



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

**Intertextualidad, auto-reflexividad y *mise-en-scène*
en el cine de Ingmar Bergman**

por

Atenea Isabel González Aguilar

Tesis doctoral

dirigida por el Dr. Manuel Asensi Pérez
y la Dra. Beatriz Ferrús Antón

Barcelona
2016

ÍNDICE

Introducción / 1

Capítulo 1. (Re)consideraciones críticas

- 1.1 Principios teóricos y los marcos de la interpretación / 19
- 1.2 Crítica, ideología y representación / 35
- 1.3 ¿Cine narrativo clásico? / 51
- 1.4 El filme realista: convención y modelización / 70
- 1.5 Recepción: identificación y/o subversión / 81
- 1.6 Del autor al texto / 91

Capítulo 2. En torno al cine como *escritura*

- 2.1 El cine como *écriture* / 106
- 2.2 Textualidades: relaciones discurso/imagen / 116
- 2.3 Hacia una genealogía del montaje / 128
 - 2.3.1 Sergei Eisenstein y los principios del montaje / 142
 - 2.3.2 El sonido (des)articulado / 150
- 2.4 Marie-Claire Ropars y la lectura jeroglífica / 162
- 2.5 Perspectivas intertextuales / 173

Capítulo 3. El cine sueco: (con)textos y tradiciones

- 3.1 En torno a un cine nacional / 201
- 3.2 Contextos del cine sueco / 212
- 3.3 Montaje Escandinavia / 223
- 3.4 Los influjos de la literatura y el teatro / 241
- 3.5 Algunas observaciones sobre el paisaje / 260
- 3.6 Del filme erótico al filme político / 281
- 3.7 *Pasión* (*En passion*, 1969): del *hors-champ* a la auto-reflexividad / 299
 - 3.7.1 Personajes, violencia e intertextualidad / 318

Capítulo 4. Ingmar Bergman

- 4.1 Notas preliminares / 345
- 4.2 Recepción y canales de circulación de los filmes de Bergman / 355
- 4.3 Montaje, *mise-en-scène* y composición / 367
 - 4.3.1 La auto-reflexividad: motivo y (pre)texto / 394
 - 4.3.2 Sujetos en primer plano / 413
- 4.4 *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) y el proyecto expresionista / 433

Capítulo 5 Mirada, espectáculo y representación

5.1 Género y representación en el cine de Bergman / 457

5.2 *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980): *corps en abyme* /480

5.3 *Persona* (*Persona*, 1966): fragmentos y vínculos (inter)textuales / 504

5.3.1 Cuerpo y *apparatus* / 530

5.4 Gritos y susurros (*Viskningar och rop*, 1972): del género al realismo / 550

5.4.1 Tiempo, espacio y *tableau* / 561

Conclusiones / 587

Bibliografía / 599

Filmografía / 660

We all write and speak from a particular place and time,
from a history and a culture which is specific.
What we say is always “in context”, *positioned* [...] all discourse is “placed”.

Stuart Hall

INTRODUCCIÓN

Como punto de partida de este trabajo se halla el interés por las posibilidades que ofrecen las relaciones entre la teoría y el análisis cinematográficos, sobre las que se puede construir un espacio de encuentro donde dialoguen, al emprender la lectura fílmica, una serie de nociones provenientes de diversos campos. Para ello, se hace necesario tomar en cuenta aquellos procedimientos que tomen en consideración una apertura y un diálogo con diversas perspectivas y que permitan, en resumidas cuentas, desarrollar una visión pormenorizada, integral e interdisciplinaria.

Desde esta perspectiva, nuestra tesis tiene como propósito general plantear una relectura de diversos textos fílmicos del realizador sueco Ingmar Bergman bajo las directrices que trazan una serie de cuestiones sobre la teoría y el análisis cinematográficos. Nuestro trabajo, con el fin de establecer un panorama crítico que pueda dar cuenta de la complejidad del fenómeno cinematográfico, atiende a ciertas líneas de reflexión específicas y apunta hacia las contribuciones de diversos teóricos preocupados por la expresividad fílmica. Del mismo modo, se ocupa de apoyar la necesidad de problematizar y, al mismo tiempo, diversificar el tipo de enfoques en los que se han convertido la mayor parte de los estudios sobre el “autor” y su correspondiente “obra” y el denominado “cine de arte”: acercamientos monolíticos opacados por ideas íntimamente ligadas al canon, a la intencionalidad y al esteticismo.

Es necesario señalar que esto exige el pre-establecimiento, como primer objetivo, de un marco teórico paralelo y quizás anterior al discurso crítico. En el área de los Film Studies¹, como en el campo de la literatura, “método” suele significar “escuela interpretativa” (Bordwell, 2008: 12); sin duda, el término apunta hacia un procedimiento sistematizado, calculado y consumado, con una actitud teleológica. Lo cierto es que la utilización de un determinado “método” plantea, *a priori*, una finalidad manifiesta, puesto que acarrea connotaciones de una forma procedimental de juicio. Un pensador con un método ha decidido de antemano *cómo* proceder (Beardsworth, 1996: 4). En este sentido, se vuelve más que necesario evaluar los procedimientos que se han utilizado en los textos mismos, más que

¹ Hemos optado por utilizar el término inglés “Film Studies” puesto que abarca un amplio campo que incluye no sólo a la teoría del cine sino a la crítica y al análisis fílmico en general.

“aplicar” a ellos una serie de principios teóricos previamente definidos. Se trata de ilustrarlos y renovarlos de manera continua a lo largo de las lecturas: las hipótesis están basadas en una *actividad* teórica más que en una teoría fija (Bordwell, 2008: 20).

En las páginas siguientes, se expone, *grosso modo*, la noción de “análisis cultural”² y su correspondencia con la interdisciplinariedad. Esta categoría conforma una propuesta abierta que incluye, en vez de excluir, prácticas discursivas y/o culturales variadas; en una actitud que implica una denominada “conducta cultural”, más que a la cultura *per se*, y que confiere al denominado “objeto” de estudio el carácter de “sujeto” para que éste colabore directamente en la misma construcción de las perspectivas teóricas. Asimismo, lleva a cabo una problematización de los silenciosos presupuestos de la historia, otorga una gran importancia al lugar desde el cual se emite el discurso y entiende el pasado como parte fundamental del presente, *i. e.*, el presente social y cultural desde que miramos, y miramos hacia atrás, a los objetos que son siempre ya del pasado, objetos que tomamos para definir nuestra cultura actual (Bal, 1999: 1)³.

Dentro de este marco, se exponen las propiedades de la noción de *escritura* (*écriture*) de Jacques Derrida, desarrollada en el contexto del análisis fílmico, sobre todo, por Marie-Claire Ropars, Peter Brunette y David Wills. Consideramos que la *escritura* establece, a través del estudio del montaje, las bases fundamentales para abordar las condiciones y mecanismos constituyentes del fenómeno fílmico así como las estrategias para enfrentarnos a cuestiones evasivas como remisión, intencionalidad, representación y autoría. A partir de estas propuestas, que deben ser entendidas dentro de sus particulares contextos de producción (pero no menos aptas dentro de otros contextos críticos), se desprenden los escenarios críticos que ilustran gran parte de las contradicciones e inexactitudes dominantes dentro de los planteamientos teóricos más extendidos en el campo del cine, desde los procedimientos formales a cuestiones relacionadas con los planteamientos ideológicos de los textos.

El segundo objetivo, si bien ligado estrechamente al primero de ellos, intenta contestar, o al menos replantear, una serie de preguntas que han surgido en el momento de estudiar los filmes de Bergman; preguntas que tiene que ver también con temas

² Tal como es entendida por Mieke Bal y su grupo de investigación ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis). Véase M. Bal (1999).

³ En el área concreta del cine David Bordwell reflexiona: “How does this work fit into a tradition? How does it repeat, revise, or reject its forerunners?” (Bordwell, 2008: 22).

contemporáneos sustanciales en relación con la teoría del cine en general, a los que sus filmes incitan. Nociones como autoría, estilo, “cine de arte”, canon y, sobre todo, cuestiones íntimamente relacionadas con el texto fílmico *per se* permiten plantear un nexo entre el trabajo de Bergman y una propuesta de estudio y crítica fílmicos.

Teniendo en cuenta la abundancia y coexistencia de diversos elementos plásticos, la yuxtaposición de imagen y sonido, la composición visual y las condiciones de la puesta en escena, el filme es planteado en nuestro trabajo como un tejido heterogéneo de registros y expresiones interrelacionados, como una acción en proceso continuo más que como una totalidad o un elemento orgánico siempre sujeto a la ruptura. Su complejidad es producto de la asociación e interacción de los cinco medios de expresión señalados por Christian Metz: imagen fotográfica en movimiento, lenguaje verbal hablado, ruido, textos escritos (créditos, carteles, elementos gráficos) y música (Metz, 1973: 273). Desde esta perspectiva, concebimos el filme como una pluralidad de estrategias y condiciones particulares, también de contradicciones; un espacio que descubre sus cualidades formales más distintivas: el conjunto de relaciones audio-visuales, el rol que juegan sus “adentros”, “afueras” y respectivos límites (el marco, el plano como unidad mínima, el reencuadre, lo que permanece fuera y dentro de campo).

Ahora bien, somos conscientes de que se corre el riesgo de poner más énfasis en aquellos textos fílmicos que se prestan más a “deconstruirse” que otros, puesto que parecen jugar más abiertamente a oponerse a las características del “cine narrativo clásico”, como aquellos de Jean-Luc Godard, Marguerite Duras o Alain Resnais. Cabe resaltar, no obstante, que el hecho de que determinados trabajos expongan sus rupturas de manera más explícita que otros no quiere decir que estos posean necesariamente más predisposición que otros a ser analizados, al contrario; por eso creemos en la necesidad de llevar a cabo las mismas estrategias de análisis con filmes que parecieran borrar o esconder su discontinuidad por medio de nociones como *sutura*, *raccord* y montaje “invisible” y en continuidad.

El texto expone de una u otra forma sus contradicciones y elude la búsqueda de coherencia por parte de los diversos instrumentos que pretenden asignarle cohesión y márgenes rígidos con el fin de contenerlos dentro del discurso crítico. En todo caso, esto pone en mayor evidencia la importancia de la noción de ruptura (término clave en los trabajos de Derrida, Ropars y de Brunette y Wills) y su papel fundamental dentro de los procesos de

significación de cualquier tipo de texto. Es así como el detalle que parece fuera de lugar, la contradicción que fractura el trabajo, el elemento monstruoso que revela los defectos y disparidades, puesto que provocan asombro, ofrecen infinitas posibilidades para su comprensión (Bal, 2004: 1289). Este panorama nos conduce sin duda a investigar esas pautas “salientes” del texto, pese a la enorme tendencia, todavía actual, hacia la unificación en todas sus variantes.

En este sentido, nos vemos avocados a entender el montaje, concebido en nuestro trabajo como un espacio que trasciende la mera etapa técnica, como el principal instrumento de enunciación dentro de la expresión y significación fílmicas, donde la noción de choque representa uno de los conceptos claves y cuyo resultado se centra no sólo en lo que sucede entre escenas o secuencias, sino entre planos e, incluso, en el interior mismo del encuadre. Más que cualquier relación con la llamada realidad fenoménica, el montaje orienta la lectura del texto fílmico y de la *escritura* desde sus mecanismos enunciativos tal como surgen desde los constituyentes propios del texto fílmico en sus relaciones audio-visuales e icono-plásticas. A partir de esta noción de montaje se establecen las condiciones de la *mise-en-scène*, *mise-en-cadre* y la edición.

Los valores tradicionales de la historia del cine han adoptado las formas de un relato que ha sido “contado”, ya que ésta ha sido abordada también una forma de narrativa y, por lo tanto, sujeta a las mismas técnicas encontradas en otros textos narrativos (Brunette, 1986: 62). La narrativa no representa para nada una condición neutral. Este tipo de construcciones ha influido considerablemente en las categorizaciones y, por consiguiente, valoraciones de los textos. Un ejemplo de esto puede verse en la considerable atención prestada a reseñar o “contar” la historia del cine, así como a describir sus respectivas escuelas, los diferentes estilos, los cines nacionales, la clasificación de filmes de acuerdo con un género y un largo etcétera. Si bien gran parte de estas posturas han sido cuestionadas desde hace tiempo y la “historia” del cine ha sido reevaluada en este sentido, estos hábitos persisten en un sinnúmero de planteamientos. Una revalorización de la noción de teoría cinematográfica, aunado a un cuestionamiento general de sus objetivos, de la importancia de la contextualización, así como de sus relaciones complementarias con otros discursos, continúa siendo indispensable.

Hemos encontrado, por una parte, que la bibliografía existente sobre Bergman es ciertamente vasta pero, por otra, la gran parte de ella es obsoleta e intemporal y continúa dejando abierta una serie de interrogantes. Por eso rechazamos la mayoría de los postulados que el conjunto crítico ha formulado sobre Bergman. Esta agrupación bibliográfica no se ha detenido en restablecer su trabajo teniendo en cuenta consideraciones más actuales sobre la teoría y la crítica cinematográficas, así como las circunstancias, no sólo histórico-sociales, sino teóricas, por la cuales ha transitado su trabajo hasta llegar a donde se halla ahora. Tampoco conviene perder de vista la repercusión de la cual gozaron la crítica y recepción de sus trabajos durante el período concreto de su aparición. Esto ha marcado no sólo la reputación que aún tiene, sino los enfoques más significativos de una crítica que tenía fuertes bases en posturas románticas y tradicionales. Hay, por ejemplo, una serie de textos y discursos en torno a la autoría, al “cine de arte”, que reflejan una visión tradicional y conservadora que carece de planteamientos ideológicos. No se refieren más que a mecanismos análogos a los que se han llevado a cabo en el campo de la literatura y el resto de las artes y reflejan, a la vez, cierto elitismo, como si el denominado “cine de arte”, o de “autor” para tal caso, haya existido desvinculado de lo comercial, de las necesidades de la industria así como de discursos que lo sustentan y justifican con una idea muy clara de lo que representa el cine nacional apoyada no sólo por mercados, sino también por instituciones muy específicas. Hay también determinados discursos que lo sustentan y justifican con una idea clara de lo que representa el cine nacional apoyado no sólo por intereses comerciales, sino también por instituciones muy específicas; se trata de una descontextualización en su sentido más estricto.

Tenemos la impresión de que esta situación ha conducido a un vacío en los estudios sobre el trabajo de Bergman en lo que respecta a aproximaciones de tipo formal, por lo que es imprescindible, en primer lugar, establecer un panorama general de los diversos enfoques que han predominado en este sentido y, en segundo lugar, abordar de manera directa detallados análisis textuales de su trabajo. Asimismo, puesto que Bergman participa de este recorrido crítico histórico, hay que replantear una serie de circunstancias que lo atañen no sólo a él sino al conjunto de prácticas y discursos cinematográficos en la medida en que lo “autobiográfico”, los cines nacionales, las aproximaciones temáticas o filosóficas ya no resultan adecuados para explicar una complejidad que va más allá del nombre “Ingmar

Bergman”, sino que se inscriben en el complejo mucho más amplio de los cambios de paradigma dentro la crítica cinematográfica que no se han problematizado lo suficiente.

Lo indudable es que la perspectiva del autor representa el enfoque que más ha dominado en los acercamientos a su trabajo y ésta no logra abandonar la idea de un estilo personal constituido por cierta esencia que abarca el desarrollo de una serie de temáticas e intereses que justifican la unidad del total de su obra, sintomáticas del período en el cual surgió la *politique des auteurs* y que se convertiría en una de las primeras tendencias críticas en la historia del cine. A pesar de que esta concepción se aplicó a otros “autores” europeos como Godard o Michelangelo Antonioni, el de Bergman ha sido un caso peculiar. Más que ningún otro, el director sueco ha sido considerado durante un largo período de tiempo el paradigma del autor con una visión personal e intenciones específicas, lo cual se manifiesta, sobre todo, en la insistencia en aludir esta postura en todo tipo aproximaciones, independientemente del enfoque.

Este planteamiento obvia por completo los efectos de las condiciones críticas particulares a su contexto así como los desplazamientos teóricos que se han llevado a cabo desde entonces. El cine de Bergman no ha sido evocado dentro del amplio panorama de los Film Studies y existe una carencia de estudios que tomen en cuenta posturas y fuentes ideológicas, enfoques de género más rigurosos y análisis textuales propiamente donde se expongan las formas en que se construyen las relaciones espacio-temporales, el espacio visual, los procesos de significación, así como el diálogo que ha mantenido con otros cines; todo lo cual ha dejado inalterables a estos trabajos. Esto cobra mayor relevancia si se toma en cuenta que la gran parte de sus películas indaga precisamente en dichas relaciones, si bien con unas características muy específicas.

No se trata, en última instancia, ni de leer la filmografía de Bergman a partir de su relación y/u oposición con el llamado cine dominante o “Hollywood”, ni tampoco de acuerdo exclusivamente a las tendencias “modernistas” o rompedoras que surgieron en el período de posguerra, sino de establecer el panorama del papel que jugaron dichos cambios de paradigma y el énfasis en esas supuestas escuelas en la teoría del cine y las formas en que esto se vio de alguna manera reflejado en el trabajo de uno de los más altos representantes del “cine de autor”. Siguiendo a Itamar Even-Zohar, se trata de estudiar con detalle el conjunto de polisistemas que se han conformado durante los procesos de producción,

recepción y contacto de los textos con otros sistemas análogos. Estas cuestiones deben ser planteadas como elementos en constante desplazamiento y transformación. Se trata de establecer las condiciones bajo las cuales se han expandido estos escenarios, de manera retrospectiva pero también a través de una atención puesta a los discursos en juego, en sus contradicciones, hasta llegar al panorama presente.

Todo esto nos permite reflexionar asimismo sobre la noción de autoría. No concebimos al autor como el demiurgo o el origen de las motivaciones y decisiones. De hecho, no existe sólo una figura autorial detrás del proyecto cinematográfico, un solo cuerpo que crea un filme, sino un número considerable de participantes, algo que suele olvidarse con frecuencia. Esta cuestión es raramente abordada, si bien representa una de las cualidades ineludibles de la producción cinematográfica; ¿de qué manera afecta o modifica esta circunstancia el concepto del “autor”? Desde esta perspectiva, advertimos también que la enorme complejidad que conllevan las nociones de enunciación y discurso en el cine remiten, a su vez, a estas reflexiones; el mismo Derrida señala que si existe algo específico en el cine o en el video es la forma en la cual el discurso es puesto en juego, inscrito o ubicado sin que, en principio, esto domine el trabajo (Derrida, 1994: 13). De ahí que las cuestiones vinculadas al autor y al montaje resulten directamente cuestionadas; dentro del análisis fílmico uno de los asuntos más sustanciales es “la cuestión del YO”: “¿Quién nos habla en un film?” (Talens, 1985: 11).

Se parte así de análisis textuales que, en un primer movimiento, prestan atención a las nociones de texto y *escritura* en determinados filmes con el fin de dar cuenta de las condiciones particulares de articulación del sentido y de la expresión, ambos entendidos tal como Sergei Eisenstein lo expuso: cuando la coexistencia de fenómenos, sin relación, es desarticulada y reemplazada por la interconexión causal de sus elementos dictada por la perspectiva del director hacia dichos fenómenos; momento preciso en el cual el montaje se convierte en el medio de la expresión fílmica (Eisenstein, 1976: 386). Tomamos también como punto de partida lo que para Jean Mitry constituía la base de la significación fílmica, la cual “nunca –o raramente– depende de una imagen aislada, sino de una relación entre las imágenes, es decir de una *implicación* en el sentido más general del término” (Mitry, 1999: 133). En otras palabras, una atención a las estrategias de configuración de los textos fílmicos

nos permitirá establecer los procesos de significación, donde no será posible leer el sentido total del texto sino en el contexto general, y total, de sus relaciones.

La composición visual y los procedimientos formales del texto fílmico se vuelven el objeto de estudio más allá de sus componentes narrativos; esto resulta una medida fundamental en el caso específico del cine, donde los elementos audio-visuales del texto no corresponden necesariamente con una traducción en términos lingüísticos. La perspectiva que hemos adoptado aquí participa de una cuestión más amplia que atañe a los procesos de significación de la imagen audio-visual, sobre todo, en la medida en que, a través de las nociones de *escritura* y montaje, el filme puede ser puesto a otros usos que aquellos que surgen de sus efectos narrativos (Conley, 2006: x). El estatus de la enunciación, la relación de la imagen con su posible referente dentro de la realidad fenoménica y las operaciones que cada texto fílmico lleva a cabo con sus propios componentes audio-visuales, permiten a su vez penetrar en la articulación y organización de los elementos ideológicos y en los planteamientos que los textos “modelan”. La *escritura*, que depende de la naturaleza específica de cada filme en cuestión, hace posible la aproximación crítica a los mismos, donde el análisis textual y el estudio de los diversos contextos que los rodean constituyen la parte fundamental.

Surge así la necesidad de replantear una serie de ideas y concepciones en lo que respecta a la teoría cinematográfica y que se desprenden de nuestras reflexiones en torno al análisis fílmico propiamente (la representación, significación y simbolización dentro del lenguaje cinematográfico, relaciones con la lingüística y la semiótica, la lectura ideológica) y poner en tela de juicio diversos supuestos teóricos que aún resulta necesario analizar y reestructurar. Las lecturas no convencionales que de aquí puedan surgir deben estar acompañadas por una teorización cuidadosa de sus estrategias.

De esta manera, las líneas metodológicas y los trabajos realizados por Brunette/Wills, Ropars, Tom Conley, Michael Ryan y Manuel Asensi, al retomar diversos aspectos del pensamiento de Derrida para plantear una nueva concepción del cine y del acercamiento al texto fílmico, resultan un punto de referencia muy importante para nuestro trabajo. Estos críticos, al enfocarse en una nueva episteme en el campo de la teoría y el análisis fílmico, han planteado un modo de reflexión opuesto a las teorías totalizadoras y sistemáticas y a las búsquedas de intenciones e interpretaciones fijas.

Sin aspiraciones sintéticas, en este trabajo ofrecemos diversos contextos del trabajo de Bergman (de surgimiento, recepción, local e internacional) y trazamos un recorrido crítico por el cine llevado a cabo en Suecia y en Escandinavia. Estas consideraciones implican a su vez evaluar prácticas y tradiciones cinematográficas dentro del contexto más amplio del cine occidental y que Bergman también contribuyó a construir. En primer lugar, debemos señalar los canales de circulación por los cuales ha transitado su trabajo, el lugar donde éste se ha insertado, subrayar cuestiones específicas sobre prácticas e ideología, tanto en la crítica como en la recepción, así como las formas en que esto se manifiesta en determinados trabajos del director sueco; al mismo tiempo, aspiramos a romper con ese “círculo hermenéutico” (Elsaesser, 1990d: 174) presente en las aproximaciones a su trabajo, sobre todo puesto que han habido muy pocos intentos de analizar estas cuestiones tomando en cuenta factores estilísticos e históricos. Este tipo de omisiones representa el patrón que ha seguido esa visión atemporal del cine de Bergman, la cual viene acompañada del desconocimiento de su posición dentro del cine occidental, puesto que suele pensarse que las obras de arte se encuentran más allá del tiempo y del espacio.

Un énfasis en las prácticas, estrategias, patrones y principios históricamente cambiantes trasladan nuestra lectura más allá del estudio de un solo filme más allá de sus fronteras nacionales hacia conjuntos de normas y trabajos que se manifiestan en otros contextos, tal como lo ha demostrado el trabajo de David Bordwell. Al abordar el cine de Bergman advertimos que éste participó en muchas de las transformaciones y recorridos que sobrevinieron en el cine occidental y que incluye desde la utilización e innovación de lentes hasta cuestiones más específicas como las variaciones del plano-secuencia, los nuevos estilos de narración y las articulaciones espacio-temporales, así como otros recursos dentro del llamado cine “modernista”. Por lo tanto, se ha vuelto igualmente necesario abordarlo en relación a otros directores y tendencias, al igual que a partir de lo que, estilísticamente hablando, lo distinguió en dicho panorama (recursos como el uso del primer plano y la auto-reflexividad, composición en el plano), pese a la insistencia histórica en verlo como una personalidad aislada. Por lo mismo, la noción de estilo no será ya vista desde la oposición cine comercial o “cine narrativo clásico”/“cine de arte” o de “autor”, sino desde el rol que el mismo Bergman juega en dicha oposición, así como en lo relacionado a las innovaciones o

tradiciones que pudo, o no, haber recogido o rechazado: vínculos con el expresionismo o las prácticas vanguardistas, ciertas tradiciones escandinavas, etc.

A partir de estas cuestiones, se ha propuesto la lectura de un grupo de filmes con el fin de exponer algunos de los principales elementos formales que han sido omitidos en la mayor parte de los acercamientos al trabajo de Bergman y que apuntan, a su vez, a la necesidad de examinar diversas cuestiones de la teoría cinematográfica. Nuestro trabajo se enfocará en seis filmes: *Persona* (*Persona*, 1966)⁴, *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968), *La vergüenza* (*Skammen*, 1968), *Pasión* (*En passion*, 1969), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) y *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980/TV). *Persona* marca sin duda un parte aguas en el cine del director y representa uno de sus trabajos más innovadores; nuestro corpus abarca desde este filme hasta su último filmado durante su exilio en Alemania en 1980. Se han incluido filmes en blanco y negro, uno de sus primeros filmes a color (*Pasión*), así como uno hecho concretamente para la televisión (*De la vida de las marionetas*) con el fin de tener perspectivas más amplias de su trabajo pero, en ningún caso, reduccionistas.

Se ha llevado a cabo una selección de trabajos en los cuales influyeron varios conjuntos de interrogantes/cuestiones que consideramos notables. El período que comprende estos filmes resulta rico y sugerente en relación a lo experimental, la composición y la estructura, donde se cuestionan y problematizan, muchas veces manifiestamente, modos de significación y de organización, así como la manera de exponer las nociones de referencia, articulación y linealidad, además de una marcada insistencia en el artificio y en la auto-reflexividad. Estos textos exigen la puesta en duda de la clásica identificación montaje/continuidad, de la narración y sus márgenes, tanto temáticos como formales, y se distingue en ellos un énfasis en el proceso mismo de la *escritura*, en la *mise-en-scène*, llegando muchas de ellas, incluso, a tematizarse. Estos filmes poseen una clara intertextualidad, como casi todo el trabajo del director, y generan un cuestionamiento de asuntos tan diversos como la autoría, el realismo y la remisión, la dicotomía alta/baja cultura,

⁴ Se utilizan los títulos de los filmes traducidos al castellano tal como se han dado a conocer en España y se añade entre paréntesis el título original, el nombre del director y el año de producción; ejemplo: *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*/Orson Welles, 1941). Cuando nos refiramos a los filmes de Bergman se omitirá el nombre del director para evitar repeticiones; ejemplo: *La sed* (*Törst*, 1949). Si el título ha permanecido igual se ha omitido su repetición; ejemplo: *Persona* (1966). En los casos en que se trate de un filme que no ha sido lanzado en España o en Latinoamérica se ha dejado sólo el título en la lengua original; ejemplo: *Privilege* (Yvonne Rainer, 1991). Se remite igualmente a la filmografía general al final de este trabajo.

la posibilidad de una enunciación femenina, la construcción del género, el cuerpo y la subjetividad. En el caso de Bergman, esto no se traduce sencillamente en acciones o argumentos y conlleva más un énfasis en la puesta en escena espacial que en la puesta en escena temporal típica del discurso narrativo (Carmona, 1993: 147). Estas cuestiones, aunque presentes a lo largo de su filmografía, se manifiestan en este corpus de manera notable.

Es necesario aclarar que estas lecturas no tienen como cometido lograr una interpretación, *sensu stricto*, de los filmes, sin olvidar tampoco que una discusión sobre un texto específico representa siempre de alguna manera una interpretación del mismo (Brunette/Wills, 1989: 89). En palabras de Raymond Bellour,

as soon as one studies a work, quotes a fragment of it, one has implicitly taken up a textual perspective, even if feebly and one-dimensionally, even if in a restrictive and regressive fashion, even if one continues to close the text back onto itself although it is, as Barthes has insisted, and before him, Blanchot, the locus of an unbounded openness (Bellour, 1975: 20).

Conviene señalar asimismo que los filmes no son concebidos como textos finalizados, sino que son abordados desde los procedimientos y las formas en que estos son generados por medio de la *escritura*; aquí, el proceso está por encima del resultado. Dentro de estos parámetros, se trata de una lectura que expondrá algunos de los elementos y características más importantes de la enunciación, sin un énfasis en lo narrativo y en la continuidad como cualidades o finalidades intrínsecas y necesarias. No pretende ser, pues, “otro comentario más” (eds. *Cahiers du cinéma*, 1976: 495), sino adoptar una perspectiva más plural que remita a argumentos más concretos en torno a las estrategias de enunciación. Los textos no se estudian desde una perspectiva autorial, al menos no desde una que los considera como el producto de la mente de un solo artista creador. Todo esto se apoya en nuestro interés por una contribución que despliegue un espacio donde se concentren el análisis textual, el estudio de la intertextualidad, los contextos cinematográficos afines y la recepción de dichos textos en el momento de su aparición.

Resulta importante destacar también que no desarrollamos un análisis comparativo de los filmes ni un estudio desde un punto de vista histórico sobre generalidades o elementos recurrentes, mucho menos autorial. Del mismo modo, tampoco aspira a alcanzar cierta exhaustividad, llegar a conclusiones o simplificaciones en torno a cierto “estilo” o expresión

“personal” en el trabajo de Bergman (la bibliografía en relación a esos temas abunda, además) ni queremos decir que existen formas de leer más “correctas” que otras.

Como este espacio no permite explorar todas las posibilidades que los diversos contextos de los filmes conllevan, más que imponer determinado discurso o un procedimiento “superior” de abordar las temáticas que aquí se tratan, este trabajo proyecta ampliar el horizonte de interrelaciones entre los contextos de surgimiento de estos filmes y el contexto actual de los Film Studies fuera de la visión autorial y teleológica que históricamente los ha acompañado, sobre todo aquél que más ha sido omitido y exige una reevaluación. Por lo tanto, si bien no ha quedado del todo excluida, se ha prescindido de una profundización en las cuestiones temáticas de los filmes, sobre las cuales se han escrito innumerables páginas y libros a los cuales nos referiremos en los casos en que lo consideramos pertinente. Se ha ahondado menos en cuestiones relacionadas a los “géneros” cinematográficos como la comedia y el documental, el uso del color y de la música y hemos profundizado más tanto en el montaje como en la *mise-en-scène*.

Bergman es, pues, abordado a través de un conjunto de interrogantes en la medida en que su trabajo representa un paradigma desafiante que ilustra de manera retrospectiva un panorama crucial de las tendencias cinematográficas críticas aún vigentes. En consecuencia, consideramos necesario volver a insistir en que la discusión que sigue a lo largo de estas páginas tiene en mente una reflexión que, más que responder las preguntas que aquí se manifiestan, aspira a revisar el lugar de donde éstas surgen y replantearlas sólo cuando se estime su pertinencia. El cine de Bergman actúa como punto de partida e hilo conductor de un panorama actual que vuelve atrás a través de nuevos planteamientos con el fin de actualizarlos, sobre todo cuando éste ha revelado aspectos cruciales en el contexto actual de la teoría y el análisis cinematográficos. Si bien cada uno de los capítulos y apartados que conforman esta tesis aborda cuestiones específicas y lleva a cabo lecturas de filmes determinados, éstas se desplazan, se retoman, se comentan y se repasan en diversas partes de la tesis cuando ha resultado necesario.

Se diría que los textos que hemos elegido se acercan a eso que Ropars, en oposición a lo que ella llama el “filme vehicular”, el cual transmite de forma inmediata un mensaje directamente perceptible, ella llama “filme de creación”, constituido por una organización cercana a la significación, donde el sentido es elaborado a través del proceso de la *escritura*

(Ropars, 1971: 36). En otros términos, son filmes que presentan manifiestamente diversas interrogantes sobre sus propios mecanismos de enunciación. No es que los textos sean representativos o muestras de determinadas nociones teóricas o métodos; más bien el análisis extiende y cuestiona la teoría más que ilustrarla o confirmarla por medio de dichos textos. Tampoco se trata de oponer un contra-modelo a un modelo que se supone dominante, sino de esbozar las líneas de rompimiento con ciertos conceptos de referencia que fácilmente podrían obstruir el progreso de la continua reflexión (Ropars, 2002: 123).

Es así como de Teresa de Lauretis considera fundamental tanto la práctica como el estudio de filmes que “aborden un problema” y señala que la labor del discurso crítico debe localizar las contradicciones, la heterogeneidad, las rupturas que existen en el andamiaje de la representación que ha sido desarrollada para contener el exceso, la división, la diferencia, la resistencia, y debe oponerse al cierre totalizador y simplista de ciertas afirmaciones definitivas (el cine es pornográfico, el cine es voyeurista, el cine es el estadio imaginario, etc.) (De Lauretis, 1984: 29). Esta concepción permea la mayor parte de las intenciones de nuestro trabajo; funge de guía de las lecturas de los filmes con el fin de elaborar una lectura que cuestione, más que confirme, cierta uniformidad e univocidad, así como la constante búsqueda del sentido.

Todo lo anterior supone desarrollar una lectura general que se dedique a revisar amplia y continuamente las nociones de “autor” y “obra”, a pesar de que ambas aún gozan de un estatus consolidado dentro de la teoría y la crítica de cine. En cualquier caso, los objetivos de este estudio se enfocan en mantener un diálogo constante y abierto con diversos planteamientos y sus respectivos teóricos, así como en hacer resaltar las diferentes posibilidades que el texto mismo ofrece para abordarlo, dada la riqueza que el análisis textual puede brindar en este sentido.

CAPÍTULO 1

(RE)CONSIDERACIONES CRÍTICAS

The historical development of cinema as a signifying practice has been dominated by an ideology of mimesis that, by determining the organization of images according to a schema of spatial continuity, linear exposition, and temporal irreversibility, has privileged film's realist vocation: the direct adequation of images to things.

D. N. Rodowick

1.1 Principios teóricos y los marcos de la interpretación

“After Metz, after the redefinition of realism as a textual effect, that is where film theory goes next”.

Antony Easthope¹

En una primera aproximación a la teoría cinematográfica, una que permita abordar tanto sus propiedades discursivas como sus dispositivos ideológicos, surge inevitablemente la necesidad de detenerse un momento en su especificación, así como en el papel que la historia del cine juega en dicho contexto, por las herramientas teóricas que permitan penetrar en los sistemas de su configuración. ¿Qué implica hablar de la historia o de la teoría cinematográficas desde un punto de vista pluralista? Uno que no se cierre en la mera clasificación o descripción orgánica ni que pretenda llegar a conclusiones totalizadoras.

El cine, como el primero de los medios de comunicación de masas, perturba y redefine nuestras concepciones acerca de la creación artística (Brunette/Wills, 1989: 67), ya que se congregan y se polemizan en él más fervientemente cuestiones como las complejas relaciones entre las culturas o manifestaciones “populares” y las “artísticas”, así como elementos sobre los públicos y la recepción, la autoría y los géneros. Desde Ricciotto Canudo a Walter Benjamin, entre más se intenta defender al cine como arte a través del vocabulario conceptual de la estética, más redefine el cine la pregunta “¿qué es arte?” (Rodowick, 2014: 420).

Por consiguiente, es necesario establecer un panorama que tome en cuenta un contexto más extenso no únicamente circunscrito a lo que podría denominarse “teoría cinematográfica” y considerar, por ejemplo, las aportaciones y puntos de vista de los estudios de género (*Gender Studies*), la Literatura Comparada y los Estudios Culturales. Sin duda alguna, resulta verdaderamente imposible abordar el estudio de cualquier manifestación cultural/artística sin tomar en cuenta cuestiones como género, raza y sociedad. Los Estudios Culturales permiten, y exigen el cuestionamiento de las nociones de las supuestas alta y baja culturas, asunto que en el cine se vuelve un tanto más explícito en las dicotomías cine de

¹ A. Easthope (2000), p. 54.

arte/cine *mainstream*². En este sentido, cabe destacar también la enorme contribución y repercusión de los estudios literarios al enfoque y su creciente envergadura dentro de los análisis de los Film Studies, los cuales permiten “una aproximación a los textos filológica y retórica cuya aparente inocuidad esconde un potente poder desenmascarador de las aberraciones ideológicas”³.

Cualquier estudio exhaustivo debe necesariamente reconocer la presencia de los distintos registros que se manifiestan en el discurso cinematográfico. Este asunto se ha vuelto más que obligatorio con el paso del tiempo, puesto que la misma crítica y sus respectivos análisis han venido construyendo situaciones diversas en las cuales privilegiar sus propios planteamientos, apoyadas en la forma misma de abordar y leer; cuestión que, además, ya ha sido discutida desde hace tiempo en la Literatura Comparada contemporánea⁴ en relación a las literaturas y filologías nacionales, entre ellas la posibilidad de otras formas de abordar el texto no necesaria y exclusivamente a partir de nociones como lengua, Estado-nación o, incluso, género textual, entendiéndose por esto tanto literatura, cine o cualquier manifestación de la “cultura popular”, etc.

Resulta evidente que los diversos cuestionamientos sobre las principales ideas y nociones que se abordan dentro de la crítica y la teoría cinematográficas (texto, escritura, imagen, referencialidad), la mayoría abordadas, sobre todo, en otras áreas (filosofía, teoría y crítica literaria), aunque evidentemente no desconectadas, no atañen única y exclusivamente a los textos fílmicos. La comunicación entre posturas y diversos campos críticos se vuelve sin duda necesaria. Lo anterior debe tomar en cuenta la necesidad de prestar atención y cuidado en el momento de abordar y trabajar con la interdisciplinariedad, ya que ésta puede resultar un movimiento arriesgado y desordenado si no es presentado con el suficiente rigor teórico⁵. No se trata simplemente de examinar determinados conceptos, sino de distinguir ciertos textos (teóricos, fílmicos, filosóficos) que permiten precisamente comprender mejor y cuestionar la autenticidad de dichas categorizaciones. Cabe destacar, por otro lado, que estas

² A lo largo de este trabajo se utiliza el término inglés “mainstream” (lo más conocido, lo establecido, la corriente principal), puesto que apunta más claramente a lo que se desea exponer, sobre todo cuando se habla de ciertas corrientes en el cine, y porque sus traducciones al castellano resultan un tanto inexactas en este sentido.

