto



niñas como niños pueden relacionar con lo que es *ser hombre o mujer*. Desde entonces, en el imaginario de Eva se forjó una idea de lo que era lo bello, en el que ella no tenía cabida (Figura 4.10).

Como podemos observar, en principio hay una influencia histórica sobre la belleza femenina, ligada con la juventud, representación que no es exclusiva del periodo de la posguerra o de las sociedades nórdicas, pues es una idea universal. Pero, la belleza también es un concepto relativo, subjetivo y particular, que podemos conocer - en el cine- a través de la posición de la cámara. Al madurar, Bergman también fue creando imágenes donde la belleza se deforma en función de los aspectos más emocionales del personaje, dejándonos entrever el carácter y, por medio de los diálogos, deformar la figura mítica de la belleza femenina.

Por lo que la belleza no es una cualidad necesaria para representar la condición femenina, al menos no para Bergman. En el cine, hay una relación entre la proyección visual del personaje y la personalidad de éste, por lo que podemos conocer mucho del sujeto en función de su

imagen. Sin embargo, los aspectos ideológicos están mucho más presentes en las situaciones, en la historia de las cintas y, sobre todo, en las actitudes de los personajes, como veremos más adelante.

#### 4.2 Oscilaciones entre *Freyja* y *Frigg*: de la amante a la esposa

Históricamente, y como se ha mencionado en los capítulos anteriores, la sociedad sueca ha mantenido el carácter económico en las relaciones maritales, al grado de que podríamos aventurarnos a afirmar que la protección de los bienes es una de las mayores razones por las que, actualmente, se siguen enlazando las parejas suecas. Uno de los grandes temas que interesaban a Ingmar Bergman fue las relaciones de pareja, formando parte de las historias dentro de su filmografía en múltiples ocasiones. Más allá de los valores religiosos del matrimonio, es precisamente el carácter secular lo que le interesa y este, a su vez, lo que define una de las condiciones de las mujeres *bergmanianas*.

Parte de las políticas socialdemócratas están ligadas a la secularización del estado, eso incluye la figura del matrimonio. Al perder el carácter moral-religioso de este rito, el matrimonio se vuelve un compromiso mucho más factible de ser quebrantado. No hay una figura que castigue la deslealtad, o el incumplimiento de ello, severamente, como sí existe con la religión. El castigo, es la conciencia y eso puede ser bastante tormentoso, al menos dentro del universo de Bergman. Tampoco existe algún señalamiento particular o diferencial entre las mujeres y los hombres infieles, pues es el mismo acto, se juzgan bajos los mismos términos y es interpretado de igual forma en ambos sexos.

Sin embargo, la penitencia del adulterio, que conlleva una crisis existencial en múltiples ocasiones, no es el señalamiento social, sino el castigo del individuo en su interior. Es verdad que el autor busca apuntar su propia perspectiva sobre la infidelidad, pero también nos muestra una forma de actuar en la sociedad sueca, cuestionando la figura institucionalizada del matrimonio, aceptando las relaciones adúlteras, perdonando a los infieles, mientras que la única condena yace en la conciencia. De tal suerte que en este apartado, revisaremos la visión de Bergman en función del rol de esposa y amante que tienen los personajes femeninos dentro de su filmografía.

Mónica es una mujer romántica, llora en el cine con las cintas románticas, se conmueve con las canciones y serenatas de amor, en la añoranza de la vida perfecta. Pese a ser una mujer económicamente independiente, trabajando en el puesto de



Figura 4.11 Harry y Mónica

frutas, decide, por voluntad propia, dejar esto para convertirse en la esposa de Harry, luego de sugerirle que se casen cuando sabe que está embarazada (Figura 4.11). En el diálogo, en el que la pareja se encuentra sentada, en un plano medio, abrazados, comentan el plan en el que se visualizan “Hay que preocuparnos el uno por el otro” dice Harry, “Quiero tener una casa bonita, yo haré la comida, no trabajaré y tendré ropas bonitas”. Sin embargo, luego de casados, la condición juvenil de Mónica la tortura, la abruma y la aburre, al grado de no poderle ser fiel a Harry. Él no le perdona la infidelidad, la rechaza, e incluso la golpea, para

luego arrepentirse de su acto. Pero ella es quien finalmente se decide por abandonarlo, mostrándose mucho más rígida y segura, en una actitud que pareciera culparlo de la infidelidad que ella cometió.

En la cinta *Sonrisas de una noche de verano*, la oscilación entre amante y esposa es bastante evidente. Desirée fue amante de Fredrick por mucho tiempo, hasta que él la rechazó como esposa. Luego, ella se hizo amante del Conde Carl-Magnus y, por los diálogos, podemos suponer que también fue amante de muchos otros hombres. Por otra parte, Charlotte detesta

al Conde, su esposo, por serle infiel y le paga con la misma moneda, aunque ambos saben de sus relaciones extramaritales, eso parece - en la superficie- que no les representa ninguna molestia. Inclusive, la pura y



Figura 4.12 Desirée y Fredrick

virginal Anne, le es infiel desde

el principio a Fredrick, ya que sus sentimientos siempre fueron hacia Henrik, negándose a tener relaciones sexuales con su esposo (que parecía más bien un acto de inseguridad de sí misma), hasta que decide huir con quien realmente quiere estar. Desirée, al final decide quedarse al lado de Fredrick; en una conversación en la que ella comenta, figurativamente, que guarda “su amor en el bolsillo” (pues ella hablaba de las fotografías de Anne), podríamos pensar que los dos terminan en una relación más similar a la de marido y mujer, en la que aceptan sus defectos para hacerse mutua compañía. (Figura 4.12)

Para Ana y Ester (*El silencio*), las relaciones románticas parecen ser motivo de sus diferencias. Ester, al ser una mujer mucho más reprimida, juzga la coquetería y las aventuras sexuales de su hermana. Aunque Ana confronta a Ester sobre los juicios que hace en torno a ella y sus amoríos, parece que la conciencia la condena, por el miedo que le causa la opinión de su hermana. Sabemos que Ana está casada, porque Johan habla de su padre, mientras que Ester, en otro diálogo, expresa su desprecio hacia el sexo, del que dice:

Tejido eréctil... un tejido hinchado y una secreción. Mi última confesión: el semen apesta. Tengo un olfato muy fino y olía a pescado podrido cuando me fecundaron.

Podemos suponer que Ester tuvo una relación, o al menos un contacto sexual, que se le hizo repulsivo. Ambas son incapaces de amar, en distintos sentidos, al tiempo que no se percatan del amor que podrían tener entre ellas.

Alma y Elisabet tienen, cada una, una relación amorosa. Ambas son casadas, Alma por un lado con un tal Karl-Henrik, al que desconocemos físicamente y, Elisabet con el señor Vogler, quien va y la busca casi al final de la cinta. Las similitudes son bastantes, en la superficie, las dos casadas en felices matrimonios, Alma planea tener dos hijos, mientras que Elisabet ya tiene un hijo con su esposo. Alma se dice fiel a Karl-Henrik, pero, como si se fuera poco a poco, desvaneciendo la máscara con la que trata de ocultar su sentir más profundo, describe una orgía que tuvo con dos muchachos y una amiga. Alma, pese a querer aparentar que es una mujer fiel, no lo es y eso le genera culpa. Sin embargo, su esposo parece no condenar dicha infidelidad, tan es así, que él le ayuda a abortar y los dos continúan dicha relación. De Elisabet sólo sabemos que tiene un esposo que la adora, pero, poco conocemos de la situación de su relación en específico aunque, por la manera de actuar cuando el señor Vogler confunde

a Alma, podemos suponer que también fingía interés por él.

De las tres hermanas de la cinta *Gritos y susurros*, sólo dos están casadas, pero no necesariamente sus matrimonios son los más idílicos. María por ejemplo, está casada con Joakim, un hombre de negocios, con quien tiene una hija. Sin embargo, María, al ser una

mujer indiferente con los demás, utiliza su coquetería para seducir al médico David, quien fuese tal vez su amante en otros tiempos. Pese a que el médico pareciera



rechazarla, sabemos

Figura 4.13 Joakim intenta suicidarse

que no fue así. Joakim se da cuenta de la infidelidad de su mujer, simplemente porque ella no le puede sostener la mirada, lo que provoca que él intente suicidarse (Figura 4.13). Cuando María lo ve, aún ante los lamentos de ayuda por parte de su esposo, María se niega, sin realmente preocuparse por él. No obstante, María aparenta, en la superficie, tener un interés tanto por su esposo, como con su hija e incluso con su hermana.

Por otra parte, Karin tampoco se encuentra complacida con su esposo Fredrik. En la escena que tomamos en el apartado anterior, podemos entender que Karin detesta a su esposo y lo demuestra cortándose con un vidrio los genitales. Luego, ya en la alcoba con su marido, él parece que quiere tener relaciones sexuales, pero Karin abre las piernas para mostrarle su

genital ensangrentado, para luego poner un poco de dicha sangre en su rostro. Fredrik la mira con asco, con el mismo asco que Karin confiesa tener por cualquier tipo de contacto físico (Figura 4.14).



Figura 4.14 Karin se corta los genitales y se mancha el rostro con su sangre

Eva (*Sonata de Otoño*) al parecer es una mujer tierna con su esposo Viktor. La relación, en apariencia, es buena, cálida. Se hablan bien, aunque no tengan un contacto físico notable. En un diálogo, Viktor le cuenta a Charlotte lo que pasa entre la pareja. Viktor ve a Eva como una mujer única, sin igual, él está perdidamente enamorado de ella, pero, no encuentra cómo hacérselo saber. Pese a eso, Viktor sabe que Eva no piensa de tal forma, puesto que al inicio de su relación, ella le dijo que era incapaz de amar a alguien. Aun así, Eva le tiene afecto, lo considera su mejor amigo, amándolo bajo sus propias condiciones.

