

GRITOS Y SUSURROS: LA PENULTIMA ANGUSTIA DE INGMAR BERGMAN

Película a película, Bergman sigue destilando su amargura existencial y trascendente. Pero cada vez adquiere una dimensión más carnal y desesperada. Desde *La prisión* (1948), hemos podido asistir a la manifestación oscilante de un universo obsesivo bajo formas igualmente insidiosas y perturbadoras. Pero es, tal vez, con *El silencio* (1963) con la que *Gritos y susurros* (1973) mantiene vinculaciones más estrechas y definitivas.

Sustancia y forma del contenido

Bergman se ha recortado un determinado campo del **sentido** y en sus límites ha ido estableciendo los cortes que determinan el significado concreto de cada una de sus películas. En el plano del contenido, podemos advertir una misma preocupación por la existencia, por la vida y por la muerte, por el amor, por la comunicación, por Dios y por la trascendencia, por el arte y el artista, y también por el oficio cinematográfico. Todos estos aspectos de la sustancia del contenido no son más que determinados **cortes** sobre un mismo tejido **significativo**: la suerte del hombre en el mundo. Al recuadrar en cada película algunos aspectos de este único y persistente **sentido**, se ha visto obligado —y en ello radica la capacidad creadora de Bergman— a formular sus problemas de manera diferente. A estas distintas formulaciones corresponden las características concretas de sus diversas películas, las cuales, siendo tan parecidas, son siempre tan distintas entre sí.

No podríamos entender la obra de Bergman a partir de **reducciones** interpretativas, siempre simplificadoras. Porque la obra de arte se hace válida no tanto por la sustancia del contenido cuanto por la formalización que esta sustancia adquiere bajo el trabajo creador del artista. Sobre el **sentido** inmanente de la **estructura** se alza el **significado** manifiesto de la **puesta en escena**.

De la ansiedad a la alegría

Estas dos palabras que logran ser descifradas por Esther en *El silencio* definen en buena medida el universo inmanente del sentido, no sólo de estos dos films sino también de la mayor parte de los que han aparecido entre ellos: *Persona* (1965), *La hora del lobo* (1967), *Vergüenza* (1967) o *La pasión de Ana* (1970). La ansiedad habita en los seres de este universo llevándolos a la búsqueda de experiencias insólitas, de orden sexual las más de las veces, pero también sadomasoquistas y mutiladoras. En la **ansiedad** se inscribe la llamada de la trascendencia y la necesidad de la comunicación.

La trascendencia adopta en Bergman diversas manifestaciones, por lo general muy ambiguas. En términos de Arthur Gibson (1), *El séptimo sello* nos decía que el hombre no tiene ningún contacto significativo con Dios; *Fresas salvajes* afirmaba que el hombre carece de amor; *El rostro* señalaba que, debido a su carencia de amor, el hombre establece contactos con poder

res ocultos; *Como en un espejo* declaraba que el más oscuro de estos poderes surge del interior mismo del hombre y desemboca en una estéril tragedia narcisista; el hombre debe romper este círculo oscuro y sólo lo puede hacer mediante una afirmación drástica de Dios, adelantaba *Luz de invierno* (*Los comulgantes*); esta afirmación, sin embargo, debe ser libre y debe implicar un compromiso total, sin esperar ninguna respuesta inmediata, decía *El silencio*; el hombre debe afirmar la autotranscendencia en la dimensión aterradora del encuentro personal o acallar en forma definitiva la voz de Dios, afirmaba *Persona*; la entrega debe hacerse total y sin reservas, declara finalmente *Gritos y susurros*.