³ Paul De Man citado en M. Asensi (2011), p. 13.

⁴ Ch. Bernheimer (1995), J. Culler (1995), M. Riffaterre (1995), G. Ch. Spivak (2003), P. De Man (2002).

⁵ Véanse a este respecto D. N. Rodowick (2007b) y R. Stam (2001).

dilucidaciones en relación a las fronteras y definiciones entre la mayoría de estos conceptos no son ni rígidas ni mucho menos definitivas.

En este contexto, surge la necesidad de “trasladar” al campo de la teoría del cine ciertas nociones que no necesariamente han sido producidas en ese mismo escenario; se trata, por lo demás, de una circunstancia que ha existido desde los orígenes de la teoría cinematográfica. Joseph Hillis Miller recuerda que “[a] work is, in a sense, «translated», that is, displaced, transported, carried across, even when it is read in its original language by someone who belongs to another country and another culture or to another discipline” (Miller, 1995: 316)⁶. Este hecho comprueba hasta qué punto es necesario ampliar en perspectiva las diseminaciones del texto, es decir, de cualquier tipo de texto, no sólo teórico o crítico, sino literario, filosófico, etc.

En todo caso, Miller señala también que esta “traslación” de la teoría no deja de ser sumamente problemática y que no debe subestimarse todo lo que esto implica. Aún así, subraya el hecho de que en un nuevo país una teoría es puesta a usos nuevos que no pueden ser previstos; estos usos representan una alienación de la teoría, su traslación a un idioma nuevo y su apropiación para propósitos nuevos, nativos (Miller, 1995: 331). En líneas claramente derrideanas, apostamos, pues, por apoyar la tesis de que los contextos en los cuales un determinado texto surgió y aquellos en los cuales éste se retoma o se reutiliza, no pueden ser pronosticados ni mucho menos obstaculizados.

Al igual que el texto literario/filosófico, la teoría se emplea de maneras no previstas/planeadas por el supuesto “autor” de la misma. En un nuevo escenario, una teoría es utilizada de formas que ésta nunca pretendió o tuvo en cuenta, aunque también transforme la cultura o disciplina en la cual entra. Cuando viaja es desfigurada, deformada, “traducida”. Miller atribuye la apertura de la teoría a la traducción y al hecho de que ésta, a pesar de las apariencias, representa un uso performativo del lenguaje y no uno cognitivo (Miller, 1995: 331-5)⁷.

⁶ Más adelante, agrega Miller: “The most important event of the last thirty years in North American literary study is no doubt the assimilation, domestication, and transformation of European theory [...] This crossing of borders has been an interdisciplinary event through and through [...] Now the same thing is happening throughout the world, with both European and North American literary theory” (Miller, 1995: 317). Debe tomarse en cuenta que Miller considera estas cuestiones en el campo de la crítica y teoría literarias, no por eso menos apropiadas para el área que aquí nos ocupa.

⁷ Estas ideas se desarrollan en J. L. Austin (2003) y J. Derrida (2003a).

A theoretical formulation never quite adequately expresses the insight that comes from reading. The insight is always particular, local, good for this time, place, text, and act of reading only. The theoretical insight is a glimpse out of the corner of the eye of the way language works, a glimpse that is not wholly amenable to conceptualization [...] the theoretical formulation in its original language is already a translation or mistranslation of a lost original [...] Translations of theory are therefore mistranslations of mistranslations, not mistranslations of some authoritative and perspicuous original (Miller, 1995: 336-7).

No se trata de afirmar que todos los planteamientos puedan utilizarse indistintamente en todos los campos, ni tampoco de insinuar que estos operan mecanismos análogos en dominios distintos. Se trata más bien de evidenciar los modos en que los discursos son constantemente reapropiados, traducidos (en el doble sentido del término) y de qué forma, de acuerdo con un rigor ineludible, favorecen y colaboran con ciertos puntos de vista que conforman los criterios que van en contra de las formulaciones fundamentalmente unitarias y/u orgánicas del logocentrismo.

Los Estudios Culturales, ya extendidos de manera evidente dentro de los Film Studies, poseen como una de sus estrategias más familiares el análisis textual ideológico (Dyer, 2000: 6)⁸, una de las principales herramientas del trabajo crítico. En este sentido también, la idea del cine como parte de la “cultura popular” o “de masas” convendría ser ampliada, sobre todo en la actualidad, a cuestiones relacionadas con los estudios sobre la cultura visual, los medios de comunicación y la llamada Era digital⁹; de ahí que Peter Brunette y David Wills sitúen al cine, más que próximo a la literatura, a propuestas cercanas a la música moderna, la televisión, el vídeo y las ciencias informáticas (Brunette/Wills, 1989: 67).

Todo lo anterior pone al desnudo las cualidades textuales del cine. Para Raymond Bellour, el hecho de que el filme sea un texto, en el sentido en que Roland Barthes utiliza el término, es lo suficientemente obvio en la medida en que la textualidad conlleva leer las propiedades diseminativas y comunicativas del trabajo fílmico, abriendo el texto a una serie de relaciones dentro de varios posibles contextos y no cerrándolo en una sola interpretación; por esta misma razón el análisis textual se vuelve fundamental.

⁸ Para un acercamiento a los estudios culturales véanse los textos de S. Hall *et alii* (1980), R. Williams (1990), R. Hoggart (2009). Véanse también J. Culler (1999), A. Easthope (1991) y S. Hall (1996b). Sobre la relación entre los estudios culturales y la deconstrucción véase G. Ch. Spivak (2000).

⁹ Para un acercamiento general a la noción de cultura visual véase W. J. T. Mitchell (1994) así como V. Hediger *et alii* (2013), E. Shohat & R. Stam (1998), M. Bal (2003). Sobre los nuevos medios digitales y su relación con el cine véase T. Elsaesser (2004).

No obstante, persiste aún una tendencia a orientarse por las construcciones culturales de los textos con un escaso conocimiento del aparato (Dyer, 2000: 2). Surge así nuestro deseo de desasociarnos del estudio de los filmes en su criterio temático y, muchos menos, genérico. Como apunta David Bordwell, críticos e investigadores encuentran más natural hablar del desarrollo psicológico de los personajes, de cómo el argumento resuelve sus conflictos y de problemas o del significado filosófico, cultural o político del filme (Bordwell, 2005: 33), olvidando además que un análisis de contenido, aunque no debe ser necesariamente identificado con ella, comparte rasgos decisivos con una crítica fílmica reaccionaria e impresionista (MacCabe, 1978-9: 43). El reconocimiento de diversos temas o grupo de ideas puede ser fácilmente identificado en distintos textos, como temática o argumento *per se* (su desarrollo en acciones, en representaciones o en el diálogo) sin problematizar o decir nada acerca del *cómo* se lleva a cabo dicha representación, sea el tema que sea. La cuestión es que esta circunstancia, además, considera la premisa de que un filme únicamente, o sobre todo, trata un tema. El análisis textual del filme consiste en revisar con detalle todos aquellos elementos que evidencien los procedimientos formales del texto y distinguan sus propiedades o marcas de elaboración, no únicamente las acciones o los diálogos de los personajes, sino la relación que esos diálogos tienen, por ejemplo, ya sea como impacto, contradicción, confirmación o correspondencia, con las respectivas imágenes que los acompañan; por otro lado, señalar cierta relación más directa o indirecta acerca de todo el conjunto del texto fílmico (montaje, *mise-en-scène*, edición).

En todo caso, desde los inicios de la teoría cinematográfica y en los tiempos de los teóricos soviéticos del montaje y los formalistas rusos ya se abogaba por entender la repercusión no de lo que se muestra, sino de la técnica con que esto se muestra. Un interés que va más allá de relatar una anécdota y que se remite a teóricos como Jean Epstein, Germaine Dulac o Abel Gance¹⁰ y su fascinación por el ritmo, la composición, la expresión, las relaciones audiovisuales, la *photogénie*. Esta idea continúa aún desatendida, pues como bien lo expresa el mismo Bordwell:

¹⁰ Véase R. Abel (1988) y D. Bordwell (1980). Asimismo, J. Mitry (2002a) y (2002b) y R. Stam (2001) para un resumen y análisis de las ideas principales de estos teóricos así como de los orígenes y desarrollo de la teoría cinematográfica en general. La antología de T. Elsaesser (1990) (ed.) ofrece una recontextualización imprescindible de los orígenes de la teoría cinematográfica desde un punto de vista formal.

The theorists of the silent era, like Rudolf Arnheim and the Russian montagists, gave us a vocabulary and an orientation to studying visual style, but their legacy hasn't been fully developed. Journalistic reviewers typically don't pay that much attention to the way movies look. Nor, surprisingly, do academics. Film studies departments seldom pursue research into visual style and structure¹¹.

Bordwell lo dejó claro con anterioridad al hablar del escrutinio del estilo que es lugar común en la historia del arte y la musicología pero que aún no se ha establecido adecuadamente en los Film Studies (Bordwell, 2005: 10). En su introducción a *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture* (1994) Brunette y Wills plantean, por su parte, que es posible que esa misma afirmación de que las artes visuales de algún modo hablan “directamente”, presuntamente evitando la mediación inherente al lenguaje verbal, la que más necesita de la deconstrucción; sin duda un punto clave en nuestra aproximación. Incluso en la obra de arte más abstracta existen códigos visuales sobre el sentido de las cosas (“sense-making”), autorizados por la historia del medio, códigos que, por ejemplo indican cómo leer diagonales, líneas serradas, círculos, etc., los cuales, podría argüirse, constituyen una especie de un lenguaje que es siempre operativo: la expresión artística nunca es la manifestación no mediada de emoción que pretende ser (Brunette/Wills, 1994: 4). Ésta es sólo una de las herramientas sugestivas que la deconstrucción ofrece para el análisis y el cuestionamiento del texto fílmico así como de la teoría del cine tradicional; por lo tanto, el estudio del montaje y la *mise-en-scène* se convierte en herramientas imprescindibles. Resulta fundamental, en este sentido, la afirmación de Manuel Asensi al expresar que

si no se procede a separar el texto de su significado o referente, no hay análisis propiamente dicho. La razón de ello es que el dejarse arrastrar por lo que se dice o se cuenta, conlleva la incapacidad para percibir el modo en que el texto dice o cuenta algo (Asensi, 2011: 312).

Esto sucede con mucha frecuencia en los análisis o lecturas en relación a los *Gender Studies*¹². Resulta imprescindible poner en evidencia los discursos ideológicos en relación al género,

¹¹ Bordwell (abril 2007). A lo largo de este trabajo, se utilizan diversas citas y observaciones del blog de David Bordwell y Kristin Thompson, “Observations on Film Art” (<http://www.davidbordwell.net/blog/>). Estas referencias no contienen paginación, únicamente título de la entrada, fecha y enlace a la página web; por lo tanto, las referencias contendrán únicamente mes y año de publicación.

¹² Para Miller, al trasladarse, la teoría se vuelve femenina y se aleja de la adjudicación que ve la teoría como producto de la voluntad de dominio masculina; asimismo, “All our thinking is in one way or another gendered, even when it seems most removed from gender questions” (Miller, 1995: 332). Para una visión general en torno

sobre todo dado que, históricamente, el cine, en su alineación con las fantasías del voyeur, ha articulado sus historias a través de una combinación de su eje central de ver/ser (“seeing/being”) que frecuentemente se ha comparado con la oposición masculino/femenino (Doane, 1981: 22). Este punto, uno de los más estudiados desde los enfoques de género, ha dado a conocer las condiciones bajo las cuales los filmes participan en las relaciones patriarcales de la ideología dominante, así como la enorme relevancia de su contraparte en los cines de vanguardia y el feminista; no obstante, es necesario formular diversas preguntas relacionadas con la representación, la imagen, la diferencia sexual y el cuerpo desde los elementos enunciativos de los textos.

Lo cierto es que, a final de cuentas, la representación es una cuestión de discurso¹³, de la organización de las imágenes, la definición de los “puntos de vista”, su construcción. *Son las operaciones discursivas las que deciden el trabajo de un filme*¹⁴. El “discurso”, por su parte, es entendido como el término que designa la relación entre articulación y la forma de dirigir dicha articulación (“address”), así como la necesidad teórica de insistir sobre esta relación (MacCabe, 1978: 32-33). Como se deduce de lo expuesto por Stephen Heath, la representación sólo puede ser abordada desde sus propios constituyentes; en otras palabras, a través de las operaciones por las cuales ha pasado el texto para llegar a su condición actual y no desde una simple interpretación, resultado de una primera aproximación sumaria.

Ahora bien, ¿cómo puede traducirse esto en un instrumento de análisis de la expresión fílmica? ¿Qué procedimientos permitirían aproximarse a la lectura de un filme para penetrar en las formas de su configuración? En el contexto concreto del texto fílmico Robert Stam cuestionaría por su parte: ¿hasta qué punto puede leerse una exclusión en un texto? En su recuento bakhtiniano Stam señala que la tarea del crítico es llamar la atención sobre las voces puestas en juego en un texto, no sólo aquéllas escuchadas en un “primer plano” auditivo, *sino también aquellas voces dominadas, distorsionadas o ahogadas por el texto* (Stam, 1989: 19). Stam construye una excelente propuesta desde algunas de las nociones claves de Mikail Bakhtin en *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (1989), el cual representa una aproximación significativa al cine, mientras cuestiones sobre las

al cine y al género véanse T. De Lauretis (1984) y (1987), M. A. Doane (1981) y (1989), L. Mulvey (1992) y (2010), J. Rose (1980).

¹³ Véase a este respecto C. MacCabe (1978), F. J. Gómez Tarín (2003) y, por supuesto, M. Foucault (2008).

¹⁴ S. Heath (1981b).

relaciones entre lo social, lo comercial y otras facetas culturales desarrolladas en el contexto del análisis fílmico se abren a sí mismas a una crítica verdaderamente productiva.

La gran parte de los escritos sobre la historia y teoría del cine se basan continuamente en un conjunto de suposiciones constantes que facilita la posibilidad de describir con exactitud diferentes tipos de totalidades, ya sea sobre un género, una escuela o el trabajo de un director¹⁵. Desde este punto de vista Brunette reflexiona: ¿Qué está siendo reprimido para permitirle al teórico las presencias (o “términos clave”) que él o ella necesita para teorizar? (Brunette, 1986: 63); pregunta fundamental que nos ha servido de pauta para el examen de ciertas nociones y conceptos teóricos.

Desde la década de 1920, un modelo de la “evolución del lenguaje del cine” había reinado en la mayoría de las discusiones. La historia del cine estaba vinculada a una realización en desarrollo gradual, una perspectiva teleológica del poder de la “sintaxis del filme”, desde Georges Méliès, Edwin S. Porter y D. W. Griffith al expresionismo alemán, de los clásicos soviéticos a las vanguardias internacionales: al desarrollar la edición, planos cercanos, transformaciones ópticas y el movimiento de la cámara, el cine mudo había dominado supuestamente una narración específicamente cinematográfica (Bordwell, 1996a: 28). Así, a pesar de que diversos planteamientos a lo largo del tiempo han intentado promover una postura distinta estos terminan justificando o reafirmando esta misma visión. Por ejemplo, Bordwell señala el hecho de que André Bazin y sus contemporáneos en la *nouvelle critique* habían debatido en contra de esta postura, mas su defensa de Jean Renoir, Orson Welles y los neorrealistas sirvió sobre todo para ampliar el canon, no para presionar a los historiadores a repensar la historia estándar (Bordwell, 1996a: 28).

Un ejemplo de esto puede verse en el supuesto vínculo, o más bien dependencia, que el cine temprano tendría con el teatro, aunque es verdad también que en la actualidad se ha cesado de hablar de los orígenes del cine dominado por una visión teatral:

early filmmakers borrowed from whole series of sources unlinked to the theatre (short stories, novels, strip cartoons, political caricatures, lantern slides, wax museums, pyrotechnic displays), and that the kind of theatre they drew on when those sources were theatrical were so diverse (from vaudeville dog

¹⁵ Para una crítica a este tipo de visiones en la teoría cinematográfica véanse P. Brunette & D. Wills (1989) y B. Henderson (1980). Según András Bálint Kovács, resulta posible concebir la evolución del cine de dos formas distintas: desde el punto de vista del desarrollo de la tecnología audio-visual y de su forma estética (Bálint Kovács, 2007: 45). Consideramos un hecho fundamental tomar en cuenta ambas formas paralelamente.

act to Shakespeare via conjuring trick, *féerie*, and Grand Guignol) as to make “theatrical” a vitiatly vague term (Brewster/Jacobs, 1997: 5).

Es preciso también rechazar cualquier noción teleológica de la obra completa de un artista vista como un desarrollo gradual o un refinamiento progresivo de ciertas técnicas y determinado estilo, así como las generalizaciones sintéticas sobre la lectura de estos textos necesariamente en o a través de su linealidad, narrativa o cronológica. En su particular aproximación a los textos, la deconstrucción ilustra, en este caso concreto en el cine, esta circunstancia incuestionable:

Each filmmaker’s body of work –and each individual film– will be marked by gaps and discontinuities, rough edges, details that do not fit, all of which must be forgotten or repressed if we are to make general statements about the “essence” of a filmmaker’s career or even the meaning of a specific film (Brunette, 1987: 57)¹⁶.

Esta concepción de que el trabajo de un determinado director se halla en constante refinamiento y en desarrollo, posiblemente relacionado a la idea equivalente de que la historia misma del cine ha representado un camino hacia una estilización y perfeccionamiento de sus técnicas, como en una especie de evolución, ilustra de qué manera se vuelve necesario un replanteamiento de las aproximaciones tanto a trabajos individuales como al panorama de la historia y la teoría cinematográficas.

Bordwell señala que a finales de la década de 1960 la creciente reputación de las vanguardias contemporáneas sugirió que el desarrollo hacia la continuidad narrativa era sólo uno de los caminos que el cine pudo haber tomado; desde mediados de la década de 1970, los historiadores del estilo han sacado a la luz historias de las técnicas cinematográficas más detalladas y complejas (Bordwell, 1996a: 28)¹⁷. En este sentido, los estudios sobre el estilo se han visto ampliados desde que se han tomado en cuenta las perspectivas de los cines de vanguardia puesto que, por la misma radicalidad de su funcionamiento, sugieren la necesidad

¹⁶ Estas cuestiones son tratadas con más profundidad en el apartado 6 de este capítulo.

¹⁷ Bordwell especifica: el filme experimental *Tom, Tom the Piper’s Son* (Ken Jacobs, 1969) demostró la riqueza de la escenografía “primitiva”. Ahora Edwin S. Porter se veía menos innovador, Griffith parecía atípico y el cine japonés de la década de 1930 se volvió sumamente importante (Bordwell, 1996a: 28). Véase también N. Burch (1986).

de revisar y expandir la teoría cinematográfica y las implicaciones se extienden a las teorías sobre la figuración, la representación, la abstracción y el proceso de semiosis en general¹⁸.

Si bien es cierto que existe una coincidencia entre el estudio del cine y el del arte y la literatura en lo que respecta ciertos movimientos o corrientes, vale la pena señalar sus matices, puesto que se ha desatendido por completo la existencia, y consecuencias, de una “historia de la teoría cinematográfica”, una narrativa coherente y quizá teleológica históricamente, que podría ser superpuesta de forma retrospectiva a los escritos críticos rebeldes sobre el cine que emergieron durante los primeros cincuenta años de su historial (Rodowick, 2014: 413). A esta perspectiva histórica general se le debe la práctica de conceptualizar cursos sobre cine, arte o teoría literaria en las instituciones, pero esta reflexión pone en tela de juicio las aproximaciones no sólo a este campo, sino a las artes en general; fenómeno, pues no exclusivo de los Film Studies: en un curso de estética, que podría comenzar con Platón y concluir con Derrida, este tipo de acercamiento descontextualizado, ahistórico y a menudo cronológico asume de manera implícita que existe una narrativa continua, lineal y más o menos unificada que contar acerca de la expresión estética y los juicios de valor (Rodowick, 2014: 413)¹⁹.

Dentro de la historia de la teoría cinematográfica, un período que abarca casi cincuenta años y dos continentes, ¿qué criterios justificarían la unión de figuras tan diversas con tantos textos ricos conceptualmente en un solo territorio de tal diversidad geográfica, lingüística e histórica? (Rodowick, 2014: 417). Para David N. Rodowick, las diferentes modalidades discursivas de los escritos estéticos sobre el cine deberían ser considerados conjuntos abiertos, algo similar a la noción de “género” utilizada por Stanley Cavell²⁰. El trabajo de Rodowick deja claro de qué forma la teoría ha formado parte y acompañado constantemente a los Film Studies, ya sea para proporcionarle seriedad o con el fin de definirlos, si bien esa definición se vuelve cada vez más ambigua, sobre todo en la actualidad²¹.

¹⁸ Éstos son los objetivos de M. Ch. Turim (1985) en su innovadora propuesta.

¹⁹ Rodowick, a propósito de los orígenes de la teoría cinematográfica desde Béla Balázs considera a ésta representativa de una tendencia del siglo XIX en las filosofías del arte alemanas a representar la estética como una ciencia (“Wissenschaft”), comparable en método y epistemología a las ciencias naturales; a partir de este momento, rara vez se hablará de estética del cine o del filosofía del cine, sino siempre de teoría del cine (Rodowick, 2007b: 92).

²⁰ Sobre la noción de género de Cavell véanse (1981) y (1996).

²¹ D. N. Rodowick (1988), (2001b), (2007b), (2014).

Rodowick, a propósito del rápido surgimiento de los medios electrónicos y digitales, sostiene que una consecuencia poderosa de esto es que ya no resulta posible dar por hecho lo que el “cine” es; sus anclajes ontológicos se han quedado sin fundamentos y, por lo tanto, uno se ve forzado a revisar continuamente la pregunta “¿qué es el cine?”. Esta carencia de fundamentos tiene eco en la historia conceptual de los Film Studies contemporáneos en lo que Rodowick llama una actitud metacrítica (“metacritical attitude”) sintetizada en el interés actual tanto por excavar en su propia historia como por examinar reflexivamente lo que la teoría del cine es o ha sido²² (Rodowick, 2007b: 93).

Nuestro objetivo es identificar las implicaciones, a menudo desplazadas, dentro de la teoría cinematográfica, mientras se distinguen las limitaciones que hacen que el análisis se vuelva una mera catalogación y a veces incluso un mero listado dicotómico. Esto supone leer en contra de esas corrientes principales (“against the grain”) que pretenden que la elaboración de una exposición continua, lineal, de las “corrientes” del cine ha seguido un camino recto y libre de contradicciones. No se trata de obtener resultados irrefutables o de producir una teoría coherente a partir de todo esto, sino de poner en práctica un conjunto de reflexiones que toman como su punto de partida algunas de las nociones más significativas en torno a sus propias construcciones; es, pues, también una mirada auto-crítica y auto-reflexiva. Aquí entra en juego de qué forma las convenciones críticas y teóricas, y no sólo las artísticas, ayudan a la comprensión, interpretación y uso de los códigos estéticos²³. Al considerar las múltiples posibilidades de análisis, resulta necesaria la intertextualidad entre teorías y perspectivas, el “cubismo teórico”²⁴ del cual habla Stam, sobre todo dadas las carencias de gran parte de la crítica que mantiene aún bases firmes en las teorías semióticas y de la comunicación exclusivamente y en un modelo apoyado en la narrativa lineal tradicional.

Por otro lado, hay que reconocer que el trabajo de Bordwell ha resultado sumamente sustancial en lo que respecta a las cuestiones anteriormente referidas; un asomo de esto se resume en lo que él llama la pregunta central de una poética del cine, planteada como punto de partida metodológica, “How are films made in order to elicit certain effects?” (Bordwell,

²² De acuerdo con Rodowick, la postura reflexiva hacia la teoría comenzó probablemente con su propio libro *The Crisis of Political Modernism* (1988) y a lo largo de las décadas de 1980 y 1990 se manifestó en diversos enfoques en conflicto: N. Carroll (1988a) y (1988b), D. Bordwell (1991a), J. Mayne (1993), R. Allen (1995), D. Bordwell & N. Carroll (1996), R. Allen & M. Smith (1997), F. Casetti (2005), entre otros.

²³ R. Jakobson citado en D. N. Rodowick (1988: 2).

²⁴ “[The] deployment of multiple perspectives and grids. Each grid has its blind spots and insights; each needs the «excess seeing» of the other grids” (Stam, 2000: 1).

2008: 54). No obstante, Bordwell ha desarrollado una crítica a las posturas de los Estudios Culturales, del psicoanálisis, de la deconstrucción y de otras áreas que conforman lo que él llama “Teoría” (o teoría SLAB²⁵), en contraposición a lo que denomina “teoría” o “post-teoría” (“Post-Theory”). Según él, los Film Studies, entre otras cosas, aceptaron, demasiado ciegamente, la concepción de método de las humanidades literarias (Bordwell, 2008: 12) y son incapaces de producir planteamientos nuevos y simplemente repiten constantemente una serie de conceptos. Para él, desde su postura analítica empirista, el mejor medio de producir conocimiento fiable es mediante la tradición de la investigación racional y empírica, con lo cual quiere apuntar a la exploración de la aptitud de conceptos como descripciones y como explicaciones de problemas²⁶.

Para Rodowick, este conflicto sobre la teoría en los Film Studies reproduce en pequeña escala un debate más significativo, uno que atañe tanto al papel de la epistemología y la crítica epistemológica en las Humanidades como al lugar de la filosofía en relación a la ciencia. El hecho de que la filosofía analítica quiera redimir a la teoría en el cine colocándola en el contexto de una filosofía de la ciencia, implica que las epistemologías que fueron características de las Humanidades por un largo período no son legítimas ni filosóficamente ni científicamente. Por lo tanto, una discusión de la teoría como la de Bordwell se convierte, *de facto*, en un rechazo epistemológico de las Humanidades (Rodowick, 2007b: 98)²⁷.

Esa “reacción cognitivista/historicista” corresponde no sólo a los trabajos de Bordwell y Kristin Thompson sino, hasta cierto punto, a los de Noël Carroll y Murray Smith. Bordwell se ha centrado, sobre todo, en el análisis formal, o “neoformalista”²⁸, y cognitivista de la *mise-en-scène* y el estilo desde un punto de vista histórico y excluye cualquier tipo de referencia sobre el contenido ideológico y/o a cuestiones socioculturales, de género (*gender*) y de las

²⁵ S. L. A. B. hace referencia a los nombres de Saussure, Lacan, Althusser y Barthes.

²⁶ D. Bordwell (2008). En relación a la crítica de Bordwell a la Teoría véase D. Bordwell (1991a) y (1996a). Para una exposición de lo que llama “investigación empirista” (“empirical inquiry”) véase D. Bordwell (2008a), sobre todo la introducción: pp. 1-7, y el primer capítulo de *On the History of Film Style* (1997): “The Way Movies Look: The Significance of Stylistic History”, pp. 1-11.

²⁷ Rodowick ilustra la forma en que dentro de los Film Studies, a lo largo de la década de 1990, la filosofía se alía con la ciencia como desafío a la teoría. En esta fase del debate, “teoría” es el término en disputa. Sin embargo, muy pronto la noción de “ciencia” se convertiría en el término discutido, mientras que una filosofía de las Humanidades cede la teoría a la ciencia y se opone a ambas (Rodowick, 2007b).

²⁸ Para la noción y puesta en práctica del neoformalismo véase, sobre todo, K. Thompson (1981) y (1988) y D. Bordwell (1991a).

posturas neocoloniales²⁹. Él argumenta que se trata de nociones preconcebidas que únicamente se aplican a los filmes y que no derivan del propio análisis. De hecho, comienza muchos de sus tratados defendiendo esta perspectiva “formalista” y acusando a la visión “posmoderna” que se interesa casi exclusivamente en nociones como sociedad, ideología y cultura. Por su parte, Slavoj Žižek pone en evidencia de manera clara esa concepción dicotómica que continúa siendo vigente:

the principal contradiction of today's cinema studies is the one between the deconstructionist/feminist/post-Marxist/psychoanalytic/sociocritical/cultural studies etc. approach, ironically nicknamed “Theory” (which, of course, is far from a unified field - the above chain is more a series of Wittgensteinian “family resemblances”) by its opponents, and the so-called “Post-Theory”, the cognitivist and/or historicist reaction to it (Žižek, 2001: 1)³⁰.

En el contexto neocolonialista, Ella Shohat y Robert Stam plantean que “[la] recepción del cine no se puede abordar desde un enfoque puramente cognitivo”, sobre todo puesto que éste “[no] explora cómo se puede hacer que los espectadores se identifiquen con relatos contados contra ellos mismos”. Así,

Al privilegiar la denotación ante la connotación, el modelo cognitivo no puede dar cabida a lo que uno podría llamar “esquemas racializados” o “cognición con tendencias étnicas” –es decir, el hecho de que la aparición de un policía blanco en una película, por ejemplo, puede provocar en ciertas “comunidades interpretativas” una sensación de tranquilidad y la seguridad que da saberse protegido, pero que en otras comunidades puede traer amargos recuerdos y producir cierta sensación de amenaza–. Las diferentes reacciones a las películas son sintomáticas de las diferentes experiencias históricas y deseos sociales. ¿Cómo podemos explicar las películas orientalistas cuando se proyectan en Oriente Medio, donde al espectador le agradan las lujosas fantasías occidentales y a la vez le irrita la distorsión de la imagen que se refleja? ¿Y mediante qué sublimaciones de la identificación se recibía a *Rambo* a veces en el Líbano anti-Estados Unidos, no como un producto del imperialismo americano, sino como ejemplo del valor que se le supone al soldado? La percepción se inserta en la historia. Unas mismas imágenes y

²⁹ Coincidimos con Ella Shohat y Robert Stam, quienes no comparten la idea de utilizar el término “poscolonial” puesto que connota la superación de la teoría nacionalista anticolonial, así como el cierre de un período histórico o la superación de un paradigma político. Por otro lado, el término ha llegado a expandirse a tal grado que se refiere tanto a países del Tercer Mundo que se independizaron luego de la Segunda Guerra Mundial como a los procesos de la diáspora e incluso a producciones literarias de todas las sociedades “afectadas”, ya sea como colonizadores o como colonizados (incluso de Gran Bretaña o Estados Unidos). Asimismo, difumina y homogeneiza la asignación de perspectivas, ya que no aclara a quién pertenece el discurso, si al excolonizado, al excolonizador o al inmigrante desplazado y minimiza y simplifica las cronologías, dado que no todos los países se han independizado en el mismo momento o de la misma forma, sin aclarar ni abarcar las distintas situaciones actuales de dominación. Proponen, de esta manera, retomar términos como “neocolonialismo” o “postindependencia” (Shohat/Stam, 2002: 59-61).

³⁰ Véase S. Žižek (2001) para una crítica a la Post-Theory. A partir de este texto, Bordwell y Žižek mantuvieron una discusión que no es por demás interesante. Véanse las respuestas de Bordwell en (2005a), pp. 260-64 y (2005b).

unos mismos sonidos fílmicos pueden sugerir cosas diferentes en sitios distintos (Shohat/Stam, 2002: 323).

Conviene entonces examinar la envergadura de los campos ideológicos que comprenderían a las teorías cinematográficas antes de dar por hecho cierto confinamiento teórico riguroso, tal como lo lleva a cabo Bordwell, por ejemplo. De ahí también la importancia de reparar en el contexto particular de los Film Studies sin olvidar su lugar dentro de un contexto más amplio de las diversas manifestaciones artísticas, la historia y la crítica cultural.

Lo cierto es que todo texto asume posturas ideológicas concretas: la manifestación artística es irremediabilmente social puesto que se dirige a sujetos situados históricamente (Stam, 1989: 36); en este sentido, las lecturas que este trabajo propone consideran esta propuesta sumamente sustancial. La tecnología social puede y debe ser planteada y estudiada en sus efectos de construcción y significado (Heath, 1980: 6). Ya hace tiempo que Teresa de Lauretis también dejó clara esta cuestión:

insofar as cinema is directly implicated in the production and reproduction of meanings, values, and ideology in *both* sociality and subjectivity, it should be better understood as a signifying practice, a work of semiosis: a work that produces effects of meaning and perception, self-images and subject positions for all those involved, makers and viewers; and thus a semiotic process in which the subject is continually engaged, represented, and inscribed in ideology (De Lauretis, 1984: 37).

Basta pensar también en los estudios de Stam, Colin MacCabe y de Stephen Heath, entre otros, quienes destacan los rasgos de coherencia entre el análisis y la lectura política dentro de sus aproximaciones, ya que estos cumplen con la promesa de unir la semiología con la ideología. Se trata de análisis rigurosos de las operaciones fundamentales del cine como efectos significantes en conjunto con la comprensión de que, al igual que cualquier otro discurso, el cine siempre es político (Easthope, 2000: 54)³¹, cuestión decisiva y uno de los principales objetivos que debe plantear la crítica cinematográfica.

El panorama descrito tiene como objetivo desarrollar una combinación entre una visión estética y otra cultural, como la que Dyer plantea, para una apreciación más general, precisa y objetiva del texto o proceso fílmico, siempre y cuando se tome en cuenta el aspecto histórico y las condiciones de recepción también, como lo atestiguan los trabajos de Shoah y

³¹ S. Heath (1981b), C. MacCabe (1974).

Stam. Así, al considerar las palabras de Dyer, se deduce que lo estético y lo cultural no pueden situarse en posiciones antagónicas,

The aesthetic dimension of a film never exists apart from how it is conceptualized, how it is socially practised, how it is received; it never exists floating free of historical and cultural particularity. Equally, the cultural study of film must always understand that it is studying film, which has its own specificity, its own pleasures, its own way of doing things that cannot be reduced to ideological formulations or what people (producers, audiences) think and feel about it (Dyer, 2000: 7-8).

Cuando Bordwell se pregunta por las “regularidades” de las técnicas fílmicas que pueden encontrarse en casos concretos, éste plantea la necesidad de considerar tanto el cine clásico como las producciones más recientes en dichos contextos; dichas cuestiones nos exhortan no sólo a forjar conceptos (montar teorías) sino también a mirar detenidamente (analizar filmes) y a estudiar las contingencias del tiempo y el lugar (investigar la historia) (Bordwell, 2008: 3). Esto permite un recorrido completo por los elementos distintivos como por las (ir)regularidades que coexisten en un mismo espacio a lo largo del tiempo, sin que esto implique descartar otros contextos cuyas influencias o intertextualidades pudieron haberlos afectado. El trabajo de Bordwell se destaca en este sentido, si bien muchos de sus planteamientos deben ser antes complementados, puesto que dentro de los Film Studies no acepta ninguna distinción definitiva entre teoría, historia y crítica (Bordwell, 1985: xii). En un tono muy similar, aunque desde otra perspectiva, esto significa para Brunette y Wills que no exista ninguna distinción clara entre implicación teórica y aplicación práctica (Brunette/Wills, 1994: 7).

Resta decir, luego de esta exposición, que uno de nuestros principales propósitos consiste en llevar a cabo una estrategia crítica donde “la cuestión es simplemente convertirse en lectores de prácticas culturales que aprecian los matices artísticos y que están bien informados históricamente” (Shohat/Stam, 2002: 26). Se puede argumentar así que esto representa evaluar las diversas tensiones que surgen desde el texto (entre aparato, discurso y los procesos de significación), el contexto (histórico, social, cultural), así como desde la construcción de la recepción (los diversos espectadores, públicos y las formas en que estos asimilan y perciben dichos textos).

De esta forma, la teoría cinematográfica bien informada puede exponer las contradicciones subyacente en la mera búsqueda de las interpretaciones con el fin de

subrayar los equívocos ideológicos, así como las reducciones históricas o culturales³². En vez de una actividad meramente descriptiva o comparativa, y una vez rota la supuesta noción de intencionalidad, resulta muy difícil sostener las estrategias tradicionales de lectura y los textos se abren a la posibilidad de lo que suele llamarse lectura “resistente” o “radical” (Brunette/Wills, 1989: 66), lo cual se transforma en un movimiento crítico que se opone a la mera noción vaga de “representación” y al lugar de ésta dentro de la ideología dominante. Para Paul Willemen, se trata de una “lectura progresiva”, la cual

is not one that attributes “progressive meanings” to a given text, but a reading that attacks or displaces other readings which function as blockages in the struggle to bring about changes in the social formation. In this sense, the accuracy, the precision of a reading is always conditional upon a recognition of its place and effects within a given (fragment of the) sociohistorical conjuncture (Willemen, 1978: 57)³³.

Se desarrollará, pues, a lo largo de este trabajo, una aproximación a determinada forma de “leer”. Este acto de lectura estará acompañado de un llamado constante a otras lecturas más, a una extensión de los textos, y cuidará de no clausurar ni de restringir sus relaciones; así, será posible abordar el texto fílmico de forma que se vuelva posible penetrar en la configuración y análisis de sus elementos plásticos e ideológicos y, especialmente, la posibilidad de leer de forma distinta e, incluso, de forma subversiva (Stam, 1989: 42-3). En otras palabras, tomando a la vez las palabras de Miller, traducir o transponer el/los texto/s una vez más en un contexto distinto, aquél de esta investigación teórica (Miller, 1995: 325).

³² E. Shohat & R. Stam (2002).

³³ Para una crítica de este texto y la postura de Willemen véase C. MacCabe (1978).

1.2 Crítica, ideología y representación

“[La] crítica sólo podrá manifestar una verdadera resistencia a la autoridad represiva cuando se haga cargo de los modos «discursivos» que conforman nuestra manera de percibir el mundo”.