La incapacidad de amar pareciera ser heredada de Charlotte, de quien sabemos, además, mantuvo múltiples relaciones, que incluyen a su difunto amante Leonardo, además del padre de Eva y Helena. Charlotte amaba únicamente su profesión, pero, en algún momento, decidió

pasarle a segundo plano para enfocarse a su vida familiar, educar a sus hijas y estar con su esposo. Así como Viktor, el padre de Eva era un hombre que adoraba a Charlotte, la esperaba cuando ella estaba ausente por su trabajo y su único consuelo era la compañía de su hija. Otro que también muestra en la cinta una fascinación por la veterana pianista es Leonardo, quien no soporta la distancia con Charlotte y va a encontrarse de nueva cuenta con ella.

Por otra parte, Helena quizás es quien tiene una mayor capacidad afectiva dentro del filme. Helena se enamora de Leonardo en una visita en casa de Eva, en donde ella disfruta de su compañía, sin que su madre se diera cuenta de ello. Leonardo se queda ahí, pero se vuelve

impaciente, entre enojos y frustraciones, decide irse de vuelta a buscar la compañía de Charlotte, lo que paraliza y enferma a Helena- empezando por un dolor en la pierna y la cadera-, pues ella había puesto en él sus fantasías



Figura 4.15 Helena esperando a Leonardo

amorosas (Figura 4.15).

Todo lo anterior da cuenta de lo que señalamos en principio del presente apartado, las relaciones amorosas y, sobre todo, el estatus civil, (en matrimonio o no) no definen la condición de la mujer. Además, el hecho de mantener relaciones fuera de la figura del matrimonio y no ser juzgadas con algún calificativo por ello, también nos habla de una

igualdad de condiciones, en las que ellas mismas podían terminar dichas relaciones, o ir y venir entre ellas, de la misma forma en la que un hombre lo hace (como así lo hacen algunos de los personajes masculinos de las cintas). Podría parecer un supuesto frívolo, pero si pensamos en las condiciones de la época, en las que las mujeres solían poner un valor primordial a casarse y tener hijos, esto nos habla de una autonomía y rebelión, al tiempo que nos deja con la incertidumbre de qué es lo que define la condición del *ser femenino* en los filmes de Bergman.

#### 4.3 La maldición de *Frigg*: la maternidad cuestionada

La maternidad está muy ligada a la concepción de la figura de la mujer, pareciera que es una de las características primordiales que definen lo *femenino*. Ser madre distingue del resto y dota de ciertos otros atributos, más allá del carácter sexual y erótico de la mujer. *Frigg* y *Freyja* son un claro ejemplo. Ambas comparten ciertas características que pareciera que son la misma diosa sólo con distinto nombre, pero, cuando sabemos que *Frigg* es, además, la diosa de la maternidad, entendemos que es un rasgo que la define y la distingue de *Freyja*.

Las políticas del estado de bienestar sueco fomentan que las mujeres se inserten en la vida laboral, sin tener que arriesgar su elección de ser madre. De tal suerte que la maternidad, como parte de los roles femeninos, es simplemente una elección que no define a la mujer. Una mujer no es madre por el simple hecho de tener hijos, así como el no tenerlos no define el carácter maternal de la mujer. Los personajes femeninos de Bergman parecen oponerse a la idea de que se pueden tener ciertos atributos por el simple hecho de dar a luz, algunas incluso se comportan de manera maternal con quienes no son sus hijos.

Mónica toma su embarazo a la ligera, en comparación a la exaltación de Harry cuando ella le dice que está embarazada. Poco se ve del embarazo de Mónica, pero en un comentario ella da una profecía de lo que se avecina: “Con el niño todo se complica”. Mónica da a luz a una niña, cuando ve a Harry le pregunta “¿estás decepcionado porque es chica?”, evidentemente Harry no estaba decepcionado, su hija se vuelve el motivo por el cual se pone a estudiar y a trabajar al mismo tiempo, además, claro está, para mantener a Mónica. Mientras tanto, Mónica desatiende a su hija, le importa poco su llanto, en un acto que parece desconocer a la niña como suya.



Figura 4.16 Harry y Mónica durante el verano

Mónica toma de pretexto los golpes de Harry para abandonarlo y rechaza el papel de madre, puesto que no se lleva a la niña con ella. Harry, en cambio, está muy complacido con su hija, tal vez porque, en cierto sentido, es un recuerdo del verano que vivió con Mónica (Figura 4.16).

Desirée tiene un hijo llamado Fredrik, igual que su ex-amante (ahora amigo) y con quien siempre ha deseado estar. Fredrik, atónito, supone que es el padre del niño, e incluso cuestiona la habilidad de Desirée de ser madre, lo que ella considera como una ofensa y le propina una bofetada. No sabemos mucho en lo mostrado en el filme sobre la actitud de Desirée con el niño, pero, se muestra cariñosa y atenta a él, por lo que podemos sospechar

que está satisfecha de su rol de madre. Por otra parte, uno de los problemas -por llamarlo de algún modo- entre Anne y Fredrik es que ella aún no ha tenido hijos con él, lo que supone un rechazo de Anne hacia Fredrik, pese a los dos años de relación que tienen. Sin embargo, es una de las promesas que Anne le ha hecho a su esposo, como si el tener un hijo afianzaría más su relación (Figura 4.17).



Figura 4.17 Anne y Fredrik

Anna es un caso especial, es madre de Johan, pero durante la cinta, la vemos poco interesada con el niño. El niño, quien está sumamente erotizado por la madre, muestra mucho afecto hacia ella, la abraza, la espera, la sigue todo el tiempo que Anna está en el hotel. Pero, Anna sólo se limita a decirle pocas cosas (como que no se aleje del pasillo), siendo Ester una figura más maternal con él. Ella le ofrece de comer, le habla y le hace compañía, la que tanto anhela Ester durante su enfermedad. Incluso, le cumple la promesa de escribirle algunas palabras con su significado del misterioso idioma de Timoka. Ester, en su confesión - misma que mencionamos anteriormente- comenta que fue fecundada, lo que supone que abortó, pero, arrepentida ahora, se da cuenta de la soledad en la que vive. Al final, en un cambio de afectos, Johan se acerca mucho más a su tía, no tanto como con su madre, pero dejando entender que le comenzaba a tomar cariño.

En primera instancia, Alma, en una escena en la que parece romper la cuarta pared, explica que quiere tener dos hijos con Karl-Herink, su esposo (Figura 4.18). No obstante, sabemos,

en uno de los diálogos más intensos del filme, que Alma le fue infiel a su esposo con unos muchachos y que producto de eso quedó embarazada. También, dentro de este mismo diálogo



conocemos que, en ese punto

Figura 4.18 Alma rompe la cuarta pared

de su vida, Alma rechazó la idea de tener hijos, al tomar la decisión de abortar. Cuando su identidad se ve consumida por la de Elisabet, podemos entender que ella, de igual forma, finge que quiere cuidar al hijo de ésta, de la misma manera en la que finge querer tener hijos con su esposo. Ambas decisiones- el abortar y luego querer tener dos hijos- parecen tener una relación del anhelo de Alma por complacer a su esposo.

Para Elisabet, ser madre es su eterna penitencia y el origen de sus males. Al principio de la cinta, en una suerte de poema visual que antecede a los créditos de la misma, vemos una serie de imágenes, dos de las cuales son los rostros de un hombre y una mujer de edad avanzada, parecieran muertos. Luego vemos a un niño flaco, de grandes lentes, que se tapa la cabeza con una sábana y se destapa, como si fuese una indecisión para cubrirse. Cuando se cubre la cabeza, pareciera referir a los cadáveres de la morgue que tienen descubierto los pies (Figura 4.19). A simple vista, este preludio no tiene referencia alguna a la cinta. Hasta que, ya adentrados en la historia, sabemos que Elisabet ha perdido la voz, puesto que se opone a

seguir fingiendo. Y uno de los aspectos en los que más finge es en el ser madre, al punto de dejarla muda.



Elisabet fue madre por capricho; en un deseo por tenerlo todo, pese a que nunca antes quiso tener hijos, fingió querer ser madre. Deseaba que el niño naciera muerto, pero no fue así, en



cambio, tuvo un niño al que



Figura 4.19 Un niño se cubre, como cadáver de la morgue

los fórceps le deformaron la cabeza y, para ella, eso lo volvía más repulsivo. Cuando a Elisabet -ya enferma- su esposo le envía una foto del niño, ella la rompe, pues está negada a asumir dicho rol. Un rol que le pesa asumir, pero que aceptó por el simple comentario de alguno de sus colegas actores. No quería perderse en el cuidado del pequeño, no quería dejar el teatro. Por eso, para ella, era mejor excusa tener una enfermedad que la dejara muda y que le sirviera para alejarse de la culpa de haber tenido al niño.

Karin y María (de *Gritos y susurros*) son madres, sin embargo, parece que han dejado su rol para atender a su moribunda hermana Agnes. Sabemos que María tiene una hija pequeña; de los hijos de Karin no sabemos sus edades, pero, podemos inferir que son mucho más grandes que la de María. Con su madre, María era bastante cercana, de acuerdo con el relato de Agnes

ambas reían y cuchicheaban, puesto que eran muy similares. Agnes, en cambio, era muy distante con su madre. Su mayor acercamiento con ella es cuando la vio melancólica y le tocó la cara. Así que tenemos dos visiones de la madre, desde las hijas: una como una figura a imitar, otra como una figura distante.