Ingrid Thulin

Los paralelismos existenciales, y por tanto significativos, entre Esther y Agnes resultan excesivamente evidentes. Ambas sufren una dolorosa enfermedad y esperan la muerte de un momento a otro; ambas exigen atención y entrega. Pero, mientras que en *El silencio* Esther se queda sola y abandonada a su angustioso dolor en un país desconocido, entre gentes desconocidas, con un idioma desconocido, la Agnes de *Gritos y susurros* encuentra una respuesta a su llamada: la sirvienta Anna acude contra toda advertencia a prestar el calor de sus senos desnudos a la moribunda pestilente. La secuencia, que consta de un solo plano, reproduce una iconografía religiosa muy evidente para que sea mera casualidad: la Pietá.

En ambas películas, se produce una muerte aparente primero, de la que ambas mujeres **resucitan**: Esther para legar su testamento (carta) al pequeño Johan, quien logra descifrar una única palabra de la lengua desconocida: la palabra **espíritu**; Agnes para reclamar una entrega total de sus hermanas, reclamo que solamente es capaz de aceptar la sirvienta. Esta actitud tiene una sanción inmediata: recibe la **palabra** (el diario) y esa palabra evoca un recuerdo gozoso. Con la evocación de ese instante de **alegría** termina la película.

Operaciones de producción

Resulta interesante observar con algún detalle de qué modo elabora Bergman esta secuencia para producir el significado **llamada de la trascendencia**. Las operaciones con las que se produce el sentido permiten descubrir tanto la postura de Bergman frente a su universo como las proyecciones significativas del mismo.

A partir del hecho de que Bergman muestra marcada tendencia por los problemas metafísicos y de la trascendencia (hecho constatable en la mayor parte de sus películas, pero sobre todo en la **trilogía**), es necesario analizar los procesos de elaboración con los que consigue **manifestar** esta trascendencia. Dicha manifestación se opera al nivel de la estructura de superficie, es decir, en la puesta en escena cinematográfica, y de modo casi invisible. El uso de determinados códigos se actualiza en un proceso concreto de producción del sentido, sin el cual no sería posible su manifestación.

En la secuencia de la **resurrección** (?) de Agnes, se parte de un primer plano de Anna, la sirvienta, que mira hacia la cámara con expresión ausente y lejana. Sobre esta imagen se escuchan unos sollozos, que primero no son identificables y luego se concretan como sollozos de Agnes. El plano siguiente nos coloca en la gran alcoba de Agnes, frente a la gran cama señorial, donde yace amortajada (iconografía del Cristo yacente) la muerta. Un primer plano de Agnes nos permite ver unas lágrimas que ruedan suavemente por sus mejillas lívidas de muerta. La ambigüedad indicial de este plano es evidente.

A continuación, Bergman coloca la cámara entre Agnes y la sirvienta, mientras aquella reclama **en off** la presencia primero de Karin, luego de María. Durante toda esta secuencia, la cámara separa constantemente los dos mundos: el mundo de Agnes, que está al **otro lado** de la cámara, en un **más allá** impreciso y ambiguo, y el mundo de las hermanas, que queda **más acá** de la cámara, en el ámbito visible del encuadre.

En el momento en que María se acerca al lecho para escuchar el **mensaje** de Agnes, los brazos de la muerta (?) emergen **del otro lado** de la cámara para aferrarse al cuello de María. En este momento, Bergman nos hace pensar de nuevo en aquel Dios-arácnido que atormentaba al Thomas de *Los comulgantes* (2). Sin embargo ambos ámbitos permanecen claramente separados por la posición de la cámara. La integración de los dos espacios —el **más allá** y el **más acá** de la cámara— sólo se produce cuando la sir-



Liu Ullman

vienta Anna se entrega por completo y cruza la frontera de **lo desconocido**. En ese momento, el plano cambia tras un fundido en rojo y aparece la imagen de las dos mujeres reproduciendo la iconografía de la Pietá, con las connotaciones que ya hemos señalado. Si existía alguna duda sobre la identificación teológica de estas mujeres dolientes de Bergman con el Cristo crucificado (Esther, Elizabeth, Agnes), con este tratamiento expresivo y a partir de estas operaciones de producción, el autor sueco proporciona las bases para una lectura cada vez más teológica (aunque no necesariamente ortodoxa) de su obra.