Manuel Asensi¹

El asunto central de este apartado es una reflexión en torno a lo que David N. Rodowick denomina la “función social de la representación y el rol potencial del cine en la lucha política” (Rodowick, 1988: 1). Esto debe ser entendido como un acercamiento, tanto formal como contextual, a los mecanismos críticos que ayuden a revelar las posturas ideológicas presentes en determinados textos, así como las incongruencias que se manifiestan en ciertas lecturas que parecen obviar o dar por hecho nociones tan importantes como representación o interpretación. Por lo demás, esto no implica que el cine sea meramente un reflejo de la situación histórico-social prevalente; es necesario considerar, pues, que las formas que han tomado la historia y la crítica misma del cine, de los cánones y las técnicas también han influido en la concepción y creación de filmes.

Desde luego, todo esto implica ir más allá de las idealizaciones románticas tradicionales sobre la obra de arte de las cuales se ha hablado en líneas anteriores. Para Rodowick, lo que vincula actualmente a la filosofía con sus orígenes más antiguos son los proyectos entrelazados de evaluar nuestros estilos de saber con el examen de nuestros modos de existencia y sus posibilidades de transformación (Rodowick, 2007b: 101). En el contexto del cine, esta perspectiva puede resultar útil para reconocer y exponer las diferentes doctrinas que han cubierto las aproximaciones tanto a lo fílmico como a lo cinematográfico; basta pensar en los diversos acercamientos a la historia del medio cinematográfico y los movimientos que, desde un principio, han sufrido constantes transformaciones y que se han visto reflejados también en las diversas posturas que han pretendido abordar la teoría cinematográfica.

En primer lugar, lo cierto es que una teoría del cine como tecnología social, como una relación entre lo técnico y lo social, únicamente puede ser desarrollada bajo una atención crítica constante a sus estrategias discursivas y si somos conscientes de su inadecuación

¹ M. Asensi, 2011: 11.

actual (De Lauretis, 1984: 33)². El asunto central de esta propuesta permite que el enfoque se centre no sólo en el discurso *per se*, sino en las formas en que éste es desarrollado por medio de las condiciones específicas de los procedimientos enunciativos. Es importante señalar, no obstante, que para Teresa De Lauretis y otros esa “inadecuación” implica necesariamente una representación “correcta” o “más positiva” del cine como tecnología y creador de subjetividades.

Gran parte del trabajo sobre el racismo o la representación de la mujer en el cine ha subrayado la cuestión de la “imagen positiva”. Dichos estudios, además, tienden sólo consideran la representación social, el argumento y la caracterización de personajes. Este reduccionismo, aunque no del todo equivocado, resulta inadecuado y está cargado de peligros metodológicos puesto que la naturaleza exacta de lo “positivo” es una cuestión sumamente relativa; lo mismo puede decirse de la noción de “representación”. Robert Stam señala que aunque dichos estudios han hecho una contribución invaluable al alertar sobre la distorsión hostil y la condescendencia afectuosa, a menudo resultan menoscabados por cierta ingenuidad metodológica. Si bien plantean cuestiones legítimas relacionadas con la plausibilidad narrativa y precisión mimética de estereotipos negativos e imágenes positivas, el énfasis en el realismo a menudo ha revelado una fe exagerada en las posibilidades de verosimilitud en el arte en general y en particular en el cine, con lo cual se esquivo el hecho de que los filmes son inevitablemente constructos, fabricaciones, transformaciones. Estos enfoques han conducido al desdén de las dimensiones específicamente cinematográficas de los filmes; los análisis bien pudieron haber sido de novelas u obras de teatro en vez de filmes³. La insistencia en dichas “imágenes positivas” oscurece el hecho de que imágenes “amables” pueden a veces ser tan perniciosas como abiertamente degradantes y puedan proveer, por ejemplo, una *façade* burguesa para el paternalismo o un racismo más generalizado⁴.

Como resultado de esta búsqueda, este interés por dichas estrategias discursivas se remonta sobre todo a la década de 1960 cuando ciertos sectores de la crítica introdujeron, dentro del análisis fílmico, la perspectiva de una crítica de la ideología del cine ortodoxo en

² T. De Lauretis (1984). Véase también M. Foucault (1990).

³ El caso de Geneviève Sellier (2008) es significativo en este sentido. Su trabajo sobre la “representación de la mujer” en el cine de la *Nouvelle vague* aborda únicamente cuestiones temáticas y personales (sobre la vida y relaciones de directores y actrices) sin entrar en el estudio de las estrategias fílmicas; representa, no obstante, un acercamiento sugerente y contextualiza la recepción de los filmes.

⁴ R. Stam & L. Spence (1985: 634-5). Véase también la lectura del filme *Gritos y susurros* en el Capítulo V de esta tesis.

oposición a los postulados dominantes dentro del cine “realista” y su supuesta “ilusión de realidad”. Los trabajos de Noël Burch, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry y otros críticos, y más adelante muchos de los planteamientos de la revista *Screen*⁵ durante la década de 1970, cuestionaron la remisión de acuerdo con fuertes bases en el marxismo y el psicoanálisis lacaniano. Una de sus premisas básicas era que “la ideología interpela a los sujetos y los incita a actuar como si fueran agentes libres” (Asensi, 2011: 21). Los planteamientos sobre la formación de subjetividades y de las imposiciones ideológicas llevados a cabo a partir de la noción de la carencia de neutralidad de la cámara, investigaron y denunciaron los efectos ideológicos que ésta producía al afirmar cierta perspectiva burguesa, puesto que reproduce aparentemente el punto de vista renacentista del sujeto.

Uno de los casos más significativos en este sentido fue el “modernismo político” (“political modernism”) durante la década de 1960, el cual no se refiere a un estilo de cine, movimiento o incluso teoría, sino a una lógica u orden del discurso común tanto a teóricos de cine como a directores⁶. Éste exponía, entre otras cuestiones, un tipo de análisis preocupado por la historia y una crítica de una formación específica de discurso teórico; asimismo, el compromiso de la práctica fílmica con la teoría, por un lado, así como las innovaciones formales características del cine modernista y su reflexión ante las prácticas denominadas tradicionales. Aquí, el cine modernista y sus técnicas de experimentación formal funcionarían en oposición a las formas de la representación de la supuesta “ideología burguesa” con el fin de cuestionar los placeres basados en la ilusión del cine clásico de Hollywood.

Conviene subrayar que esta trasposición o correspondencia entre una técnica o recurso y una postura ideológica específica tiene su equivalente también en la idea de esos filmes que presentarían una postura “política” o contestataria a diferencia de aquellos otros que carecen de tal. Por ejemplo, para De Lauretis, la importancia de aquellos filmes que plantean abiertamente la problemática de la sexualidad y la representación en términos políticos, películas como *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*/Pier Paolo Pasolini, 1975), *Portero de noche* (*Il portiere di notte*/Liliana Cavani, 1974) o *El imperio de los sentidos* (*L'empire des sens*/Ai no korīda/Nagisa Oshima, 1976) reside en que desafían

⁵ Para una visión general del trabajo de la revista *Screen* véanse P. Brunette & D. Wills (1989), pp. 15-6, A. Easthope (1996), Ph. Rosen (1977), S. Heath (1976) y A. Kuhn & J. Stacey (1998) (eds.).

⁶ D. N. Rodowick (1988), pp. 1-41. Véase al respecto del modernismo político S. Harvey (1982) y A. Michelson (1968).

precisamente el cine narrativo tradicional. Al retomar a Stephen Heath⁷ sobre el trabajo de Oshima, De Lauretis señala que éste, a través del problema de “ver” y de sus articulaciones, desplaza y fuerza hacia el espectador la cuestión de las relaciones de lo sexual y lo político en el cine, al delinear sus dificultades. El filme está articulado de tal manera que la ambigüedad de los planos y fotogramas promueve la problematización en el espectador: el filme incluye la perspectiva del espectador como dividida, perturba la coherencia de la identificación y se dirige a un sujeto escindido. De esta forma, la lucha es todavía dentro de la representación, no fuera o contra ella, una lucha *dentro* el discurso del filme y *sobre* el filme (De Lauretis, 1984: 28).

Esto trae a la luz el caso de directores que llevan a cabo filmes con objetivos políticos muy específicos, como los trabajos de Laura Mulvey y Peter Wollen, por ejemplo⁸. Mas, ¿qué sucede con los filmes que no plantean estas cuestiones, al menos no “abiertamente”? Aquellos que en una primera aproximación no participarían dentro de un supuesto diálogo político. De hecho, en otro contexto, Wollen señalaba la diferencia existente entre los dos tipos de vanguardia en el cine; el primero se destaca por un marcado interés en la experimentación formal mientras que el otro posee connotaciones políticas. Directores como Sergei Eisenstein, Miklós Jancsó o Jean-Luc Godard son vanguardistas no sólo debido a sus innovaciones formales, sino también en relación a las posturas políticas expresadas en sus filmes⁹. Por ello, determinados textos (piénsese también en Chantal Akerman, Marguerite Duras, Alain Resnais) han permitido innumerables análisis desde estas perspectivas. Sin duda, son también ejemplos de textos que resulta relativamente más “obvio” analizar desde este punto de vista¹⁰; dicho de otro modo, los filmes parecen únicamente corroborar la postura teórica y olvidar que el ejemplo siempre excede a la teoría (Miller, 1995: 332). De ahí que Godard parezca tan aventurado al cambiar o repudiar diferentes esquemas en casi cada escena, como afirma David Bordwell (Bordwell, 1997: 155).

Comolli señaló que la cámara, la tecnología y la técnica no representan cuestiones neutrales y la perspectiva sirve para “centrar” al espectador, fijándolo en un punto de coherencia ilusorio donde la cámara se convierte en un depósito de convenciones

⁷ T. De Lauretis (1984), p. 27; S. Heath (1981c), pp. 145-64.

⁸ Véase la entrevista a Wollen y Mulvey sobre su filme *Riddles of the Sphinx* (1977) en L. D. Friedman (1979).

⁹ A. Bálint Kovács (2007), p. 29; P. Wollen (1982a).

¹⁰ Esta cuestión se vuelve a retomar más adelante y a lo largo de este trabajo.

significantes derivadas de la pintura del Renacimiento, la fotografía y la perspectiva idealista del mundo¹¹. Así, cualquier cambio en el estilo necesariamente apoyaría o refutaría la ideología del realismo transparente y sólo una historia del cine teóricamente informada, no lineal y “materialista” puede captar esta dinámica. Comolli afirma que resulta posible explicar la historia de la profundidad de campo¹² en el cine si se recurre a la noción general de ideología y señala que esta estrategia en los orígenes del cine primitiva no representaba una realidad neutral, natural, sino la concepción de la realidad con la cual la ideología burguesa se sentía más cómoda en el cambio de siglo¹³. En líneas similares, Brian Henderson advierte que la composición en profundidad proyecta un mundo burgués infinitamente profundo, rico, complejo, ambiguo, misterioso y que los encuadres planos de Godard colapsarían este mundo en una actualidad de dos dimensiones (en vez de tres); por ejemplo, la calidad plana (“flatness”) de *Weekend* (1967), en donde no hay emplazamiento de personajes más adelante que otros, no debería ser analizada sólo por sí misma, sino en relación a los modos previos de auto-presentación burguesa, particularmente dicha composición en profundidad (Henderson, 1976a: 436).

¹¹ Del mismo modo, la puesta en relación de Jean-Louis Baudry de la sala del cine con la caverna platónica y la regresión al estado del sueño, siempre supondría cierta *continuidad* y, por lo tanto, un privilegio por la representación que constituiría al sujeto en el centro del punto de fuga de coherencia ilusorio., mas unitario, de la “máquina fílmica”, perpetuando el modelo de sujeto/testigo individual. Para Marie-Claire Ropars, el privilegio dado al corte y a la interrupción conduce, al contrario, a sostener la eventualidad de un sujeto incompleto, menos interpelado por la imagen que alejado por el proceso de montaje (Ropars, 1981: 86-7). J. L. Baudry (1986). Stam también cuestiona el planteamiento casi idealista de Baudry de un deseo transhistórico inherente en la psique y sobre un modelo monolítico del cine que no permite ya sea modificar el apparatus con el fin de crear lecturas aberrantes o para textos fílmicos que alertan al espectador sobre estos mismos procesos (Stam, 1992: 13).

¹² Lo que Comolli denomina *profondeur de champ* parece hacer referencia a la profundidad de campo, no sólo a la puesta en escena en profundidad independientemente del foco. Tanto Bazin como Comolli las confunden (Bordwell, 1997: 160). Véase la crítica de Bordwell a los postulados de Comolli en (1997). D. Bordwell (1997) entabla esta cuestión en el Capítulo 6 dedicado a la puesta en escena en profundidad, pp. 158-253. De J.-L. Comolli véase (1985). Esto es retomado en el apartado 2 del Capítulo 2 de esta tesis.

¹³ Cabe destacar, sin embargo, que desde la década de 1920 en adelante la profundidad de campo emergió vívidamente en el cine de la Unión Soviética también. En el período de montaje el primer plano agresivo fue en gran medida una herramienta para la caricatura satírica y grotesca (Bordwell, 1997: 209).



Fot. I y II Las imágenes “planas” de *Weekend* (1967)

Bordwell recuerda que el área visible dentro del encuadre tiene la forma de una pirámide lateral con la punta colocada en la lente. Este estrechamiento del espacio hacia la lente no es tanto ideológico como inevitable, al menos en las formas del cine basadas en la fotografía. Las regularidades en el comportamiento de la luz no fueron construidas por el humanismo renacentista o la ideología burguesa; fueron descubiertas por artistas, artesanos y científicos. Casi todos los sistemas de representación en la práctica imitan la proyección monocular geométrica y si se considera el “código” de la perspectiva renacentista cabe recordar también que varios sistemas distintos de perspectiva fueron concebidos desde 1300 hasta 1600 y a menudo variaron entre Europa del norte y del sur. La definición de Comolli de “perspectiva renacentista” ignora una característica crucial de la perspectiva monocular: que el espacio está organizado en relación a un punto de vista tácito del observador. Muchas imágenes pertenecientes a tradiciones no renacentistas representan objetos distantes consistentemente más pequeños que otros cercanos sin insinuar necesariamente un punto de vista unificado; Bordwell pone de ejemplo el arte romano de la era pre-cristiana, el cual ofrece muchos casos de disminución de tamaño a lo largo de planos paralelos en vez de planos que se alejan; este sistema no insinúa un punto de vista fijo¹⁴.

Según Bordwell, una cosa es afirmar que el cine ortodoxo reproduce sólo una concepción de la realidad y otra muy distinta es mostrar que existen otras realidades a las cuales el cine, u otros medios, podrían dar acceso. Mas al tratar la perspectiva solamente

¹⁴ Bordwell da el ejemplo de la obra pompeyana “Mosaico de Issos” (c. 100 a. c) (Bordwell, 1997: 161-2; 181).

como una forma de representar lo que sucede a la distancia, figuras menguantes y punto de fuga, se ha tendido a desestimar lo que Kuleshov y sus contemporáneos consideraron tan importante sobre la óptica de lentes. Comolli y otros defensores de la determinación ideológica de la técnica únicamente perciben la tradición occidental del ilusionismo pictórico, mientras que algunos directores de la década de 1910 vieron una oportunidad para darle forma a la atención del público de una manera que no era posible en el teatro (Bordwell, 1997: 162-82).

Para Henderson, en *Weekend Godard*, como Eisenstein, repudia la concepción individualista del héroe burgués y sus desplazamientos de cámara o *travellings* lo reflejan (Henderson, 1976a: 424). Recordemos antes que, en términos análogos, André Bazin señala que el plano-secuencia o la profundidad de campo están más apegados a la “realidad” que el corte y le atribuye a éste último objetivos “manipuladores”. Esta perspectiva dicotómica (primeros planos = visión individualista; planos generales, *travellings* = vs visión individualista), como hemos advertido, no resulta tan simple. Debemos, igualmente, estar alerta al peligro de una concepción monolítica de la “ideología dominante” o “cine dominante”; además, no pueden considerarse los productos culturales sin una lectura dialéctica como si estuviesen exentos de contradicción (Stam, 1992: 12).

Si bien es cierto que *Weekend*, junto con *La chinoise* (1967), *El viento del este* (*Le vent d'est*, 1970) o *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) exponen una especie de voz colectiva, por llamarla de alguno modo, filmes como *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963) o *Detective* (*Détective*, 1985) se centran más bien en un personaje masculino. Algo similar sucede con *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964) o *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: film en douze tableaux*, 1962), donde una protagonista ocupa el centro de los filmes y cuya crítica desde las perspectivas de género ha sido quizá el mayor reto a la ortodoxia de los análisis formales/estéticos de la *Nouvelle vague* (Vincendeau, 2009: 21)¹⁵. La perspectiva de Henderson deja de lado el hecho

¹⁵ Si bien hay críticos que han estimado una lectura feminista en el trabajo de Godard, la mayoría han tendido a criticar cierta cosificación de sus personajes femeninos, sobre todo en sus filmes de la década de 1960 con actrices como Anna Karina y Brigitte Bardot. Para Laura Mulvey y Colin McCabe, no es que la investigación de Godard carezca de interés, sino que a final de cuentas es una investigación masculina, la cual ignora la determinación social compleja de la posición de las mujeres a favor de una imagen de la mujer fuera de cualquier contexto social o económico (McCabe, 1980: 87). Por su parte, Robert Stam destaca que *Salve quien pueda* (*la vida*) (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980) es un caso ejemplar de una exposición política de la cuestión de la sexualidad y el cine. Véanse J.-P. Esquenazi (2004), P. Mary (2006), G. Sellier (2008), G. Vincendeau (2009).

de que la profundidad se relaciona en un texto en particular con otras estrategias de montaje y edición y generalmente no aparece como la única opción de composición; *Weekend* no contiene, además, sólo imágenes planas, sino que las combina con otras. En otras palabras, el espacio en profundidad y la edición constructiva no son estrategias incompatibles¹⁶.

Luego de Bazin se ha considerado que un personaje presentado mediante una toma larga o plano-secuencia (“long-take sequence”) puede ser mucho más realista que como parte de un montaje fragmentado; sin embargo, puesto que puede demostrarse que el realismo es un estilo que está sólo de manera tangencial, y de formas muy convencionalizadas, relacionado con la “realidad”, las formulaciones del “dogma baziniano” sobre lo que sería “más” realista deben ser cuestionadas. De hecho, en la actualidad esta estrategia resulta bastante anormal, dado que una gran parte de los filmes actuales contienen muchísimos cortes; éste se percibe ahora más bien como un elemento poco realista¹⁷, ya que llama la atención sobre sí mismo en un estilo brechtiano (Brunette/Wills, 1989: 158-160). El plano-secuencia rara vez aparece en su estado puro, es decir, como una secuencia filmada en una sola toma, sino en combinación con otras formas de montaje.

En consecuencia, creemos que el lector/espectador construido textualmente no necesariamente coincide con el lector/espectador socio-histórico. Todos los filmes llevan a cabo suposiciones específicas sobre la ideología del público y preparación cultural; toman una actitud claramente definida hacia lo que Bakhtin llamaría su “interlocutor proyectado”. De esta forma, ciertos grupos sub-culturales pueden leer formas populares para su propio beneficio, incluso sin la “autorización” del texto o de sus productores (Stam, 1989: 43-7)¹⁸. Lo

¹⁶ D. Bordwell (1997).

¹⁷ Véase, por supuesto, el trabajo de André Bazin (2005a) y (2005b). Podría agregarse que la tesis de Brunette y Wills, de 1989, tiene incluso ahora más vigencia, dada la enorme cantidad de cortes en una gran parte del cine contemporáneo.

¹⁸ El movimiento de una lectura contestataria o aberrante también puede actuar en dirección opuesta, por supuesto; un filme antirracista, si es sometido a los prejuicios etnocéntricos de un crítico particular o comunidad interpretativa, puede ser leído de manera racista (Stam/Spence, 1985: 646). Stam y Spence señalan el caso de Andrew Sarris cuando se equivoca en una escena muy concreta de *Masculino, femenino* (*Masculin Féminin*/Jean-Luc Godard, 1966) y, por lo tanto, lleva a cabo una lectura fuera de lugar. Asimismo, Sarris habló por varios críticos norteamericanos que se identificaron fuertemente con el artista-intelectual alienado que hace de protagonista y su perspectiva desilusionada de los cubanos en *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). Estos vieron al filme como un lamento del *auteur* con respecto al bajo nivel de vida cultural en Cuba y la naturaleza represiva del régimen y afirmaron que lo que les pareció más favorable fue la confrontación personal y muy valiente del filme hacia las dudas del artista y ambivalencias en relación a la revolución cubana. Tales críticos no comprendieron la crítica del filme al protagonista y a una Cuba pre-revolucionaria (Stam/Spence, 1985: 649 n.29 y 30). Véase J. Staiger (2000) para un recuento de diversas formas de (re)apropiación y lectura entre diferentes grupos socio-culturales.

que para Antony Easthope implica siempre lecturas distintas dentro de distintos contextos de lectura (Easthope, 1991: 21) es lo que aquí deseamos revisar con detalle, junto con otras corrientes de pensamiento que enfatizan esta circunstancia.

¿Qué sucede entre y en esas relaciones que se inscriben en el espectador textualmente construido y en el espectador con ubicación socio-histórica fija? ¿De qué manera es posible identificar uno o varios espectadores textualmente construidos? ¿Hacia dónde apuntan el montaje y la *mise-en-scène* en este respecto? A pesar de que los filmes de ficción son máquinas persuasivas designadas para producir impresiones y emociones específicas, no son todopoderosos; pueden ser leídos de maneras distintas por audiencias diferentes (Stam/Spence, 1985: 646-7). Para esto es necesario reparar en la importancia de una dispersión de los supuestos inmediatos que una simple lectura interpretativa conlleva; se trata más bien de distinguir de qué manera se constituyen las voces en el texto, la sexualidad, las consideraciones histórico-culturales y rechazar nociones como intencionalidad y mimesis, así como tomar en cuenta la carga ideológica que los espectadores llevan consigo. En este punto se vuelve indispensable ver qué tiene que decir el texto en relación no sólo a su contexto inmediato sino a otros que quizá, en una primera aproximación, puedan parecer divergentes. ¿Qué recursos deben emplearse para el reconocimiento de los discursos ideológicos en el texto? Es necesario recordar primeramente las sospechas de la crítica hacia una mera transposición de particularidades culturales o sociales al ámbito de su representación, en este caso cinematográfica, que se reduce en esas aparentes dicotomías y oposiciones entre cierta realidad fenoménica y una textualidad que la simboliza.

En el momento de abordar estos principios específicos de los textos fílmicos, las formas que toma la narración (de acciones, eventos, diálogos, temáticas) representa, a menudo, una de las principales pautas para interpretarlos y discernir sus propósitos; mas, invariablemente, se torna más que necesario llevarlo a cabo “buscando la discursividad ideológica del film en sus articulaciones textuales” (Company, 1987: 17)¹⁹. Siguiendo a Stam en su lectura de Bakhtin, los textos fílmicos dramatizan y representan su relación con el poder social no únicamente a través del tema e “imagen”, sino también a través de su relación

¹⁹ Se trata, en breves palabras, de la clásica distinción de lo que los formalistas rusos llamaron *fabula* (historia) y *sjužet* (argumento, trama) y Gérard Genette *histoire* y *récit*, aquello que se narra y la forma en que esto se narra. Esta dicotomía ofrece innumerables posibilidades para el estudio del cine. Véase R. Stam (1992), pp. 140-7.

crítica con las estructuras de la autoridad discursiva tal como es mediada por los parámetros formales del texto (Stam, 1989: 105). Después ofrece el ejemplo de Luis Buñuel en *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930), el cual no únicamente lleva a cabo una crítica a la Iglesia, sino a la etiqueta en todas sus formas; así, el decoro religioso es socavado por la asociación sistemática de la religión con la muerte y por la descontextualización irónica de símbolos católicos, dignatarios y artefactos, entre otras cuestiones.

Esto no quiere decir que el contenido del filme no deba evaluarse, sino más bien que esto debe realizarse en conjunto también con el estudio de las demás prácticas que el texto lleva a cabo más allá de lo inmediatamente visible: sus omisiones, diálogos con la cultura y la sociedad, resistencia o tolerancia hacia ciertos discursos políticos, etc. En última instancia, no son sólo cuestiones referentes a la anécdota, trama o argumentos, las que determinan las relaciones entre las luchas de clases o las posturas políticas. Permanecer en el nivel de un análisis de contenido en estos términos implica, además, fracasar al abordar la *operación* ideológica del filme (Heath, 1985: 511). Por estas mismas razones, el cometido se convierte en ilustrar de qué manera estas operaciones se hallan presentes en las articulaciones espacio-temporales de los filmes, puesto que “nada hay tan discursivo como el montaje” (Sánchez-Biosca, 1996: 36). Se podría primeramente abordar la cuestión con una serie de preguntas sobre las cuales Stam reflexiona:

does a film assume an interlocutor of a specific gender, class or nation? Does the film ignore the possible reactions of women or take them into account? Does it assume a lily-white audience or make room for blacks? Many mainstream films of the fifties gave the impression that there were no black people in America (Stam, 1989: 47).

Estas palabras recuerdan intereses relacionados al área de los Estudios Culturales. Las formas en que esto se refleja en los filmes pueden exponerse a través de diversos elementos y técnicas como el montaje, la edición, movimiento de cámara, punto de vista, los componentes y características del diálogo, las relaciones imagen/sonido, aquellas voces escuchadas y aquellas silenciadas, como las llama Stam²⁰. En este sentido, resulta necesario recordar que cada texto participa en un complejo de relaciones que tienen que ver con una

²⁰ R. Stam (1989).

tradición, con una historia de las técnicas; asimismo, el estudio del texto fílmico no debe perder de vista que el análisis indudablemente implica, entre otras cuestiones,

sacar a la luz el diálogo implícito que mantiene con otras formas de expresión coetáneas y anteriores, tales como las convenciones cinematográficas de su época [...] las fuentes de inspiración narrativa, los modelos de interpretación del actor, los sistemas de diferenciación del producto desde una óptica industrial (Sánchez-Biosca, 2004: 39)²¹.

Es preciso no olvidar el hecho de que cualquier trabajo fílmico, literario, artístico, siempre estará ligado a sus antecedentes no sólo artísticos, sino históricos y sociales; a lo que revive o reutiliza (o no) y a lo que tiene que decir en relación a cierta tradición. Cualquier estudio serio retomarí­a siempre esta perspectiva considerándola ineludible e importante para el estudio actual, presente, de su trabajo. Así,

Instead of asking: what is the position of a work *vis-à-vis* the productive relations of its time, does it underwrite these relations, is it reactionary, or does it aspire to overthrow them, is it revolutionary? - instead of this question, or at any rate before this question, I should like to propose a different one. Before I ask: what is a work's position *vis-à-vis* the production relations of its time, I should like to ask: what is its position *within* them? This question concerns the function of a work within the literary production relations of its time. In other words, it is directly concerned with literary technique (Benjamin, 1998a: 87).

En “Der Autor als Produzent” (1934), Benjamin señalaba, en el campo de las obras literarias pero que también puede formularse sin duda sobre los trabajos en el cine y en otras áreas, que estos no son un simple reflejo de las relaciones de producción, sino una pieza que forma parte de un conjunto de circunstancias histórico-sociales, económicas y estilísticas muy complejo. El lugar que cada uno de estos trabajos tiene dentro de este escenario debe ser puesto de manifiesto.

Esto es precisamente lo que nos hemos propuesto abordar en el presente trabajo. Como resultado de estas reflexiones, es posible entonces abrir el diálogo en torno a contextos muy determinados en los cuales puedan englobarse la serie de factores que se han venido discutiendo. En este sentido también, la perspectiva de Itamar Even-Zohar sobre la literatura se vuelve ilustrativa. Para él, la literatura representa “una red, un complejo de actividades”,

²¹ Son estos los factores que propone Vicente Sánchez-Biosca en su análisis de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*/Robert Wiene, 1920). Véase de este autor (Sánchez-Biosca, 2004), pp. 35-58.

así como “la totalidad de las actividades involucradas en su producción, distribución, repetición y valoración” (Even-Zohar, 1999: 29-32), *i. e.*, y toma en cuenta las posturas y análisis críticos, sociales y políticos que se ven involucrados al abordarla: una visión que permite un vínculo directo con su contexto, evita así su aislamiento y el cual enfatiza la necesidad de liberación de su “valor” “positivo” y “estético”:

Hay que liberarse de la identificación automática [...] de la literatura con un “valor” positivo, estético (en el sentido de tener validez atemporal) o de otro tipo, y con la idea popular de que es portadora de una verdad, auténtica o profunda –más allá de lo corriente–, acerca del mundo. Es precisamente sobre este conjunto de *doxa* que está basada actualmente la reputación de la literatura. Pero, al tratarse de una base que depende de las relaciones de poder, podría derrumbarse de un día a otro, y hacer que el grupo literario entero se convirtiera en irrelevante y marginal (Even-Zohar, 1999: 35).

Por otro lado, ¿qué ha sucedido, cambiado a través y durante el paso del tiempo? No resulta posible considerar el trabajo de un artista de la misma manera una vez han pasado cincuenta años. Lo mismo puede decirse de las perspectivas teóricas y críticas. La mirada retrospectiva resulta, pues, fundamental en toda expresión artística o cultural; resulta necesario, “volver atrás”, leer desde un presente a través de ese pasado, y viceversa, ligándolos. Con frecuencia, como hemos visto, este tipo de perspectivas se han relegado por otras que señalan la importancia de textos determinados en favor de ciertas complicidades ideológicas que amenazan con volverse categóricas.

Del mismo modo, se reconoce un *impasse* dentro de los enfoques de los historiadores del cine: lidiar con las complicaciones que resultan de lo que se podría denominar “el problema del presente”²² cuando se intenta explicar el cine actual, ya que a menudo los críticos y/o historiadores han concebido su momento presente como el clímax de las tendencias que han elegido. En la historia del cine se ha tendido, desde una perspectiva teleológica y narrativa, a reconocer un origen desde el cual se parte hasta desembocar en el punto presente, el cual no termina de ser “explicado” en los mismos términos que los períodos anteriores. Esto se relaciona con lo que Mieke Bal llama “paranthocentrism”: una ilusión común, una centralidad “normal” en el presente como el resultado de un desarrollo. Con este supuesto se priva al presente de su posición en la historia y al analista de la cultura contemporánea de una medida con la cual estimar el significado. Se asume con esto que la

²² D. Bordwell (1997).

propia posición de uno es normal, la norma, más allá del cuestionamiento y, por lo tanto, universal y transparente (Bal, 1999: 18-9). Para Bal, puesto que la indecidibilidad de lo visual es entendida por ella como el paradigma de la producción de significado en general, dentro del análisis, más que clasificar y cerrar a éste como si se tratase de resolver un enigma, se intentaría más bien llevar a cabo otro tipo de práctica:

to trace the process of meaning-production over time (in both directions: present/past and past/present) as an open, dynamic process, rather than to map the results of that process. Instead of establishing a one-to-one relationship between sign or motif and meaning, I emphasize the active participation of visual images in cultural dialogue, the discussion of ideas (Bal, 1999: 9).

De acuerdo con Bal, el arte representa una intervención cultural, una discusión filosófica y, en vez de argumentar estéticamente a favor de artistas particulares, defiende la idea que propone considerarse al arte contemporáneo como una forma de historia del arte y filosofía cultural, como un tipo de estudio sobre las formas de ver que van más allá de la oposición entre teoría y práctica (Bal, 1999: 20-1). Esta perspectiva permite, entre otras cosas, diversificar un panorama, más bien tradicional, al establecer nuevas relaciones entre los diversos ámbitos percibidos en torno a ese “problema del presente”.

Varios autores han criticado reiteradamente, sin embargo, esa renuencia todavía actual a estudiar el trabajo de un artista reconociendo la importancia de la perspectiva socio-histórica; “si una crítica se limita a sacar el texto de su contexto «original», se prohíbe a sí misma descubrir cómo funcionaba dicho texto en el momento en que empezó a circular y entró en conflicto con (o confirmó) las posiciones del polisistema coetáneo” (Asensi, 2011: 66). Existen numerosos contextos que se pueden considerar o desde los cuales es posible partir; para Stam, un contexto ilimitado que continuamente interactúa con y modifica al texto ayuda a evitar la fetichización formalista del objeto de arte autónomo (Stam, 1989: 20); punto importantísimo de toda lectura crítica. Se diría que “[ningún] contexto determina el sentido hasta la exhaustividad. No produce ni garantiza, pues, fronteras infranqueables, umbrales que ningún paso podría pasar” (Derrida, 1998: 26)²³.

Si bien es cierto que, de acuerdo con Jacques Derrida, “un contexto no es nunca absolutamente determinable [...] no esta [sic] nunca asegurada o saturada su determinación”

²³ “Aucun contexte ne détermine le sens jusqu'à l'exhaustivité. Il ne produit ni ne garantit donc des frontières infranchissables qu'aucun pas ne saurait passer” (Derrida, 1996: 27).

(Derrida, 2003: 351), esto no implica que, por un lado, deba subestimarse y, por otro, que no deba intentar recobrase con el fin de comprenderlo mejor. Es necesario tomar en cuenta, pues, dentro del análisis cinematográfico, que esta imposibilidad indica precisamente que,

puesto que un contexto real o lingüístico es del todo recuperable, la investigación ha de esforzarse al máximo en reconstruir los contextos, ha de recoger todos los datos empíricos que estén a su alcance con el fin de hacerse la idea más aproximada posible del contexto en el que tuvo lugar un acontecimiento (Asensi, 2011: 65-6).

Todo esto implica tener en cuenta las particularidades de los diferentes contextos desde los cuales puede leerse un texto y que se ven, a su vez, envueltos en una especie de entramado. Habría que ver, en este caso, si se trata del contexto del cine sueco o escandinavo en el momento en que Ingmar Bergman llevó a cabo sus filmes, cierto contexto de la anteriormente manifestado por la tradición, el contexto del cine a lo largo y ancho y los respectivos impactos de la obra del director sueco, etc. y considerar que todos ellos deberían estudiarse en conjunto y no sólo de manera aislada. Un ejemplo más concreto de esto puede verse en las relaciones entre el cine europeo y el estadounidense, así como en la diseminación de la noción de “autor” en el cine:

European films intended for one kind of (national) audience or made within a particular kind of aesthetic framework or ideology, for instance, undergo a sea change as they cross the Atlantic and on coming back find themselves bearing the stamp of yet another cultural currency. The same is true of Hollywood films: what auteur theory saw in them was not what the studios or even the directors intended, but this did not stop another generation of American viewers from appreciating what the *Cahiers* critics extracted from them (Elsaesser, 1994: 25).

Pero antes de entablar directamente las condiciones de la puesta en escena, de las marcas de elaboración y organización de los filmes, así como del polisistema y diversos contextos con los cuales se comunica, cabe recordar que a nivel (preliminar) en relación al “realismo fotográfico” se halla el hecho de que lo que el cine representa está siempre ya textualizado (Easthope, 1996: 192). Dicho de otra manera, esa remisión a una probable realidad fenoménica y sus innumerables posibilidades, no implica un proceso carente de problemas. Este punto conduce a otro tipo de consideraciones críticas en lo relacionado a su relación; si

no se trata de una mera reflexión, ¿de qué forma resulta posible leer una postura política o ideológica en el texto?

La *crítica como sabotaje* ha propuesto una perspectiva epistémica y lleva a cabo una crítica de los discursos, ya sea literarios, fílmicos, políticos, filosóficos, etc. sobre todo al tomar en cuenta uno de sus principales postulados: la noción de modelizaciones del mundo, el hecho de que estos discursos suponen y muestran modelos similares a aquellos en los que vivimos y presentan efectos performativos. La cultura de todos los tipos y famas produce, reproduce y/o legitima formas de pensamiento y sentir en la sociedad y el bienestar de la gente en la sociedad se ve crucialmente afectado y moldeado por esto (Dyer, 2000: 6). Esto implica reconocer la configuración de ese valor performativo de los textos, hacer hincapié en sus construcciones y nociones ideológicas, ya que, de lo contrario, persiste la convicción de situar los textos o manifestaciones culturales más allá de lo político. Los sistemas modelizantes son “apelativos, incitativos y performativos”, sin olvidar que “la capacidad de los modelos textuales para configurar el horizonte de la percepción del mundo de una colectividad” (Asensi, 2011: 19) resulta indiscutible²⁴.

Es importante destacar que esto no supone que por un lado exista la “realidad” y, por otro, los modelos de mundo en una relación de antes y después. Así, consistiría en un error evaluar de qué manera determinados textos transportan o “representan” de manera natural un modelo de mundo si antes no se problematiza la noción de “representación” *per se* o la modelización propiamente que llevan a cabo desde sus elementos enunciativos: “El carácter empírico de la realidad fenoménica, con sus dolores, sus padeceres, sus alegrías, etc. constituye un mundo que en sí mismo es un modelo de mundo naturalizado, fosilizado como historia y tomado por mundo objetivo” (Asensi, 2013)²⁵. La experiencia empírica de todo sujeto es inseparable de las diferentes mediaciones semióticas que le han ido configurando como tal sujeto en un nivel consciente e inconsciente. Por eso mismo, es necesario examinar la noción de dominación textual (Polan, 1985: 665). Así,

la crítica como sabotaje debería ser no solo el análisis de los modelos de mundo presentes en los discursos que se añaden a, confirman o desmienten, el mundo de los receptores o receptoras, sino también el análisis de los modelos de mundo naturalizados (Asensi, 2013).

²⁴ M. Asensi (2011) y (2013).

²⁵ El artículo no contiene paginación.

Esto representa, entre otras cosas, desconfiar de los principios u orígenes absolutos, del *telos*, y subrayar la implicación de los mismos en las construcciones y modelizaciones, nada inocentes, llevadas a cabo por medio de las ideologías dominantes. La importancia de este valor performativo de los textos ha sido una cuestión central de los Estudios Culturales, los Postcoloniales y, sobre todo, de los *Gender Studies* desde hace tiempo. No obstante, la “crítica como sabotaje” pone un énfasis aún mayor en las estrategias discursivas y en la construcción de las articulaciones textuales.