Por otra parte, Ana, la sirvienta, es una mujer joven que perdió a su hija tras una enfermedad. Ella, al igual que Agnes, era una mujer bastante religiosa. Ana es la única que muestra un real afecto hacia Agnes y la cuida en su dolor, con el cariño de una madre. En una escena, Agnes le implora a Ana que le ayude, Ana se acerca, la besa, y la acurruca en su pecho desnudo. En momentos, podemos entender, que Ana pasó los cuidados y los afectos que tuvo con su hija hacia Agnes. Si quedaba duda alguna, la imagen de Ana y Agnes, en una analogía de la escultura de Miguel Ángel *La piedad*, (Figura 4.20) es suficiente para saber que, en cierto sentido, el instinto materno de Ana no murió con su hija y, muy probablemente, ni con la de Agnes.



Figura 4.20 La piedad

Entre Charlotte y sus hijas hay una tensión latente, que involucra traumas de la infancia, así como su actual relación a distancia, todo ello, habla del egoísmo de Charlotte. A pesar que las distintas cintas que anteriormente hemos revisado refieren a algún aspecto de la maternidad - y el rechazo de este rol-, en *Sonata de otoño* conocemos también la postura de las hijas abandonadas. Charlotte, como otros personajes que hemos mencionado, prefiere su carrera como pianista que estar a cargo de sus hijas o que alguna tarea que la mantenga entre las paredes de la vida doméstica. Siendo una artista de renombre, Charlotte no centra su atención en las necesidades y cuidados de Eva, dejándola a cargo de las niñeras. Luego de que un director de orquesta le señalara que ya estaba perdiendo su tan aclamado talento y diciéndole que regresara a casa “a vivir una vida respetable, en lugar de sufrir una humillación constante”, Charlotte opta por volver a su hogar y cuidar de su familia. (Figura 4.21)



Figura 4.21 Charlotte opta por volver a su hogar y cuidar de su familia

Pero Charlotte no fue feliz dentro de los parámetros de la maternidad; en cambio, proyectó en su hija Eva todos sus enojos y corajes por tener que llevar a cabo su rol como madre. Eva deja entrever que la relación madre e hija es un eterno malestar: “¿Es la infelicidad de las hijas son los triunfos de la madre?”. Su desprecio no terminó ahí, se volvió tirana con sus

hijas, al punto de que Eva se distanció de ella. Eso fue mucho más conveniente para Charlotte, una vez que sus hijas crecieron, ella se deslindó de ser una figura materna para ellas. Entre sus escasas visitas y sus falsas promesas, Charlotte trataba de volver a entablar un nexo con sus hijas, pero, siempre terminaba huyendo y evitando mantener una relación cercana con ellas. Sobre Helena, podemos inferir que Charlotte se muestra mucho más distante con ella, en especial tras la enfermedad de su hija. Charlotte, al partir en el tren junto con su representante Paul, le pregunta “¿por qué no se muere?”, comentario que revela no sólo la distancia con ella, sino el repudio absoluto a su instinto maternal.

Por el contrario, uno de los deseos de Eva era convertirse en madre, pese a la oposición de su madre ante su primer embarazo. A los 18 años, Eva mantenía una relación sentimental con un tal Stefan (al que sólo se refieren, de manera vaga, en el extenso diálogo entre madre e hija), al que Charlotte se refiere como un idiota, pese al poco trato que supuestamente tuvo con él. Eva abortó por la presión de ambos padres, pero, sobre todo, por la insistencia de Charlotte. Pero, la reminiscencia del instinto maternal de Eva, vio la luz al quedar nuevamente embarazada, ahora de su esposo Viktor, con quien tuvo a su hijo, el niño que perdería trágicamente. Tanto Viktor como Eva le comentan a Charlotte que los años en los que tuvieron al niño, fueron los mejores de sus vidas, sobre todo para Eva, quien por primera vez se asumió feliz, con una verdadera capacidad de amar. Luego de la muerte de su hijo, Eva nunca perdió dicho instinto maternal; ese rasgo es notable en los cuidados que tiene con su hermana Helena. Además, Eva afirma sentir aún la presencia de su hijo, Viktor dice que ella nunca dejó de ser madre y, mientras ella siga feliz con ello, no tendría por qué cambiarlo.

Pese a que una de las características casi exclusivas del *ser femenino*, que forma parte de la representación histórica de éste, es su rol de madre, es una condición sumamente cuestionada en las cintas de Bergman. Algunas de ellas como Mónica, Elisabet o Charlotte, quiénes son madres biológicas, rechazan dicho rol por ser un impedimento para realizar sus verdaderas aspiraciones, ya sea disfrutar de su vida y su juventud, como el caso de Mónica, o para disfrutar de su trabajo, como Elisabet. Sin embargo, hay quienes son madres - o una figura materna- de aquellos que carecen de una, como Ester de Johan, Ana de Agnes o Eva de Helena (Figura 4.22).



Figura 4.22 Ester y Johan

Podemos concluir que estas mujeres reflejan una inquietud -tanto de Bergman como de la sociedad sueca de la posguerra- sobre el rol de ser madre. La maternidad se convirtió en una elección para muchas mujeres. Las políticas, a partir de 1938 (cuando se legisla sobre los anticonceptivos), fomentaban que la mujer tuviera una mayor autonomía para decidir sobre su cuerpo y sus derechos laborales. Quedarse en casa a criar a los hijos era ahora una opción

más, dentro del espectro de las libertades que, tanto hombres como mujeres, tienen garantizados bajo el sistema socialdemócrata. Por lo tanto, cuestionar el rol de madre, más que una postura del autor, es un reflejo de la ideología de la sociedad sueca.

#### 4.4 La tradición *valkiria*: una deidad doméstica

Hay un rol tradicional, tanto en las sociedades nórdicas como en el resto del mundo, que establece que la mujer debe de hacer tareas domésticas. La ferocidad de las *valkirias*, por ejemplo, se ve mermada en el *Valhalla*, donde su gran ocupación es procurar a los hombres de quienes ellas mismas se encargaron previamente de escoger para darles la bienvenida ahí, en una actitud servil, que define una cualidad de las mujeres vikingas. Cuidar del hogar y servir al hombre dentro de este, era una idea bastante difundida de la época de la posguerra. Pensemos en la incipiente industria publicitaria, que dirigía a las amas de casa diversos productos para el hogar. Sin embargo, también ocurrió una contradicción, ya que a partir de la guerra, muchas mujeres abandonaron su hogar para laborar en aquellos lugares que los hombres habían dejado por las propias circunstancias bélicas.

Los personajes femeninos de Bergman poco tienen de mujeres domésticas; las que lo son, encuentran entre las paredes de su hogar, la celda del aburrimiento, se abruman y tienden a sublevarse ante estas. Las otras, son mujeres que se desenvuelven mejor en sus circunstancias profesionales que dentro de su hogar. En este apartado, el recorrido está enfocado a dicha ruptura de la mujer en su rol hogareño, la destrucción del espacio de ama de casa para realmente ser mujeres trabajadoras.

Mónica es una mujer bastante resuelta, bajo sus circunstancias; ella se defiende ante el acoso de sus compañeros de trabajo, responde con insultos tanto a la golpiza de su padre, así como cuando Harry la agredió, además de abandonarlos a ambos. Cuando Harry es atacado por Lelle, Mónica no es espectadora, golpea al tipo con una sartén, lo cual ayuda a Harry para vencer a Lelle y obligarlo a que se marche, es decir, Mónica no depende de nadie. La gran tragedia de la joven es quedarse en casa a cuidar a su hija. Pese a que en un momento esa era su aspiración, Mónica se encuentra incapacitada para estar bajo el yugo de los quehaceres de la casa. Se aburre y, quejosa, recibe la ayuda de la tía de Harry, quien se encarga de los cuidados de su hija para que ella pueda estar menos preocupada. Sin embargo, finge estar feliz y satisfecha, hasta que engaña a Harry, para luego abandonarlo.

En *Sonrisas de una noche de verano*, Anne es el único personaje de esta selección, que nos deja entrever la somnolencia y el aburrimiento que podría llegar a ser la vida de una mujer ama de casa. Desirée y Charlotte no aparecen en el filme realizando alguna labor doméstica,

en especial, Desirée ya que es una célebre actriz y es probable que tuviese alguien que la auxiliara en ello. Charlotte posiblemente también es ama de casa, pero no vemos en escena algo que nos hable de su condición. En cambio, de Anne, sí tenemos una visión de lo que es su vida hogareña. En el inicio



Figura 4.23 Anne deambula por la casa

de la cinta, vemos que Anne y Henrik comparten su tiempo ante la ausencia de Fredrik en la

casa. Más adelante, vemos que Anne realiza algunas labores domésticas, como regar las plantas, pero, al ser una mujer de clase acomodada, son las sirvientas las que se adelantan a hacerlo por ella. Aburrida, Anne deambula por la casa (Figura 4.23), se enoja con Henrik por coquetearle a Petra e irrumpe en la oficina de Fredrik, quien le muestra poca atención por estar ocupado con su propio trabajo. En un acto en el que se asume derrotada, se dispone a continuar el tejido que había dejado incompleto. A diferencia de Mónica, Anne no parece rebelarse frente a dicha condición, hasta que se fuga con Henrik, pero no sabemos qué vida llevó con él.

Alma y Elisabet (*Persona*) son mujeres que trabajan. No obstante, Elisabet, cuando se decide por ser madre, combina ambos roles: el de mujer del hogar con el de la mujer trabajadora. Mientras, Alma, una joven enfermera, disfruta de su trabajo pero expresa su anhelo de contraer matrimonio, para entonces dedicarse a las tareas del hogar. Dichas aspiraciones son superficiales, en el sentido de que ambas no se asimilan como dependientes del hogar, pues les gusta la autonomía que les brinda su vida laboral. Pero, ahondaremos en ello más adelante.