Comunicación por el cuerpo

Así como en *El silencio* o en *Persona* la llamada de la trascendencia estaba enmascarada en una farragosa búsqueda insaciable, que pasaba por todas las posibilidades del encuentro, del mismo modo, en *Gritos y susurros* nos encontramos en un mundo lleno de ambigüedad, en el que el odio y el deseo se dan cita con la aberración y el masoquismo más brutales. Las tres hermanas se odian, se han odiado desde niñas. Pero se necesitan, forman un grupo que puede defenderse de cualquier amenaza externa. Las normas del parentesco se hacen explícitas en las relaciones eróticas que unen a las tres hermanas. La única comunicación posible se basa en los contactos corporales: "¡Qué bueno eres! ¡Qué hermoso es que no nos entendamos!", exclama la Anna de *El silencio* mientras sus manos acarician la cadera de su compañero, su estómago, sus genitales. María y Karin se odian pero se necesitan, y Bergman sabe pasar del odio concentrado al éxtasis del tacto erótico sin trucos ni subterfugios. En un mismo plano, y a través esta vez de un trabajo sobre los actores, las dos hermanas, que han estado recriminándose y gritándose su encono, terminan por ceder al encanto de las caricias sobre la piel. Momento culminante, que señala la madurez de Bergman para conducir a sus actores a través de un proceso concreto hasta la manifestación del sentido. La relación intertextual entre la comunicación por el cuerpo y la llamada de la trascendencia crea esa dimensión insondable de esta película de Bergman, que la hace tan enigmática e inquietante.

La vivencia del tiempo

Existen otros elementos que contribuyen a acentuar esta dimensión perturbadora del film. Entre ellos, destaca, como siempre en Bergman, la vivencia del tiempo. Si en *Fresas salvajes* (1957) el tiempo se convertía en materia de la puesta en escena (3), no deja de ser motivo de reflexión en todas las películas del autor sueco. El tiempo de *Gritos y susurros* se proyecta en diversas direcciones vectoriales: hacia atrás (recuerdos de Agnes), hacia adelante (ensueños de Anna) y hacia los lados (relatos laterales de ciertas experiencias de Karin y María en relación con la mansión señorial). Las operaciones de producción de esta vivencia del tiempo determinan el sentido de su inserción en la estructura del film.

La primera ruptura de la linealidad del tiempo tiene lugar cuando Agnes se apoya sobre la mesa, tocador al lado de unas rosas. Sobre estas rosas se produce un encadenado suave por medio del cual el espectador es transportado dulcemente al tiempo de la memoria y del recuerdo: mejor aún, el procedimiento tiene por efecto traer al tiempo del personaje (que es el tiempo del espectador) determinadas vivencias de otra época. La vinculación emotiva entre vivencia pasada y conciencia actual está producida por el encadenado suave y casi imperceptible que enlaza las dos imágenes con una **materia plástica común**. Como señala Metz (4), "las dos imágenes que (el fundido-encadenado) entrelaza, y que por un instante aparecen juntas en la pantalla —co-presencia vacilante, especie de cumplimiento delicado— quedan de esta forma sobrecargadas de la fuerte presunción de un lazo común, íntimo y profundo". Pero al mismo tiempo, "la insistencia del encadenado en unir dos imágenes acentúa el hecho de que entre ellas existe una separación sustancial" (5). Agnes puede pasar fácilmente al mundo de sus recuerdos, pero ese mundo es ya irrecuperable y resulta inútil para solucionar su situación presente.

En cambio, las experiencias traumáticas de Karin y de María son introducidas lateralmente, por medio del relato verbal de un narrador desconocido. No están vinculadas al recuerdo de los personajes, sino que se nos muestran como hechos objetivos. Esta objetividad de la narración acentúa la dureza de las experiencias, así como su crueldad traumatizante.