Al final, la lectura implica también poner en evidencia el panorama específico del contexto a analizar, volverlo a (con)textualizar, construir una lectura más en torno a sus estrategias enunciativas. Una conclusión se logra imponer: el *quid* consiste en poner al desnudo sus bases ideológicas y en intentar evaluar con detalle sus procedimientos formales. A partir de este momento, uno de los objetivos consistirá en revelar la intersección fundamental en el estudio del cine: las condiciones de la producción cinematográfica y su distribución, el filme individual y el sistema general del cine (Heath, 1985: 512). Lo indudable es que este panorama descrito apunta en contra de una simplificación; como se deduce de lo expuesto por Heath, se diría que los mecanismos que entran en juego deben concentrarse entre la situación económica específica de la industria, la composición visual y los discursos críticos prevalentes.

1.3 ¿Cine narrativo clásico?

Dentro del contexto de los Film Studies académicos la cuestión “Hollywood versus Europa” por momentos pareciera el mito fundador de la disciplina; a tal grado que normalmente se discute bajo títulos distintos. Thomas Elsaesser menciona tres casos específicos: el económico, el cultural y el formal¹. En el caso del cine narrativo, una larga tradición de lectura iconográfica ha formado a los espectadores para considerar las imágenes como ilustraciones de textos clásicos (Bal, 2004: 1289) y prolongar así la búsqueda de la linealidad como prerequisite de todo texto fílmico².

Como se sabe, suele relacionarse el cine modernista con el cine de autor y las diversas corrientes conocidas como *Nouvelle vague*, expresionismo alemán, montaje soviético, etc., pero una primera reflexión en torno a la marcada dicotomía “cine narrativo clásico”/“cine modernista”, omnipresente en la historia y la teoría cinematográficas, permite analizar algunos de los factores que entran en juego en el momento de entablar no sólo el estudio de un filme, sino en el ejercicio de la crítica. No se trata, en ningún caso, de “renovar” y distinguir los elementos que puedan diferenciarse u oponerse en esa clásica distinción, ese juego de oposiciones que conlleva el único fin de prescribirlos en una u otra posición, sino de cuestionar precisamente la objetividad de dicha perspectiva, tan arraigada en casi la totalidad de la teoría cinematográfica pero que tampoco resulta posible pasar por alto.

Para David Bordwell *et alii*, en su ya clásico *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (1985), este género o categoría cinematográfica que existió de 1917 a 1960 consistía en una modalidad unificada de práctica fílmica³ y la idea de un estilo de grupo (“group style”) reaparece constantemente a lo largo del libro. A pesar de que los mismos autores señalan el peligro de caer en una concepción del cine modernista como una simple derivación del cine de Hollywood, se trataría de un “práctica” apegada a cierto

¹ T. Elsaesser (1994), p. 24. Véase del autor a este respecto (2005).

² El debate en la historia del arte entre el texto realista y el texto modernista, como ha subrayado David N. Rodowick, se remonta a la discusión entre Bertolt Brecht y György Lukács (Rodowick, 1988: 12).

³ “[A] unified mode of film practice” (Bordwell *et alii*, 1996: xvii). Al respecto véase sobre todo el prefacio, la primera y última partes de este libro.

“realismo” (visión que bien podría remitirse incluso hasta la poética aristotélica)⁴, cuya narrativa posee un principio, un núcleo y un final, así como el denominado “montaje invisible”, entre otras cuestiones. Esto se contrapone, sin duda, a características confinadas al otro extremo de la balanza: una supuesta ambigüedad y carencia de intriga en la trama, planos-secuencia y escasos cortes, poca acción en contraste con la presencia de muchos diálogos, poco movimiento de la cámara, intromisión o puesta en duda de la dicotomía ficción/realidad o, como en el caso de la denominada *Nouvelle vague*⁵, diálogo espontáneo, fotografía libre, edición iconoclasta y actuaciones despreocupadas (Vincendeau, 2009: 7)⁶.

Bordwell ya había planteado anteriormente en *Narration in the Fiction Film* (1985) cuestiones muy similares, como, por ejemplo, que la narración en el cine de arte se convirtió en una modalidad coherente en parte al definirse a sí mismo como una desviación de la narrativa clásica. Para él, históricamente, el cine de arte tiene sus raíces en una oposición a Hollywood apoyada dentro de varias industrias nacionales durante el período de cine mudo y sustentado por conceptos prestados del modernismo en teatro y literatura (Bordwell, 1985: 228-9)⁷.

De la misma forma, Noël Burch se había propuesto anteriormente distinguir el cine clásico ilusionista⁸ en *Theory of Film Practice* (1973) con su noción de Modo de Representación Institucional (“Institutional Mode of Representation”) en oposición al cine modernista. Para Burch, el IMR tomó forma alrededor de 1904, se consolidó entre 1915 y

⁴ D. Bordwell *et alii* (1996). Algo muy similar sucede con la postura de András Bálint Kovács, quien se propone llevar a cabo una taxonomía histórica de varias tendencias dentro de lo que él llama “cine modernista europeo tardío” del período de mediados de la década de 1950 a mediados de la década de 1970. Para él, el cine modernista, en oposición a los géneros y convenciones, creó los suyos propios (Bálint Kovács, 2007: 2-3).

⁵ Véanse P. Graham & G. Vincendeau (2009) y M. Marie (2005) para una relación de la *Nouvelle vague*. Según Vincendeau, a pesar de hablar de una “escuela artística”, Marie privilegia a directores y ofrece una visión forzada del movimiento (Vincendeau, 2009: 12). Marie, por su parte, asegura que “la Nouvelle Vague française est un mouvement cohérent, limité dans le temps” (6); “est l’une des écoles les plus affirmées et les plus cohérentes de l’histoire du cinéma” (27). Asimismo, ve necesario marcar (e imponer) ciertos límites: “Afin de baliser le terrain avec un minimum de précision et d’éviter une expansion incontrôlée de ce courant historique [...] nous proposerons les limites suivants...” (13-4) de lo que él llama una escuela: “Nous avons eu le projet de proposer une définition assez stricte de la notion valise d’école en histoire du cinéma” (6).

⁶ Para una visión de Hollywood desde una perspectiva de las nociones de globalización y el cine transnacional véase T. Miller *et alii* (2001) (eds.).

⁷ Bordwell señala en este punto una cuestión ineludible: el hecho de que llamar a esto “modernismo” no es tan importante como reconocer que solamente hasta que una estética fue formulada explícitamente fue posible para los críticos y espectadores construir una norma extrínseca que ayudase a captar algunos filmes problemáticos (Bordwell, 1985: 310). Se volverá más adelante sobre la noción de esos “filmes problemáticos”.

⁸ “Illusionist cinema”, o “cine clásico narrativo”, hace alusión a los filmes que intentan “borrar” sus marcas de elaboración y expresión y que aparentan ser más naturales o directos.

1917 como el estilo dominante y desde entonces ha sido el marco básico dentro del cual el cine *mainstream* ha “evolucionado” durante los últimos cincuenta años (Burch, 1986: 489)⁹. La postura de Burch intentaba simplificar este enfoque, como si dicha categoría, y su consecuente unidad, fueran fácilmente reconocibles y definibles.

En términos generales, el montaje practicado en el cine clásico o “Hollywood” “lucha por desconocer las fracturas decisivas de la modernidad y pugna igualmente por esconder la máquina y sus efectos tras la fábrica de relatos” (Sánchez-Biosca, 1996: 122). Si bien es cierto que, en este contexto, lo menos perceptible que sea una técnica, lo más exitosa que ésta se volverá (Doane, 1980: 48), esto no resulta tan fácil de distinguir como parece, al menos desde un punto de vista estrictamente formal. Esa tendencia a la unidad, a concebir esos elementos como “naturalizados” con el fin de tornarlos “imperceptibles”, existe más bien de acuerdo a ciertas convenciones, a una historia que ha impuesto las formas de leer dichos elementos. Lo mismo puede decirse en relación a una serie de códigos y recursos que este cine utilizaría y que le son más propios, tales como la edición analítica, el campo/contra-campo, la profundidad de campo, la regla de los 180 grados, sonidos y, sobre todo, música no diegética y la noción de realismo respectivamente.

Por su parte, Stephen Heath ha argumentado en su influyente texto “Narrative Space” (1981) que lo que le brinda al espacio en movimiento su coherencia en el tiempo y decide la metonimia como un hecho que tiene lugar (“taking place”) es la narrativa en sí. Heath destaca la importancia de la mirada (“look”) y el punto de vista del personaje para la cohesión de la unidad espacial de implicación narrativa; es decir, es el personaje quien introduce y “regula” el campo de la narración para el espectador dentro del “cine narrativo clásico”¹⁰:

Frame space [...] is constructed as narrative space. It is narrative significance that at any moment sets the space of the frame to be followed and “read”, and that determines the development of the filmic cues in their contributions to the definition of space in frame [...] space becomes place - narrative as the taking place of film (Heath, 1981: 36).

¿Significa entonces que un filme que carezca de este campo visual “coherente” producido por medio de la articulación de la narración representa un filme que se sale de la norma? ¿Un

⁹ Según Vicente Sánchez-Biosca, Burch interpreta equivocadamente la noción barthesiana de grado cero de la escritura, característico de la novela objetualista moderna, como definitoria del cine clásico de Hollywood o IMR (Sánchez-Biosca, 1996: 46). También véase D. Bordwell (1997) para un análisis de las propuestas de Burch.

¹⁰ S. Heath (1981b).

filme modernista? Mas, ¿qué es exactamente un “campo visual coherente”? Colin MacCabe, por su parte, ha señalado al respecto que la construcción de dicho espacio no puede darse en términos de algunos rasgos formales específicos; la necesidad de comprender la organización de planos a lo largo de la articulación de la narrativa implica que lo ideológico está ya distribuido dentro de lo discursivo (MacCabe, 1978: 32)¹¹. La complejidad de los códigos, de reparar en las formas en que se constituye la significación fílmica a través de ellos, resulta una labor más ardua de lo que suele pensarse y no puede simplemente equipararse con ideas específicas *per se*¹².

Quizá sea necesario un enfoque totalmente distinto, uno que vaya más allá de las definiciones y se detenga en las formas en que los diversos textos hacen uso del lenguaje fílmico de acuerdo a los códigos cinematográficos. Por ejemplo, para Robert Stam, las aproximaciones de Mikhail Bakhtin al lenguaje sobre monoglosia y heteroglosia proveen un marco valioso para considerar el cine clásico dominante como un tipo de lenguaje estándar impuesto respaldado y apoyado (“underwritten”) por el poder institucional y, por lo tanto, que ejerce hegemonía sobre un número de “dialectos” divergentes tales como el documental, el filme militante y el cine de vanguardia (Stam, 1989: 53). La cuestión es que para que una narrativa histórica coherente se construya es necesario marginalizar todos los filmes “no narrativos” (que, para Brunette y Wills, resulta a su vez también una categoría difícil de distinguir) constituyendo así al “otro” que, retrospectivamente, se utiliza entonces para argumentar las particularidades del cine narrativo *mainstream* como un tipo de entidad distinguible expuesta como totalidad lista para ser descrita (Brunette/Wills, 1989: 38). Sin duda, esta “narrativa” de la historia del cine, en su afán logocéntrico, ha excluido al cine experimental, la animación o el documental. De acuerdo con el sugestivo trabajo de Stam, un acercamiento translingüístico sería más relativista y pluralista sobre estos diversos lenguajes fílmicos, y privilegiaría, como es característico de Bakhtin, lo periférico y lo marginal en oposición a lo central y lo dominante (Stam, 1989: 53).

Siguiendo estas reflexiones, podemos hablar de cierta analogía o más bien complemento, en relación al trabajo de Gilles Deleuze y el enfoque que éste le dio a los textos fílmicos en *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985) respectivamente. Ahí,

¹¹ La cuestión ideológica dentro de estos planteamientos es tratada en el apartado 2 de este capítulo.

¹² Estas ideas se desarrollan en el apartado 1 del Capítulo II.

Deleuze puso en evidencia una transformación o ruptura que, como ya se ha comentado en diversas ocasiones, tampoco resulta tan fácil de distinguir. Lo interesante de estos planteamientos, por lo demás sumamente sugestivos en relación a los vínculos entre el cine y la filosofía y su aproximación al montaje, es que continúan apoyando, para algunos, una historia del cine predecible y con una perspectiva teleológica en la cual un cine temprano, o “primitivo”, aún no podría ser considerado propiamente *cine*. Para Deleuze, la imagen-movimiento se establece cuando el movimiento se desprende de las personas y las cosas, lo cual se llevó a cabo de dos maneras distintas e imperceptibles: a partir de la movilidad de la cámara misma y, por otro lado, gracias al montaje, es decir, “el *raccord* de planos que podían quedar fijos sin inconveniente, cada uno de ellos o la mayoría” (Deleuze, 2009: 44). La imagen-tiempo llegaría una vez que el tiempo se separa del movimiento y se articula a través del montaje, “[es] la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas de montaje (Welles, Resnais)” (Deleuze, 1987: 38)¹³.

Es verdad que no se trata de una oposición o diferencia tajante entre las dos imágenes de Deleuze en sentido estricto, sino más bien de dos formas de pensar la imagen fílmica en relación al tiempo y al espacio. Los dos libros de Deleuze (al igual que los libros sobre cine de Stanley Cavell) no son estudios sino cine sino estudios *filosóficos*, libros de filosofía primero y ante todo (Rodowick, 2007: 106). Para Rodowick, estos no presentan una historia del cine, ni la imagen-movimiento ni la imagen-tiempo son conceptos históricos y tampoco uno sigue al otro en una línea temporal cronológica; la transición de una a otra no es completa ni perceptible e incluso imágenes-tiempo “primitivas” persisten e insisten desde los inicios del cine (Rodowick, 1988: xvii)¹⁴.

¹³ Para Bálint Kovács, la postura opuesta a esta forma filosófica de teorizar el modernismo como la de Deleuze, está representada por Bordwell, para quien el modernismo es un movimiento estilístico internacional que nació como reacción al cine *mainstream* de Hollywood, y que prevaleció en el cine europeo durante la década de 1960 (Bálint Kovács, 2007: 34).

¹⁴ Uno de los argumentos de Rodowick es que la imagen-movimiento se desarrolla de acuerdo con una concepción hegeliana y dialéctica de la historia, mientras que la imagen-tiempo es nietzscheana y genealógica. La imagen-movimiento tiene una historia en una teleología que se desarrolla dialécticamente y progresa hasta un punto donde lógicamente completa sus opciones semióticas en lo que Deleuze llama imagen-relación. Esto no la previene de persistir y prevalecer como un régimen fílmico, o incluso de adoptar una forma postmoderna, pero la imagen-tiempo persigue otra lógica. Expresada como eterno retorno, la posibilidad recurrente en cada momento de tiempo de la aparición de lo nuevo e imprevisto, la aparición de imágenes-tiempo directas es impredecible de antemano. Si la imagen-tiempo ocurre o se repite en forma de recurrencia eterna, tan pronto como el cine se vuelve posible, la imagen-tiempo directa subsiste dentro de la lógica del cine como virtualidad

Aunque es verdad, como lo afirman Brunette y Wills, que en parte debido a los filmes “realistas” de Hollywood, que inculcan cierta realidad predeterminada, el mundo es visto como natural más que como construido y más allá del alcance del cambio político (Brunette/Wills, 1989: 17), resulta imprescindible la puesta en duda del cariz y coyuntura de esta naturalización, de la supuesta coherencia y unidad, planteamiento llevado a cabo constantemente sobre la base de “operaciones en búsqueda de esencias” y a ciertas “características generales”, siempre a partir de exclusiones arbitrarias o marginalizaciones (Brunette/Wills, 1989: 37-8)¹⁵. Resulta evidente que las diferentes totalidades que ciertas periodizaciones y movimientos pretenden abarcar, esa labor de querer aplicar determinadas nociones o conceptos a un grupo concreto de filmes o de englobar los trabajos de determinados directores como filmes “representativos” o “típicos” de uno de esos movimientos, van totalmente de la mano de cuestiones simplistas y relacionadas al canon: el vínculo cercano entre convenciones genéricas y sociales. Además, la separación de estilos ha tendido, históricamente, a estar vinculada a jerarquías sociales (Stam, 1989: 109).

Resulta curioso que para preservar la integridad de la categoría del cine de Hollywood, Bordwell *et alii* se vean obligados, por ejemplo, a crear argumentos elaborados para reintegrar las “desviaciones” obvias como el *film noir* y el cine de autor de Hollywood (Brunette/Wills, 1989: 41)¹⁶; en otros casos, simplemente se omiten¹⁷. Una vez llevado esto a cabo resulta mucho más fácil congregarse lo que entraría en la categoría del cine de Hollywood, así como ignorar las diferencias que existen desde el principio dentro de este marco¹⁸.

El cine clásico, según Bordwell, se basa en suposiciones (“assumptions”) particulares sobre estructura narrativa, estilo cinematográfico y en la actividad relacionada con rol de

pura y ésta no es histórica puesto que está libre de cargas por las formas del tiempo empíricas o cronológicas (Rodowick, 1988: xvii). Véase, sobre todo, D. N. Rodowick (1997) y (2010). Para una crítica a la dicotomía de Deleuze véase J. Rancière (2005), concretamente el apartado “¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine”, pp. 129-46.

¹⁵ Así, cuando Bálint Kovács señala que comprender el cine modernista históricamente significa entender de qué manera difiere de su contraparte, el cine no-modernista o cine (de arte) clásico narrativo, éste no es capaz de explicar dicha contradicción (Bálint Kovács, 2007: 33).

¹⁶ Véase Brunette/Wills (1989) para una crítica de los planteamientos de Bordwell *et alii* en este sentido.

¹⁷ En líneas similares, Bálint Kovács afirma que David Lynch, Quentin Tarantino, los hermanos Coen o filmes como *Crash* (David Cronenberg, 1996) o *El club de la lucha* (*Fight Club*/David Fincher, 1999) son manifestaciones sistemáticas de varios métodos narrativos modernistas sofisticados que se “infiltran” en el mundo de producción de calidad de Hollywood (Bálint Kovács, 2007: 60). Como puede deducirse, los argumentos no son suficiente para dar cuenta de estas manifestaciones dentro del cine “dominante”.

¹⁸ Consúltense los trabajos de T. Balio (2010) y T. H. Guback (1985) en relación a las importaciones extranjeras y al mercado cinematográfico estadounidense, así como a las relaciones del denominado cine clásico de Hollywood en contraste con el cine de arte.

espectador. Aunque admite que detallar dichas suposiciones es una tarea que está lejos de estar completa, asegura que en el cine clásico la forma de la narración motiva la representación cinematográfica: la lógica de causa-efecto y un paralelismo narrativo generan una historia que proyecta su acción mediante personajes definidos psicológicamente y orientados hacia una meta y el espacio y el tiempo narrativos son construidos para representar la cadena de causa-efecto. Así, el filme clásico tiene sentido para el espectador a través de criterios de verosimilitud (¿es x plausible?), de lo apropiado respecto al género (¿es x característico de este tipo de filme?) y de la unidad de composición (¿x hace que la historia avance?); para posteriormente concluir (la paradoja es clara): una vez señalizados estos antecedentes, es posible empezar a delimitar algunas características salientes del cine de arte (Bordwell, 2008: 152).

En consecuencia, “el cine de arte” representa para Bordwell igualmente una categoría; así, puede resultar útil considerarlo como una forma distinta de práctica cinematográfica, la cual posee una existencia histórica precisa, un conjunto de convenciones formales y procedimientos del acto de mirar (“spectatorship”) implícitos. Bordwell agrega que construir la categoría del cine de arte es tanto viable como revelador (Bordwell, 2008: 151)¹⁹. No carece de interés, por supuesto, el término “construir” (“constructing”) en la frase; una vez “construidas” dichas “categorías” resulta mucho más fácil determinar lo que se va, o no, a incluir dentro de cada una de ellas. No obstante, Bordwell aborda un punto crucial de estas circunstancias al afirmar que, a pesar de que puede parecer obstinado (“perverse”) proponer que determinados filmes producidos en contextos culturales tan variables puedan compartir características similares, las razones de esto se originan por el lugar en la historia de los filmes, al menos en lo que concierne al momento en el cual el término “filme de arte” recién comenzó a utilizarse. Como modalidad, éste apareció después de la Segunda Guerra Mundial cuando el cine de Hollywood iniciaba una suerte de declinación y los posteriores filmes neorrealistas pueden considerarse los primeros casos de cine de arte internacional de posguerra (Bordwell, 2008: 151-2). Por supuesto, una cuestión importantísima en este contexto fue la distribución y recepción de la categoría “cine de arte” en Estados Unidos, asunto que Elsaesser bien puntualiza: fue la práctica de distribución de Estados Unidos del

¹⁹ Véase también M. Smith (2006) y A. Bálint Kovács (2007) para una recapitulación histórica del término “filme de arte” y sus orígenes, sobre todo las páginas 20-7.

circuito de las filmotecas (“art-house”) la que le dio al término “cine de arte” su significado actualmente aceptado²⁰, tal como se expondrá más adelante y con más detalle en el caso específico del trabajo de Ingmar Bergman.

El hecho de que determinados recursos empleados en un texto fílmico en concreto se consideren pertenecientes al “arte” o a una cuestión “de autor” no supone que todos los filmes que hayan poseído dichas características sean igualmente catalogados, ya que tanto las normas como las desviaciones varían dependiendo del contexto histórico-social. Las formas en que un filme circuló en la sociedad donde surgió, en otras a donde se exportó, así como el punto de vista desde donde se aborde nunca estarán situados en el mismo punto. El filme resultará “artístico” únicamente frente a una base específica de supuestos clasificatorios. Lo cierto es que la categoría del cine de arte ha persistido; actualmente, a directores como Theo Angelopoulos, Béla Tarr o David Lynch se les considera, sin duda, personajes que se salen un tanto de la norma y que prolongan esas denominaciones y sus filmes son considerados filmes de arte o de autor, para nada dentro del denominado cine *mainstream* contemporáneo.

Bordwell señala que el modo de producción y consumo no caracteriza exhaustivamente al cine de arte, ya que también consiste de rasgos formales y de convenciones relacionadas a las formas de mirar. Luego, aunque afirma nuevamente que los creadores de dichos filmes son demasiado diferentes intrínsecamente para ser agrupados, trata aún así de demostrar que mientras los recursos estilísticos y motivos temáticos puedan diferenciarse de director a director, el total de *funciones* del estilo y tema permanecen constantes de forma notable en el cine de arte como un todo; argumenta, a pesar de esto, que los principios narrativos y estilísticos de los filmes constituyen un modo lógicamente coherente de discurso cinematográfico (“a logically coherent mode of cinematic discourse” [Bordwell, 2008: 152]). En un tono muy similar al que utiliza para su categorización del “clásico cine de Hollywood”, Bordwell pretende establecer una “categoría” del cine de arte y tratar a todos los filmes de dicho grupo como una totalidad (“a whole”) de acuerdo con las funciones “generales” (“overall functions”) de estilo y temática (sin duda palabras clave en el discurso de Bordwell), por más que él mismo ha afirmado con anterioridad que los directores son demasiado diferentes y que los modos de producción no bastan para dicha categorización. Como se deduce de todo esto, se insiste en proseguir y perpetuar la idea de

²⁰ T. Elsaesser (1994).

un sistema idéntico (“self-identical”) coherente, al lado de un deseo concomitante por la totalización (Brunette/Wills, 1989: 41).

Lo cierto es que sin la clara presencia de una de las dos denominaciones la otra no podría existir: el cine de arte se define a sí mismo explícitamente en oposición a la modalidad narrativa clásica y especialmente al nexo causa-efecto de eventos. En el filme de arte estos nexos se vuelven más imprecisos, más tenues. El hecho de que Bordwell haga mención aquí de esta estructura en particular resulta significativo, ya que afirma que se trata únicamente de una cuestión de grado, es decir, el cine de arte posee nexos de este tipo, pero son más flojos y éste motiva sus narraciones por medio de dos principios: realismo y expresividad autorial, cuestiones que tampoco termina de definir (Bordwell, 2008a: 152-3). De acuerdo con esto, resulta obvio que una aproximación predeterminada en este sentido que se lleve a cabo de ciertas lecturas facilitará el juicio y la distinción, arbitrariamente, de un texto como perteneciente o a “la tradición” o a “la vanguardia”, a la “alta cultura” o a la “cultura popular”.

Suele pensarse que el género depende de la idea de fórmulas popularmente exitosas que son motivadas por el mercado, repetidas con ligeros cambios de técnicas de argumento, personaje o narrativa. Según varios de estos críticos mencionados, éste no es el caso del filme de arte que, en contraste, es promocionado en un mercado pequeño, produce como mucho sólo un ingreso financiero modesto y depende más bien, y dramáticamente, de la idea de un genio creativo individual. No obstante, se sabe bien dónde encontrar, por ejemplo, los filmes de Bergman y otros “como ellos” en el videoclub; entonces, ¿qué tipo de categoría es el “filme de arte” o “película extranjera”? ¿De qué formas funciona la idea de género para el público? ¿Cómo se estableció dicha idea? (Sandberg, 1997: 372). El hecho de que formen todos parte de un orden específico resulta un tanto difícil de probar; comparten características, definitivamente, mas no las suficientes para sostener categorías que pretenden abarcarlos a todos puesto que poseen quizá igualmente la misma cantidad de excepciones.

Antes de continuar, consideramos necesario aclarar que no se trata de lo mismo hablar de “cine modernista” que de “cine de vanguardia”²¹, aunque los términos suelen

²¹ En un también ya clásico artículo de Peter Wollen titulado “The Two Avant-Gardes” (1982a) éste habla de dos corrientes de vanguardia: uno fuera de la institución, anti narrativo y fuera de la historia y el otro dentro de la institución. Véase también D. Andrews (2010) para una reconsideración del artículo de Wollen.

utilizarse muchas veces como sinónimos y se inscriben dentro del denominado “cine de arte”²². Las condiciones de producción, distribución y exhibición suelen ser distintas. El cine experimental y vanguardista, normalmente a escala menor, no tiene un mercado o audiencia inmediata, las ganancias son bajas y es normalmente el director el que controla el producto en todas las etapas de producción. Como señala Pam Cook, aunque se ha criticado a la vanguardia como integrada en las tradiciones de la alta cultura, el interés de los directores vanguardistas por cuestiones como punto de vista, memoria, fantasía y la posibilidad de crear un lenguaje alternativo sigue siendo de suma importancia (Cook, 1981: 273-6).

Para András Bálint Kovács, el denominado “cine de arte” continúa invariablemente mientras que el cine de arte modernista de la década de 1960 fue un movimiento conciso que ha desaparecido²³. En efecto, los lazos estrechos entre la categoría del cine modernista y la noción del cine de autor siguen siendo muy fuertes. En la distinción que Bálint Kovács lleva a cabo entre el cine de arte y el cine modernista, identifica a este último nuevamente como una “práctica diferente” de aquella del cine comercial de entretenimiento. Además, los filmes de arte actuales son considerablemente diferentes a los de la década de 1960 y esta diferencia considerable y sistemática ha existido durante los últimos veinte años (Bálint Kovács, 2007: 2-3); el cine modernista sería

a historical phenomenon inspired by the art-historical context of the two avant-garde periods, the 1920s and the 1960s. Second, modern cinema was the result of art cinema’s adaptation to these contexts rather than the result of the general development of film history or the “language” of cinema. Third, as a consequence of this process of adaptation, art cinema became an institutionalized cinematic practice different from commercial entertainment cinema as well as from the cinematic avant-garde. And last, another result of this process is that modern cinema took different shapes according to the various historical situations and cultural backgrounds of modernist filmmakers (Bálint Kovács, 2007: 7).

El crítico distingue los movimientos vanguardistas/experimentales en el cine, que para él no son comúnmente un movimiento político (pueden, o no, incluir un componente político), de la vanguardia en las artes, la cual designa movimientos de arte políticamente consciente, anti-burgueses y activistas. Mientras que el modernismo afirma al arte como un mundo

²² Conviene volver a precisar que este trabajo no apoya necesariamente tales distinciones, sino precisamente cuestionar su definición clara y unívoca y explorar las motivaciones y los contextos en los que surgieron.

²³ Bálint Kovács habla de dos períodos de modernismo en el cine, uno en la década de 1920 y otro en la de 1950. La segunda ola del modernismo duró hasta mediados de la década de 1970, a pesar de resultar bastante obvio que algunas de sus innovaciones estilísticas y narrativas continuaron enriqueciendo diferentes prácticas cinematográficas (Bálint Kovács, 2007: 45).

independiente, la obra de arte vanguardista es social, esencialmente política, filosófica y anti-artística²⁴. Todo esto supone una cuestión de grado: “más” política, “más” o “menos” comprometido, etc. La oposición “cine social” o “político” versus “cine tradicional”, “narrativo” o, incluso, “modernista” reviste importancia todavía, puesto que será una oposición que se halla en la gran mayoría de textos críticos.

El argumento norma/desviación únicamente reitera y reafirma los esencialismos dentro de la teoría fílmica; confirma la supuesta distinción del cine de Hollywood a nivel técnico y temático, ya que todos los demás estilos fílmicos, por medio de sus supuestas estrategias de desplazamiento y evasión, simplemente reafirmarían aún más las condiciones de existencia del cine dominante: ¿no es, después de todo, una de las características del cine “modernista” (hasta hace poco sinónimo del filme de arte) su duda metafísica sobre las narrativas dominantes de progreso, prefiriendo ser escépticas sobre el tiempo lineal y la eficacia de la acción? (Elsaeser, 1994: 24). La aproximación a ese escepticismo, como hasta ahora se ha llevado a cabo, lo único que ha logrado es confirmar dicha dicotomía.

Este intercambio de los roles/funciones entre los dos supuestos “tipos” de cine recuerda, por supuesto, que “una oposición de conceptos metafísicos [...] nunca es el enfrentamiento de dos términos, sino una jerarquía y el orden de una subordinación” (Derrida, 2003a: 371)²⁵. El hecho de que el cine de arte posea un prestigio más alto que el denominado cine popular resulta claro.

American, or “classical”, films are the dominant because they are made (“tailored” was the term already used by King Vidor) for an audience used to Hollywood (and which audience isn’t?), while European film-makers are said to express *themselves* rather than (ad)dress the audience. But if one assumes that art cinema merely sets its audiences different kinds of tasks, such as inferring the characters’ motivations (as in *The Silence*), reconstructing the time scheme (as in *Cries and Whispers*) or guessing what “really” happened and what was merely imagined (as in *Persona*), then the difference is one of genre or expectation: the tasks of the art film are intuitively recognised by the spectator and either avoided as a chore or sought as a challenge (Elsaeser, 1994: 24).

Ambos rasgos (género y expectación), se hallarían entonces en los filmes denominados “clásicos”, mas con otras características. Las tareas del espectador serían también otras. Esta marcada dicotomía en la historia del cine, sin duda, tampoco ha permitido llevar a cabo en

²⁴ A. Bálint Kovács (2007), pp. 14-33.

²⁵ “[En] una oposición filosófica clásica, no tenemos que vérnoslas con la coexistencia pacífica de un *vis-a-vis*, sino con una jerarquía violenta” (Derrida, 1977: 54-5).

ocasiones un examen crítico detallado o ese análisis ideológico de muchos textos fílmicos, como bien lo ha expuesto Easthope, y simplemente se han intercambiado los papeles cine narrativo clásico/cine experimental, modernista, etc. otorgando mayor importancia al *tipo* de texto. Un claro ejemplo en este sentido es, por supuesto, el trabajo de Jean-Luc Godard, paradigma del cine de vanguardia versus el cine narrativo clásico. Peter Wollen distingue en el trabajo de este director un supuesto *counter-cinema* de lo que él llama un cine viejo u ortodoxo (“old cinema”) y contrasta ciertos elementos que sus filmes supuestamente poseen en contraposición al otro tipo de cine. Wollen llega incluso a enlistar dichas oposiciones: “Narrative transitivity/Narrative intransitivity; Identification/Estrangement; Transparency/Foregrounding; Single diegesis/Multiple diegesis; Closure/Aperture; Pleasure/Un-pleasure; Fiction/Reality” (Wollen, 1986: 120). Resulta interesante, sin embargo, que el mismo Wollen concluya al final de su texto con la interesante paradoja de que el cine de Godard (o más bien, debería aclararse, *esta lectura* del cine de Godard) sólo puede existir en relación al resto del cine (Wollen, 1986: 129)²⁶.

Siguiendo una línea similar, Jacques Aumont lleva a cabo un análisis de esas características que en Godard “se salen” o “están fuera” del denominado cine *mainstream*, al demostrar un “desplazamiento” (“displacement”) en relación a los filmes narrativos clásicos, de los cuales afirma:

Though its boundaries *remain imprecise, and are sometimes fanciful*, it continues to serve as a corpus that is particularly suitable for study because of its range, the ease with which one can gain access to it, and the apparent «obviousness» of the narrative and representational rules which it obeys –in other words, because of all those things which render it «classical» (Aumont, 1982: 132; el énfasis es nuestro).

Pero es precisamente este *desplazamiento* el que guía la lectura de estos filmes, por no decir su definición, clasificación, así como los juicios de valor a los cuales esto conduce. Kristin Thompson acierta al afirmar lo siguiente:

Once a filmmaker sets out to make a film that does not use Hollywood continuity editing, he or she can formulate any number of alternative approaches for creating spatial and temporal relations. All of these, *if seen against the background of the classical Hollywood cinema*, will seem discontinuous (Thompson, 1981: 266; el énfasis es nuestro).

²⁶ Según Rodowick, por otro lado, la noción de *counter-cinema* se referiría a filmes con cierta hostilidad a lo comercial, al cine narrativo y con un compromiso con políticas radicales y cierta experimentación formal, si bien luego afirma que el término ha perdido su actualidad (Rodowick, 1988: 1).

Todo esto aunado a una visión logocéntrica de la imagen y de una necesaria, y forzada, linealidad. Es precisamente esta oposición (y, no olvidemos, relación) texto clásico/texto modernista (o vanguardista) la que quizá más requiere ser replanteada, como bien lo han expuesto Brunette y Wills (1989), sobre todo tomando también en cuenta, como los autores afirman, que sigue siendo válida a lo largo de la historia, y penetra, sobre todo, en la manera en que cierto filme puede leerse o analizarse, siempre *a partir* de su oposición o contraste con un cine narrativo lineal tradicional.

Antes que nada, habría que reconocer, además, que el cine denominado “Hollywood” y su aparente oposición hacia otros tipos de cine, no ha sido nunca tajante ni mucho menos definitivo:

un lugar común divulgado hasta la saciedad y aceptado por comodidad supone que el cine producido en Estados Unidos bajo la égida de Hollywood fue un aparato estable y convencional, resistente a las influencias externas, ajeno a la vanguardia, anclado en formas narrativas procedentes de la tradición decimonónica y, lo que es más importante, resistente a la evolución [...] frecuente en los panoramas de conjunto, las obras divulgativas y, sobre todo, en las presuposiciones que emergen cuando alguien pretende justificar el carácter atípico de un filme o autor (Sánchez-Biosca, 2004: 140)²⁷.

Tampoco debemos olvidar el hecho fundamental de que este mismo sistema ha logrado “incorporar lo diferente, integrándolo para sus fines, mas también sirviéndose de él como instrumento de renovación y cambio” (Sánchez-Biosca, 2004: 139). En muchísimas ocasiones rasgos y técnicas del denominado cine modernista o vanguardista que surgieron en un contexto determinado fueron, y han sido, adoptados y se vuelven a menudo prácticas habituales dentro del cine *mainstream*; luego de esto, ¿resulta posible entonces definir claramente tipos específicos de prácticas cinematográficas?

El hecho de que directores como F. W. Murnau, Serguei Eisenstein y Luis Buñuel, entre otros, llevaran también a cabo filmes en Hollywood²⁸ pone en evidencia ciertas

²⁷ Sánchez-Biosca menciona, por ejemplo, el caso particular del uso del collage en Hollywood, directa influencia del montaje soviético de vanguardia (Sánchez-Biosca, 1996); véase, sobre todo, el capítulo 9 “Entre el montaje intelectual y el analítico; lo *collages* en Hollywood”, pp. 175-97.

²⁸ Cabe recordar que en el contexto sueco, tanto Victor Sjöström como Mauritz Stiller trabajaron en Hollywood y que obras como *Un rostro de mujer* (*En kvinnas ansikte*, 1938) e *Intermezzo* (1936), de Gustaf Molander y con Ingrid Bergman, fueron adaptadas, a su vez, en Hollywood.

particularidades a este respecto; estos casos permiten una reflexión en torno a “la conveniencia de desechar ciertos tópicos, en particular aquel que hace de Hollywood una institución sólida y monolítica, ideológicamente inflexible e inmune a la idea de cambio. En realidad, todo hace pensar en un comportamiento contrario al estatismo” (Sánchez-Biosca, 2004: 139-40). Y, por otro lado,

el cine de la década de los diez en el mismo Hollywood, ¿no podría ser acaso calificado de experimental con toda justicia, aun cuando formara parte de la producción corriente? Su afán de búsqueda, su dinamismo en materia tecnológica, formal, narrativa, de montaje, composición, interpretación de actores no pueden ser juzgados *a posteriori*, es decir, desde el momento en que se convirtió en un cine clásico y dominante (aproximadamente hacia 1917 o después de la Primera Guerra Mundial) (Sánchez-Biosca, 2004: 21).

El carácter de vanguardia representa aquí, sin duda, una cuestión de perspectiva. Desde este punto de vista, resultaría particularmente significativo evaluar con detalle no sólo la cuestión vanguardista en el cine de Hollywood, sino las formas en que éste se apropió y asimiló diversas cuestiones históricamente relacionadas con la vanguardia.