En *Gritos y Susurros*, Agnes relata la relación que tenía con su madre, quien vivía en la gran mansión, misma de la que Agnes se volvería la dueña. La madre era bastante cercana a María, con quien compartía un gran parecido, no sólo físico, sino, además, de carácter. Sin embargo, Agnes la veía a la distancia y se daba cuenta de la pesadez y el hastío que su madre tenía como ama de casa e incluso dice: “Quisiera poderla volverla a ver y decirle que entiendo su hastío, su impaciencia, su añoranza y su soledad”, dejando entrever que comprendía, ya de adulta, la pesadez que sentía su madre. Karin también se muestra cansada de estar a la

disposición de su esposo Fredrik, al parecer la queja no es sólo en el ámbito sexual, sino en lo general; denota una aversión a tener que complacerlo. María posiblemente también es ama de casa, pero no sabemos de qué manera asume dicho rol, si es que se encuentra complacida o disconforme ante dicha situación. Tal vez sea la vida burguesa, además de que está situada en otra época, la que posibilita que las tres fuesen mujeres domésticas.

Charlotte, como otras mujeres que estelarizan las cintas de Bergman, no puede mantenerse bajo los parámetros del rol doméstico. Charlotte, como lo señalamos anteriormente, era pianista antes de ser madre y es, hasta que pareciera perder su talento, cuando decide volver a la vida familiar, y que no resultó, pese a que exteriorizaba el anhelo de tener una típica vida doméstica. Su malestar era lanzado hacia su hija, a quien acomplejó con sus exigencias, tanto físicas como intelectuales, pretendiendo que la hija estuviera a su altura. Eva, por otra parte, también desempeña unas tareas domésticas, pero, no comenta que sea algo que no disfrute, e incluso, le da cierto grado de satisfacción.

Hasta este apartado, hemos visto cómo los personajes femeninos de Bergman rompen con la estructura tradicional de los roles de género, pues, pese a ser bellos, dejan de serlo para dar paso a la presencia de sus pensamientos y emociones, porque se oponen a la idea de unirse en matrimonio o mantener una relación monógama de esposa, porque cuestionan su rol de madre y, finalmente, porque se desprenden de su relación con el hogar. Ninguna de estas características definen por entero lo que es el *ser femenino*, sólo lo ponen en duda. La interrogante sigue entonces, sobre la gran condicionante de ser mujer en estos personajes, pero es precisamente la salida de la mujer del mundo doméstico la que nos abrirá la condición de la mujer en la Suecia de la posguerra.

#### 4.5 Hijas vikingas: de lo privado a lo social

La inserción laboral de las mujeres fue histórica durante la guerra. Sin la mano de obra femenina, muchos de los países en disputa hubiesen tenido muchos mayores problemas. Gran parte de los derechos y los cambios en pro de la mujer provienen de la condición laboral de ellas. Cuando se supieron trabajadoras, las mujeres también se sumaron más a la sociedad y, con el derecho al voto, que ya se había logrado décadas atrás, adquirieron un valor mayor como ciudadanas.

Los personajes femeninos de Bergman, en su mayoría, son trabajadoras. Y, no sólo eso, pertenecen algunas a las élites o a la burguesía, ya que no son trabajadoras proletarias, salvo Mónica, quien es vendedora de frutas, todas las demás tienen profesiones distintas que requieren de estudios o de una preparación en particular. La emancipación económica, en la mayoría de los casos, es uno de los primeros puntos en los que estas mujeres comienzan a forjar una visión de lo que es la *condición femenina* de la época. En este apartado, abundaremos sobre el rol de las mujeres en su vida laboral o profesional y cómo este cambio nos muestra la ideología del estado de bienestar sueco.

Mónica, pese a sus 19 años, trabaja, a diferencia de su madre, que parece estar sólo en su casa, atendiendo tanto a sus hijos como a su alcohólico marido. Pero, su carácter voluble, aunado al romance que vive con Harry, la motivan para abandonar su trabajo, del que parece -también- estar cansada, ya que fantasea con posesiones materiales y - como describe Bergman- con pertenecer a la clase burguesa. Sin embargo, la naturaleza de Mónica es poco domesticable; para muestra, una escena. Cuando Mónica es atrapada al tratar de robar el

asado de una familia acaudalada, la hija de la pareja - que aparenta la misma edad que Mónica- se sienta a su lado y la observa, Mónica hace lo mismo, mirándola con desprecio. La escena se configura con las dos mirándose de perfil, como si ambas se juzgaran. La familia le ofrece comida, al tiempo que llaman a la policía, Mónica no se queda sentada y huye. En repetidas ocasiones, Mónica manifiesta su deseo de rebelarse, de disfrutar de su juventud, “sin hacer nada”. Esa misma actitud es la que, por fin, desmorona la relación de los dos jóvenes.

Sabemos que Desirée no sólo es hermosa, además, es una excelente actriz, razón que también forma parte de su fama. En comparación con otros personajes femeninos de la misma cinta, Desirée es la única que trabaja y mantiene por sí misma su nivel de vida, aunque también podría relacionarse con la posición social de su madre.

Llama la atención que en las cintas analizadas no existe un trato despectivo ante las diferencias entre las clases económicas. Algunos de los personajes femeninos secundarios en las cintas tienen trabajos serviciales, pero eso no implica que sean menospreciadas por sus patrones. Por ejemplo, Petra es coqueta y hasta cierto punto grosera con Hernik, pese a ser el hijo de su jefe, mientras que su relación con Anne es de íntimas amigas, una relación mucho más cercana que la supuesta amistad entre esta última y Charlotte.

Ester es una gran traductora, por lo menos sabemos que además del sueco, su lengua natal, habla inglés, francés y alemán. También, nos deja entrever la cinta, que es una mujer intelectual, sumamente racional. Además trabaja todo el tiempo, pues se supone que ella, junto con Anna y Johan estaban de vacaciones y aun con su enfermedad, trabaja en el hotel

en alguna traducción. Es una mujer erudita que, al parecer, disfruta de la música clásica, pero es en su trabajo donde encuentra refugio de sus deseos sexuales reprimidos. Anna le reclama que siempre la ha aborrecido, como si Ester viera en ella todo lo que ella desprecia. La incapacidad de amar de Anna es expresada con su cuerpo, la de Ester con su mente, misma que parece aniquilarla con la enfermedad (Figura 4.24).



Figura 4.24 Anna y Ester

Elisabet, como hemos mencionado repetidamente, es una famosa actriz que ha perdido el habla en escena, interpretando el papel de Elektra. Elisabet lo tenía todo, según dicen sus compañeros, excepto tener un hijo. Ese comentario la condena a tener que desempeñar el rol femenino de la maternidad, que se le ha impuesto y que nunca le satisface por completo. Al final, tras cuestionarse su rol materno y de ama de casa, es cuando se replantea su propia existencia, al grado de no querer seguir interpretando papel alguno, hasta que ella pueda encontrar su propia identidad. Alma, en cambio, encuentra en su trabajo una autonomía,

revestida por un deseo de encontrar la comodidad de la vida familiar. El ser enfermera, profesión típicamente realizada por mujeres, le permitía una autonomía pecuniaria, lo suficiente para proclamarse independiente, pero que le permite mantener ciertos arraigos de género, haciendo lo que podría esperarse de ella. Como bien lo dice ella:

“Es extraño. Vamos por la vida de cualquier manera, sin detenernos a pensar. Me casaré con Carl Henrich, tendré hijos y los criaré. En mi interior lo tengo todo decidido. No hay nada que reconsiderar. Eso da seguridad, y además tengo un trabajo que me gusta. Eso es bueno, en otro sentido, pero es bueno... Si.”

En *Gritos y Susurros* poco sabemos de las aspiraciones laborales de las hermanas, pero, conocemos un poco de sus vidas fuera de sus labores domésticas. Agnes, por ejemplo, tenía aspiraciones artísticas, ya que le gustaba pintar, actividad que realizó incluso cerca de su lecho de muerte. Podemos inferir, como lo mencionamos anteriormente, que ninguna de las hermanas necesitaba desempeñar alguna profesión, ya que la cinta está situada en el siglo XIX, además las tres eran mujeres de sociedad. Agnes había heredado la casa de sus padres, mientras que Karin y María habían contraído matrimonio con hombres de dinero. Sin embargo, Karin es una mujer más intelectual que su hermana María, eso lo sabemos por una conversación entre las dos hermanas.

Cabe mencionar que, así como Petra no es desdeñada por Anne en la cinta *Sonrisas de una noche de verano*, Ana es considerada por Agnes como su igual, mientras que Karin es la única que la trata despectivamente, aunque en la escena final, las tres hermanas parecen apreciar su compañía, sin distinción de clase. Un apunte más sobre Agnes, es que era bastante religiosa. Incluso el sacerdote que asiste a bendecir su cuerpo afirma, entre lágrimas, que tenía una fe superior a la de él, lo que nos indica lo mucho que la admiraba. Podemos

concluir que, en su círculo social, Agnes era una mujer respetada.