La sirvienta Anna también actualiza sus recuerdos; pero la forma en que se presentan (en que Bergman los presenta) es diferente a la de Agnes: ésta arranca sus recuerdos al pasado, mientras que Anna convive con sus recuerdos. Las operaciones de puesta en escena marcan esta diferencia en la técnica empleada para el tránsito de la realidad al recuerdo. Cuando Anna muere una manzana frente a la fotografía de su hija muerta, se actualiza por corte seco, por mera yuxtaposición, la presencia de la pequeña, y por el mismo procedimiento desaparece de la pantalla. En la secuencia final, la lectura del diario de Agnes permite a Anna imaginar uno de los instantes más felices de la existencia de la enferma. Instante que es recibido como un **don** particular por la sirvienta. La entrada de este momento en el campo de la puesta en escena se produce también por yuxtaposición, manteniéndose así la coherencia de expresión para comunicar la vivencia del tiempo interior de Anna.

Las marcas de la ambigüedad

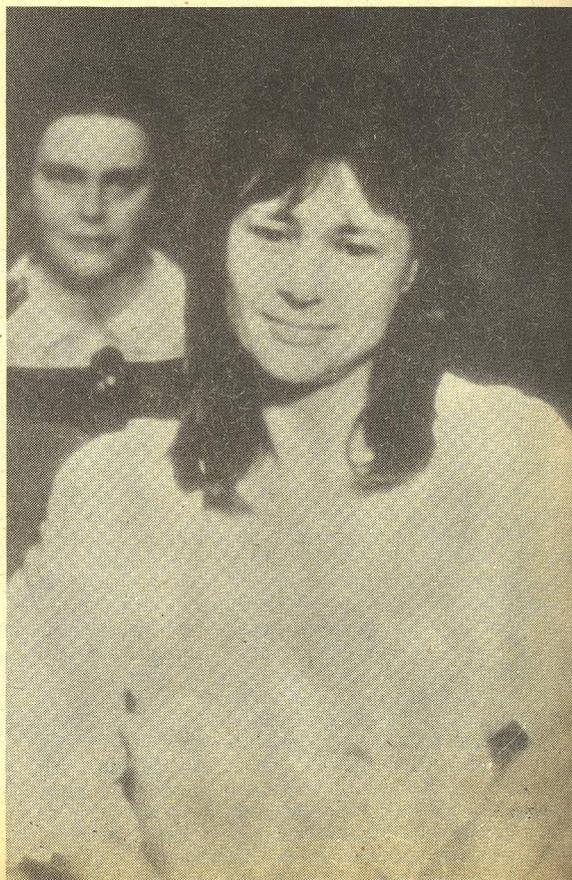
En ningún caso Bergman pretende ser didáctico. Y la madurez de su obra se advierte justamente en las marcas de ambigüedad que imprime a sus últimas películas. Ninguna lectura interpretativa puede agotar la riqueza del mundo manifestado. Cada vez con mayor seguridad en el uso y aplicación de los medios expresivos del cine, acentúa la economía de los recursos para ganar en profundidad significativa. En *Gritos y susurros* pierde todo interés por la hori-

zontalidad del relato para concentrarse en cada una de las secuencias, muchas de las cuales constan de un solo plano. Entre secuencia y secuencia se establece un hiato, una separación de duración indeterminada. El fundido en negro (**en rojo**, en este caso) opera una **distaxia** temporal, sin que sea necesario completar los vacíos por ella establecidos. El tratamiento se vuelca hacia la dimensión interior, pero con procedimientos exteriores. Cada secuencia es como una **mónada** liebniziana, suficiente en sí misma para generar su sentido. Con frecuencia, estas unidades estructurales constan de una sola imagen, el primer plano de un rostro mirando al vacío. Las marcas de la ambigüedad se expanden a lo largo del film y dificultan todo meta-lenguaje explicativo.