Uno de los elementos que ha favorecido este énfasis en el supuesto cine narrativo tradicional de Hollywood es la perspectiva, claramente retrospectiva, de la historia del cine (y no sólo el cine), que en la actualidad muchos críticos ya han cuestionado. Bordwell sintetiza muy bien esta circunstancia:

Since the 1920s, one model of the «evolution of film language» had ruled most discussions. The history of cinema was linked to an unfolding realization of the power of «film syntax», from Mèlies, Porter, and Griffith to German Expressionism, the Soviet classics, and the international avant-garde. By developing cutting, close views, optical transformations, and camera movement, silent cinema had supposedly mastered a specifically cinematic storytelling. Bazin and his contemporaries in the *nouvelle critique* had argued against this view, but their advocacy of Jean Renoir, Orson Welles, and the Neorealists served chiefly to widen the canon, not to press historians to rethink the standard story (Bordwell, 1996: 28).

Resulta substancial poner atención, pues, a las lecturas retrospectivas, a esa teleología implícita o escudriñada, no sólo en la historia del cine, sino en los análisis que abordan el trabajo de directores o filmes determinados.

The overwhelming hegemony of narrative in the later Hollywood cinema of the classical era led earlier film historians to construct teleology that organized silent films and hierarchized them according to their ability to anticipate the dominant narrative function and «invent», or «discover» its most salient signifying strategies (Doane, 2002: 142)²⁹.

Las lecturas que intentan romper con esa linealidad o visión teleológica e intentan proponer otras formas de percibir dichas cuestiones resultan aún más significativas. Éste es el caso de la relación cine de vanguardia/cine “primitivo”. El redescubrimiento por parte de las vanguardias del cine “primitivo” parecía una vindicación de su lucha de cincuenta años por repensar las bases del lenguaje fílmico y disipar la idea de que el giro del cine hacia la narrativa de ficción o la adopción de formas de representación narrativa realista era su destino inevitable. Actualmente, con el creciente predominio de la tecnología y los efectos especiales y el resurgimiento de modos performativos y de espectáculo, en contraposición a modos puramente narrativos, el cine clásico puede todavía llegar a ser visto como una etapa “transitoria” en la historia general del medio audio-visual y de las tecnologías de grabación mecánica y reproducción (Elsaesser, 1990b: 4).

Bordwell también plantea que, a partir de los filmes de vanguardia, fue posible considerar que el camino hacia la narrativa había sido sólo *uno* de los posibles caminos que el cine pudo haber tomado. En este sentido, los beneficios que el estudio de las vanguardias en el cine puede ofrecer a los estudios sobre el estilo cinematográfico son sumamente importantes³⁰. La lectura que Burch lleva a cabo del denominado “cine primitivo” en relación al cine de vanguardia resulta en este sentido una muestra particularmente significativa. Analiza los elementos y las relaciones en que la estructura y composición del cine primitivo han influido en la lectura que ahora se puede llevar a cabo del cine de vanguardia (y viceversa) y observa que la diferencia entre Hollywood y el cine vanguardista no es tan clara y definitiva como pareciera. Así pues, para él, la cámara de Andy Warhol es similar a la de Georges Méliès en el hecho de estar constantemente en posición frontal (Burch, 1986: 501). De la misma forma, Burch abogó por el trabajo de Edwin S. Porter sobre el de D. W. Griffith y al hacerlo estaba claro que también hablaba en nombre de una vanguardia que había

²⁹ Véanse Bordwell (1997), B. Brewster & L. Jacobs (1997), M. A. Doane (2002), V. Sánchez-Biosca (1996) y (2004) y la antología editada por T. Elsaesser (1990a) que ofrece lecturas más originales de diversos contextos de los orígenes del cine.

³⁰ D. Bordwell (1996). En este sentido,

recurrido al cine temprano para desplazar, al menos conceptualmente, la hegemonía de Hollywood (Elsaesser, 1990b: 4)³¹.

¿Cómo reescribir, entonces, dicha relación/función presente en esta oposición? Como es posible deducir de lo anteriormente expuesto, partir de cierto cine clásico tradicional implica, a su vez, su relación con cierto cine modernista o de vanguardia. Las aproximaciones deben llevarse a cabo examinando de qué forma el texto pone en juego ambas nociones, analizando con precisión las formas de distribución, de qué manera las utiliza, y establecer un panorama epistémico de dichas organizaciones y relaciones; pero, sobre todo, se trata de reinscribir estas nociones en sus contextos, observar de qué forma los textos fílmicos requieren o invitan a lecturas específicas y ver de qué manera el filme o grupo de filmes jugaron, conservaron o rompieron con dichas prácticas. En cualquier caso, resulta imprescindible un previo conocimiento de dichas estrategias y las técnicas que ahí se ven involucradas.

Cualquier oposición entre un realismo originario y una forma de modernismo, que es una desviación de éste, esconde el hecho de que esa desviación o espaciamento es precisamente lo que constituye el proceso mismo de representación y que la codificación realista es meramente una fórmula entre otras que busca reducir o contrarrestar el alcance de ese espaciamento (Brunette/Wills, 1989: 76). El análisis detenido de textos determinados dentro de esta denominación permite descubrir, al lado de aquellas pautas que ha pretendido revelar, otras tantas que se opondrán. Es en este sentido que el trabajo de Marie-Claire Ropars resulta ejemplar y sumamente sugerente. A través de diversos análisis de textos acercados a lo que se ha tendido a llamar más bien “modernistas”, *Muriel* (*Muriel ou le temps d'un retour*/Alain Resnais, 1963), *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*/Jean-Luc Godard, 1960), *India Song* (Marguerite Duras, 1975), Ropars ha logrado revelar de qué manera estos textos se rehúsan a los métodos de la semiótica clásica. Por otro lado, sus lecturas de filmes considerados más bien “clásicos” (*La regla del juego* [*La règle du jeu*/Jean Renoir, 1939], *M, el vampiro de Düsseldorf* [*M*/Fritz Lang, 1931], *Ciudadano Kane* [*Citizen Kane*/Orson Welles, 1941])³², han logrado que estos asomen los elementos “modernistas” que también poseen. Así, *M* ocupa un lugar importante en *Le texte divisé* en la medida en que

³¹ Burch se refiere, además, a los trabajos “firmados” por Lumière, Méliès o Zecca donde el concepto de autor nunca fue tan irrelevante para la comprensión de los filmes (Burch, 1986: 504).

³² M. C. Ropars (1978), (1980), (1981), (1982).

sus rupturas, no aparentes, hacen de los elementos espacio-temporales realistas del texto cuestionar su propio estatus³³.

Siguiendo líneas similares, Tom Conley (2006) lleva a cabo diversos análisis de filmes denominados “clásicos” y expone de qué manera las nociones de *escritura* y de jeroglífico³⁴ ayudan a señalar la delgada línea que separa la oposición entre los dos supuestos tipos de cine y concibe lecturas sustanciales de filmes como *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932) y *La bestia humana* (*La bête humaine*, 1938) de Jean Renoir, *Perversidad* (*Scarlet Street*/Fritz Lang, 1945), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), entre otros. Sus lecturas resultan provocativas, sobre todo en la medida en que señalan de qué manera el jeroglífico es precisamente el encargado de demostrar que en los filmes más “tradicionales”, y que aparentemente corresponderían al denominado régimen de la *imagen-movimiento*, la *imagen-tiempo* está igualmente presente (Conley, 2006: xiv).

No cabe duda de que ciertos textos muestran o problematizan más abiertamente sus rupturas mientras que en otros permanecen un tanto más sutiles o latentes (Asensi/de Man)³⁵. Esta circunstancia no implica que por esta misma razón estos deban necesariamente clasificarse de acuerdo a su “cercanía” o “lejanía” de cierta construcción lineal, referencial o “claridad”. Ésta ha sido una de las principales propuestas del trabajo de Stam:

Even the rebels against the hegemony of dominant cinema have often been indirectly parasitical on the mainstream illusionistic tradition, proposing little more than a festival of negations of the dominant conventions, a cinema of sterile transgressions which shatters the image, fractures the narrative, explodes character, and generally refuses the decorum of the “well-made film” (Stam, 1989: 10).

De esta manera, la vanguardia o invención, “indirectamente parasitaria”, se convierte en la negación de cierta tradición; no obstante, para intentar ir más allá de esta negación, de ese “rompimiento con la tradición misma”, es necesario tomar en cuenta este importante contacto e intercambio entre ambos y no únicamente cierta innovación personal. Lo cierto es que si se aspira a considerar a directores como Luis Buñuel, Godard, Raúl Ruiz, entre otros, no

³³ M. C. Ropars (1981), pp. 93-104.

³⁴ Cabe destacar, sin embargo, que su noción de *escritura*, aunque abiertamente influida por el trabajo de Ropars, difiere un poco de la empleada por ella o por Brunette/Wills en tanto que Conley le otorga un sentido más explícito identificándola, por ejemplo, con nociones de escritura gráfica propiamente que se hallan en los filmes. Todo esto se trata más a fondo en otros apartados de este trabajo, sobre todo el 3 y 4 del Capítulo II.

³⁵ P. De Man (1979), M. Asensi (2011).

como la mera negación de la tradición dominante, sino más bien como directores que perpetúan *otra* tradición, la perspectiva debe ser completamente diferente: los veríamos como los renovadores de una perenne modalidad cuya vitalidad proteica deriva no sólo de las invenciones individuales sino también del contacto renovado con una tradición genérica a menudo reprimida pero básicamente irreprimible (Stam, 1989: 10).

Así, cabe destacar la enorme importancia de cuestionar constantemente los términos con los que se trabaja; en la misma línea de los editores de *Cahiers du cinéma* en su texto "John Ford's *Young Mr. Lincoln*" (1970), donde el término "clásico" es utilizado con el fin de examinarlo y desafiarlo (eds. *Cahiers du cinéma*, 1976: 494). No es que se acepte dicha definición, sino que se retoma lo que históricamente se ha entendido con este término para cuestionar e investigar precisamente su función categórica y dicotómica.

Las audiencias son quienes deciden, en última instancia, cómo se comprende un filme y toman "pistas" no sólo del título, del cartel, de los actores o del origen nacional, sino también del lugar donde se muestra el filme. En el caso del "cine de arte" se trataría de todo filme proyectado en filmotecas o en ciclos particulares, en los cuales, incluso, se incluyen diversos filmes viejos de Hollywood (Elsaesser, 1994: 25) que ahora forman parte de dicho canon y lo cual resulta hasta cierto punto paradójico.

En este sentido, y en el caso específico de Bergman, vale la pena recordar lo siguiente:

In his native country Bergman's films were first exhibited as mainstream cinema and shown in theatres owned by the major production companies in the industry. In almost all countries outside of Sweden, on the other hand, Bergman's films have been regarded as exclusive fare and have frequently been distributed to special art houses or film society facilities, i.e. to exhibition locations that attract a particular cineast clientele, predisposed to accept qualities of Bergman's filmmaking that a general audience, seeking mainstream products might not care for (Steene, 1998a: 113-4).

En relación a aquéllos que persisten en oponer el cine de arte y la producción comercial, Bordwell considera que los autores no fueron directores menos comerciales que sus homólogos de Hollywood; fueron sustentados por las industrias de cine nacionales y apoyados por el comercio internacional de cine y, eventualmente, muchos de ellos fueron financiados por compañías de Hollywood (Bordwell, 2007, n. 2).

Por lo demás, abandonar las nociones de "arte" y cine *mainstream* o "comercial" como categorías nos permitiría aproximarnos a las diferentes formas que los filmes han

adoptado como un continuo al cual nos acercáramos sin ninguna explicación predeterminada sobre qué tipo de forma es más valioso que otro. Llevar esto a cabo permitirá incluso reconocer que muchos filmes, pasados y presentes, nunca respetaron estas categorías³⁶; además, implica reconocer que cada categorización será siempre históricamente específica.

³⁶ Del editorial "Old Enemies" de la revista *Sight and Sound* Vol. 1 (3), julio 1991, p. 3.

1.4 El filme realista: convención y modelización

“Representation, regardless of whether that representation derives by a photographic process from reality, is an intervention, an act of signifying which reality itself can never make”.

Antony Easthope¹

Como bien apunta Antony Easthope, desde los orígenes del cine, éste siempre ha dejado anonadado al espectador por su aparente capacidad de reproducir la realidad transparente e inmediatamente (Easthope, 2000: 49). Esta cuestión pareciera ser una especie de base o refugio permanente en lo que respecta a las formas de abordarlo. Jean Mitry se lo había reprochado a André Bazin, a quien criticó por su “ingenuidad mayúscula [al] pensar que porque la cámara registra automáticamente un dato real, nos ofrece una imagen objetiva e imparcial de esa realidad” (Mitry, 2002 [1963]: 5). No obstante, desde entonces también, un teórico como Rudolf Arnheim propuso que el cine, como arte, no era la simple reproducción de la realidad, sino una traducción de las características observadas a las formas de un medio determinado².

La larga tradición que ha abordado el texto fílmico desde una perspectiva realista supone que el cine es capaz de exponer elementos de la “realidad fenoménica”, como hechos o ideas, incluso identidades, de manera más directa que otras artes o manifestaciones culturales. Este enfoque ha prestado una considerable atención a la mimesis, a la analogía y al referente y ha apoyado, asimismo, la supremacía de lo visual, entendido constantemente como “copia” análoga o fiel de la “realidad”, de los objetos materiales, sobre otros componentes de la expresión audio-visual³, por no mencionar la visión logocéntrica que la acompaña. Como consecuencia, plantear lecturas críticas de acuerdo con este punto de vista ha convertido el análisis en la mera discusión de los temas o “asuntos”, la anécdota, que “trata” un determinado filme⁴.

¹ A. Easthope (2000), p. 52.

² R. Arnheim (1957). Véase sobre todo el apartado titulado “Film and Reality”, pp. 8-34.

³ En este sentido, Bazin sigue siendo una referencia significativa. Véase R. Smith (2000) para una puesta en relación de la cuestión ontológica del cine en torno a las nociones de presencia, futuro y presente. Véase también C. Metz (1973).

⁴ La concepción de realismo es abordada en nuestro quinto capítulo (apartado 5.4) en relación a un filme en concreto.

La trampa de pretender que medios como la fotografía o el cine reproducen la realidad de manera más *exacta* persiste, a pesar de que en la actualidad, a través de la constante innovación tecnológica, las imágenes digitales cuestionan cada vez más su estatus de representación, ese “estar en lugar de” (Casetti/di Chio, 1991: 121)⁵. Si consideramos el hecho de que hoy en día no existe ninguna certeza de que lo que aparece en la pantalla es una imagen, ¿de qué forma corresponde analizar nociones como “realismo”, “ficción”, “imagen” así como a los medios digitales dentro de la teoría y crítica del cine contemporáneas? En la denominada Era digital, la digitalización ha roto la indexalidad de la imagen fotográfica y minado así su valor “documental” al reemplazar el vínculo óptico-químico con la realidad física por un código numérico (Elsaesser, 2009: 1). De ahí la importancia de la renovación crítica y la repercusión cada vez mayor de nociones como *New Media*, *postcinematic* o *Media Studies*.

Para David Bordwell, en ningún otro campo de investigación, desde la historia de la ciencia e ingeniería a la historia de la música, la literatura y las artes visuales, existe una insistencia tan persistente como en el cine en que cada proyecto de investigación significativo debe arrojar luz sobre la sociedad: ¿es el cine importante y valioso sólo como un barómetro del cambio social a amplia escala? (Bordwell, 2008: 30). Quizá no como barómetro del cambio social, pero sí como una de varias tecnologías sociales (Foucault, De Lauretis)⁶ que participa en la compleja construcción, concepción y modelización de mundos, sociedades e identidades y que tiene efectos concretos, como lo han demostrado varios teóricos.

Frases como “representación de raza, clase y género”, “representación de la mujer”, “reproducción negativa de estereotipos” o “reflejo” de cierta consciencia o preocupaciones de determinada cultura son utilizadas de manera constante en el análisis fílmico. Éstas tienden a omitir las complejas particularidades de la significación y sus vínculos con la cuestión referencial y asumen que un filme es capaz de mostrar dichas características sin que esto conlleve diversas complicaciones. A pesar de que ciertas aproximaciones de este tipo pueden ser sumamente esclarecedoras, se trata también de reconocer sus relaciones con los procesos de elaboración de los filmes:

⁵ Francesco Casetti y Federico di Chio señalan muy acertadamente que se trata de una “doble ambigüedad”, pues “¿qué es la representación: el acto de reproducir o lo reproducido?” (Casetti/di Chio, 1991: 123).

⁶ T. De Lauretis (1987), M. Foucault (2005).

They don't typically show how the overall design of the movie, including areas not obviously related to the stereotypes on display, requires the stereotypes in order to achieve its particular purpose or effect. Nor do they treat the themes discovered as part of historical traditions of art making (Bordwell, 2008: 17)⁷.

La idea de que la realidad puede ser mostrada de forma “neutral” está relacionada con la noción de “realismo”⁸ y con técnicas cinematográficas específicas (profundidad de campo, planos-secuencia, montaje “invisible”, “sutura”)⁹. En una primera aproximación, esto podría incluso vincularse a la noción de la cámara considerada como “ojo”, al estilo Dziga Vertov¹⁰, que todo lo ve, y al hecho de que una necesaria correspondencia deba existir entre la imagen que observamos en la pantalla y la forma en que uno de los personajes, es decir, una persona “real”, la ve en la “realidad”¹¹. Consideramos, por lo tanto, que es necesario no sólo estudiar las distintas vertientes del realismo, sino las formas en que éste ha sido reiterado y divulgado. Por otro lado, no debemos pasar por alto lo sospechoso que el “efecto realista” representa desde una perspectiva feminista (Blackwell, 1997a: 46); lo mismo podemos decir de los contextos *queer* o neocoloniales¹². No obstante, tal como lo dejó claro Bertolt Brecht, el

⁷ Bordwell señala que si el *film noir* de la década de 1940 refleja cierta ansiedad de la psique estadounidense, ¿de qué manera se explica la acogida del público de los musicales alegres de la MGM y de las comedias ligeras durante los mismos años? De acuerdo con él se puede elegir cualquier filme, encontrar ahí ciertas preocupaciones temáticas que resuenan con la vida social contemporánea y así “descubrir” un caso de cualquier condición que se desee atribuir a la psique colectiva (Bordwell, 2008a: 31). Thomas Elsaesser sostiene en el caso del expresionismo alemán que el hecho de concebirlo como una concreción de la situación histórica específica es permisible únicamente puesto que se trata de un *counter-cinema* y de cine de arte: T. Elsaesser (1990d), p. 180. Gilles Deleuze (1983 y 1985) también atribuye ciertos recursos empleados en los textos a consecuencias del período europeo de posguerra; para una crítica de esto véase J. Rancière (2005).

⁸ Para la noción de realismo véanse P. Brunette (1987) y C. MacCabe (1974). Para una visión en conjunto en la teoría del cine véase R. Stam (2001). Para un acercamiento general desde el análisis fílmico véase F. Casetti & F. di Chio (1991), sobre todo su noción de “mundo posible” (capítulo 4: “El análisis de la representación”, pp. 121-70).

⁹ David Bordwell señala que una vez que los largometrajes, el sonido, el color y la pantalla ancha se generalizaron, cualquier propuesta posterior sobre la impresión de realidad o efecto de la modernidad no han sido capaces de determinar las elecciones que los directores toman. La ideología y/o la cultura no pueden predecir cada detalle con antelación puesto que el estilo es una cuestión de detalles (Bordwell, 1997: 269).

¹⁰ Vertov hablaba de la cámara como una lente capaz de mostrar una verdad humana: “Not kino-eye for its own sake, but truth through the means and possibilities of film-eye, i.e., *kinopravda* [«film-truth»]. Not «filming life unawares» for the sake of the «unaware,» but in order to show people without masks, without makeup, to catch them through the eye of the camera in a moment when they are not acting, to read their thoughts, laid bare by the camera. Kino-eye as the possibility of making the invisible visible, the unclear clear, the hidden manifest, the disguised overt, the acted nonacted; making falsehood into truth” (Vertov, 1984: 41).

¹¹ La cuestión es que suele inferirse que la cámara es a su soporte lo que la cabeza es al cuerpo; por lo tanto, ésta no puede, o no “debe”, ejecutar movimientos que nuestra cabeza no puede o “normalmente” no ejecuta (Bordwell, 1991: 235).

¹² La noción de multiculturalismo que Ella Shohat y Robert Stam utilizan se convierte en la herramienta principal que les permite cuestionar la idea tradicional de representación no sólo en cuanto código o convención, sino

realismo no sólo atañe a la literatura, se trata de una cuestión política, filosófica y de práctica mayor que debe ser manejada y explicada como tal, como un asunto de interés humano general (Brecht, 1974: 45).

La noción de “ideología” de Louis Althusser¹³ representó un factor importante que impulsó la crítica al realismo tanto en el contexto de análisis de los Estudios Culturales como de los Film Studies; no obstante, la tendencia general fue simplemente equiparar el “realismo” con lo burgués y lo autorreflexivo con lo “revolucionario”. Para Robert Stam, la noción de ideología de Althusser, aunque útil y sugerente, cuando fue aplicada en ciertos textos teóricos en las revistas *Cinétique* y *Cahiers du cinéma* se formuló de tal manera que ésta llegó a ser prácticamente idéntica a la percepción misma (Stam, 1992: 13-4). En el caso concreto del cine, como ya hemos visto, el vínculo entre los códigos cinematográficos y determinadas formulaciones ideológicas resulta extremadamente difícil de constatar¹⁴.

Consideremos dos ejemplos de lecturas feministas en el caso del cine de Ingmar Bergman. En su análisis desde de los discursos presentes en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), Marilyn Johns Blackwell sostiene que el personaje de Jöns [Gunnar Björnstrand], al sugerir que las mujeres son una calamidad de Dios, presenta una visión misógina que se contradice con el resto del filme y que no explica las actitudes de Bergman (Blackwell, 1997b: 77). Por su parte, Joan Mellen afirma que en *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) Bergman no parece haberse dado cuenta de la forma en que las mujeres han ido más allá y vencido las normas del entorno filosófico ascético y rígido del siglo XIX con el cual se ha agobiado a sí mismo. Luego afirma que decir que así es como son las mujeres es una distorsión de la realidad puesto que “así no es como somos” (“[this] is not how we are”) (Mellen, 1973: 109). Sería un error afirmar que la cuestión referencial puede circunscribirse de acuerdo sólo a cierta visión tan subjetiva sobre “cómo es en realidad la mujer en la actualidad”, a esas imágenes positivas anteriormente comentadas. No podemos considerar un filme misógino únicamente en función del diálogo o de las acciones de un personaje, mucho menos de acuerdo con las “actitudes”, intenciones o la ideología del director.

como arma política e ideológica: “El multiculturalismo descoloniza la representación no sólo en cuanto a artefactos culturales –cánones literarios, piezas de museo, tipos de cine–, sino también desde el punto de vista de las relaciones de poder entre comunidades”. Estos críticos proponen una exploración de las oportunidades que se abren ante una educación audiovisual multicultural y antieurocéntrica (Shohat /Stam, 2002: 24-9). Véase también R. Stam & L. Spence (1985) y R. Stam (1989).

¹³ L. Althusser (1974).

¹⁴ Apartado 1.2.

Para Peter Brunette, percibimos algo como “realista” cuando corresponde con una serie de expectativas convencionales (en gran medida provenientes de prácticas fílmicas o novelísticas previas) sobre lo que la gente hace en las películas, no cuando corresponde con experiencia empírica actual (Brunette, 1987: 58). Convenciones como el “realismo” han variado a lo largo del tiempo en distintos períodos de la historia y teoría del cine. Así, por ejemplo, la distinción habitual entre el expresionismo alemán y el realismo estadounidense de la década de 1930 resulta en la actualidad insostenible, ya que los filmes estadounidenses (con sus escenarios falsos, luz artificial, diálogos altamente refinados y forzados) parecen tan expresionistas como los filmes alemanes (Brunette/Wills, 1989: 39). Algo similar sucede con los efectos especiales en el cine; puesto que estos viven un constante desarrollo y renovación y las películas más nuevas representan de manera continua el paradigma de la vanguardia, al ver ciertas películas viejas, aunque innovadoras en sus tiempos, ahora nos parecen artificiales e inexactas.

Del mismo modo, Slavoj Žižek afirma que la mayoría de las escenas dramáticas de filmes como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*/Edward Dmytryk, 1944) o *Retorno al pasado* (*Out of the Past*/Jacques Tourneur, 1947) ahora provocan risa, pero lo que fascina de las mismas es cierta mirada (“gaze”), la mirada del “otro”, del espectador hipotético y mítico de la década de 1940 que todavía era capaz de identificarse con el universo del *film noir* (Žižek, 2000: 527). La cuestión es que se requiere una reflexión sobre la serie de convenciones (técnicas, sociales, sobre la ficción y las formas de ver) que han jugado un rol determinante dentro de estos escenarios y que dificultan el reconocimiento de su cualidad construida puesto que han sido naturalizadas.

El área del sonido y de su relación con la imagen es quizá donde mejor puede apreciarse un cuestionamiento más manifiesto de la clásica noción del texto realista¹⁵. Uno de los objetivos del “cine clásico narrativo” es que sus rupturas (presentes en todo texto) resulten “invisibles” o menos perceptibles: un caso reconocible son las escenas en las cuales dos o más personajes conversan en un lugar que está lleno de gente; aquí, el ruido de las personas es generalmente reducido a favor de la conversación en primer plano. Por otro lado, durante ciertas transiciones entre escenas la música o el ruido suele aumentar con el fin de

¹⁵ Véase al respecto M.-C. Ropars (1980) y (1982). Cuestiones relativas al sonido se tratan más a fondo en el apartado 2.3.2 del Capítulo II.

que el corte no sea percibido. Ahora bien, hay momentos en los cuales el corte entre imágenes y sus correspondientes sonidos no se realiza al mismo tiempo; ahí, el sonido perteneciente a la escena siguiente se adelanta y se escucha justo antes del corte y del paso a la nueva escena (fisura que se ha convertido con el tiempo en lugar común)¹⁶. Esto sólo demuestra que dichos compromisos hechos a favor de la inteligibilidad y del “realismo” que intentan encubrir las rupturas por medio de diversas estrategias exponen precisamente, y de manera paradójica, la presencia de esa ruptura.

Otro caso más en el cual estas cuestiones pueden observarse con más detenimiento está relacionado con los códigos cinematográficos de la filmación: durante la década de 1950, con el fin de poder proyectar los filmes realizados con las nuevas lentes de *Cinemascope* era necesario modificar el espacio profílmico y cambiar de lugar muchos objetos o colocarlos a niveles más bajos o elevados de lo normal durante la filmación (los cuadros sobre las paredes, las mesas y diversos muebles, etc.) para cuidar las proporciones en el momento de proyectar las imágenes en las amplias pantallas¹⁷. Desde un punto de vista estricto, esto implicaba contradecir las proporciones “objetivas” de las condiciones de la realidad cotidiana con el fin de lograr ciertos objetivos “realistas”.

Del mismo modo, se han construido asimismo diversas prácticas fílmicas, llámense “modernistas”, cine experimental o *counter-cinema* que tienen como uno de sus principales objetivos rechazar y/o alterar las técnicas y estrategias convencionales que han sido sobre todo utilizadas en el cine *mainstream* y en los filmes “realistas” de Hollywood debido precisamente a su supuesta transparencia, como vimos en nuestro apartado anterior. Esto se ha llevado a cabo a través de exploraciones radicales de las expectativas generalizadas sobre lo que el cine y la “realidad” deben presentar; sin embargo, esta perspectiva supone a la vez que el alcance y los efectos de dichas posturas “realistas” han sido y son efectivas.

Así, una gran cantidad de teóricos han favorecido el trabajo experimental como el *counter-cinema* ideal puesto que se opone no únicamente al contenido, sino al lenguaje de los filmes tradicionales (Fischer, 1989: 14). Algo similar propone Giulia Colaizzi, quien habla de la “des/estética feminista”, la cual denomina la relación de ciertos filmes (por ejemplo *Lives of*

¹⁶ Sobre los compromisos hechos a favor de cierta inteligibilidad consúltense los textos de V. Sánchez-Biosca (1996) y M. A. Doane (1980) y (1986).

¹⁷ Sobre los orígenes y funciones del *Cinemascope* véanse D. Bordwell & K. Thompson (2010), F. Casetti & F. di Chio (1991) y Ch. Barr (1963)

Performers [1972] y *Privilege* [1991] de Yvonne Rainer y *Born in Flames* [1983] y *Working Girls* [1986] de Lizzie Borden) con la práctica y la teoría fílmicas, las cuales “[deshacen] las categorías tradicionales y las reglas de la práctica fílmica, de lo que se ha llamado el «modo de representación institucional»¹⁸, así como las imágenes y el mundo que, supuestamente, deben reproducir” (Colaizzi, 1995: 30). No obstante, este tipo de posturas, ¿no estarían prolongando la idea de que dicha “representación realista” es indiscutible? ¿No es ésta, al final de cuentas, una forma de reafirmarlas?

Al entablar la “modelización de mundo” que llevan a cabo los textos, Manuel Asensi (2011) aclara que no parte de una concepción simplemente “referencialista” de los mismos. De acuerdo con él, la literatura y el arte “emplean un discurso no referencial como forma de expresión”, es decir, la metáfora, lo cual no implica que ésta no posea cierto alcance referencial¹⁹. Esta “no-referencialidad es común a todos los discursos en la medida en que una cosa es la realidad semiótica y otra la fenoménica” (Asensi, 2011: x). Cualquier tipo de texto semiótico implica un espaciamento, una mediación y una diferencia de ese supuesta “realidad” de la cual parte; además, hablar de una “analogía” o “copia” (que, además, siempre será “buena”, “mala”, “aproximada”, “distorsionada”) supone la existencia de una “realidad original”, “verdadera” y natural, lo cual se convierte en una tautología²⁰.

No obstante, el hecho de que ciertos textos “denuncian el contacto no problemático entre [éste] y su referente, entre el lector y su texto” sigue siendo una manera de presentar una percepción del mundo²¹. Al aludir a Paul de Man, donde éste postula que la “crítica radical del significado referencial ni implica nunca que la función referencial del lenguaje pueda de algún modo ser evitada, o puesta entre paréntesis”²², Asensi sugiere “una

¹⁸ El Modo de Representación Institucional (IMR) fue propuesto por N. Burch (1973), tal como vimos en nuestro apartado anterior.

¹⁹ Sobre las nociones de metáfora y metonimia en el cine véase C. Metz (2001), sobre todo el capítulo V: “Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-1976)”, pp. 139-273.

²⁰ Esta última idea es desarrollada por P. Brunette & D. Wills (1989) y (1994), sobre todo en la introducción (pp. 1-9) y en la entrevista a Jacques Derrida (pp. 9-32) en el mismo libro.

²¹ Las posturas de Peter Brunette y David Wills, cercanas al contexto de la deconstrucción y del trabajo de Derrida, conciben el cine como la deconstrucción de la operación mimética en vez de su confirmación. El fenómeno cinematográfico, puesto que se encuentra localizado entre el acto de percepción y la presencia de cierta realidad, problematiza irrevocablemente dicha relación. Desde esta perspectiva, la noción de *presencia* es complicada por el mismo movimiento del filme en la medida en que dentro del tejido fílmico organizado por el montaje se construye un cuestionamiento continuo de las nociones de referencialidad, referente y univocidad (Brunette/Wills, 1989: 85-94).

²² P. De Man citado en M. Asensi (2011), p. 24. Se reproduce asimismo la cita de De Man: “[the] critique of referential meaning [does not imply] that the referential function of language could in any way be avoided,

concepción de la modelización que incluya las deconstrucciones y alegorías de la referencialidad” (Asensi, 2011: 23-4)²³. Es evidente que cierta percepción del mundo está siempre en juego dentro de los procesos que configuran cualquier tipo de texto, desde cuyo punto de vista ésta es interpretada y presentada. En este sentido, el estudio de los contextos, de las modelizaciones de mundo, de la composición audio-visual y de la dimensión narrativa nos permite examinar con atención los recorridos que el análisis textual saca a la luz.

La oposición realidad fenoménica/texto semiótico se halla, en realidad, simultáneamente vinculada e interrelacionada por medio de un conjunto numeroso de operaciones dinámicas de percepción, comunicación, concepción y traducción que traen consigo diversos efectos tanto en uno como en el otro en diversas fases. En todos los casos, esta “realidad” no consiste en una sustancia inflexible de carácter unitario y orgánico, sino en un espacio en el cual convergen diversos mecanismos que se contradicen, pactan y se comunican de manera constante; además, “[el] carácter empírico de la realidad fenoménica [...] constituye un mundo que en sí mismo es un modelo de mundo naturalizado, fosilizado como historia y tomado por mundo objetivo” (Asensi, 2013: 60).

Asensi observa que Gus van Sant expuso en una entrevista que su filme *Elephant* (2003) investiga un área similar a aquélla de los asesinatos ocurridos en Columbine, Colorado pero que su historia no es la de Columbine. El filme de van Sant “no es la realidad fenoménica ocurrida en 1999 en Littleton, sino que la deforma de manera que se convierte en una investigación sobre ese tipo de acontecimientos”. Se trata de “otro modelo de mundo que interfiere en varios sentidos con el modelo del mundo de aquellos hechos y con el nuestro” (Asensi, 2013: 64). No obstante, aunque ésta fuese una alusión directa, “basada en hechos reales”, con nombres de lugares y de personas históricamente identificables, esto no significa que dichos filmes sean o deban ser una copia fiel de esos “hechos reales”. Lo que interesa es la comunicación entre ellos, el grado de distanciamiento, su mutua interacción.

bracketed, or reduced to being just one contingent linguistic property among others, as is postulated, for example, in contemporary semiology which, like all postkantian formalisms, could not exist without this postulate” (De Man, 1979: 207).

²³ Asensi añade: “si, por una parte, el nivel semántico se identifica con un sistema ideológico resultante de las preferencias de un autor, y si por otra hay textos que rechazan la definición de una preferencia, entonces una crítica que pretendiera describir el nivel semántico de este último tipo de texto, tendría que empezar reconociendo su imposibilidad, y acabar cartografiando los movimientos textuales que no le permiten ejercerse” (Asensi, 2011: 227).

Ni el texto semiótico, ni la realidad fenoménica, ni el lector/espectador ni los puntos de vista del analista están fuera del lenguaje, de la ideología o de las configuraciones socio-históricas²⁴. Por lo tanto, esto significa que ningún lenguaje “representa” a la “realidad” (de manera apropiada o no); más bien éste, como ente performativo, impone algo sobre la realidad fenoménica, la deforma e instaura una forma particular de percibirla²⁵. Estos planteamientos resultan significativos en la medida en que nos permiten reflexionar sobre un punto sumamente innegable pero importante: ¿cómo puede el “lenguaje” estar separado de la realidad? (Royle, 2000: 2)²⁶. Coincidimos así con la idea sobre el realismo que Stam desarrolla al retomar a su vez a Mikhail Bakhtin:

Rather than directly “reflect” the real, or even “refract” the real, artistic discourse, for Bakhtin, constitutes a refraction of a refraction –that is, a mediated version of an already textualized socioideological world. Art does not represent Reality in its changing forms; rather, it exhibits the changing forms of representation (Stam, 1989: 50)²⁷.

Si retomamos las diversas cuestiones hasta ahora expuestas podemos establecer ciertas estrategias para el análisis. Una metodología exhaustiva debe prestar atención a las *mediaciones* que intervienen entre la “realidad” y la representación. Su énfasis deberá fijarse en la estructura narrativa, en las convenciones de género y en el estilo cinematográfico más que en la precisión o fidelidad de acuerdo con algún modelo original “real”. Debe tenerse cuidado, además, con los errores que se producen cuando los criterios apropiados para determinado texto son utilizados en otro²⁸. Sólo así será posible lograr una concepción del dispositivo fílmico que tome en cuenta la relación entre el texto *per se* y su aspecto referencial. Estas estrategias deben derivarse del estudio detenido de las distintas instancias enunciativas propias de la expresión fílmica en casos concretos; esto conducirá a destacar de qué forma se relacionan entre sí, se desplazan, se contradicen dentro del texto a partir de la

²⁴ Esta idea es desarrollada en el campo específico del cine por P. Willems (1978) y C. MacCabe (1978).

²⁵ Derrida ha demostrado que la oposición entre las declaraciones constataivas y performativas no se sostiene y que cualquier declaración constativa posee un elemento performativo puesto que ésta es legible o inteligible, por lo tanto, susceptible a lo impredecible o incalculable. Véase J. Derrida (2003a) así como J. L. Austin (2003).

²⁶ En líneas muy similares Geoffrey Bennington señala: “Elements in the language refer to one another for their identity, and refer to non-linguistic marks which refer in turn to their identity and difference. There is no essential difference between language and the world, the one as subject, the other as object. There are traces”. G. Bennington citado en N. Royle (2000), p. 7.

²⁷ R. Stam (1989), p. 50. Véanse también R. Stam (1992).

²⁸ Estas son las pautas propuestas por R. Stam & L. Spence (1985).

composición icono-plástica, del montaje, de los diálogos, de los sujeto(s) de la enunciación, de los personajes.

En consecuencia, consideramos fundamental rechazar, desde el plano inicial, esa perspectiva constante que, inmovilizada por la idea de mimetismo y de una relación intrínseca con la realidad fenoménica, no permite establecer un panorama crítico más amplio de las prácticas específicas de la composición visual en movimiento, sobre todo si tomamos en cuenta que

todos los objetos y significantes que aparecen en la escena no se definen tanto por su evocación referencial cuanto por la relación de contraste, compenetración, choque y desajuste que establecen entre ellos. ¿No es acaso este funcionamiento tiránico de los significantes lo que definía el principio de montaje? (Sánchez-Biosca, 1996: 206)²⁹.

Esto coincide con las líneas metodológicas fundamentales de Marie-Claire Ropars y de Sergei Eisenstein, para quienes el choque, la yuxtaposición y el desajuste son las nociones clave en su concepción del montaje y de la expresión fílmica³⁰. El montaje representa el elemento principal que permite deshacer la visión logocéntrica de la imagen fílmica como simple reflejo de la realidad fenoménica.