Charlotte ama su trabajo, mismo al que le ha dedicado su vida entera. Por ejemplo, cuando Eva interpreta en el piano la pieza de Chopin, Charlotte le indica cómo se debe de interpretar la pieza, señalando que la ha estudiado por cuarenta y cinco años. Eva comenta que siempre la veía practicando, lo que muestra la entrega de Charlotte a su profesión. Considerada como una pianista fenomenal, Charlotte está siempre ocupada, programa su agenda a su antojo, como vemos en una escena en la que su representante le dice que la buscan al parecer en Montecarlo para dar un concierto. Le interesa lo que la crítica diga de ella, pues sabe que opinan que es “una pianista generosa”. Sin embargo, es precisamente cuando su talento comenzó a decaer el momento en que decide dejar de lado su vocación, para dedicarse a la vida hogareña. Charlotte es independiente económicamente hablando. Sabemos que tiene en su cuenta alrededor de cinco millones de coronas suecas, además de que puede comprar lo que se le antoje (como el vestido que viste en la cena o un auto nuevo).

A lo largo del filme *Sonata de Otoño*, Eva es mostrada realizando actividades del hogar - como cocinar- además de atender a su hermana enferma. No obstante, Eva es también una profesionalista. La única parte en la que conocemos la formación académica de ella, es en la primera escena cuando Viktor - al tiempo que rompe la cuarta pared- nos indica que su esposa estudió periodismo en la universidad y que, además, ha publicado dos libros.

A lo largo de este capítulo hemos revisado los roles femeninos de los personajes de las seis películas seleccionadas. Estas mujeres desafían, cada una en su particular contexto, las distintas formas de mostrar *lo femenino*. La belleza ya no es un atributo, ni ser madre, mucho

menos esposa. La independencia económica de los personajes femeninos las construye como seres autónomos, que sin estar supeditadas a un hombre, a los hijos o, en general, a un rol fijo o tradicional, tienen una característica esencial: su feminidad se distingue por su cualidad de *ser*. Y, en el sentido del ser, en términos filosóficos, como esa capacidad de pensarse dentro de su existencia y cuestionar los rasgos de sí mismas para diferenciarse de lo otro, o de la nada. En su libertad, que les brinda el no depender de algo o alguien, más que de sí mismas, les da una característica que ha aspirado el estado de bienestar sueco desde entonces hasta nuestro tiempo, la construcción de una verdadera equidad de género.

#### 4.6 Entre la razón y los sentimientos: la capacidad reflexiva

Ya adelantábamos un poco desde el inicio de este capítulo y, a lo largo del presente trabajo, la fascinación que Bergman encontraba al trabajar con actrices. No sólo fue algo que le fue cuestionado en múltiples veces, además, era evidente en su trabajo. La simple respuesta que daba es que, como hombre, naturalmente le gustaba trabajar con ellas. Sin embargo, en ocasiones, cuando se permitía elaborar más sobre el tema, por ejemplo en televisión con el entrevistador Dick Cavett, el cineasta admitía que su gusto por hacer roles principales femeninos está relacionado con la habilidad que las mujeres tienen frente a la cámara, pues de acuerdo con él, la actuación es una profesión que a la mujer le resulta más fácil, ya que culturalmente está más abierta a mostrarse o exponerse, a diferencia de los hombres, a quienes les podría costar más trabajo<sup>58</sup>.

Los personajes masculinos de Bergman, curiosamente - si uno revisa también otras cintas de

---

<sup>58</sup> *The Dick Cavett Show* 1971

su filmografía- no tienen la capacidad de demostrar sus sentimientos al nivel de profundidad que los personajes femeninos así lo hacen. Si bien, es parte del gusto personal del cineasta, también corresponde a lo que ya decía él mismo: es una cuestión de la educación y de la cultura en la que la mujer está suscrita. Lo más interesante, a final de cuentas, es que el autor refiere, en distintos momentos, que sus personajes, masculinos o femeninos, son un reflejo de sí mismo, o sea, son humanos.

Esta cualidad, que tiene sus raíces en su pasado vikingo, que se prolongó con ciertas ideas cristianas, reforzándose en el luteranismo, dieron la cohesión necesaria para que las mujeres de la sociedad sueca de la posguerra adquirieron una condición que en otros países, ni siquiera en nuestros días, es una posibilidad próxima: el ser mujer libre. Con esa autonomía, las mujeres se pueden cuestionar su realidad y su propia existencia, al tiempo que demuestran lo más puro de sus sentimientos. En este apartado revisaremos en qué momentos los personajes femeninos llegan a pensarse a sí mismas en su calidad de ser humano, más allá de una cuestión de género.

Para empezar, como señalamos anteriormente, Bergman acerca la cámara al rostro de las actrices en primeros planos, sobre todo, en los llamados primerísimos primeros planos, los que nos llevan a esa zona de la interioridad del personaje. En este tipo de tomas, el espectador perfora los sentimientos del personaje, al estar en un contacto tan cercano, al menos con la mirada, puesto que es un espacio que pocas veces, en la vida cotidiana, nos situamos con las personas. Pensemos que el cine se ha construido a partir de la forma en la que naturalmente vemos las cosas o los objetos. Por lo tanto, un primerísimo primer plano nos remonta a la intimidad del personaje. Esto, aunado con los planos -ya sean generales, medios o primeros-

que muestran profundidad de campo, junto con la yuxtaposición de los personajes (por ejemplo un personaje de perfil y otro de frente) las maneras simbólicas de representar en la pantalla tanto los sentimientos, como la confrontación de los personajes en cuestión. Pero, también, este tipo de tomas nos permite ver la racionalización de las mujeres con sus conflictos interiores.

Por otra parte, los diálogos forman parte esencial de la construcción escénica y del montaje, pues son una pieza de la narración que nos deja entender mejor al personaje. Un claro ejemplo es el caso de Mónica. Cuando ella y Harry están ya en su idílica aventura de verano, los dos dicen haberse rebelado, en una postura como si se hubiesen rebelado contra el sistema, del que Mónica reniega en repetidas ocasiones, antes y después de dicha aseveración. Mónica se quiere rebelar en contra de su condición, tanto de clase como de mujer; no soporta una vida dentro de su casa frente a su padre alcohólico, con su servil y solapadora madre, por lo que va en busca de Harry en una actitud de rebeldía y de hartazgo. Pero, luego, Harry no le es suficiente y mucho menos la vida de ser ama de casa, diciéndole a su esposo “¿por qué algunos se divierten y nosotros somos tan miserables?”. Al final, Mónica retoma su independencia y muestra su falta de apego emocional tanto con Harry como con su hija. Como si ya lo tuviera en mente, Mónica toma sus cosas y se va, dejando a Harry, quien, dolido, la recuerda por medio de su hija. Pese a ser un filme temprano en la carrera cinematográfica de Bergman, ya podemos vislumbrar un interés por la independencia femenina y la capacidad de cuestionarse, además de la autonomía de la mujer en la toma de sus decisiones.

En *Sonrisas de una noche de verano*, podemos observar en los diálogos la reafirmación de la

independencia femenina, que no necesita del hombre y, en cambio, da constancia de la virtud del *ser femenino* frente al *ser masculino*. Cuando Desirée habla con Fredrik sobre el pasado de su relación, se hablan sin tapujos sobre las condiciones que hicieron que terminaran, cuestionando el carácter de ambos por igual. En el momento en que Fredrik pone en duda su rol de madre, Desirée le da una cachetada para terminar diciendo “No necesito ayuda de nadie más que para abrocharme el corset”. Si eso no es suficiente para demostrar la conciencia de autonomía mientras se asumen como mujeres, en una conversación entre Anne y Petra se burlan de la idea de *ser hombre*, cosa que consideran improbable e incluso repulsiva. Ni siquiera se habla de alguna ventaja de *ser hombre*: se saben mujeres y eso les basta. En sus diálogos, Charlotte reafirma una postura que asume tanto la conciencia de ser mujer (cuando refiere que los hombres son repulsivos), así como concuerda con Desirée cuando se refiere a la dependencia del hombre de la mujer (“los hombres no saben lo que es bueno para ellos”).

Si en *Un verano con Mónica* el pensarse como mujer gira en torno a la rebeldía de su condición (tanto de clase como de género), y en *Sonrisas de una noche de verano*, la condición de mujer está dada por una diferencia ante lo otro (o el ser masculino), en *El silencio* el *ser mujer* está definido por el simple hecho de ser, tanto un ser sexuado como un ser que se piensa. Ester y Anna son distintas entre sí, pero comparten la misma cualidad de reconocerse a sí mismas, Ester como una mujer-mente mientras que Anna como una mujer-cuerpo, pero ambas conformando partes del ser. Ester sabe que tiene miedo de morir sola, mientras que Anna pareciera tener una culpa por su incapacidad de amar. Cuando se confrontan, se deja entrever que el conflicto entre las dos hermanas tiene su raíz en esa compleja dualidad entre una que no quiere satisfacer su deseo sexual, y otra que no piensa

más allá de una cuestión corpórea hacia una relación amorosa. Al final, Anna se moja la cara, como si se purificara al dejar de lado los juicios de su hermana. En este sentido, ambas forman parte de una sola y compleja existencia, la de la condición humana, misma que ya es aquí una interrogante para Bergman.