Nuevas lecturas y límites de interpretación

Si en alguna película Bergman se niega a ser interpretado, ésta es sin duda *Gritos y susurros*. Sin embargo, la posesividad de su organización y la riqueza de sus elementos constitutivos, permiten aventurar nuevos caminos en la búsqueda del enigmático sentido que habita en su interior. La capacidad de connotación que genera el texto bergmaniano ofrece numerosas pistas para llegar a la formulación de nuevas lecturas, coherentes con la estructura del film.

Son muchos los datos que se presentan en la puesta en escena en orden a la manifestación de la decadencia y destrucción de una familia burguesa, encerrada en sus costumbres y amparándose en sus convenciones de clase. Agnes, la enferma, agrupa, por última vez quizás, a toda la familia en la casona señorial, bañada enigmáticamente de tonos rojos (6). La muerte de Agnes determina el éxodo de las hermanas y sus familias y la casa queda vacía, al cuidado provisional de la sirvienta Anna. La destrucción y consunción se percibe más como **sensación** que como concepto: es decir, se vive. Sin embargo, esta sensación se hace consciente, una vez al me-



Harriet Anderson

nos a nivel de la puesta en escena, en la secuencia del espejo. María y el doctor amigo se miran al espejo mientras que el doctor va señalando los rasgos de la vejez, las huellas del tiempo pasado, sobre el rostro propio y sobre el rostro turbulento de Liv Ullman.

Por otra parte, la secuencia de la **resurrección**, ya analizada anteriormente, contiene elementos que apoyan esta **sensación** del acabamiento de una clase. Agnes llama una por una a sus hermanas para pedirles ayuda, una ayuda que supone una **entrega total** a lo desconocido. Las hermanas se niegan a esta llamada por temor a perder su posición de clase, sus comodidades, su vida muelle y complaciente. Es la sirvienta Anna, con su ingenuidad, su desprendimiento y su pureza, la que se ofrece a cuidarla, la que accede a la llamada de ese **más allá** ambiguo y enigmático creado por la posición de la cámara. En términos de clase, es el proletario el único que está preparado para la **salvación**.

Estamos en los límites de otra lectura posible. Porque existen límites para la interpretación, dados por la estructura misma de la obra y por la organización de su puesta en escena, que no es otra cosa que la organización de su existencia. A pesar de estos intentos, **Gritos y susurros** escapa a toda interpretación reductora. La belleza de sus imágenes y la enigmática organización de su sentido deben ser aprehendidas con un acto de entrega total o ser rechazadas también totalmente. Bergman exige al espectador ante su obra lo que su trascendencia exige a la criatura: entrega sin reticencias, para gozar la **alegría** del

descubrimiento jubiloso.

Gritos y susurros es un film exigente y perturbador. Necesita la participación del espectador para existir como estructura de significación. Si se le niega esa participación, no es posible la comunicación. Y la consecuencia es el **silencio** más absoluto.

Desiderio BLANCO

- (1) Gibson, A.: **El silencio de Dios**, B. Aires, Ed. Megápolis, 1973.
- (2) Robin Wood: **Ingmar Bergman**, Madrid, Edit. Fundamentos, 1972, p. 131 y ss.
- (3) Cfr. HABLEMOS DE CINE, N° 61-62, p. 43.
- (4) Metz, Ch.: **Essais sur la signification au cinéma**, t. 2, París, Edit. Kincksieck, 1972, p. 136.
- (5) *Ibidem*.
- (6) En el **Diario de rodaje de Gritos y susurros**, escrito por Lars-Olof Lothwall, figura una carta dirigida por Bergman a sus actrices, en la que se lee: "... todos los interiores están en distintos tonos de rojo. No me pregunten por qué debe ser de esta manera, porque no lo sé. Yo mismo he estado meditando la razón y cada explicación que encuentro es más cómica que la anterior. Lo más obtuso, pero también lo más sostenible, es probablemente que todo esto es algo interno y que desde mi infancia me he imaginado el alma como una membrana húmeda en variados tonos rojos". (Publicado en **CINESTUDIO**, N° 112-113, Agosto-Setiembre 1972, Madrid).