Así se revela “el problema nodal del montaje: en lugar de nombrar el referente, la superficie plástica lo construye, lo torna problemático e impide cualquier análisis que no examine sus significantes con sigilo” (Sánchez-Biosca, 1996: 201). Suele dejarse de lado que el cine está conformado por una serie de combinaciones de imágenes audio-visuales heterogéneas en movimiento que implican una mezcla y alternancia constante de presencia y ausencia, remisión y distanciamiento, dentro y fuera del campo y a través del marco. En todo caso, estas articulaciones no corresponden de manera exacta a significados y discursos lingüísticos³¹.

Cinema, however, is “moving pictures”, a process which constantly threatens the fixity and centring aimed for by the Western tradition of the still image. Figures and objects constantly move, moving in and out of frame, likely therefore to remind the spectator of the blank absence which actually surrounds the screen (Easthope, 2000: 54).

²⁹ Para un análisis de las cuestiones relacionadas al realismo desde un punto de vista del montaje véase M.-C. Ropars (1971a).

³⁰ Los postulados de Ropars y de Eisenstein se tratan más a fondo en el Capítulo 2 de este trabajo.

³¹ El apartado 2.2 del Capítulo 2 aborda las relaciones palabra/imagen.

Por lo tanto, nuestro propósito es alejarnos de las lecturas o estudios que consideran la imagen fílmica como una simple “representación” de la “realidad” y de cualquier propuesta que sugiera el análisis de esa “realidad” y/o de la búsqueda, a veces imposición, de la linealidad cronológica o temática, independientemente de que cierto tipo de cine problematice dichas relaciones. Obviar este tipo de imposición a la que nos hemos referido a lo largo de este apartado supone desconocer, además, el hecho de que el cine también produce discontinuidad, interrupción, ambigüedad, alteración y ruptura, cuestiones presentes en todo tipo de texto, por más que la naturalización de las innumerables convenciones nos impide por momentos percibirlos. Hace tiempo Christian Metz lo expuso claramente con estas palabras:

El filme [...] es casi siempre objeto de una lectura longitudinal, precipitada, desfasada hacia delante y ansiosa por la “continuación” [...] Logomorfismo, narratividad... [...] como si al espíritu humano (tanto el del espectador como el del cineasta) le fuese imposible rechazar un “hilo” desde el momento en que dos imágenes se suceden (Metz, 2002: 71-72).

Puesto que los diversos elementos que convergen en la imagen fílmica no corresponden necesariamente con una cuestión de orden lingüístico, lógico o incluso lineal, ni tampoco con los elementos de la diégesis, se torna necesario establecer un panorama crítico que rechace la noción clásica de “representación”. Se considera más bien preciso retomar y adoptar modos de aproximación que se desprenden directamente de los desplazamientos textuales propiamente que dan forma al texto fílmico por medio de la participación dinámica de las características de la composición icono-plástica, de las combinaciones espacio-temporales y del montaje en la medida en que la evaluación ideológica de un texto fílmico no depende del tema, del espectador, del distanciamiento, sino de *las asociaciones entre sus figuras y formas*³².

³² “[L]’évaluation idéologique d’un texte dépendant [...] des associations privilégiées qu’il établit entre quelles figures et quelles formes” (Ropars, 1981: 96).

1.5 Recepción: identificación y/o subversión

La noción de “sujeto” y su correspondiente “identificación” en el momento de enfrentarse con un filme ha resultado capital dentro de la experiencia cinematográfica al abordar casi cualquier aspecto del análisis o la crítica en el área de los Film Studies; no obstante, ha resultado una empresa compleja largamente discutida. ¿Acaso es posible llevar a cabo una lectura crítica del texto fílmico o establecer determinados parámetros dentro de la teoría del cine sin una teoría del sujeto? Los textos trabajan, hasta cierto punto, con conceptos, especificaciones y delimitaciones sobre las ideas de sus lectores y receptores, pero es preciso aclarar que esta circunstancia no resulta para nada inalterable.

Para Teresa De Lauretis, las tecnologías sociales, como el cine, son el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro entre el sujeto y los códigos y formaciones sociales, que definen las posiciones del significado y donde el individuo es interpelado como sujeto (De Lauretis, 1984: 14). No obstante, la noción de recepción ha sido interpretada como problemática dentro de la teoría y práctica política dada su aparente asociación con las nociones de *resignación* así como de *inactividad* (Silverman, 2001: 27). Ya hemos hecho hincapié en este espacio en la importante y activa función del espectador/lector en este sentido, la cual no resulta para nada estática y pasiva.

En este contexto, también conviene precisar lo que entendemos aquí por la noción de “sujeto”, término polivalente que implica un continuo desarrollo. Ésta es definida por Stephen Heath en “The Turn of the Subject” (1991 [1979]), en oposición al “individuo”, como:

the term not of a unity but of a division [...] The history of individual subjectivity is never over, never concluded [...] but is interminably actual, ceaselessly going on in the present. I do not become a subject, “I” am the term of a structuring production in process which defines “my” instance of subject. Thus, the subject is neither the beginning nor the end of language: language produces the possibility of subjectivity (Heath, 1991: 34-5)¹.

Heath argumenta en su texto en contra de la común equiparación entre sujeto e individuo en la teoría del cine y rastrear el origen de la confusión incluso a Louis Althusser, pero también podría encontrarse en Jacques Lacan, quien explota una ambigüedad: la concepción

¹ Véase S. Heath (1991).

psicoanalítica tradicional de sujeto como la persona sometida a tratamiento y el sentido filosófico de sujeto como entidad consciente o pensante (Bordwell, 1996: 32, n. 24). Esta diferenciación representa un factor determinante en el momento de abordar nociones de identificación o recepción desde el punto de vista psicoanalítico, en la medida también en que se dichos términos se relacionan a su vez con la noción de “sutura”².

Por razones que resultan un tanto obvias, la ilusión de realidad en el cine se vuelve aún más crucial que en los estudios literarios (Brunette/Wills, 1989: 17); por lo tanto, y ante tal circunstancia, consideramos que las nociones de referencialidad, mimesis y del supuesto “realismo” que han acompañado las aproximaciones al cine desde sus orígenes deben ser sometidas a escrutinio³. Esta idea del sujeto como unitario y pasivo se encuentra, por ejemplo, en las dicotomías texto modernista/texto narrativo clásico, donde un denominado filme “modernista” provoca un cuestionamiento y reacciones más explícitos en el espectador, mientras que en el cine clásico éste se mantiene en una suerte de posición fija, que surgiría con la perspectiva del Quattrocento, como vimos en el apartado anterior de esta tesis⁴.

Una estructura no puede definir sus límites y preservar su integridad a menos que se le asigne lo mismo a un sujeto similarmente delimitado e integral, sostienen Brunette y Wills. Lo cierto es que este panorama permanece en muchos planteamientos, y no únicamente en las perspectivas formalistas, aunque los autores encuentran al lado de éstas, sobre todo, la noción de sujeto trascendente: un sujeto íntegro provisto de una consciencia idéntica en sí misma despreocupado incluso por los efectos divisorios del inconsciente. Los autores sitúan a David Bordwell *et alii* y a su libro *The Classical Hollywood Cinema* (1985) como el paradigma de una perspectiva del espectador unitario quien lleva a cabo actividades específicas y que participa en crear la ilusión del filme. Los autores dependen, además, de una noción de estrategias cognitivas basada en la premisa de un espectador unitario que opera dichas estrategias. Según Brunette y Wills, puesto que Bordwell ocupa sólo un corto espacio para describir la categoría de espectador, esto se convierte en una indicación del grado hasta el

² Para Heath, “The realization of cinema as discourse is the production at every moment through the film of a subject address, the specification of the play of incompleteness-completion” (Heath, 1981a: 94). Sobre el término sutura en el contexto del cine véase, sobre todo, Jean-Pierre Oudart (1977) y S. Heath (1981a).

³ Véase el apartado 3 de este capítulo en relación a las nociones de referencialidad.

⁴ Tal como se señaló en el apartado 3 de este capítulo, tanto Ropars como Easthope criticaron las posturas de Baudry y Heath respectivamente.

cual considera a la categoría como algo concreto y no problemático (Brunette/Wills, 1989: 53-4).

El mismo Bordwell, junto a Noël Carroll en un texto posterior⁵, ha manifestado ya lo ambiguo y equívoco que puede resultar hablar de una simple y pura identificación o construcción del sujeto en el cine. De hecho, Bordwell reconoce lo siguiente: “Inherited from earlier film criticism (auteur critics pointed out how Hitchcock made us «identify» with characters), the notion of identification remains unclarified in both subject-position and culturalist work” (Bordwell, 1996: 16). Esta consideración resulta indiscutible, por más que el tema se haya más que examinado a lo largo de la historia del cine, sobre todo desde Christian Metz, y por más que aquí Bordwell prosiga con su conocida crítica a la Gran Teoría (“Grand Theory”)⁶ y a las corrientes que él llama “subject-position” y “culturalist”⁷, presente a lo largo de su trabajo, y más bien adherida a cierto cognitivismo y con desapego total del contexto sociocultural. Sin embargo, se muestra claro al apuntalar más adelante precisamente la vaguedad del término “identificación”:

I watch a film. If I sympathize with a character, or empathize with her; if I see things from her optical point of view, or discover the contexts of her mind, or share her range and depth of knowledge, or agree with her attitudes, judgments, and values; if I entertain the thought of what I might do in her situation, or trace the overlap of her and my beliefs, or simply wish her efforts to be successful for reasons of my own –in all these cases, the critic will say that I identify with the character. One could argue, as Noël Carroll and Murray Smith have, that in trying to cover such a variety of cases the concept is simply too vague and equivocal. There is no reason to expect that all these spectatorial activities have similar causes or functions (Bordwell, 1996: 16-17).

⁵ D. Bordwell & N. Carroll (1996).

⁶ De acuerdo con Bordwell y Carroll en la introducción, la Teoría o Gran Teoría es un cuerpo de pensamiento abstracto que se dio a conocer en los Film Studies angloamericanos durante la década de 1970. La manifestación más famosa de la Teoría fue la suma de doctrinas derivadas del psicoanálisis lacaniano, la semiótica estructuralista, la teoría literaria postestructuralista y variantes del marxismo althusseriano. La Teoría fue propuesta como el marco de referencia indispensable para comprender todos los fenómenos fílmicos: las actividades del espectador, la construcción del texto fílmico, los usos sociales y políticos del cine y los desarrollos de la tecnología y de la industria (Bordwell, 1996: xiii).

⁷ Bordwell resume así dichas posturas: “The subject-position theorist believes that social structures superimpose historically defined categories upon human beings, thus «constructing» subjects in representation and social practice. Similarly, the culturalist takes social life and the agents who live it as «constructed» in some sense, although the causal networks are complicated: Culture is a social construction by its agents; at the same time, social processes construct culture; and social subjects are themselves constructs of culture” (Bordwell, 1996: 13). Véase R. Stam (2001) para un sumario de la postura de Bordwell y la teoría cognitivista en el cine. Esto también es comentado en el apartado 2.1 del Capítulo 4 en relación al cine de Bergman.

Considerar la identificación como la empatía que puede sentir un espectador por un personaje o una situación equivale a suponer que *todos* los espectadores se identifican, además, con los *mismos* hechos, personajes o sensaciones sin tomar en cuenta, además, la pluralidad de esa “identificación”. En este sentido, hablar de identificación supone, pues, una afirmación generalizada endeble en cuanto a lo que el espectador pueda sentir o lo que el filme pueda evocar en él, encasillando, por otro lado, a todos los espectadores en una misma categoría⁸. Puesto que es posible, por otro lado, entablar el estudio del tipo de receptor que ciertos discursos y textos construyen, las formas en que el texto constituye al espectador, concebimos la percepción desde su lugar en la historia, como apuntamos anteriormente: un mismo texto fílmico puede sugerir cosas diferentes en contextos distintos⁹.

Rodowick mantiene que mientras Bordwell critica la Gran Teoría por su obsesión con un sujeto irracional e inconsciente que es incapaz de dar cuenta de sus propias acciones, éste promueve, por su parte, una teoría del funcionamiento mental del “agente racional” que es, de hecho, la materia de teoría “buena” reconociéndose a sí misma en el objeto que desea examinar. Para Rodowick, el concepto del agente racional funciona tautológicamente como una proyección donde el sujeto científico ideal busca los contornos de su propia imagen en el modelo de mente que desea construir o descubrir (Rodowick, 2007b: 97). Así,

In a perspective that strives to be free of ideological positioning and to assert an epistemology that is value-neutral, the introductions to Post-Theory nonetheless express the longing for a different world modeled on an idealized vision of scientific research: a community of researchers united by common epistemological standards who are striving for a universalizable and truthful picture of their object (Rodowick, 2007b: 97).

Esta aparente neutralidad científica dista mucho de quedar clara y omite, al mismo tiempo, cualquier tipo de distinción entre textos, valores performativos, contextos, públicos y (re)apropiaciones. Las nociones utilizadas por Bordwell encierran una ambigüedad que sugieren una verdad absoluta verificable de manera empírica cuando se trata de algo tan complejo como lo experimentado por el espectador en el cine en un momento determinado en la historia.

⁸ Para una panorámica de las formas distintas de (re)apropiación y lectura por parte de los espectadores véase J. Staiger (2000).

⁹ R. Stam (1989), E. Shohat y R. Stam (2002).

En un contexto visual propiamente, Mieke Bal plantea que la subjetividad está formada por un ajuste perpetuo de imágenes que pasan ante el sujeto, quien, como focalizador, los convierte en una totalidad que es comprensible puesto que es continua; pero aclara, la continuidad no es lo mismo que la coherencia; esta distinción es una de las fuentes de interés que conforma el trabajo sobre narratividad visual (Bal, 2004: 1289)¹⁰. Así, en el cine la noción de continuidad, así como de punto de vista/perspectiva, se convierte en un elemento fundamental del análisis sólo en la medida en que desempeña un papel implícito; en otras palabras, continuidad entendida como el movimiento constante de imágenes antes el espectador y no como el principio directo del significado.

¿A qué se debe este empeño en reconocer la identificación espectador/texto semiótico? ¿Por qué no sucede lo mismo en el caso de otras manifestaciones culturales? En la literatura o en el teatro, por ejemplo. ¿Conlleva esto en el cine un mayor alcance? Las constantes relaciones entre el cine y la psicología (o el psicoanálisis más propiamente) muchas veces con tintes fenomenológicos también, parecen evidenciar esta vinculación ineludible a lo largo de su historia. De Lauretis, en su conocida crítica al psicoanálisis lacaniano, propone que una teoría materialista de la subjetividad no puede partir de una noción dada de sujeto, sino que debe acercarse a éste a través de los mecanismos (“the apparatus”), las tecnologías sociales en que éste se construye (De Lauretis, 1984: 31). Esto pone de manifiesto la importancia del enfoque textual y no meramente subjetivo, de advertir cómo es que dicho “sujeto” o “identificación” funcionan en el contexto general de textos específicos.

Sin duda, el reconocimiento de las condiciones particulares que participan en la percepción y comprensión del cine constituye una parte importante de cualquier tentativa rigurosa de comprender la experiencia fílmica¹¹. No obstante, debe partirse de las estrategias enunciativas que los textos manejan. No hace falta que recalquemos que esto no implica la mera relación entre técnicas o códigos cinematográficos con su correspondiente resultado, como vimos en nuestros apartados anteriores, “la afirmación a menudo repetida de que la toma de punto de vista necesariamente conlleva una identificación y simpatía por el

¹⁰ Para Jean-Louis Baudry, en el cine las representaciones son experimentadas como percepciones (Baudry, 1992: 314).

¹¹ Tal como D. Bordwell (1991a), (1997), (2005a) lo ha demostrado.

personaje” (Stam, 1992: 40-1)¹², por ejemplo. Lo mismo puede decirse de técnicas como el difuminado o fundido encadenado, que introducirían una visión subjetiva del personaje, de la toma en profundidad de campo que otorgaría más “realismo” a la escena. Si esto llegase a suceder, debe demostrarse por medio de los mecanismos propios del texto.

Una de las áreas en donde esto se ha hecho quizá más evidente es en las teorías feministas en relación a la identificación y al género “más allá de la diferencia sexual”, donde se ha vuelto inevitable el cuestionamiento de los fundamentos teóricos que las han instaurado: ¿cómo se puede pensar en las mujeres desde fuera de la dicotomía masculino/no-masculino, la “diferencia sexual” en la que se basa todo discurso? (De Lauretis, 1984: 10)¹³. ¿Se “identifica” el espectador femenino en todos los casos con los personajes femeninos que aparecen en pantalla independientemente de su tratamiento, caracterización, punto de vista o acciones? ¿Deben relacionarse de manera invariable las técnicas cinematográficas con dicha diferencial sexual?

El contraste entre estas perspectivas y sus vínculos con una perspectiva del sujeto femenino, así como las nociones sobre la “espectadora” de las diversas posturas feministas, resulta interesante en este sentido¹⁴. Los diversos análisis de la “espectadora” como la figura presente en el público han recurrido al menos a tres áreas relacionadas entre sí: el espectador como constituido por los procesos de subjetividad, el espectador como figura construida social e históricamente y la audiencia femenina¹⁵. Sin embargo, Mary Ann Doane señala de qué forma, en el campo del espectador (“spectatorship”), nociones como “female spectator” o “female spectatorship” a menudo no se refieren al espectador como sujeto social sino como sujeto psíquico, como el efecto de estructuras significantes. Para Doane, este énfasis en cuestiones relacionadas a la noción de “spectatorship” en la teoría del cine proviene históricamente de una lingüística formada en el psicoanálisis y no de un análisis basado en la sociología. Por lo tanto, la teoría feminista, aunque introduce la cuestión indispensable del

¹² Véase M. Smith (1995) para visión general de la identificación con los personajes desde la filosofía analítica y la antropología cognitiva.

¹³ Mary Ann Doane (1987) analiza la ambigüedad que rodea la idea de subjetividad femenina y afirma que en los casos en que ésta es espectadora, las relaciones entre las clásicas nociones de imagen e identificación no resultan tan claras. Sobre estas temáticas véanse los textos de L. Mulvey (1992) y (2010), T. De Lauretis (1984) y (1987), K. Silverman (1996). M. A. Doane (1981) ofrece un sumario significativo.

¹⁴ A este respecto véanse Doane (1987) y L. Mulvey (1992 [1975]) y (2010), L. Williams (1984).

¹⁵ Así lo plantean las editoras de *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (1992: 223).

sujeto social, desafortunadamente con frecuencia, y de manera apresurada, suele colapsar la oposición entre sujetos sociales y psíquicos, cerrando la laguna de forma prematura.

There has never been, to my mind, an adequate articulation of the two subjects in theory (which is another way of saying that psychoanalysis and a Marxist analysis have never successfully collaborated in the theorization of subjectivity) [...] as de Lauretis points out, identification is a process not a state [...] feminine and masculine positions are not fully coincident with actual men and women (Doane, 1987: 8)¹⁶.

Según este punto de vista, la reducción de los sujetos sociales a meras “posiciones” es insostenible. De Lauretis expuso las formas en que las nociones naturalizadas de “hombre” o “mujer” resultan inexactas para intentar definir cuestiones relacionadas con el espectador “real”, término que tampoco puede ser definido de forma concluyente y en singular:

Just as the spectator, the term of the moving series of filmic images, is taken up and moved along successive positions of meaning, a woman (or a man) is not an undivided identity, a stable unity of “consciousness,” but the term of a shifting series of ideological positions (De Lauretis, 1984: 14).

Andrew Horton, en términos derrideanos, afirma en líneas similares que no existen observadores puesto que no existen sujetos fijos o individuos (“selves”), únicamente *participantes* (Horton, 1991: 9). Por consiguiente, “[ni] el texto ni el espectador son entidades preconstituidas, estáticas; dentro de un proceso dialógico incesante, los espectadores modelan y también son modelados por la experiencia cinematográfica” (Shohat/Stam, 2002: 320). Ésta es una de las razones por las cuales resulta necesario entablar las distintas formas en que un texto se dirige a sus espectadores/lectores, los construye y permite, asimismo, que éste sea (re)apropiado por el lector de distintas maneras (deconstruyéndolo, haciéndolo servir otros propósitos distintos, quizá, a los que comúnmente se creían, etc.). Las condiciones

¹⁶ Vale la pena reproducir el resto del párrafo de Doane: “Nevertheless, men and women enter the movie theater as social subjects who have been compelled to align themselves in some way with respect to one of the reigning binary oppositions (that of sexual difference) which order the social field [...] What is interesting, from this point of view, is that masculinity is consistently theorized as a pure, unified, and self-sufficient position. The male spectator, assuming the psychical positions of the voyeur and the fetishist, can easily and comfortably identify with his like on the screen. But theories of female spectatorship constantly have recourse, at some level, to notions of bisexuality—Mulvey's transvestism or de Lauretis's double identification. It is as though masculinity were required to effectively conceptualize access to activity or agency (whether illusory or not)” (Doane, 1987: 8).

específicas de estas circunstancias revelan más elementos sobre el texto en particular y sus polisistemas que la posible identificación con un personaje o punto de vista solamente.

Sergei M. Eisenstein sostiene que el espectador participa en los procesos de elaboración del significado del filme que se establecen sobre todo por medio del montaje. En todo caso, se trata de considerar las circunstancias que atañen también al contexto y no sólo al texto. Una clave en este sentido son los estudios sobre la recepción (lo que el espectador trae consigo al ir a ver una película, la popularidad o no de los actores, del tema, de lo que ha escuchado o sabe sobre el director), así como el recibimiento que dicho filme obtuvo en el momento preciso de su aparición (la prensa en general pero también los estudios y aproximaciones críticas y teóricas). Las formas en que esto ha cambiado, o no, con el paso del tiempo ilustra las condiciones tanto de la teoría y crítica cinematográficas como de los gustos o el carácter de un período determinado.

Coincidimos con lo que Manuel Asensi llama “un hibridismo entre pulsiones y formaciones discursivas en lo que toca a la construcción del sujeto”, quien también subraya los peligros de “argumentar [...] que tanto el pueblo como el espectador saben lo que quieren, los convierten automáticamente en un sujeto homogéneo e indiviso”. Desde el punto de vista de la *crítica como sabotaje* habría que evaluar de qué manera surgen y se exponen las diferentes modelizaciones de mundo que los diversos textos plantean; luego de esto, examinar las relaciones entre dichas modelizaciones y sus dictámenes en torno a las mismas (¿las acepta? ¿Las rechaza?). El “objetivo esencial” de la “crítica como sabotaje” es este control que los textos ejercen sobre el lector/espectador, “pero no para detenerse en él, sino precisamente para desmontarlo y boicotearlo” (Asensi, 2011: 141-2).

Resulta necesario tomar al filme como un trabajo de producción de significados y, al hacerlo, trasladar al análisis la cuestión del posicionamiento del sujeto dentro de ese trabajo, sus relaciones con éste, así como qué tipo de “lector” y “autor” construye (Heath, 1985: 511). En su estudio del estilo cinematográfico, Bordwell ha demostrado que cualquier uso de éste en el cine, la forma en que se cuenta una historia de una manera particular, puede producir o despertar una reacción en el espectador. El estilo denota una esfera de acciones (ficcional o no ficcional), despliega cualidades expresivas y produce significados conceptuales, abstractos, incluso simbólicos (sin olvidar, por supuesto, que éste puede trabajar como un fin en sí mismo); el estilo guía al espectador a fijar su atención en elementos determinados del

filme (Bordwell, 2005: 33-6). De la misma manera, las formas en las cuales el texto orienta o desorienta al espectador mediante las estructuras espacio-temporales constituyen una de las estrategias más importantes en este sentido.

Una noción general de estilo contribuye al estudio de la percepción de un filme, ayuda a comprender las formas en que éste se desvía o no de convenciones y a los elementos que subraya con el fin de otorgarle determinada expresividad. Quizá pueda influir en la impresión o gusto por determinadas estrategias por parte de públicos específicos. Por otro lado, puede afectar las expectativas que se tienen sobre un director determinado si se toma en cuenta lo que antes ha producido; éste podrá jugar también con dichas expectativas, también romper radicalmente con ellas. De la misma forma en que el espectador no se hace las mismas preguntas sobre la trama en distintos géneros (Elsaesser, 1990d: 182), tampoco lo hace sobre cuestiones estilísticas cuando se enfrenta con diferentes directores que conoce.

Reviste importancia la necesidad de evitar generalizaciones o unificaciones al tratarse de nociones como sujeto e identificación; términos que, además, no dejan de resultar sumamente ambiguos, sobre todo si tomamos en cuenta la existencia de un contexto indiscutiblemente actual: un mundo utilitario que amenaza con reducir la polisemia del discurso poético en una comunicación unívoca (Polan, 1984: 68), por no decir también un sujeto unívoco. Se vuelve necesario, pues, desarrollar más estrategias que permitan leer los diversos textos y que ayuden a responder, aunque sea sólo temporalmente, a las diversas cuestiones que estas nociones conllevan en el análisis textual. Retomando a Ramón Carmona, consideramos necesario dentro del “análisis de la emisión y la recepción” (dos de los elementos más importantes en relación a lo que podría denominarse “identificación”) abordar “los modos de producción y consumo”, sin olvidar que “el valor de cambio adscrito en el mercado al nombre de un director, directora, actor, actriz o guionista conlleva la existencia de un determinado horizonte de expectativas para el público espectador antes incluso de la visión física del espacio textual” (Carmona, 1993: 248). Volvemos, pues, nuevamente a cuestiones relacionadas con los contextos socioculturales que forman también parte del texto mismo. No existe *un* espectador, *un* público para un texto determinado, existe una pluralidad de espectadores y una pluralidad de públicos.

En otros términos, a propósito de las sugerentes palabras de Ella Shohat y Stam, “los elementos que hay que tener en cuenta son el texto, el aparato, el discurso y la historia. Por

lo tanto, el análisis de la recepción debe explorar las tensiones entre esos diferentes niveles” (Shohat/Stam, 2002: 320). Así, será posible investigar de forma muy distinta al texto mediante el análisis de la recepción si éste es situado en un marco más amplio que circunscriba a su polisistema y que ya no se caracterizará por incluir en él una noción predeterminada de sujeto, sino a los elementos de su construcción dentro del texto. Los procesos de articulación del texto fílmico no aceptan ser contenido bajo el supuesto de conceptos consumados como “sujeto”, “identificación” y “expresión”. De esta forma, la pregunta puede transformarse de ¿qué dice el espectador sobre el texto? a ¿qué dice el texto sobre el espectador?

1.6 Del autor al texto

“Peut-être ne savait-il pas ce qu'il faisait ?
Peut-être n'en avait-il pas conscience ?
Peut-être n'était-il pas tout à fait l'auteur de ce qui s'écrivait alors ?”.

Jacques Derrida¹

Existe una clásica tendencia que considera que el trabajo de todo realizador debe necesariamente progresar y perfeccionarse, desarrollarse a lo largo del tiempo. Dicha concepción está relacionada con la idea de que existe una “historia del cine” también coherente, cronológica, linear y más o menos unificada que transita hacia una estilización y mejoramiento de sus técnicas, como en una especie de evolución. Sin que abogemos necesariamente aquí por la absoluta “muerte” del autor secundada ya en diversos textos bastante conocidos como los de Roland Barthes o Michel Foucault², buscamos alejarnos de esta teleología que pareciera inherente a una gran cantidad de estudios y enfoques dentro de la crítica y análisis fílmicos, sobre todo al tratarse de “autores” canónicos, *i. e.*, la idea de la figura del autor como fuente del significado, como principio de intencionalidad, como justificación de las tesis o interpretaciones de los textos y que abundan a lo largo de la historia del cine.

Por lo demás, esta actitud pone al desnudo la considerable repercusión que han tenido los estudios literarios en torno a la autoría, no sólo en el área del cine, en la medida en que “[darle] a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 2002a: 70). Para Barthes, “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (Barthes, 2002a: 65); ésta más bien representa el nacimiento del texto. Por su parte, Foucault apuntó en líneas muy similares que el autor ha sido tradicionalmente concebido “como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (Foucault, 2008: 29-30). Estos planteamientos habrían de instaurar un discurso crítico enfocado en el cuestionamiento general del autor como figura de máxima autoridad en lo que concierne a la lectura y al análisis textual.

¹ J. Derrida (1972b), p. 255.

² M. Foucault (1999a) y R. Barthes (2002a).

Por otro lado, esto pone también en evidencia un escenario que suele dejarse de lado en el momento de abordar estas circunstancias: la existencia de innumerables textos y trabajos que carecen de un denominado “autor”. En las mismas líneas que Foucault, Stephen Heath argumenta:

Not all discourse has an author; nor do we demand it, surrounded as we are in our everyday living by a whole tissue of discourse to the varying interweaving strands of which we would not even know how to begin to pose the demands of authorship [...] think merely in this respect of the range of documentary, educational, medical, newsreel works for which only exceptionally do we bring into play any notion of the author (Heath, 2005: 118).

Heath proporciona el ejemplo de la ciencia, donde habitualmente no encontramos un énfasis puesto en el autor, sino en una demostración general de la realidad, pero éste no hace hincapié en el hecho de que el discurso fílmico tiende a asociarse con el discurso artístico y, por ende, subjetivo, y no propiamente científico; diferencia que Foucault subraya. En cambio, debemos reconocer que la autoría ha sido entendida como una cualidad de *ciertos* trabajos; no todos han sido creados por la mente creadora de un genio o personalidad ni tienen la capacidad de distinguirse bajo epítetos como “obra” o “creación artística”.

En todo caso, tampoco debemos pasar por alto un hecho significativo: el acercamiento al cine desde el punto de vista del “autor”, o *auteurism*³, constituye uno de los primeros ejercicios críticos (más específicos a las prácticas fílmicas) dentro de los estudios del medio cinematográfico. La década de 1960 representó en este sentido un período decisivo en el cual el cine se estableció como arte y disciplina y en donde se llevaron a cabo las primeras tentativas teóricas de abordar su historia, sus tradiciones, así como filmes en concreto, todo lo cual desembocaría en sus procesos de legitimización dentro de la cultura y las artes.

The power of auteurism resided in its ability to mobilize a familiar argument about artistic worth and, importantly, to show that this could be used to discriminate between films. Thus, at a stroke, it both proclaimed that film could be an art (with all the cultural capital that this implies) and that there could be a form of criticism –indeed, study– of it (Dyer, 2000: 3).

³ A menudo se siguen utilizando los términos franceses “auteur” o “auteurism” en el área del cine puesto que se originaron en Francia.

La tendencia conocida como la *politique des auteurs*⁴, surgida en Francia a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta alrededor de la revista de cine *Cahiers du cinéma*, se centró en el presunto estilo y visión personal del “autor”, en su supuesto sello personal, así como en la intencionalidad. A partir de entonces, se establecería de manera más concreta en el cine la distinción entre aquellos trabajos más próximos a la “obra artística” y, por otro lado, los pertenecientes a la denominada “cultura popular” o “baja cultura” (cine *mainstream*), situación que ya existía en las demás artes y manifestaciones culturales.

Textos como “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo” (1948) de Alexandre Astruc y “Une certaine tendance du cinéma français” (1954) de François Truffaut se convirtieron en los manifiestos estéticos de la *politique des auteurs*. Ésta fue luego exportada a Estados Unidos de la mano de Andrew Sarris⁵ (crítico de *The Village Voice* y en ocasiones editor de la edición inglesa de *Cahiers du cinéma*) con su artículo “Notes on the Auteur Theory in 1962” y posteriormente con su libro *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968* (1968) y promovida en Inglaterra por la revista *Movie*. Para varios críticos, el trabajo de André Bazin también había postulado nociones románticas del director como artista, sobre todo en sus escritos sobre Orson Welles y William Wyler; sin embargo, Bazin también reprochó un tanto ese “culto estético a la personalidad” del autor (Bazin, 1985: 257). Las nuevas perspectivas que la *politique des auteurs* brindaría a la teoría y crítica del cine a partir de ese momento resultarían significativas:

The *politique des auteurs* as a set of ideas (rather than a “theory”) was iconoclastic in at least three ways –as an attack on mainstream French cinema, as a defence of Hollywood, and as a radical rethinking of the place of cinema within culture (Vincendeau, 2009: 3).

El *auteurism* representó más un enfoque y una práctica a nivel crítico que una serie de concepciones teóricas y apoyó un tipo de canonización estrechamente vinculado a la

⁴ Sobre los orígenes de la *politique des auteurs* en el contexto francés, su propagación y su relación con la *Nouvelle vague* véanse P. Graham & G. Vincendeau (2009), J. Hillier (1985) y (1986), M. Marie (2005) y G. Sellier (2008). En castellano consúltese la compilación de A. de Baecque (2003). Desde el punto de vista de género véanse G. Sellier (2008), A. Hughes & J. S. Williams (2001) y N. Burch & G. Sellier (2014). P. Mary (2006) ofrece una perspectiva de la *politique* desde la crítica política y su contexto histórico-social.

⁵ La versión del “autor” de Sarris se opuso a la orientación de izquierda de la teoría del montaje y de mucha investigación sociológica (Bordwell, 1996a: 5); además, ésta fue objeto de críticas feministas desde temprano.

tradición literaria. Además, éste no poseía técnicas específicas o estrategias de análisis en el momento de estudiar un filme o grupo de filmes ni se interesó por la composición formal, los procesos o condiciones de la puesta en escena; por el contrario, más bien otorgó prioridad, desde sus inicios, a la calidad del trabajo del autor *en general*, a cierto estilo y a objetivos personales presentes en la totalidad de la “obra” de un realizador o de determinado corpus y que se distinguía por ser “uniforme” y “coherente”⁶. Se trataba, en resumidas cuentas, de una visión que se dedicó a señalar la repetición, a buscar elementos análogos, tendencias o *leitmotivs*, la mayoría de las veces a partir de una perspectiva temática; de ahí que cualquier recurso extraño o radical dentro de determinado filme o corpus podía ser fácilmente recuperado como “la expresión personal del artista” (Thompson, 1988: 128). De acuerdo con la noción de *auteurism* o del “cine de autor”, la gran mayoría de los textos canónicos podían o debían ser leídos a partir de las características de un genio creador original.

En cierto sentido, la postura romántica de la *politique des auteurs* tendía a encubrir el conjunto de condiciones particulares, así como los pasos fundamentales, bajo las cuales se lleva a cabo la producción cinematográfica al querer aplicar una visión clásica y tradicional sobre la creatividad individual a una forma expresiva que era colectiva, comercial, industrial y popular (Caughie, 1981: 13). Una de las más graves consecuencias que se derivan de esta postura es que gran parte de los estudios con enfoque autorial se han convertido en una especie de devoción por ciertos trabajos y personalidades que extrae a los textos de los contextos artísticos y socio-históricos en los cuales se originaron.

En contraste, el crítico de arte Arnold Hauser planteó en 1951 en relación a la autonomía del cineasta como artista y a la industrialización del medio cinematográfico, las dificultades que conlleva la búsqueda de una supuesta individualidad:

El cine no encuentra sus escritores o, dicho con mayor precisión, los escritores no han encontrado su camino hacia el cine. Acostumbrados a hacer su voluntad [...] ahora se les exige que tengan en cuenta a los productores, directores, guionistas, operadores, arquitectos y técnicos de todas clases, aunque no reconozcan la autoridad de este espíritu de cooperación, e incluso ni la misma idea de cooperación artística en absoluto. Sus sentimientos se rebelan contra la idea de que la producción de obras de arte sea sometida a una entidad colectiva, a una empresa, y sienten como un desprecio al arte el que un dictado extraño, o, a lo sumo, una mayoría, tengan la última palabra en decisiones sobre motivos de los cuales muchas veces ellos son incapaces de darse cuenta a sí mismos (Hauser, 1971: 297).

⁶ Para Éric Rohmer, por ejemplo, “the politics of the *select works* finally yields to the politics of the *complete works*”: E. Rohmer citado en A. Bálint Kovács (2007), p. 221.

No obstante, la trascendencia del autor ha perdurado dentro de los Film Studies, si bien con puntos de vista y concepciones por momentos un tanto más abiertas en torno a los procesos involucrados en las estrategias enunciativas propiamente cinematográficas. Pese a esto, y a las nuevas tendencias en el área de la teoría, Lucy Fischer apuntó en 2013 que sólo desde 2000 existían ya unos doce volúmenes sobre la autoría en el cine, además de una gran cantidad de monográficos sobre directores concretos.

Ingmar Bergman representa dentro de la historia del cine uno de los mayores exponentes del “cine de autor”, de una “mirada personal” que ha sido incluso elevada a marca o a “concepto” (Koskinen, 2010a: 3). En su caso particular se ha vuelto ineludible considerar los antecedentes y el contexto de los Film Studies dentro de esta perspectiva, puesto que los filmes de Bergman surgieron durante el período en el cual tanto la *politique des auteurs* como los puntos de vista alrededor de la autoría surgieron y cobraron mayor repercusión. Esto influyó enormemente en la forma en que su trabajo fue recibido e interpretado puesto que su caso fue considerado uno de los principales paradigmas del *auteurism*, incluso más que el de otros realizadores. Este panorama ha representado el quid del estatus de Bergman como autor y, al mismo tiempo, caracteriza el escenario que los filmes de Bergman ayudaron a definir⁷.