De la misma forma, Alma y Elisabet, de la película *Persona*, también parecieran ser una misma, más allá de que esa sea la trama de la cinta, la pérdida de la identidad de una en la otra, ambas son una, simbólicamente hablando (Figura 4.25). Por un lado, Alma habla como en una forma de dejar de lado sus traumas y desnudar su propio yo, mientras que Elisabet calla para poder encontrarse. Sin



Figura 4.25 Alma y Elizabeth son una simbólicamente

embargo, es la doctora de Elisabeth la que nos deja entender mejor la condición que ambas sufrirán en su proceso mimético:

¿Crees que no lo entiendo? El desesperado sueño de la realidad, no de lo aparente sino de lo real. Consciente en todo momento, vigilante ante el abismo que hay ante lo que eres para los demás y lo que eres para tí misma. La sensación de vértigo y el deseo constante de ser descubierta por fin, de quedar expuesta en evidencia, quizá incluso aniquilada. Cada tono de voz oculta una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse...? No, no... Es muy feo. No es tu estilo, pero puedes quedarte inmóvil, en silencio, así al menos no mientes y puedes aislarte en tí misma, sin interpretar ningún papel, sin tener que exteriorizar gestos falsos. Eso crees, pero la realidad es retorcida. Tu escondite no es en absoluto

hermético, la vida se filtra por todas partes. Te ves obligada a reaccionar. Nadie te pregunta si lo tuyo es real o irreal, si eres auténtica o eres falsa. Ese extremo sólo tiene importancia en el teatro y, a veces, ni tan siquiera allí. Yo te entiendo Elisabet, entiendo tu silencio, tu inmovilidad, que refuerces tu voluntad con este fantástico sistema. Te entiendo y te admiro. Creo que deberías seguir en el papel hasta agotarlo por completo. Hasta que deje de ser interesante. En ese momento podrás dejarlo poco a poco... como tus otros papeles.

Con esto podemos empezar a entender la persona de Elisabet, llena de falsedad al querer (y creerse capaz) cuidar a su hijo y forjar una familia, ese rol que detestaba- y que era un capricho de la actriz por la voracidad de tenerlo todo- le hizo dudar de su propia realidad. Cuando la doctora le cuestiona el suicidarse, es porque sabe que Elisabet, al final de cuentas, quiere encontrarse, por lo que acabar consigo no le daría respuesta alguna. Por otro lado, Alma se cuestiona hablando y son las palabras, en la carta de Elisabet, las que también la obligan a re-pensarse, pensar si es acaso fiel a su esposo, pensar si de verdad quiere tener hijos y pensarse como otra mujer que finge y, que en cierto sentido, está igual de enferma que Elisabet. Una vez que ambas se quitan esas máscaras en donde no queda nada, descubren el vacío de la vida, de la verdadera manera de ver la condición humana.

En *Gritos y susurros*, Agnes agoniza y está muy cerca de su muerte, mientras que Karin y María aún mantienen una aversión a lo que le acontecerá a su enferma hermana. En este punto de las cintas seleccionadas de Bergman, podemos entender otra parte de la evolución de su forma de ver *lo femenino*, si en *Persona* ser mujer ya no era una diferenciación de género, ya que se pueden pensar y cuestionar en su existencia como seres humanos y no sólo como mujeres, en esta cinta el miedo a la nada, al vacío de la muerte es el tema clave. Las

tres mujeres encaran la muerte de distinta forma. María, por ejemplo, con una aversión hacia ella, tal vez por su juventud o por la frivolidad e indiferencia con la que se relaciona con la vida, o tal vez por una combinación de todo ello. Karin encuentra todo repulsivo pero, al mismo tiempo, para tener un contacto -mismo que ya había perdido - con su hermana, no sin antes decirle que la considera falsa y frívola. Karin, en su desapego a lo vital, también se muestra renuente a encontrarse con la muerte de Agnes. En una forma simbólica de describir que le desagrada tener que fingir su felicidad, ya que vive una perpetua tortura silenciosa. La cinta concluye con la lectura del diario de Agnes por Ana, en donde Agnes se considera feliz o como ella lo describe “en estado de plenitud”, siendo la única que pese a su trágico final (que en sí es el trágico final de la película) nos da la ilusión de que en algún momento el ser humano puede alcanzar a percibir un poco de felicidad, aunque ello termine en el vacío de la existencia ante la muerte.

Mucho más terrenal es el acercamiento en *Sonata de Otoño* sobre la muerte y la existencia, dejando de lado el aspecto religioso de *Gritos y Susurros* y enfocando las preguntas de la condición humana en función de las acciones individuales, en una relación causa-efecto. En la parte en que se confrontan, Charlotte confiesa:

A veces, cuando me levanto en la noche, me pregunto si he vivido. Y me pregunto si le pasa lo mismo a todo el mundo o si hay gente que tiene más talento para vivir que otros, o si hay gente que no vive sino que existe.

En esa frase podemos observar la introspección de Charlotte y el problema existencial de madre e hija, al existir bajo dos maneras particulares de ver la vida. Ambas parecen vivir de manera desdichada, pero llenan su vida de valores distintos entre ellas -una con una vida de éxito profesional y lujos materiales, mientras que la otra en una vida de atención hacia su

hogar y su familia-, que las hace tener una ilusión de satisfacción, pero que, poco o nada podríamos considerar como una única forma de vivir. Eva le reclama a Charlotte cuestiones que marcaron su carácter y que repercutieron en la poca felicidad que ha tenido a lo largo de su vida, al tiempo que sabe que no cabe una posibilidad de remediar las cosas con su madre, pese a las súplicas de perdón y olvido de Charlotte, como si con eso pudiera eliminar los males en ambas. Su manera de ser definió el pasado, dañando la relación y perturbando el futuro que pudieran tener la una con la otra. (Figura 4.26)



Figura 4.26 Charlotte y Eva

A través de la selección de los seis filmes del cineasta sueco, podemos entender una visión cultural de la vida, que tiene su fundamentación en las raíces de Bergman. El pasado histórico, junto con la educación luterana, aunado a las nuevas políticas que se implementaron durante la época en la que el cineasta realizó su obra, son palpables en su filmografía. Es casi una certeza decir que la manifestación ideológica se encuentra en cualquier producto cultural como el cine, en específico, como una forma representada de ello. Esto no quiere decir que el autor no pueda ser crítico de la sociedad dentro de su obra y que no pueda plantearse nuevas formas de ver el mundo, pero, es probable que sea por medio de

tomar como referencia la ideología dominante.

La metáfora de la personificación de uno de los postulados ideológicos de la socialdemocracia yace en que estas mujeres son iguales que el hombre, tienen un trabajo que anteponen frente a circunstancias que frenarían su desarrollo profesional, no quieren tener hijos, o se muestran renuentes a ello (lo que concuerda con el declive en la tasa de natalidad entre 1945 y 1965 en Suecia), pero que, gracias a las políticas sociales, pudieran tener a la maternidad como una opción sin tener que renunciar a su vida laboral.

Finalmente, estas mujeres se cuestionan la vida, quizás sea más una característica del autor que de la época, es decir, no es que el grueso de la población se preguntara o dudara sobre su existencia. Los personajes plantean sus propias inquietudes sobre la existencia humana, el hecho de que Bergman las considera iguales a los hombres y que ellas personifiquen la mayor parte de su filmografía, marcando únicamente como diferencia frente a *lo masculino* la capacidad de expresar abiertamente sus sentimientos, es parte de una cosmovisión que ha tratado de igualar las condiciones entre hombres y mujeres, por lo que Ingmar Bergman sólo hubiese podido hacer estas cintas, con estos personajes en su propio lugar de origen.



## CONCLUSIONES

En 1973, Ingmar Bergman estrena la miniserie para la televisión -luego convertida en un largometraje- llamado *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*), la cual fue un éxito en el territorio sueco. Por mucho tiempo, el cineasta no había sido apreciado por sus connacionales, ya que él representaba un estereotipo de sueco, que la población rechazaba: el tipo frío, depresivo, pero sobre todo, por lo aburguesado de sus cintas. Esa ya no era la opinión del público para 1973, Bergman entonces era “El maestro” detrás de la linterna mágica. Cuenta Brigitta Steene, que las personas abandonaban las calles puntualmente los miércoles por la noche para sintonizar la famosa serie, misma que causó tal revuelo que, se dice, fue la causante de la alza del porcentaje de divorcios luego de su transmisión (2009: en línea). Ese es el impacto que el cine- y el arte- tiene en la sociedad.

El cine puede: cuestionarnos, denunciar los problemas de nuestra realidad, plantar una semilla para que los espectadores consideremos qué es necesario hacer para cambiar nuestro entorno. A lo largo de este trabajo hemos expuesto cómo una ideología se conforma históricamente. Si bien, la manera de representar socialmente “algo” tiene una condición subjetiva en la forma en la que entendemos personalmente al mundo y la realidad, también es cierto que, ello depende del contexto histórico social y cultural tanto del que emite la representación, como de quién lo percibe y lo interpreta. Por ello, utilizamos el método del interaccionismo simbólico, para dar una interpretación que, tal vez, parte de las condiciones actuales de la época.

Comprender una sociedad desde el arte es una arma de doble filo pues, por un lado, podemos entender cómo se percibe a la realidad, pero, al partir de una representación, estamos limitados a la subjetividad en la que es construida. Sin embargo, el estudio de la representación no sólo es importante, es fundamental para la comprensión de la dinámica social. Tomemos el caso de la antropología, que basa sus investigaciones en las tradiciones orales, las obras pictóricas, los objetos encontrados en excavaciones u otros productos culturales de civilizaciones pasadas, para entender la vida dentro de dichas sociedades. Por ello, uno no puede dejar de lado el análisis de la representación como parte de la historia social.

Como hemos señalado anteriormente, Ingmar Bergman rechazaba algunas de las interpretaciones que en su tiempo se hicieron sobre sus filmes y, en particular, de algunas revisiones feministas. Incluso, en la entrevista publicada en el libro *Bergman on Bergman*, el cineasta es cuestionado sobre su postura, la cual hemos mencionado, que él no hace ninguna distinción entre hombres y mujeres, además, señala:

[...] La gente en mis cintas son exactamente como yo- criaturas de instinto, de pobre capacidad intelectual, que sólo piensan mejor cuando están hablando. La mayoría de ellos son el cuerpo, con un pequeño hueco para el alma. Mis películas se basan en mi propia experiencia; sin embargo lógica e intelectualmente inadecuadas<sup>59</sup>(Björkman, 1993:190).

En cierto sentido, es lógico que el cineasta rechace las revisiones que se hicieran de su trabajo y las interpretaciones de terceros para comprender mejor el universo que creó a través de su carrera cinematográfica, dado que Bergman escribió dichas historias con una intención

---

<sup>59</sup> El texto original dice lo siguiente: “ The people in my films are exactly like myself- creatures of instinct, of rather poor intellectual capacity, who at best only think while they’re talking. Mostly they’re body, with a little hollow for the soul. My films draw on my own experience; however inadequately based logically and intellectually”. La traducción al español es mía.

personal, dando a entender ciertos aspectos de la vida, desde su punto de vista. Pero, el simple hecho de que él pudiera reconocer a sus personajes femeninos y masculinos como representaciones de sí mismo, es lo que nos da una muestra de la ideología de la época en su propio contexto.

Durante la época de la posguerra, varios cineastas que se consideraban autores, tenían mucho control sobre su propia obra, con lo cual, nos podríamos atrever a afirmar, que ha sido una etapa única en la historia del cine. Eran, por supuesto, otros tiempos; la televisión llegaría y se desarrollaría junto con un cine que buscaba encontrar respuestas a distintas preguntas surgidas después de los estragos de la guerra. Para Bergman, las preguntas giraban en torno a la existencia y el sentido de la vida. Sin embargo, es poco probable que hubiese realizado su trabajo, en la forma en que lo hizo, bajo distintas condiciones, ya que no es igual la representación-en el caso de nuestra investigación- de la mujer en Italia bajo el *neorrealismo*, que en Francia con la *Nueva Ola* o en Estados Unidos y el *film noir*. Cada personaje femenino, en cada una de estas vanguardias, hablará de las condiciones del *ser femenino* en determinada latitud. Y, de acuerdo, con la época, serán también los cambios o similitudes que pueda tener la concepción de *lo femenino*.

El *ser femenino* representado en la filmografía de Bergman, como hemos expuesto, proviene de esa condición que tiene, en principio, un antecedente histórico, pues es la propia cultura nórdica, más la religión luterana, fueron las que dotaron a la mujer de ciertas condiciones para que, durante la posguerra, tuviera una mayor equidad de condiciones con el hombre. En segundo lugar, tiene un referente ideológico, que se fundamenta en la postura socialdemócrata, que establece un estado de bienestar para ambos sexos. Al tener mayor

apertura para que la mujer se inserte en el mundo laboral, además de tener opciones para que el ser madre no implique un sacrificio de sus aspiraciones profesionales. Finalmente, todo ello es una postura ideológica que influyó en Bergman, por lo que sus personajes no solamente reflejan su visión personal, además, denotan una cualidad adquirida a través de la ideología.

Diversos artículos se han publicado sobre los personajes femeninos en Bergman, pero, pocos se han centrado en la relación de la representación de la mujer con la ideología de la sociedad (al menos no que se pudiera encontrar al tiempo en que se realizaba la investigación del presente trabajo). Si bien, no necesariamente todas las mujeres suecas podían aspirar a profesiones burguesas durante la posguerra -por el contrario de los personajes femeninos de Bergman- lo cierto es que gozaban de los beneficios que el Estado les otorgó para no frenar su desarrollo profesional o laboral. Además, hay una ruptura ideológica de cómo se piensa *lo femenino*, el cual ya no se limita a los roles usuales (o llamémosles estereotípicos) de la mujer, sino como una suerte de opciones conforme a lo que la mujer decida sobre su propia vida. Es decir, ser una mujer no se define por ser ama de casa, cuidar de los hijos o ser bella; el *ser femenino* es una condición digna de cuestionarse.

Por otro lado, los medios de comunicación, como lo explica Althusser, forman parte de los Aparatos Ideológicos del Estado. Con ellos, el Estado ha encontrado una forma mucho más efectiva y, casi invisible, para difundir la ideología dominante. Hoy en día, vivimos en una sociedad permeada de medios audiovisuales, por lo que el contacto es mucho más constante y directo, en comparación con la época de la posguerra, en la que la televisión apenas se configuraba como medio y donde la creación audiovisual se fundamentaba mayormente en la

creación cinematográfica. Estudiar las representaciones sociales en los medios de comunicación es elemental, dado que forma parte de la difusión de la ideología hegemónica. Además, dentro del estudio de las Ciencias de la Comunicación, resulta bastante enriquecedor, puesto que nos permite entender cómo se construye una representación que contenga algún rasgo ideológico. Con la presente investigación, también podemos aseverar que, independientemente de la naturaleza artística de una cinta, el arte, al ser producto de un sujeto, contiene rasgos de la ideología dominante, aunque no necesariamente sea un filme panfletario.

Entender la ideología nos permite comprender nuestro entorno y el porqué de nuestra realidad social. La ideología no sólo define las formas culturales de representar las cosas, también define los problemas y las soluciones que una sociedad determinada enfrenta. La ideología, en nuestra época, es digna de ser estudiada, pero, para comprender los mecanismos actuales, es importante revisar cómo se ha construido la realidad en el pasado. Las sociedades nórdicas han gozado de un estado de bienestar con el que se han desarrollado en *pro* del beneficio de su población. Actualmente, la dinámica del mundo ha cambiado hacia políticas mucho más neoliberales y globalizadoras, sin embargo, habría que considerar otras formas de entender la vida económica, política y social, debido a las múltiples crisis que el propio sistema ha causado.

Cuando analizamos el caso mexicano, nos damos cuenta que estamos bastante alejados de la representación de una mujer menos estereotipada, menos independiente, libre de los roles de género, o simplemente que no sea *mujer-objeto*, ya que la sociedad se comporta de la misma forma. Pese a que se ha trabajado para defender los derechos de las mujeres, en México hay

una increíble desigualdad de género y, no sólo ello, hay un problema grave de violencia hacia la mujer. Tratar de mirar cómo las dinámicas de otros países han favorecido al desarrollo del propio país y de igual forma, han influido en la forma de entender- en este caso- *lo femenino*, puede ayudarnos a cuestionar la manera en que definimos al *ser mujer*. Eso sería parte de otro análisis, no por ello debemos obviar que la investigación realizada parte de una inquietud que en la actualidad existe sobre el *ser femenino*. Las cintas de Bergman conforman una visión de la mujer que difiere con nuestra realidad mexicana, pero nos puede ayudar a entender cómo es que hoy en día, las mujeres suecas tienen las oportunidades que tienen para que incluso se afirme, en diversos foros, por qué Suecia es uno de los mejores países para ser una mujer.

Finalmente, hay que señalar que, la relevancia de Ingmar Bergman y el aporte que hizo al cine, es enorme. Para muchos cineastas de hoy en día, Bergman ha sido parte de su inspiración: Woody Allen, Andrei Tarkovsky, Pedro Almodóvar, Francis Ford-Coppola, Ang Lee, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Lars von Trier, Wes Anderson, Marjane Satrapi... podríamos seguir nombrando a tantos otros que, abiertamente, han expresado la influencia que Bergman tiene en su propia obra. Muchos de ellos continúan activamente trabajando en su propia filmografía, por lo que ellos son los creadores de nuevas interpretaciones de la realidad y, sobre el tema de la investigación, son productores audiovisuales de la ideología actual. Por lo tanto, sus representaciones tienen distintas formas de entender a *lo femenino* y, tal vez, distintas formas de representar a la mujer. Dichos cineastas serán luego la influencia de nuevas generaciones de directores o guionistas, he ahí el por qué resulta interesante mirar a directores que antecedieron a los actuales. Regresar a Bergman y a su filmografía, no es sólo volver a ver las cintas, o encontrarse con una que no habíamos visto, también es encontrar aspectos que nos cuestionan como seres humanos, que nos muestran nuestros

propios miedos e inquietudes, las virtudes y los horrores de la existencia, que nos cuestionan nuestra realidad aun cuando no es la misma que yace plasmada en ellas. Bergman es uno de los referentes artísticos del cine como lo entendemos hoy en día. Y, seguramente, siempre lo será.

*“Film has dream, film has music. No form of art goes beyond ordinary consciousness as film does, straight to our emotions, deep into the twilight room of the soul.”* Ingmar Bergman. 1987



## REFERENCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

- Araya, S. (2002) *Las representaciones sociales. Ejes teóricos para su discusión* Costa Rica, FLACSO.
- Astruc, A. (1989) “Nacimiento de una nueva vanguardia la cámara-stylo” en Romanguera, R., et.al. *Textos y Manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid
- Banchs, M.A. (1988). “Cognición social y representación social” en *Revista de Psicología de El Salvador*, Volumen VII, Número 30, 361-371.
- Björkman, S. et. al. (1993) *Bergman on Bergman* Estados Unidos, Da Capo Press
- Blumer, H. (1982) *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método* Barcelona, Hora S.A.
- Burch, N. (1991) *El tragaluz infinito*, Madrid, Cátedra,
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- Cook, R.( traductor ) (2001) *Njal's Saga* Estados Unidos, Penguin Classics.
- De Lauretis, T. (1989) “Technologies of Gender”. *Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, págs. 1-30.
- Durkheim, E. (2001) *Las reglas del método sociológico* México, Fondo de Cultura Económica.
- Eisenstein, S.(1949) *Film Form*. New York, London: Harcourt, Brace & World.
- Gauntlett, D. (2008) *Media, Gender and Identity: An Introduction* Segunda edición, Estados Unidos, Routledge
- Ibáñez, T. (1988) *Ideologías de la vida cotidiana*. Barcelona, Sendai.
- Jodelet, D. (1986) “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. En: Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona, Ediciones Paidós,
- Jochens, J. (1998) *Women in Old Norse Society* Estados Unidos, Cornell University Press
- Kellogg, R. et.al. (2001) *The Sagas of Icelanders* Estados Unidos, Penguin Classics.
- Lagerqvist, L. O. (2001) *A History of Sweden*, Stockholm, Sweden, The Swedish Institute
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980/1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, España: Cátedra.