Lo cierto es que dentro de los innumerables escritos sobre el trabajo de Bergman se ha tendido más a asumir su posición dentro del denominado “cine de arte” o de “autor” que a esclarecer y detallar con más exactitud las condiciones que hacen de su cine un exponente de dicha categoría. En su estudio de la *Nouvelle vague*, Michel Marie (2005) señala el enorme peso que tuvo el trabajo de Bergman en los críticos y directores franceses, donde éste

poursuit son œuvre solitaire en s'éloignant de plus en plus nettement des modèles scénaristiques conventionnels. Il a débuté en 1945 avec *Crise*, mais c'est à partir de son dixième long métrage *Jeux d'été (Sommarlek)* qu'il développe une démarche d'auteur de plus en plus personnelle. Celle-ci se révèle de manière éclatante avec *Un été avec Monika* en 1953, film qui va beaucoup impressionner les jeunes

⁷ Maaret Koskinen señala que en la actualidad aún parece más o menos obligatorio dentro de los círculos académicos posicionarse ya sea en el ala post-estructuralista, supuestamente dura (“hardcore”), o en el ala más tradicional, humanista y “más suave”. Ésta es una de las tesis de la antología *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts* (2008), donde los críticos se proponen considerar el interés que ha resurgido sobre la autoría con revisiones considerables. No obstante, la mayoría de los artículos están anclados en dicha dicotomía y siguen manejando lecturas biográficas. Véase la introducción de M. Koskinen (2008b).

critiques François Truffaut et Jean-Luc Godard par la liberté de ton et la franchise avec laquelle il représente les rapports amoureux entre deux adolescentes suédois (Marie, 2005: 106-7)⁸.

Sin embargo, Marie no es capaz de explicar qué exactamente lo hace “personal” en términos cinematográficos ni dónde se encuentra esa “libertad de tono” o “franqueza” de las que habla⁹. Ejemplos como estos abundan en la bibliografía dedicada al realizador pero en muy raras ocasiones se relacionan estas cuestiones con elementos y estrategias propias del discurso fílmico.

La noción de “autor” ha estado estrechamente vinculada a la idea de intencionalidad; no obstante, el filme es generalmente el resultado de una colaboración de un grupo de personas involucradas a distintos niveles y en diversas etapas de su realización y es, por naturaleza, *diseminativo*¹⁰. Además, los supuestos objetivos de un único participante se ven cuestionados cuando pensamos en cuestiones como las compañías productoras, los intereses del mercado, los contratos, etc.; en el caso de los filmes de Bergman, por ejemplo, ¿hasta qué punto han influido el trabajo de Sven Nykvist en la cámara o la presencia de ese grupo conocido, y reiterado, de actores? Por otro lado, lo que pueda suceder con un determinado texto una vez que ha salido de su contexto original no se puede predecir y el director/“autor” no es capaz de controlar ni de asegurarse de que su texto o discurso llegue completamente a su destinatario, pues nada *en* el texto/discurso asegura que el “mensaje” del “autor” llegue a su destino. Una vez rota la supuesta noción de intencionalidad resulta muy difícil sostener las estrategias tradicionales de lectura y los textos se abren a la posibilidad de lo que suele llamarse “lectura radical”¹¹.

¿De qué forma deben entenderse los filmes en los cuales un director, un “autor”, ha estado involucrado en otro rubro (como escenógrafo, actor, director asistente, etc.), ha participado en colaboración o sólo ha llevado a cabo una breve secuencia dentro de un filme, por ejemplo Alain Resnais en *El año 01 (L’an 01, 1973)*? (Heath, 2005: 118). Además de estas cuestiones, es necesario hacer hincapié en lo que David Bordwell llama la “dimensión institucional de la práctica” en el cine, que conforma el horizonte de lo que es permitido y

⁸ El énfasis es nuestro.

⁹ La recepción del cine de Bergman en el contexto francés es tratada en el apartado 2 del Capítulo 4 de este trabajo.

¹⁰ J. Derrida (2003a), P. Brunette & D. Wills (1989), M. Asensi (2011). Véase el apartado 2.1 “El cine como *écriture*” (Capítulo 2) de este trabajo.

¹¹ *Ibid.*

fomentado en momentos históricos particulares: los directores trabajan dentro de un sistema de producción social y económica, lo cual implica supuestos estéticos tácitos, división del trabajo y formas estandarizadas de utilizar la tecnología (Bordwell, 2008: 28). Esta dimensión, que se ha visto fuertemente modificada con el paso del tiempo, representa un asunto que nos puede informar considerablemente sobre las prácticas determinadas dentro de contextos específicos más allá de cualquier visión aislada sobre el trabajo de un solo director. Pensemos sólo en la enorme transformación que sufrieron estas prácticas en el cine de 1946, año en que Bergman llevó a cabo su primer filme, a 2003, cuando realizó el último.

No podemos pasar por alto el rol del autor, pero debemos reparar, por un lado, en el panorama específico en el cual esta idea unilateral sobre su trascendencia surgió y se ha desarrollado hasta la fecha, así como su posible relevancia dentro del análisis filmico y la teoría del cine actuales. En última instancia, las condiciones que conforman al “autor” en el cine no se hallan en el propio director, en los rasgos de su idiosincrasia o en sus preferencias, sino en las distintas posibilidades que ofrece su trabajo para sugerir una relación a nivel textual. La figura del realizador sólo puede resultar significativa si ésta es puesta en contexto, ya sea desde el punto de vista de las estrategias audio-visuales que utiliza, de las condiciones particulares de la industria y la producción, desde los campos de la recepción y la crítica o en relación a sus vínculos con otros directores, tradiciones o períodos. Al mismo tiempo, tampoco podemos eludir el hecho de que todas estas cuestiones participan de una visión de carácter elitista que rodea a las ideas de “arte”, “sujeto”, “obra”, “autor”, sobre todo si tomamos en cuenta el lugar y la importancia de prácticas alternativas como el cine experimental, el cine *queer* o feminista, el cine independiente o aquellos llevados a cabo en los contextos neocoloniales¹²; ¿de qué forma podríamos plantear la cuestión de la autoría en estos contextos? ¿Es posible? ¿Necesario?

Como ya se sabe, tradicional e históricamente, la canonización y los estudios sobre el autor han tendido a olvidar los casos de mujeres (ya sea como realizadoras, guionistas, actrices o como personajes), lo cual señala, entre otras cosas, la estrecha relación que ha existido desde un principio entre el supuesto “cine de autor” y una visión patriarcal. Según Geneviève Sellier, la distancia entre los filmes de la *Nouvelle vague* y el cine “popular” se produjo, sobre todo, puesto que se le otorgó un lugar primordial al protagonista masculino

¹² Para una excelente exposición del cine en los contextos neocoloniales véase E. Shohat & R. Stam (2002).

cuyo punto de vista sería la perspectiva dominante de los filmes; al igual que en la tradición romántica de la *Bildungsroman*, se trata generalmente de un hombre joven y blanco que se encuentra en el centro de la historia y con quien tiende a identificarse el espectador (Sellier, 2008: 125). Sin embargo, estas cuestiones tienden a olvidarse o a dejarse de lado cuando se ha puesto más atención a las innovaciones a diversos niveles que la *Nouvelle vague* introdujo en la historia del cine. Sólo años más tarde comenzó a hablarse de “autoras”: Agnès Varda (a pesar de haber empezado su carrera en la década de 1950), Chantal Akerman, Claire Denis, Jane Campion, entre otras; además, diversos estudios revisionistas más recientes han destacado la innumerable cantidad de mujeres que jugaron roles fundamentales desde los orígenes del cine.

Por otro lado, tampoco debemos perder de vista otra perspectiva (fundamental) del panorama que hasta aquí hemos trazado: el hecho de que, a pesar de que las nociones de expresión personal y creación individual han sufrido un ataque basado en la idea del individualismo burgués y han sido criticadas por su falta de implicación política o su incapacidad para desafiar a la ideología dominante, la cuestión personal/individual de la autoría (como en el diario íntimo y su énfasis en lo personal, lo íntimo y lo doméstico) ha sido siempre importante para el movimiento feminista. Esto ha resultado sustancial, sobre todo para las autoras para quienes otras vías de expresión han estado históricamente cerradas. Sin lugar a dudas, la supresión de lo personal, aunque políticamente correcto, trae a la superficie problemáticas y contradicciones en relación a las mujeres y a las realizadoras¹³.

No obstante, los últimos años han visto un cuestionamiento más claro de dichas omisiones, así como el surgimiento de estrategias que investigan textos o casos desde la autoría en relación a cuestiones como identidad, nación, etnicidad/raza, clase y género y las formas en que se desarrollan en contextos histórico-sociales concretos¹⁴. Todo esto demuestra que dentro de los contextos de diversas minorías el concepto de “autor” cobra otros matices. De ahí que Glauber Rocha, a partir de Godard y su auto-deconstrucción como

¹³ P. Cook (1981).

¹⁴ Véanse R. Stam (1989), R. Stam & L. Spence (1985), E. Shohat & R. Stam (2002), D. A. Gerstner & J. Staiger (2003) y L. Fischer (2013).

autor¹⁵, expresara en relación al cine latinoamericano emergente: “[para Godard], burgués suizo anarcomoralista [...] el cine se ha terminado, pero para nosotros acaba de empezar”¹⁶.

Coincidimos así con Peter Brunette y David Wills, para quienes el autor es una construcción que sólo puede ser localizada provisionalmente “a la cabeza” de una serie de marcas de desplazamiento; es una serie de textos la que retrospectivamente crea al autor, más que un autor el que crea los textos (Brunette/Wills, 1989: 64). Las formas específicas en las cuales esta circunstancia se manifiesta en trabajos particulares yacen en las pautas textuales que estos establecen, en las características de la *escritura*, así como en la perspectiva adoptada por el crítico en cada lectura en torno a una *firma*: ¿lleva a cabo el texto alguna referencia explícita (o implícita) al autor, a dicha *firma* o permanecen estos aparentemente fuera del discurso en un intento de *borrarlos*? ¿Cómo se relaciona el texto con los procesos y contextos particulares de su surgimiento? ¿Existe algún tipo de juego intertextual con otros trabajos?

En todo caso, como bien apunta Robrert Stam, el autor vive, en resumen, dentro y gracias a la intertextualidad (Stam, 1989: 15). El autor no es ya un nombre y un apellido, un año o un contexto nacional; es aquello que invoca su presencia como el organizador de una serie de marcas, de rasgos que se relacionan entre sí a través de condiciones textuales particulares y que se comunican con la recepción, la crítica y los estudios de los que fue objeto más allá de cualquier intención personal. Ya no se trata de situar al autor como “el pasado de su propio libro [...] en un antes y un después”,

[por] el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto, en absoluto, de un ser que preceda o exceda su escritura [...] no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora* (Barthes, 2002a: 68).

En otros términos, la muerte del autor es mejor entendida como un proceso en curso que como un evento alcanzable (Silverman, 2001: 34). La noción de *firma*, aparte de remitir al nombre propio del artista o autor del texto, no implica sólo su presencia o autoridad, sino las condiciones que hacen de la *firma* en sí un elemento que está tanto *adentro* (marcas o distintivos formales de la expresión del autor, diversas formas de confirmar su presencia: su

¹⁵ El suicidio autorial, según Kaja Silverman, significa cosas distintas en diferentes momentos de la carrera de Godard, lo cual determina la forma en que éste debe ser analizado (Silverman, 2001: 21).

¹⁶ G. Rocha citado en R. Stam (2001), p. 122.

firma en sentido más literal) como *afuera* (la crítica, la recepción, la autorización, las instituciones, las audiencias) del texto. Es importante que destaquemos que esto debe ser entendido como una condición de todo texto en la cual la lectura pone en evidencia los medios materiales que imprimen en él cierta coherencia pero que, al mismo tiempo, imposibilitan esa cualidad orgánica puesto que la firma y esos elementos que pueden hacer referencia a una posible autoría exceden, como hemos expuesto, la intencionalidad o la referencia directa a un autor¹⁷.

Con todo esto en mente, la noción de “autor” a la que ambicionamos apuntar no se relaciona con la figura del artista creador responsable de la expresión o del sentido ni tampoco con el individuo o sujeto histórico que formó parte de la historia del cine; mucho menos puede apoyarse en las finalidades o puntos de vista personales de éste. Se trata de practicar más bien una reelaboración de la figura del autor por medio de la intertextualidad y de la noción de *firma*, en la medida en que éstas nos permiten, por un lado, reevaluar las anteriores aproximaciones unidireccionales a la cuestión del autor y, por otra parte, producir lecturas menos convencionales y aproximaciones originales a los textos, y no necesaria o únicamente porque estos posean la firma “Ingmar Bergman”.

¹⁷ Sobre la noción de *firma* véanse, sobre todo, J. Derrida (1994), (1997a), (2003a) y (2005) y J. Culler (1987). En el contexto del cine y las artes visuales véanse P. Brunette & D. Wills (1989) y (1994) y D. Wills (1991).

CAPÍTULO 2

EN TORNO AL CINE COMO *ESCRITURA*

La escritura se lee, no da lugar, “en última instancia”, a un desciframiento hermenéutico, a la clarificación de un sentido o una verdad.

Jacques Derrida

2.1 El cine como *écriture*

“To consider the writing in a text [...] is not to reveal a truth innate in the work, it is to bring a system of reading into play”.

Marie-Claire Ropars¹

“Like the page, the screen presents itself as a site of and for a *writing*”.

Dana Polan²

Percibimos desde un inicio una clara dificultad al intentar “resumir” el pensamiento de Jacques Derrida, algunas de sus “nociones”³ o “lexicón”, sobre todo debido a que él los puso en práctica en sistemas textuales muy específicos en los cuales dichos términos adquieren su especial relevancia. Es necesario precisar que la gran parte de las reflexiones de Derrida no pueden ser reducidas a una serie de fórmulas conceptuales. En su propia reflexión sobre la noción de *escritura* (*écriture*), Marie-Claire Ropars ha puesto de manifiesto que los planteamientos del filósofo sirven menos para demostrar la verdad sobre la *escritura* que para revelar la incompatibilidad de la *escritura* y la verdad al mismo nivel (Ropars, 1980: 262).

Así,

es ineludible situar términos como “*écriture*”, “*différance*”, “*pli*”, “*hymen*”, “*parergon*”, “*iterabilité*”, “*implexes*”, etc... en su contexto particular de lectura. Estos términos sólo son comprensibles de suyo en tales contextos y no son traducibles ni transportables a otros contextos distintos sin sufrir una profunda deformación [...] más allá de los lugares de procedencia de las estrategias de lectura/escritura empleadas [...] debe tenerse en cuenta lo que Derrida *persigue* (Asensi, 1994: 6)⁴.

No obstante, hemos proyectado retomar y “trasladar” algunos de sus planteamientos sobre la *escritura* al contexto de la teoría y el análisis cinematográficos en líneas similares a las de los

¹ M.-C. Ropars (1978), p. 262.

² D. Polan (1984), p. 67.

³ Coincidimos con Peter Brunette y David Wills, quienes no aprueban del todo el término “concepto” y se inclinan más por el de “noción” para referirse a las expresiones utilizadas por Derrida, puesto que no se trata de planteamientos cerrados ni concluyentes.

⁴ Joseph H. Miller habla de la imposibilidad de la traducción (“untranslatability”) de los términos conceptuales que forman el núcleo de cualquier teoría, puesto que tienen una larga historia en la cultura occidental y no pueden ser fácilmente separados de la misma; en otras palabras, la historia de la historia de usos previos de esos términos (Miller, 1995: 322).

trabajos de Ropars y de Peter Brunette y David Wills, si bien estamos al tanto de que Derrida abordó en muy contadas ocasiones cuestiones relacionadas concretamente con las artes visuales⁵.

La noción de *escritura* de Derrida⁶ se desarrolla a través de una crítica al pensamiento metafísico logocéntrico occidental que se ha caracterizado, entre otras cosas, por reafirmar una serie de discursos en base a la exclusión de todo aquello que representa una contrariedad. En su lectura del trabajo de Ferdinand de Saussure (1986a [1967]), Derrida señala las formas en que la escritura es considerada ahí en oposición al habla; se trata de una manifestación posterior que *procede* del habla, que representa meramente un “significante de un significante”.

Según las presuposiciones histórico-metafísicas [...] habría ante todo un vínculo *natural* del sentido con los sentidos, y es el que va del sentido al sonido: “... el vínculo natural, dice Saussure, el único verdadero, el del sonido” [...] Este vínculo natural del significado (concepto o sentido) con el significante fónico condicionaría la relación natural que subordina la escritura (imagen visible, se dice) al habla. Esta relación natural es la que habría sido invertida por el pecado original de la escritura (Derrida, 1986a: 47)⁷.

Debido al sitio secundario y complementario que posee en relación a la voz, la escritura ha representado, históricamente, la transcripción del lenguaje oral y, por lo tanto, del pensamiento y del conocimiento directo, los cuales se han visto vinculados al habla por una supuesta inmediatez. Ésta se ha relacionado a su vez con conceptos como “razonamiento”, “verdad”, “natural”.

Si por ejemplo para Aristóteles “los sonidos emitidos por la voz (*τα εν τη φωνη*) son los símbolos de los estados del alma (*παθηματα της ψυχης*), y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por

⁵ Sobre las relaciones entre Derrida y las artes visuales véanse P. Brunette & D. Wills (1994), A. Papadakis *et alii* (1989), G. L. Ulmer (1985) y (1994). Véase también el número especial de la revista *Discourse* “Derrida and Cinema” (Vol. 37, no. 1-2, 2005). Del propio Derrida en este contexto véanse (1994), (1996b), (1999), (2005), (2010a), (2010b), (2010c) y M. F. Plissart & J. Derrida (1985) y (1987b).

⁶ Sobre la noción de *escritura* véase, sobre todo, J. Derrida (1985), (1986a) y (2012). Véase también J. Culler (1987), M. Asensi (2006) y D. N. Rodowick (1988).

⁷ Incluimos las citas de Derrida en el francés original: “Selon les présuppositions historico-métaphysiques [...] il y aurait d'abord un lien *naturel* du sens aux sens et c'est celui qui passe du sens au son : «Le lien naturel, dit Saussure, le seul véritable, celui du son» [...] Ce lien naturel du signifié (concept ou sens) au signifiant phonique conditionnerait le rapport naturel subordonnant l'écriture (image visible, dit-on) à la parole. C'est ce rapport naturel qui aurait été inversé par le péché originel de l'écriture” (Derrida, 1967: 53).

la voz" [...] es porque la voz, productora de los *primeros símbolos*, tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma (Derrida, 1986a: 17)⁸.

De la misma manera, Derrida ha expuesto los paradójicos ejercicios de Saussure cuando éste ha intentado argumentar sus diversas tesis por medio de la eliminación de la diferencia: Saussure debe referirse a modelos y a ejemplos de diversos tipos de escritura para secundar su teoría lingüística y así ratificar la esencia o "presencia"⁹ de su concepto de habla. El habla, pues, se sirve de la escritura, al rechazarla y contraponerla, para reafirmar sus discursos y superioridad.

A través de su concepción de la "diferencia" (*différance*)¹⁰, Derrida ha demostrado que cada concepto o idea lleva inscrito, en sí mismo, las marcas de su propia negación y oposición como una *huella (trace)*: todos los signos son, en realidad, signos de otros signos. La diferencia, que en una primera instancia pareciera referirse a lo que Saussure consideraba intrínseco a los procesos significativos del lenguaje, representa en realidad el espacio que existe *entre* los sonidos, un elemento no fonético que permite diferenciar a uno de otro. Es lo que hace posible la identificación de los diferentes fonemas y su posterior capacidad para significar. Dicho en otras palabras, los elementos no-fonéticos del lenguaje y sin los cuales los fonemas no podrían significar, "crean", paradójicamente, el significado. Se trata de una cuestión de diferencia la que posibilita el reconocimiento y la diferenciación entre los distintos sonidos fonéticos y no de un significado o naturaleza intrínseca que identificaría a cada uno de ellos. Tanto en el discurso oral como en el escrito, ningún elemento puede funcionar como signo *per se* sin estar necesariamente relacionado con otros elementos que no están del todo presentes, ya que cada uno de ellos, fonema o grafema, se constituye a partir de la huella de otros fonemas o grafemas del sistema por medio de un contraste o una oposición. El significado no está formado por una serie de binomios fijos, sino que se desplaza constantemente y comprende las *huellas* de otros significados.

⁸ "Si, pour Aristote, par exemple, «les sons émis par la voix [...] sont les symboles des états de l'âme [...] et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix» [...], c'est que la voix, productrice des *premiers symboles*, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme" (Derrida, 1967: 21-2).

⁹ Para una visión general de la noción de "presencia" en el trabajo de Derrida véanse J. Culler (1987) y P. Brunette & D. Wills (1989).

¹⁰ El término "différance", en oposición al término francés "différence", lleva a cabo una reflexión sobre la relación entre lo escrito y lo hablado: los términos son homófonos, se escriben diferente pero se pronuncian igual, e implican una relación entre los vocablos "diferencia" y "diferir" (en francés "différer"). Véase, sobre todo, J. Derrida (1986a) y (2003b).

La *différance* constituye la propiedad clave, y constante, de toda significación, más que un elemento que opondría o diferenciaría los componentes que le son propios de los que no. Así, la *escritura* no representa ya la oposición ni se contradice con la expresión oral, forma parte de ella y la comprende. Así, se vuelve difícil sostener el privilegio del habla sobre la escritura, puesto que ambos se constituyen mediante los mismos procesos de diferenciación:

la pretendida derivación de la escritura, por real y masiva que sea, no ha sido posible sino con una condición: que el lenguaje “original”, “natural”, etc., no haya existido nunca, que nunca haya sido intacto, intocado por la escritura, que él mismo haya sido siempre una escritura. Archi-escritura cuya necesidad queremos indicar aquí y esbozar el nuevo concepto; y que sólo continuamos llamando escritura porque comunica esencialmente con el concepto vulgar de escritura. Este no ha podido imponerse históricamente sino mediante la disimulación de la archi-escritura, mediante el deseo de un habla que expulsa su otro y su doble y trabaja en la reducción de su diferencia. Si persistimos en llamar escritura a esta diferencia es porque, en el trabajo de represión histórica, la escritura estaba por su situación destinada a significar la más temible de las diferencias. Era lo que amenazaba desde más cerca el deseo del habla viva, lo que la *hería* desde adentro y desde su comienzo. Y la diferencia, lo probaremos progresivamente, no puede pensarse sin la *huella* (Derrida, 1986a: 73-4)¹¹.

De ahí la importancia de seguir utilizando el término “escritura” para designar a todo este conjunto de circunstancias teóricas e históricas. El nuevo sentido del término comprende la totalidad de los diversos entramados textuales, así como a una idea más general de comunicación y expresión. La noción de *escritura* no se reduce al sentido gráfico de ésta ni mucho menos al registro del habla, sino que incluye todas las formas de expresión que no se limitan al texto escrito y hablado propiamente.

La *différance* es lo que hace, que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente”, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca [*marque*] del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca [*marque*] de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca [*trace*] menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma

¹¹ “[La] prétendue dérivation de l'écriture, si réelle et si massive qu'elle soit, n'a été possible qu'à une condition : que le langage « originel », « naturel », etc., n'ait jamais existé, qu'il n'ait jamais été intact, intouché par l'écriture, qu'il ait toujours été lui-même une écriture. Archi-écriture dont nous voulons ici indiquer la nécessité et dessiner le nouveau concept ; et que nous ne continuons à appeler écriture que parce qu'elle communique essentiellement avec le concept vulgaire de l'écriture. Celui-ci n'a pu historiquement s'imposer que par la dissimulation de l'archi-écriture, par le désir d'une parole chassant son autre et son double et travaillant à réduire sa différence. Si nous persistons à nommer écriture cette différence, c'est parce que, dans le travail de répression historique, l'écriture était, par situation, destinée à signifier le plus redoutable de la différence. Elle était ce qui, au plus proche, menaçait le désir de la parole vive, ce qui du dedans et dès son commencement, *l'entamait*. Et la différence, nous l'éprouverons progressivement, ne se pense pas sans la *trace*” (Derrida, 1967: 82-3). Sobre la noción de “archi-escritura” véase M. Asensi (2006), pp. 297-318. Consúltense también P. Brunette & D. Wills (1989), M. Asensi (1990), R. Gasché (1986).

relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados (Derrida, 2003b: 48)¹².

Esta postura implica, más que una crítica del signo *per se*, un cuestionamiento general de lo que entendemos por procedimientos de significación, el proceso de semiosis, que ya no apoya esa dualidad y correspondencia ineluctable entre significante y significado. Se trata de un modelo para una semiótica general que comprendería a la lingüística más que un esquema teórico modelado a partir de ella (Oswald, 1986: 316-7). La “presencia” o “significado” es, de esta forma, siempre pospuesto, aplazado y/o sustituido; sólo es posible distinguir una cadena de *huellas* dentro de un sistema de correspondencias y sustituciones, la cual conduce siempre a otras *huellas*, ideas, conceptos, a una pluralidad, nunca a una totalidad unívoca y orgánica del conocimiento “real” o auténtico. Todo esto, además, pone en tela de juicio la noción tradicional de representación.

En este sentido, las nociones de “espaciamento” (*espacement*) e “iterabilidad” (*itérabilité*) representan las condiciones fundamentales de todo modelo de *escritura*. El *espaciamento* implica la separación entre el productor/emisor y su “destinatario”, entre el texto y la posterior construcción de su significado, así como el hecho de que toda frase o declaración siempre implica cierto *distanciamiento* entre la producción y su productor. Como consecuencia, resulta imposible determinar con certeza si las “intenciones” del emisor o “propósitos” del mensaje llegarán efectivamente a su destino, ya que nada dentro del texto/discurso asegura que estos arriben y lo que pueda suceder con él una vez que ha salido de su contexto original no puede pronosticarse¹³. Esto resulta aún más obvio en el caso de lo escrito, pues el escritor y el lector no están presentes en el mismo lugar al mismo tiempo. Por su parte, la *iterabilidad* se refiere a la cualidad de repetición del signo, la cual permite que éste se utilice infinitamente en distintos momentos incluso fuera de su contexto “original” de emisión:

¹² “La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés” (Derrida, 1972: 13).

¹³ J. Derrida (1985) y (2003a).

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable (Derrida, 2003a: 361-2)¹⁴.

Para Manuel Asensi, la deconstrucción de la oposición habla/escritura llevada a cabo por Derrida “permite pensar que la repetición esencial del signo compromete la distinción entre signo efectivo y signo ficticio”, *i. e.*, que las frases pueden ser repetidas en ausencia de quien las ha pronunciado “originalmente”; esto supone que no puede mantenerse la oposición entre un signo con referente y otro con referente imaginario (Asensi, 2011: 44). Esta reflexión plantea una cuestión fundamental: cualquier lenguaje requiere y hace uso de palabras, elementos, expresiones fuera del contexto en el que estos se originaron; no obstante, el hecho de que un determinado texto contenga un referente “real” o uno “ficticio” no quiere decir que éste no posea, en todos los casos, un efecto performativo real¹⁵. Esta circunstancia propia del signo se encuentra presente no sólo en los contextos lingüísticos, sino en todos los sistemas textuales y, por ende, en los procesos de significación de los medios audio-visuales como el cine.

Ahora bien, ¿de qué manera se convierte un medio audio-visual como el cine en un tipo de *escritura*?¹⁶ ¿Qué implica hablar del cine como *escritura* y cómo se manifiesta de manera concreta dentro de la teoría y el análisis cinematográficos? Esta perspectiva bien puede remontarse dentro de la historia y la crítica del cine incluso a Alexandre Astruc y a su

¹⁴ “Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit (au sens courant de cette opposition), en petite ou en grande unité, peut être *cité* , mis entre guillemets; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable.” (Derrida, 1972a: 381).

¹⁵ Según Asensi, “la fuerza ilocutiva de una obra de arte reside en proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo que refuerza o desmiente las bases perceptivo-ideológicas que ya posee el individuo. Postular que el arte hacer surgir perceptos y afectos es repetir una idea clásica que se remonta por lo menos a la estilística de corte idealista, y seguir anclado, además, en una visión que tiende a despolitizar la obra de arte [...] toda forma específica de las diferentes artes y textualidades, suponen una diferente manera de amalgamar lo conceptual y lo afectivo” (Asensi, 2011: 46).

¹⁶ A pesar de la amplia recepción y de la variedad de enfoques desde los cuales se han abordado tanto las ideas de Derrida como la deconstrucción, no sólo dentro de las humanidades, aún se distingue cierto “olvido” u omisión del pensamiento de Derrida en el campo de la teoría del cine. Además del trabajo de Ropars, Brunette/Wills y de Gregory L. Ulmer han habido muy pocos intentos de congregarse la teoría cinematográfica con el trabajo del filósofo y esto se ha visto reducido la mayoría de las veces a algunos textos breves, glosas o menciones. Entre ellos se destacan, sobre todo, P. Rosen (1981), P. Brunette (1986) y (2000), P. Brunette & D. Wills (1989) y (1994), A. Easthope (1996), R. Smith (2000), así como el trabajo en general de M.-C. Ropars. G. L. Ulmer (1985) y (1994). A. Easthope (1996) ha escrito un texto iluminativo sobre la ausencia de Derrida en la revista *Screen*.

concepción de la “caméra-stylo”. El crítico francés hablaba de la cámara como un instrumento capaz de moldear el significado a través del espacio-tiempo del filme¹⁷. Esta idea se convierte en una de las propuestas más sugestivas que nos permiten una aproximación al texto fílmico que tenga como principal base las nociones ya planteadas en relación no sólo a la *escritura*, sino a la idea del montaje¹⁸ como principal instrumento de la *escritura fílmica*.

La idea anteriormente expuesta en estas páginas de que el cine representa un medio más natural o inmediato que otras manifestaciones puesto que capta la “realidad” de forma más directa (donde lo visual ocupa un sitio mucho más significativo en relación a lo auditivo y a lo verbal, por ejemplo), igual que el habla en oposición a la “artificialidad” de la escritura, se ha visto aún más comprometida luego de estos planteamientos. El cine, en la medida en que es un lenguaje, representa un tipo de *escritura*. Cuando Derrida investiga las condiciones de la *escritura* subraya el hecho de que todas las diversas manifestaciones de inscripción quedan incluidas en esta denominación, sin olvidarse tampoco del carácter gráfico de la misma:

se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc. (Derrida, 1986a: 14)¹⁹.

Puesto que resulta imposible señalar o evidenciar un significado absoluto en el texto, el analista se ve forzado a tratarlo como un injerto (“graft”)²⁰. Esta estrategia, que va de la mano de un análisis textual riguroso, se centra de ahora en adelante en todo aquello que traspasa y/o permanece en los márgenes y se comunica con diversos elementos textuales. El margen se convierte en el elemento clave dentro de todo sistema discursivo, en la *huella* de esa

¹⁷ Para Laura Oswald, el enfoque de Astruc anticipa la crítica a la tradición metafísica occidental de Derrida (Oswald, 1994: 248) y según András Bálint Kovács, Astruc es el precursor teórico del análisis textual (Bálint Kovács, 2007: 39). Para Tom Conley, la noción de “caméra-stylo” lleva implícito el jeroglífico fílmico, una escritura que une y divide palabra e imagen (Conley, 2006: xxv). El tema del jeroglífico fílmico se aborda en el apartado 2.4 de este capítulo.

¹⁸ El montaje cinematográfico es abordado con más detenimiento en los siguientes apartados de este capítulo.

¹⁹ “On tend maintenant à dire « écriture » [...] pour désigner non seulement les gestes physiques de l'inscription littérale, pictographique ou idéographique, mais aussi la totalité de ce qui la rend possible ; puis aussi, au-delà de la face signifiante, la face signifiée elle-même ; par là, tout ce qui peut donner lieu à une inscription en général, qu'elle soit ou non littérale et même si ce qu'elle distribue dans l'espace est étranger à l'ordre de la voix : cinématographie, chorégraphie, certes, mais aussi « écriture » picturale, musicale, sculpturale, etc.” (Derrida, 1967: 19).

²⁰ P. Brunette & D. Wills (1989).

escisión del significado y apoya el cuestionamiento y la reformulación de los términos de la relación de un texto, evento, concepto o supuesta entidad con su “afuera” u “otro”, ya que todos ellos contienen, como hemos visto, las huellas de la *différance*, es decir, de sus propias oposiciones y negaciones.

Aunada a esta reflexión percibimos la evidente imposibilidad de llevar a cabo una lectura lineal en busca de un significado único y central, de alcanzar una sola interpretación a modo de conclusión, puesto que el texto fílmico es fundamentalmente incoherente y permanece dividido (Ropars); asimismo, que éste haya sido constituido o concebido como una plenitud representa una imposibilidad estructural (Brunette/Wills). Tampoco se aspira a reducir las contradicciones y las disyunciones dentro del texto; la estrategia se enfoca tanto en leer y señalar las rupturas (quizá más evidente entre la imagen y la banda sonora [Brunette/Wills, 1989: 63] tal como lo han demostrado los análisis de Ropars), como en enfatizar y dejar fluir esa fragmentación donde y cuando el texto mismo lo permita²¹. En los casos en los cuales esta fragmentación no sea tan explícita, se vuelve necesario evidenciarla en la lectura y enfatizar las condiciones de (im)posibilidad que el filme expone por medio del montaje y la puesta en escena (Asensi).

De ahí también que surja ese interés por los márgenes antes aludido, por lo que permanece “afuera”, aparentemente suprimido y excluido. Desde esta perspectiva, la identificación de las condiciones de los márgenes y de las rupturas subyacentes en la constitución de todo filme apoya tanto el análisis de las características relacionadas con las lecturas tradicionales como la ilustración de las propiedades heterogéneas y elusivas propias del texto fílmico que suelen ser marginalizadas. El trabajo de Ropars, por ejemplo, se basa tanto en la insistencia de Sergei Eisenstein en el rol de la ruptura y el choque dentro de los procesos de significación del lenguaje cinematográfico como en una postura crítica hacia dichas tradiciones:

Textual writing no longer means going beyond the sign, but rather criticizing the representative model which it perpetuates: in this model, which has a metaphysical basis, the materiality of the signifier is obliterated because it only transcribes the signified, considered as primary, and essential (Ropars, 1978: 267).

²¹ La *différance*, el *espaciamento* y la ruptura son, para Brunette y Wills, las tres características de todo lenguaje. Véase P. Brunette & D. Wills (1989) y (1994).

La crítica a los modelos tradicionales de representación se convierte en parte indispensable de la perspectiva del cine como *escritura*. Se trata de establecer un panorama que ponga al desnudo e identifique los efectos y contradicciones que han participado en la conformación de diversos discursos críticos de estos modelos, puesto que los enfoques semióticos tradicionales, inspirados en gran parte en la lingüística, resultan inexactos para el estudio de las condiciones que tienen lugar dentro de las estrategias enunciativas de la expresión cinematográfica. Es preciso recordar, por otra parte, que la lectura textual debe prestar atención al tipo de referente que se ha impuesto dentro del texto (si bien éste ha sido previamente deformado por el texto mismo) en tanto efecto referencial, *i. e.*, la manera en que un discurso compite con nuestra percepción del mundo e impone una determinada forma de verlo²².

Además de los críticos citados, Laura Oswald (1994) ha desarrollado un acercamiento muy sugestivo a algunos de los planteamientos de Derrida y de Eisenstein sobre el interés de ambos por la escritura jeroglífica y propone una interpretación más completa sobre el lugar que posee el discurso fílmico dentro de la historia de la mimesis, coincidiendo así con Astruc en que la *escritura* trasciende la imagen, ya que se da *a través* del marco. Su noción de *cinema-graphia*, en contraste con el de “cinematografía” (el cual pone énfasis en el marco, en lo que permanece dentro de él y en la imagen por sí misma), se enfoca en las relaciones entre los diversos elementos de la enunciación fílmica a través del marco que se desplazan hacia las afueras del mismo, con lo cual la imagen audio-visual se libera del dilema de los orígenes y del mimetismo²³.

No carece de interés el hecho de que el mismo Derrida haya afirmado que la deconstrucción más efectiva es la que no se limita a los textos discursivos y ciertamente no a los filosóficos (Derrida, 1994: 14)²⁴. Esta reflexión se suma en este espacio a nuestro interés por abordar las posibles relaciones entre la teoría del cine y el análisis fílmico con ciertos planteamientos dentro del campo de la filosofía: ¿qué podría ofrecer una tradición filosófica

²² M. Asensi (2011) y (2013).

²³ L. Oswald (1994).

²⁴ Las propuestas fundamentales de la deconstrucción, como una desarticulación crítica de las oposiciones jerárquicas de las cuales dependen las teorías, demuestra las dificultades de cualquier planteamiento teórico que definiría al significado de una manera unívoca: como *lo que un autor pretende, lo que las convenciones determinan o lo que un lector experimenta* (Culler, 1987: 131).

particular al estudio del cine? ¿Qué podrían ofrecer los Film Studies a la práctica de la filosofía? (Sobchack, 2010: 191).

Esta perspectiva nos permite, entre otras cuestiones, reflexionar sobre ese “otro” que forma parte de la expresión cinematográfica, que tiende a ser desatendido y que se manifiesta por medio de la pantalla en negro, la ausencia, el parpadeo imperceptible, el fuera de campo y el contra-campo, la supresión de película por medio de la edición, etc., en oposición a la imagen, el movimiento, el color, la presencia, la iluminación, etc. Sin estas relaciones de diferencia el texto fílmico no sería posible; hecho sustancial que nos provoca a ir más allá de esa necesidad logocéntrica por dominar y aprehender los conceptos, las imágenes, sus “significados”. En este sentido, se vuelve imposible continuar percibiendo los procesos de significación de la misma manera, así como mantener las mismas estrategias de lectura.

2.2 Textualidades: relaciones discurso/imagen

“Se hace del arte en general un objeto en el cual se pretende distinguir un sentido interior, lo invariante, y una multiplicidad de variaciones externas *a través* de las cuales, como si fueran velos, se intentaría ver, o restaurar, el sentido verdadero, pleno, originario: uno, desnudo”.

Jacques Derrida¹

En su conocido ensayo “De la obra al texto” (1971), Roland Barthes definió el término “texto” como un campo metodológico (Barthes, 2002b: 75). Ahí, el movimiento de la obra al texto se concebía como un desplazamiento del objeto “concluido” a las condiciones de la lectura. Desde esta perspectiva, más que hablar de una simple oposición, la lectura textual a la que Barthes se refiere aspira resistirse al cierre totalizador y a las limitaciones que, históricamente, encierra el término “obra”; de esta manera, cuestionaba implícitamente las pretensiones estructuralistas que de ahí han derivado y que más han predominado en torno al estudio de los textos en general.