- Lakoff, G., Turner, M. (1989) *More than Cool Reason*. Chicago, Londres. University of Chicago Press
- Lamas, M. (1996) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* México, PUEG-UNAM, Colección Las ciencias sociales, Estudios de Género
- Lamas, M. (2002) *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus,
- Larsson, M. y Marklund, A. (2001) *Swedish film* Lund, Suecia Nordic Academic Press.
- Lindow, J. (2002) *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs* New York, Oxford University Press
- Lönnroth, L. (1976) *Njáls Saga: A Critical Introduction*, U.S.A., University of California Press
- Marcus, M. J. (1986) *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Martín, A. (2008) *¿Qué es el cine moderno?* Chile, Uqbar Editores
- Marx, K. & Engels, F. (1974) *La ideología alemana* Quinta Edición, Barcelona, España, Grijalbo.
- Millán, M. (1999) *Derivas de un cine en femenino*, México, PUEG-UNAM, Colección Las ciencias sociales, Estudios de Género.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Argentina: Huemul S.A.
- Moscovici, S. y Vignaux, G. (1994): "The concept of Themata." En Moscovici, S. *Explorations in Social Psychology* (pp.156-183). New York University Press: Washington Square.
- Pearson, R. & Simpson, P. (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. Roberta E. Pearson and Philip. Routledge Press.
- Sorlin, P., (1985) *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México,
- Spatacean, C. (2006) *Women in the Viking Age. Death, life after death and burial customs* Oslo, University of Oslo.
- Steene, B. (2005) *Ingmar Bergman: a reference guide* Amsterdam, Amsterdam University Press
- Žižek, S. (comp.) (2003) *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE.

- Žižek, S. (2001) *El sublime objeto de la ideología*, Segunda Edición, Siglo XXI, , México.

## TESIS

- Comanducci, C. (2010) *Metaphor and Ideology in Film* Tesis de Maestría, Reino Unido Department of American and Canadian Studies, College of Arts and Law, The University of Birmingham
- Puigdomènech López, J. (2001) *Genealogía y esperanza en la Filosofía de la Existencia de Ingmar Bergman* Tesis doctoral. Barcelona, España. Departamento de Filosofía Teórica y Práctica, Universidad de Barcelona.
- Ruiz, B. (2010) *El cine de autor: Un acercamiento a las ideas sobre la autoría y la dirección cinematográfica* Tesina de Licenciatura. México, Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, UNAM-FCPyS.
- Ye, Q. (2012) *The Conversation between Film and Ideology How Wall Street and Wall Street. Money Never Sleeps promote and/or criticize financial capitalism?* Tesis de Licenciatura, Suecia, Department of Economics and Informatics, University West.

## PÁGINAS WEB

- Bergan, R. (2006) “Vilgost Sjoman” en *The Guardian* [En línea] 27 de Abril del 2006, Reino Unido, disponible en: <http://www.theguardian.com/news/2006/apr/27/guardianobituaries.artsobituaries>
- Bergan, R. (2001) “Arne Sucksdorff” en *The Guardian* [En línea] 21 de Mayo del 2001, Reino Unido disponible en: <http://www.theguardian.com/news/2001/may/21/guardianobituaries.filmnews>
- Björkman, S. (2011) “Fanny and Alexander: In the world of childhood” en *The Criterion Collection* [En línea] 08 de Noviembre 2011, Estados Unidos, disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/346-fanny-and-alexander-in-the-world-of-childhood>
- Brenan, S. (2010) “Bo Widerberg” *The New York Times* [En línea] dispoble en: <http://www.nytimes.com/movies/person/116703/Bo-Widerberg>
- Dirks, T. (2016) “Film History of the 40’s” en *Filmsite* [En línea] Estados Unidos, disponible

en : <http://www.filmsite.org/40sintro.html>

- Eichhorn, K. (2016) “Bergman and the swedish aesthetic” en *The Culture Trip* [En línea] 2016, Estados Unidos disponible en: <http://theculturetrip.com/europe/sweden/articles/bergman-and-the-swedish-aesthetic/>
- Godard, J. (1958) “Berganorama” en *Cahiers du Cinema* [En línea] Francia disponible en: <http://www.cahiersducinema.com/BERGMANORAMA-Ingmar-Bergman-par.html>
- Holmberg, J. (2013) “Cries and Whispers. Chamber play in red about a dying woman and her sisters.” en *Ingmar Bergman* [En línea] 5 de Marzo del 2013 Estocolmo, Suecia disponible en: <http://ingmarbergman.se/en/production/cries-and-whispers>
- Laguarda, P. (2006) “Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico” en *SciELO* [En línea] Enero Diciembre 2006, Argentina, Universidades Nacionales de Luján, La Pampa y del Comahue, disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci_arttext)
- Maestro, J. (1994) *Semiología del personaje literario La melodramática vida de Carlota-Leopolda* [En Línea] España, Universidad de Vigo disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/144135.pdf>
- Mora, M. (2002) “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici” en *Athenea Digital* [En línea] No. 2 otoño 2002 Universidad de Guadalajara, disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34106/33945>
- Pardo, N. (2005) *Ideología, representaciones sociales, modelos culturales y modelos mentales* [En línea] Colombia, Instituto de Estudios de Comunicación y Cultura, Departamento de Lingüística, Universidad Nacional de Colombia, disponible en: <http://www.unal.edu.co/ieco/images/stories/docs/ideologiamodelosculturales.pdf>
- Real Academia Española (2016) “Ideología” [en línea] disponible en : <http://dle.rae.es/?id=Ku9K9F3>
- Real Academia Española (2016) “Metáfora” [en línea] disponible en : <http://dle.rae.es/?id=P4sce2c>
- Real Academia Española (2016) “Retórica”[en línea] disponible en : <http://dle.rae.es/?id=WISC3uX>
- Rothstein, M. (2007) “Ingmar Bergman, Master Filmmaker, Dies at 89” en *The New York*

- Times* [En línea] 30 de Julio del 2007, Estados Unidos, disponible en: [http://www.nytimes.com/2007/07/30/movies/30cnd-bergman.html?pagewanted=all&\\_r=1](http://www.nytimes.com/2007/07/30/movies/30cnd-bergman.html?pagewanted=all&_r=1)
- Rueda, J. y Chicharro, M. (2004) “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico” en *Ámbitos* [En línea] No. 11 y 12, primer y segundo semestre del 2004 España, Universidad de La Laguna, disponible en: [http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/11-12/archivos11\\_12/laffond.pdf](http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/11-12/archivos11_12/laffond.pdf)
  - Smith Nehme, F. (2013) “Autumn Sonata: Mothers, Daughters, and Monsters” en *The Criterion Collection* [En línea] Estados Unidos, disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/2900-autumn-sonata-mothers-daughters-and-monsters>
  - Statistics Sweden, Population Statistics Unit (2014) *Women and Men in Sweden. Facts and Figures 2014* [En línea] Junio 2014 Örebro, Suecia disponible en: [http://www.scb.se/Statistik/\\_Publikationer/LE0201\\_2013B14\\_BR\\_X10BR1401ENG.pdf](http://www.scb.se/Statistik/_Publikationer/LE0201_2013B14_BR_X10BR1401ENG.pdf)
  - Steene, B. (2009) “Ingmar Bergman and Sweden an epoch’s end” en *Open Democracy* [En línea] 28 de Julio del 2009, Estados Unidos disponible en: [https://www.opendemocracy.net/article/art\\_culture/film/bergman\\_sweden](https://www.opendemocracy.net/article/art_culture/film/bergman_sweden)
  - Suter, K. (2009) “The Match King: Ivar Kreuger and the Financial Scandal of the Century”, en *Global Directions* [En línea] London disponible en: <http://www.global-directions.com/Articles/Business/MatchKing.pdf>
  - Swedish Film Institute (2015) “Swedish Film Institute – we promote film” en *Filminstitutet* [En línea] 26 de Junio del 2015 Estocolmo, Suecia, disponible en : <http://www.filminstitutet.se/en/about-us/swedish-film-institute/mission-and-organisation/>
  - The Ingmar Bergman Archives (N/A) “Ingmar Bergman the filmmaker” en *Ingmar Bergman* [En línea] Estocolmo, disponible en: <http://ingmarbergman.se/en/page/ingmar-bergman-filmmaker-69>
  - Tornero (2014) “Ideología y vida cotidiana. Desde Marx hasta Žižek” en *Sincronía* [En línea] Año XVIII, Enero- Diciembre 2014, México UdeG disponible en: [http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/pdf/2014/tornero%20\\_65-66.pdf](http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/pdf/2014/tornero%20_65-66.pdf)

## FILMOGRAFÍA

- *Sommaren med Monika* (1953) Película dirigida por Ingmar Bergman, Suecia, Svensk Filmindustri
- *Sommarnattens Leende* (1955) Película dirigida por Ingmar Bergman, Suecia, Svensk Filmindustri
- *Tystnaden* (1963) Película dirigida por Ingmar Bergman, Suecia, Svensk Filmindustri
- *Persona* (1966) Película dirigida por Ingmar Bergman, Suecia, Svensk Filmindustri
- *Viskningar och rop* (1972) Película dirigida por Ingmar Bergman, Suecia, Svensk Filmindustri
- *Höstsonaten* (1978) Película dirigida por Ingmar Bergman, Alemania del Oeste, Personafilm GmbH Munich