Al mismo tiempo, otra de las graves consecuencias de no tomar en cuenta la distinción entre el “texto” y la “obra” es obviar la gran ambigüedad que se esconde bajo el término “obra”. Como bien lo expuso Michel Foucault, éste, al igual que la noción de “autor”, resulta igualmente problemático:

La teoría de la obra no existe y aquellos que, ingenuamente, emprenden la edición de obras carecen de esta teoría y su trabajo empírico se paraliza muy rápidamente [...] Se hace evidente la abundancia de preguntas que se plantean a propósito de esta noción de obra. De modo que resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra “obra” y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor (Foucault, 2008: 335).

No se trata de una postura que meramente vuelve “texto” a cualquier “obra”, sino que empieza por problematizar la idea de un producto artístico o cultural como un todo orgánico, como el legado o visión personal de un “autor” o como un conjunto bien definido de objetivos

¹ J. Derrida (2005), pp. 33. Reproducimos la cita original en francés: “On fait de l’art en général un objet dans lequel on prétend distinguer un sens intérieur, l’invariant, et une multiplicité de variations externes *à travers* lesquelles, comme autant de voiles, on tenterait de voir, ou de restaurer, le sens vrai, plein, originaire : un, nu” (Derrida, 1978: 26).

y resultados. Por lo tanto, si hablamos de “texto” y no de “obra” rechazamos así toda presuposición de origen o de intención, lo cual nos permite reinscribir el objeto dentro de la comunidad de las prácticas sociales (Ropars, 1981: 9-14). La noción de “texto” de Jacques Derrida que a continuación presentamos expone precisamente este panorama:

a “text” that is henceforth no longer a finished corpus of writing, some content enclosed in a book or its margins, but a differential network, a fabric of traces referring endlessly to something other than itself, to other differential traces. Thus the text overruns all the limits assigned to it so far (not submerging or drowning them in an undifferentiated homogeneity, but rather making them more complex, dividing and multiplying strokes and lines) -all the limits, everything that was to be set up in opposition to writing (speech, life, the world, the real, history, and what not, every field of reference -to body or mind, conscious or unconscious, politics, economics, and so forth) (Derrida, 1979: 84)².

Esta perspectiva confirma la extensión de los contornos del tejido textual, su apertura más allá de cualquier demarcación o resolución en la medida en que éste no está sujeto a los límites impuestos por los supuestos históricos. Esto se traduce en un proceso intertextual que no sólo implica la relación entre (con)textos, sino las formas en que la *escritura* constituye dichos vínculos. A la luz de lo expuesto podemos considerar “texto” a todos los sistemas de expresión y significación (pictórico, onírico, literario, así como fílmico) puesto que su sentido y estrategias van más allá de las nociones asociadas a los conceptos tradicionales de la lingüística.

No obstante, dentro del contexto del análisis y la teoría del cine, la idea del filme como texto ha provocado cierta desconfianza. Raymond Bellour, quien retoma a su vez a Barthes, expondría en su conocido ensayo “Le texte introuvable” (1975) que el texto fílmico es una cuestión inalcanzable puesto que es imposible de citar y argumentó, entre otras cosas, que

² Este texto de Derrida, “Living On: Border Lines”, se publicó por primera vez en inglés en H. Bloom *et alii* (1979) (eds.), pp. 75-116 y, posteriormente, en francés en el libro *Parages* bajo el título “Survivre”: J. Derrida (1986a), pp. 117-218. Se reproduce igualmente la cita en francés: “ce que j'appelle encore «texte» pour des «raisons partiellement stratégiques, et qui ne serait plus, dès lors, un corpus fini d'écriture, un contenu cadré dans un livre ou dans ses marges mais un réseau différentiel, un tissu de traces renvoyant indéfiniment à de l'autre, référées à d'autres traces différentielles. Le texte alors déborde, mais sans les noyer dans une homogénéité indifférenciée, les compliquant au contraire, en divisant et démultipliant le trait, toutes les limites qu'on lui assignait jusqu'ici, tout ce qu'on voulait distinguer pour l'opposer à l'écriture (la parole, la vie, le monde, le réel, l'histoire, que sais-je encore, tous les champs de référence, physique, psychique - conscient ou inconscient-, politique, économique, etc.)” (Derrida, 1986a: 127-8).

the text of the film is unattainable because it is an unquotable text. To this extent, and to this extent only, the word text as applied to film is metaphorical; it clearly pin-points the paradox which inflicts the filmic text and to such a degree only the filmic text (Bellour, 1975: 20).

Cuando se analiza un filme, éste, como conjunto de imágenes en movimiento, resulta imposible de citar como tal, puesto que el texto escrito es incapaz de restaurarle lo que sólo el proyector puede: el movimiento, la ilusión que asegura la realidad³. Para Bellour, se trata más bien de una especie de posicionamiento: al poseerse y estudiarse la obra, uno *adopta* una perspectiva textual y accede así al texto (básicamente, al citarlo); no obstante, en el caso del cine, cuando se “cita” un fotograma, por ejemplo, la continuidad es aplazada, el significado fragmentado⁴. Bellour vincula, pues, la textualidad con la citación y reafirma la relación “altamente paradójica” entre lo que sería, desde Christian Metz, el discurso del texto fílmico y el lenguaje teórico que intenta revelar la cualidad textual misma del filme.

Podemos citar un guión, un diálogo, describir una escena, un plano, mostrar incluso una serie de fotogramas a modo de *découpage* y analizarlos en un texto escrito, como es frecuente. No obstante, para Bellour, al citar el texto fílmico éste pierde su propiedad más intrínseca: el movimiento, la continuidad. Esto supone, entre otras cosas, que el lenguaje empleado en el texto escrito que quiere abordar y estudiar el filme no es compatible con o capaz de aprehender el lenguaje cinematográfico y va acompañado de una reflexión en torno a la posibilidad de hablar de cine a través del lenguaje verbal o del cine mismo⁵.

Sin embargo, esta “imposibilidad de citar” al filme y la utilización inevitable de un metalenguaje para abordarlo representa, en realidad, una cuestión a la cual *todos* los textos se enfrentan, no sólo los fílmicos; cabría, en este punto, citar a Ropars, quien cuestiona la postura de Bellour en líneas muy similares a las de Derrida:

³ Robert Stam hace notar que en el momento en que Bellour escribió este ensayo aún no existían los CineScans, vídeos domésticos, discos-láser y televisión por cable (Stam, 2000: 187), lo cual dificultaba aún más el análisis del filme.

⁴ “The frozen frame and the still that reproduces it are simulacra; obviously they never prevent the film from escaping, but paradoxically they allow it to escape as a text” (Bellour, 1975: 25).

⁵ Esto nos remite a su vez a la tendencia actual, cada vez más frecuente, del ensayo audio-visual. Véase a este respecto el trabajo de Catherine Grant, así como sus proyectos en línea “Audiovisualcy” en <http://vimeo.com/groups/audiovisualcy> y “The Audiovisual Essay” en <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualexay/> y los ensayos audio-visuales de Adrian Martin y Cristina Álvarez López en <https://vimeo.com/regularlovers>. Asimismo, las revistas electrónicas *[in]Transition. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*: <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/> y *Notebook. A digital magazine of international cinema and film culture*: <https://mubi.com/notebook/posts/author/269> Véase también el texto de R. Bellour (1983).

Mais ce “texte introuvable” ne dit-il pas l’état de tout texte, c’est-à-dire la faille où il se fait, d’où on l’extrait? Toute citation représente un coup de force: délimiter et retirer un fragment, puis l’insérer arbitrairement dans une autre chaîne de texte, qui à son tour déroulera – suivant le temps et sur elle même – le réseau compliqué de ses fils (Ropars, 1981: 92-3).

Cualquier tipo de cita implica sacar a un texto de su contexto “original” e insertarlo en otro distinto en una cadena infinita. La citación representa, pues, una característica de *todo* tipo de texto, como lo ha revelado el trabajo de Derrida y de Ropars en el caso específico del cine⁶. Por esta misma razón, la noción de texto que aquí deseamos establecer considera también imprescindible “tratar el texto «literario», «filosófico», «político», etc. como un discurso no sujeto ni a la idea de totalidad orgánica, ni a la de clausura, ni a la de coherencia semántica, ni siquiera a la de polisemia” (Asensi, 1994: 5). Esto conduce a una serie de estrategias que ya no persiguen instaurar una visión unívoca durante la lectura textual, sino que, por el contrario, adoptan la forma de un desplazamiento por las combinaciones audio-visuales y espacio-temporales que conforman al texto fílmico.

Por otra parte, Bellour posiciona de alguna manera al lenguaje escrito en un sitio trascendental más cercano a la verdad que explicaría o interpretaría el texto fílmico sin ningún tipo de dificultad y donde el crítico se pasa simplemente de la imagen al texto. Este supuesto replantea inconscientemente un privilegio epistemológico que prioriza la escritura en relación a los discursos figurativos, como apunta David N. Rodowick (Rodowick, 2001a: 78-9)⁷. Percibimos, pues, que la imagen, ya sea estática o en movimiento, ha sufrido una disminución en oposición a la escritura; este escenario proviene de una larga tradición lingüística que todavía persiste, la cual ha dificultado las posibilidades de un acercamiento más cercano a las expresiones visuales y figurativas.

⁶ J. Derrida (2003a) y (1997a), M. C. Ropars (1981).

⁷ Para Rodowick, la noción de texto de Barthes es poco más que una ficción teórica o conveniencia metodológica que es valorada por las lecturas que produce, lo cual no es menos cierto para la metodología del análisis textual en el cine. Así como Barthes reestructura la inteligibilidad de la obra *legible* con su pretensión hacia el realismo y presencia dentro del texto *escrito*, Bellour argumenta que el conocimiento del significado cinematográfico sólo podrá conseguirse al romper su fascinación, detener su movimiento, descomponerlo y transportarlo a la modalidad extranjera de la escritura, aún si esto implica perder su especificidad. Al buscar lo que le es específico al texto cinematográfico en relación con lo que comparte con las artes literarias, teatrales, musicales o pictóricas, Bellour se refiere a la escritura como la medida de la citación y, por lo tanto, del conocimiento o racionalidad (Rodowick, 2001a: 78-9).

¿Qué supone, por tanto, el análisis de los medios audio-visuales? La oposición entre el discurso verbal y el plástico/visual o *écfrasis* (la cual alude a una descripción verbal de una obra de arte visual) no resulta nada nueva, si bien W. J. T. Mitchell⁸, por ejemplo, la define sin problema como una representación verbal de una representación visual⁹. Los medios audio-visuales (el cine, la televisión, el videoarte) presentan relaciones complejas entre imagen, palabra, concepto y sonido, que ponen al desnudo la heterogeneidad inherente a sus mecanismos de composición cuyas concepciones no conllevan necesariamente un equivalente exacto en términos de significados o referentes lingüísticos más o menos inmediatos. En el cine, por ejemplo, las condiciones del lenguaje fílmico están organizadas en torno a técnicas y estrategias donde elementos visuales, sonoros, musicales, conceptuales, gráficos, etc. confluyen, pero la tendencia a simplificar estas relaciones, como si no implicasen una serie de disparidades y contradicciones, insinúa una omisión de sus propiedades expresivas más intrínsecas. Se trata de una práctica que no sigue el modelo lingüístico aunque ésta pueda ser de alguna manera, y hasta cierto punto, puesta en palabras.

De acuerdo con Jean-François Lyotard:

The position of art is a refutation of the position of discourse. The position of art indicates a function of the figure, which is not signified –a function around and even in the figure. This position indicates that the symbol's transcendence is the figure, that is, a spatial manifestation that linguistic space cannot incorporate without being shaken, and exteriority it cannot interiorize as *signification* (Lyotard, 2011: 7)¹⁰.

En líneas bastantes similares, Barthes hablaba de “le troisième sens” (el tercer sentido)¹¹, la cualidad que poseen ciertas imágenes independientemente de los niveles informativo y simbólico, donde predominan los significantes y se halla una ausencia de significados. Éste

⁸ W. J. T. Mitchell (1994), p. 152. Las relaciones imagen/discurso también son tratadas por J.-F. Lyotard (2011), D. N. Rodowick (2001a) y M. Bal (1991) y (1999).

⁹ Dicha oposición ha sido la base filosófica de la estética desde el siglo XVIII y ha sido cuestionada por los nuevos medios electrónicos, televisuales y digitales, los cuales han inaugurado un nuevo régimen de signos y nuevas formas de pensar; de acuerdo con Rodowick, en sus transformaciones del discurso, los nuevos medios desafían de formas distintas el gesto ontológico que separa las artes del tiempo de las artes del espacio (Rodowick, 2001a: 1-4).

¹⁰ Para una interesante reflexión en torno a la noción de “figural” en el trabajo de Lyotard véase D. N. Rodowick (2001a), sobre todo el primer capítulo, “Presenting the Figural” (pp. 1-44). Nicole Brenez (2007) acuñó el término “figure” para referirse a la cualidad polisémica y diversa de cada texto fílmico que no es posible abordar desde la descripción o interpretación lingüística sino que debe ser enriquecida por medio de las herramientas que ofrece su lectura. Al respecto véase también A. Martin (2012).

¹¹ R. Barthes (1986a).

excede la copia del motivo referencial y obliga a una lectura interrogativa; se trata de una cuestión poética que va más allá de los significados dramáticos de determinada escena, la cual rebasa el significado *per se* y abre totalmente el campo general del significado¹². En la sugestiva lectura que Barthes lleva a cabo de ciertas imágenes de *Iván el terrible* (*Ivan Groznyy*/Sergei Eisenstein, 1945 y 1958) conforme a su concepción del *tercer sentido* éste examina los trazados de su composición, de su plasticidad y no la presencia de significados cerrados, pues estos van más allá de la anécdota y de lo narrado. Su excepcional aproximación al texto fílmico está marcada por el registro, la revelación, el acento en esos detalles que escapan a la historia y a la lógica del filme.

El *tercer sentido* instaaura “un ritmo nuevo, todo lo cual hace de él un momento antinarrativo por excelencia [...] es la contrahistoria; diseminada, reversible, estrictamente vinculada a su duración” (Casetti, 2005: 237). A diferencia de Barthes, quien atribuye el *tercer sentido* sólo a algunos casos “raros”, Brunette y Wills señalan que este “potencial diseminativo” constituye una característica de todas las imágenes y textos¹³. Desde esta perspectiva, su concepción se desprende de las condiciones estilísticas propias del texto, mas no representa un tipo de proceso estable que cobra un sentido evidente o que resulta fácilmente reconocible, sino un efecto textual atemporal y difuso reflejo de los trazados de la composición audio-visual.

Como señala Derrida en nuestro epígrafe a propósito del discurso estético, la lectura o interpretación del texto artístico, como ha sido concebido tradicionalmente, involucra “descubrir” lo que éste significa y que a primera vista resulta “oculto”. Derrida afirmó a su vez que “[para] pensar el arte en general acreditamos, entonces, una serie de oposiciones (sentido/forma, interior/exterior, contenido/continente, significado/significante, representado/representante, etc.) que estructura, precisamente, la interpretación tradicional de las obras de arte” (Derrida, 2005: 33)¹⁴. Dichas interpretaciones establecen en primer lugar estas dicotomías para luego insistir en abordar cada uno de sus componentes como si fuesen

¹² En el área del cine esto posee un antecedente en la antigua noción de fotogenia (“photogénie”), descrita por Louis Delluc como aquello que se relaciona con la esencia de lo cinematográfico y que no puede articularse o explicarse lingüísticamente. Véase al respecto L. Delluc (2004) y P. Willemen (1994).

¹³ P. Brunette & D. Wills (1989), pp. 66-7.

¹⁴ “Pour penser l’art en général, on accrédite ainsi une série d’oppositions (sens/forme, intérieur/extérieur, contenu/contenant, signifié/signifiant, représenté/représentant, etc.) qui structure précisément l’interprétation traditionnelle des œuvres d’art” (Derrida, 1978: 26).

unidades independientes pero que remiten la una a la otra de forma continua; es así como una de las partes es capaz de “explicar” a la otra y viceversa.

En consecuencia, uno de los objetivos de la lectura crítica debe consistir en dar forma a un proceso de análisis mientras se remite a las circunstancias particulares de la *escritura*. El panorama descrito pone en evidencia una concepción que favorece la ilustración de las relaciones (a)temporales, los elementos recurrentes, los puntos de vista, los objetivos, los efectos del artificio, el estilo; por otro lado, no conviene perder de vista el cuidado que debemos poner al carácter de previsión/predicción y a los enfoques teleológicos. En este sentido:

Il n’y a donc pas de texte en soi, il n’y a qu’une lecture textuelle, dont la matérialité des oeuvres considérées bornera l’extension sans en conditionner a priori l’orientation: celle-ci procède d’un choix définissable en théorie et confrontable à d’autres choix (Ropars, 1981: 122).

Sin duda, la interacción entre filmes propiamente dichos y las categorías teóricas ilumina a ambas (Henderson, 1976b: 314)¹⁵. Tal como expusimos al inicio de este trabajo, no se trata de “elegir” un método y luego aplicarlo a textos determinados. Basta detenernos en los proyectos críticos puestos en práctica en el trabajo de Bellour o los análisis textuales pormenorizados de Ropars, Thierry Kuntzel o Tom Conley¹⁶ para distinguir de qué manera la aproximación al texto y las perspectivas críticas se iluminan mutuamente. La cuestión se reduce a distinguir e iluminar los procesos de expresión en relación a las condiciones particulares de la composición más que en revelar “lo que el texto significa”. En otros términos,

la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir lo que la obra “quiere decir”) [...] El texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede, por tanto, depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación (Barthes, 2002b: 76-7).

¹⁵ Brenez ha señalado al respecto: “it’s the films themselves, in their singularity, that are enriching the method—so the more they are singular and unique, the more they will offer to the knowledge of figurality”. N. Brenez citada en A. Martin (2012), p. 32.

¹⁶ Véanse los análisis de *Los pájaros* (*The Birds*/Alfred Hitchcock, 1963) y *El sueño eterno* (*The Big Sleep*/Howard Hawks, 1946) de R. Bellour (2000), así como los trabajos de M.-C. Ropars en (1971a), (1981) y (1982). De T. Kuntzel véanse (1978) y (1980) y de T. Conley (2006).

Una de las tesis principales de Mieke Bal en sus sugestivas lecturas de obras visuales es que la relación que lo visual pueda tener con un significado determinado no va en búsqueda ni del cierre o conclusión ni del significado general. Aquí, la importancia del paso del tiempo constituye un aspecto fundamental de la lectura crítica:

The undecidability of the visual is understood to be paradigmatic of the production of meaning in general. Instead of classifying and closing meaning as if to solve an enigma, this study of what Freud would call *Nachträglichkeit* attempts to trace the process of meaning-production over time (in both directions: present/past and past/present) as an open, dynamic process, rather than to map the results of that process. Instead of establishing a one-to-one relationship between sign or motif and meaning, I emphasize the active participation of visual images in cultural dialogue, the discussion of ideas (Bal, 1999: 9).

El texto mismo sugiere o insta una o varias posibilidades de lectura; él mismo establece las condiciones de sus enfoques metadiscursivos. El factor decisivo son las interrelaciones que, de manera conjunta, hacen posible el texto y remiten a su vez a sus discursos ideológicos, transgresiones, concepciones, juegos expresivos, desplazamientos, en otras palabras, el trazado de sus dispositivos y el conjunto de prácticas discursivas con las cuales dialoga el texto, son olvidarnos de la importancia de sus cualidades elusivas, ese exceso que no puede fácilmente expresarse en términos lingüísticos, llámese “figuralidad” o calidad “obtusa”.

Ahora bien, ¿qué papel juega el análisis textual¹⁷ en la teoría y la crítica cinematográficas? Conviene insistir en la importancia, ya comentada, de distinguir los recursos e instancias discursivas de la *forma* en que estos son presentados. Las condiciones de la base ideológica de cada texto serán reveladas desde los mecanismos enunciativos propiamente cinematográficos (y no al revés)¹⁸. La estrategia consiste en tomar en cuenta los elementos formales específicos que convergen en la composición audio-visual específica con el fin de ilustrar las características de su construcción y las formas que toma la expresión y el sentido y, por otro lado, revisar con detalle las formas en que el texto se hace cargo de su aspecto referencial; de ahí la importancia de una lectura que, en un primer movimiento, preste especial atención a la constitución del entramado textual.

¹⁷ Para una panorámica general del análisis textual en el área del cine consúltense D. Bordwell (1981/2) y (1983), R. Bellour (2000), sobre todo la introducción: “A Bit of History”, pp. 1-20, así como el número completo de la revista *Enclitic* (no. 5, 2/6, 1 [1981/1982]).

¹⁸ Desde el punto de vista de la *crítica como sabotaje*, el análisis textual implicaría revisar los modos discursivos que conforman la manera es que se percibe el mundo (Asensi, 2011: 11).

En *Langage et cinéma* (1971) Metz estableció tres concepciones cruciales que han conformado una base teórica para el análisis textual: la idea del código y el sub-código, el concepto del sistema textual singular y la noción de desplazamiento textual. El código cinematográfico es propio del lenguaje cinematográfico, mientras que el sub-código representa el uso concreto de cada uno de esos códigos. El sistema textual singular representa la organización que afianza a un filme determinado considerado como totalidad singular y el desplazamiento textual consiste en la forma en que el sistema textual desplaza cada uno de los códigos y sub-códigos, los altera y pone en relación. Las particularidades de estos tres criterios son construidos por el analista con el fin de exponer los mecanismos del sistema textual particular que tiene a la mano.

David Bordwell (1981/2) señaló al respecto lo difícil que se ha vuelto definir la noción de código y el hecho de que no existe un solo código que se encuentre presente en todos los filmes, ni siquiera el de la imagen fotográfica en movimiento; por otro lado, ciertos aspectos como el rectángulo y el encuadre, aunque *están* codificados, no son tampoco reducibles a “códigos” en el sentido semiótico puesto que no hay un significado fijo incluido en ellos; un ejemplo de esto es la secuencia de los créditos, que puede aparecer al principio, luego de una primera secuencia o incluso tener otros usos dentro de un filme (Bordwell, 2008a: 22). Los créditos suelen considerarse un elemento que está “afuera” del filme, pero ¿qué sucede cuando aparecen luego de que éste ya ha iniciado? ¿Cambia su estatus a pieza constituyente, a formar parte del “adentro” del filme? Lo mismo puede decirse del título, pero algo parecido sucede con características incluso más próximas a la *mise-en-scène* propiamente como el corte o la edición, que tampoco se hallan necesariamente en todas las películas; piénsese en trabajos como *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*/Aleksandr Sokúrov, 2002) o *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015), realizadas en un único plano secuencia sin cortes.

En su análisis de *Intolerancia* (*Intolerance*/D. W. Griffith, 1916), Metz señaló que los códigos cinematográficos no derivan únicamente de una lectura “formal” del filme, sino también de opiniones populares; asimismo, afirma que los códigos no cinematográficos del filme (humanitarismo, maternidad, etc.) son históricamente específicos. Según Bordwell, Metz no reconoce la historicidad de los sub-códigos cinematográficos que descubre en el filme, para quien esa historicidad permanece tácita y depende de concepciones recibidas de la historia del cine. Así, el conocimiento histórico se vuelve lógicamente y empíricamente

anterior al análisis textual y provee la base para el reconocimiento de los sub-códigos pertinentes¹⁹. Para Bordwell, debemos decidir la pertinencia de cualquier sub-código de acuerdo con nuestros objetivos analíticos y la elección depende en parte de lo que queremos demostrar sobre el texto. No obstante, el análisis textual y la semiótica del cine en general han fomentado de manera persistente la división académica entre el trabajo histórico y el teórico y el análisis textual ha deseado evitar este error al promover lecturas ideológicas; sin embargo, queda aún por posicionar la producción de ideología de textos individuales en relación a modos dominantes de prácticas fílmicas²⁰.

Se trata, en suma, de desarrollar una serie de estrategias donde converjan los recursos que permitan una lectura atenta de los mecanismos que entran en juego en la construcción del texto fílmico así como un análisis de las formas en que estos han desembocado en ese sistema textual singular. Si bien los tres conceptos de Metz han resultado instrumentos sumamente útiles para el análisis textual, también es necesario tener en cuenta las tradiciones en las que los sub-códigos se han establecido y cobrado importantes repercusiones (ya sea para reafirmarlos, contradecirlos o renovarlos); de la misma manera, debe señalarse la pertinencia de estos sub-códigos (las razones por las cuales estos deben considerarse en lugar de otros) en el momento de aproximarnos al texto. Demostrar dicha pertinencia es criterio del analista; no obstante, ésta será revelada sólo a partir de lo que el propio texto permite.

Por otro lado, el análisis textual supone reconocer la carencia de márgenes claramente delimitados, así como de una decodificación evidente del significado del texto. El registro de la ruptura, de la aporía, implica la identificación de las pautas de las cuales el texto se aleja y al mismo tiempo se acerca, de la pluralidad de discursos a la cual se abre y que lo (im)posibilitan. El texto fílmico se halla inherentemente relacionado con diversos sistemas de significación, con otros filmes, contextos, criterios y códigos no cinematográficos que existen

¹⁹ Según Bordwell, cuando en raras ocasiones el analista desea situar los sub-códigos cinematográficos históricamente lo hace en relación a “hechos establecidos” y el acercamiento más común es distinguir un cine modernista de un “realismo clásico”, ya sea por contraste de los sub-códigos de los filmes o por un análisis detallado de un sólo sistema textual que se supone es modernista dados sus particulares desplazamientos textuales. Bordwell añade que los análisis de esos textos “modernistas” no se centran en determinar el estatus histórico de los sub-códigos y en demostrar por qué algunos son más pertinentes al texto que otros. El analista se contenta con aceptar el supuesto global baziniano-metziano de que después del dominio del cine clásico de las décadas de 1930 y 1940 emergieron diversas tendencias del cine “modernista”.

²⁰ D. Bordwell (1981/2).

fuera de él en otros medios y manifestaciones culturales aunque a primera vista esto no conste ahí de manera explícita. Además, diversas cuestiones influyen en el crítico, en sus herramientas, en su postura, en lo que quiere exponer, todo lo cual está mediado por elementos de ese “afuera”. Es así como el estudio de la textualidad se convierte tanto en la exploración de sus condiciones formales particulares como de los elementos externos con el fin de poder inscribirla en la comunidad de las prácticas sociales a la que hace alusión Ropars. El análisis textual se traduce así en una estrategia de desplazamiento que posibilita el estudio crítico de la *escritura* propia de cada filme y que lo renueva dentro de un espacio más amplio construido por el teórico.

Al mismo tiempo, estas reflexiones nos conducen a reparar en la noción de marco, el cual resulta, si bien no propiamente un código, uno de los asuntos más significativos en torno al estudio de las textualidades. Si el discurso estético aborda necesariamente los límites entre el adentro y el afuera del objeto de arte, éste se ocupa, por lo tanto, de cuestiones que giran alrededor de diversos marcos²¹. Como ya hemos expuesto, esto implica considerar tanto lo propiamente textual como los aspectos exteriores, los “afueras”, que abarcan desde el título, los discursos de la crítica, al autor, el contexto, las instituciones, la recepción, la crítica, los tipos de audiencias, el estrellato, la prensa, la industria, etc.²². Derrida plantea que

[ninguna] “teoría”, ninguna “práctica”, ninguna “práctica-teórica” puede intervenir efectivamente en este campo si no pesa (sobre) el marco, estructura decisiva de lo que está en juego, en el límite invisible de (entre) la interioridad del sentido (cubierta por toda la tradición hermeneutista, semiotista, fenomenologista y formalista) y (de) todos los empirismos de lo extrínseco que, al no saber ver ni leer, pasan de largo frente a la cuestión (Derrida, 2005: 72)²³.

Hablar del “marco” implica una concepción más amplia de la expresión fílmica, pues aborda los efectos de la *escritura* en y a través del marco de la composición audio-visual, del argumento, de sus condiciones particulares de producción y de sus correspondencias con otras textualidades. Un límite (“border”) es tan indispensable a un filme como la posibilidad

²¹ Sobre la noción de marco véase J. Derrida (2005) y P. Brunette & D. Wills (1989).

²² Véase a este respecto la entrevista a J. Derrida (1994).

²³ “Aucune «théorie», aucune «pratique», aucune «pratique-théorique» ne peut intervenir effectivement dans ce champ si elle ne pèse (sur) le cadre, structure décisive de l'enjeu, à la limite invisible à (entre) l'intériorité du sens (mise à l'abri par toute la tradition herméneutiste, sémiotiste, phénoménologiste et formaliste) et (à) tous les empirismes de l'extrinsèque qui, ne sachant ni voir ni lire, passent à côté de la question” (Derrida, 1978: 71).

de grabación: después de todo, ¿qué sería un filme sin un límite (físico y temporal)? (Smith, 2000: 123). En el cine propiamente, el marco constituye un dispositivo indefectible. Ese desplazamiento constante dentro del encuadre de fotograma a fotograma, de plano a plano, es a la vez confirmación e invalidación de la postura inmodificable del marco: en un filme el encuadre nunca vuelve a ser el mismo, puesto que, aunque un plano que ya ha aparecido se vuelva a repetir después, lo que ha sucedido entre ellos, durante su sucesión, hace que esa repetición sea distinta, pues su contexto de aparición ha cambiado²⁴. Además, los marcos de un filme pueden ser enfatizados y cuestionados por medio de diversas estrategias que van desde imágenes que juegan con el fuera/dentro de campo, diversos elementos autorreflexivos a mostrar un “detrás de cámaras”; por ejemplo, el personaje que se sale de un filme para entrar al mundo “real” del filme *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*/Woody Allen 1985), la niña/actriz que, luego de unos minutos, decide no actuar más y se ve acosada por el equipo de filmación que ahora entra a escena para convencerla de continuar en *El espejo* (*Ayneh*/Jafar Panahi, 1997), la cinta de película que se rompe a la mitad de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) o el encuadre de la cámara que literalmente se cierra y aprisiona al protagonista en *Pasión* (*En passion*/Ingmar Bergman, 1969).

El análisis textual enriquece y renueva de manera continua las articulaciones de la expresión fílmica, motiva nuevos sentidos y percibe al texto menos como un conglomerado de intenciones que se dirigen hacia un desenlace que sigue la lógica de una trama narrativa que como un conjunto de (inter)relaciones, efectos de significado y contrastes. La noción de marco se convierte así en una cuestión clave dentro de las prácticas de lecturas textuales, en el paradigma de la constante escisión del significado que desempeña un papel fundamental en la exposición de la heterogeneidad material del filme. Al investigar las condiciones propiamente fílmicas, la lectura/análisis textual enfatiza tanto las marcas de elaboración del texto, como las lecturas que éste autoriza. De esta forma, el texto se convierte, tal como apunta Bal, en integrante activo del diálogo cultural entre un contexto propio, un pasado que lo abarca y las innumerables posibilidades a las que se abre.

²⁴ Un caso muy sugestivo al respecto es el filme *Blue* (1993) de Derek Jarman, que consiste en un único plano fijo en azul (aunque éste varía de tonalidades). Véase el análisis de este filme llevado a cabo por Vivian Sobchack (2010) desde la fenomenología. Sobre la noción de marco en el cine véase P. Brunette & D. Wills (1989), sobre todo el capítulo cuatro “The Frame of the Frame”, pp. 99-137.

2.3 Hacia una genealogía del montaje

“[El] montaje será la mejor manera de nombrar un instrumento de enunciación y conocimiento que ha nacido de la experiencia y fractura vanguardista, de su contacto con la máquina, el excentrismo y los dramas del sujeto moderno. Sin embargo, no se ha detenido en los manifiestos y en las obras de arte del período, sino que de ellas ha pasado a la reflexión y ha fundado un método de lectura. No es de extrañar, pues, que también los teóricos del discurso (deconstruccionistas, semióticos o historiadores) apelen a Eisenstein como punto terminal de una concepción del fragmentarismo que todavía está de moda”.

Vicente Sánchez-Biosca¹

El estudio del montaje, el más importante instrumento enunciativo de la expresión cinematográfica y de la composición *icono-plástica*², resulta imprescindible para el recorrido por las teorías y las lecturas que aquí se exponen, sin olvidar que éste constituye el principio fundamental del cine, lo que lo distingue de otras manifestaciones, artes y medios visuales y lo que lo convierte en un tipo de lenguaje. Además, el montaje ofrece, desde el plano inicial, las pautas, las condiciones generales de la puesta en escena.

Por lo demás, debe recordarse también que el montaje cinematográfico, desde sus orígenes, ha estado históricamente relacionado con otras áreas y campos artísticos, como bien lo apunta y demuestra Vicente Sánchez-Biosca (1996)³, lo cual implica que su lugar en la historia del cine no puede estar del todo desapegado del contexto histórico general en el cual éste se fue desarrollando y donde fue cobrando distintos significados. Para Sánchez-Biosca, el montaje es el rasgo moderno por excelencia (Sánchez-Biosca, 1996: 20)⁴.

En el contexto cinematográfico la noción de montaje⁵ ha tendido a emplearse como sinónimo de edición (corte) o, lo que es aún más grave, se ha identificado con la simple idea de continuidad. Está claro que si se toma el término como simple equivalente de edición, se desestima una gran cantidad de cuestiones formales relevantes que tienen lugar a distintos niveles. Sin embargo, si se le considera de acuerdo con las principales propuestas de Sergei Eisenstein, siempre suponiendo la yuxtaposición y el choque en el proceso enunciativo, así

¹ V. Sánchez-Biosca (1996: 119-20).

² Groupe µ (1993).

³ Para Sánchez-Biosca “el montaje tiene [...] un pie en la técnica cinematográfica y otro en el arte en general del siglo XX” (Sánchez-Biosca, 1996: 17). Para una excelente exposición de los orígenes y convergencias de las teorías del montaje cinematográfico en un contexto amplio de las artes véase V. Sánchez-Biosca (1996). Desde un punto de vista meramente técnico véase K. Reisz & G. Millar (2010).

⁴ Véase M. A. Doane (2002) para una interesante perspectiva de los orígenes del cine en su contexto histórico moderno.

⁵ En francés el término “montage” ha tendido a denotar la edición cinematográfica en general.

como la certeza de que cada uno de los elementos y técnicas del filme (sonido, color, profundidad, ritmo de edición, etc.) posee el mismo potencial como mecanismo de montaje (Thompson, 1981: 5), es posible plantearlo como la base de todo proceso discursivo dentro de las configuraciones del texto fílmico. De la misma forma, éste puede ser concebido como aquella herramienta fundamental que abarque la *mise-en-scène*, *mise-en-cadre* y la edición *per se*⁶. Para Eisenstein:

Montage determines as well the alternation of *durations*, clearly delimiting the successive impressions that the systems of *rhythmic pulsations really collect across the wave of images*. At the same time, montage realizes the indispensable breaking-up of that wave of uninterrupted images. Without such a breaking-up, no perception is possible –neither emotional nor poetic– and, as a consequence, every way contrived to influence the spectator is impossible⁷.

En todo caso, éste “viene a englobar lo que, en otras palabras, se denomina la puesta en escena” (Sánchez-Biosca, 1996: 16). Se diría también que su definición más general supone esa etapa final del proceso fílmico que implica cortar y pegar los diferentes trozos o fragmentos de celuloide uniéndolos con el fin de formar una sucesión de escenas. Ahora bien, no es posible pasar por alto este hecho ineludible: “Montaje alude, si bien se mira, a la existencia de fragmentos, de piezas; pero paralelamente lo hace también al resultado obtenido una vez que todas ellas han sido ensambladas” (Sánchez-Biosca, 1996: 19).

Desde este punto de vista, se pone al denudo una gran contradicción, nada más inherente al montaje, entre una continuidad y su fragmentación⁸. Por su parte, Slavoj Žižek afirma de modo similar que esta transformación de fragmentos de lo real en realidad cinematográfica produce, a través de un tipo de necesidad estructural, ciertas sobras, un excedente que es radicalmente heterogéneo a la realidad cinematográfica pero que, no obstante, está implicado por ella, forma parte de ella (Žižek, 2000: 530).

David Bordwell es uno de los teóricos que ha llevado a cabo algunos de los mejores y más completos estudios y análisis sobre el montaje. Utiliza el término “cinematic staging” en

⁶ Francesco Casetti y Federico di Chio distinguen, a su vez, diversos tipos de montajes (1991), pp. 164-70.

⁷ Eisenstein citado en K. Thompson (1981: 231). El subrayado es del original. A lo largo de este trabajo se citan los trabajos de Eisenstein de sus publicaciones en inglés (sobre todo las antologías reunidas por Jay Leyda), dado que las traducciones al castellano suelen ser traducciones de traducciones sin ningún cuidado filológico, tal como señala Sánchez-Biosca (1996: 119). En algunos casos se citarán publicaciones en francés, dado que no se han traducido al inglés.

⁸ V. Sánchez-Biosca (1996).

Figures Traced in Light. On Cinematic Staging (2005a) para referirse a su estudio y análisis personal de la *mise-en-scène* y en la mayoría de sus estudios estilísticos en *Poetics of Cinema* (2008a) se concentra en patrones visuales, en la puesta en escena, escalas de la toma, composición, edición y movimiento de la cámara⁹. Por otro lado, las articulaciones espacio-temporales ejemplificadas por Noël Burch (1973) han resultado también, sin duda, algunas de las pautas principales para la investigación y análisis formal de los elementos del montaje¹⁰.

Lo cierto es que el término montaje se entiende en el presente trabajo como una práctica de la *escritura* cinematográfica de acuerdo a los planteamientos de Jacques Derrida: “Editing is what not only dissociates vision and voice, thus designating each of them in their disarticulation, but which, moreover, actively mobilizes apartness by means of breaks, disconnections and recollected-concealed traces” (Ropars, 1978: 267-8). Se concibe, además del reconocimiento de su función como principio fundamental de la enunciación cinematográfica, en su asociación con una profunda reflexión en torno a la repercusión que éste produce en el espacio total del texto fílmico. El montaje implica una relación; asimismo, la distribución, ordenación y combinación de planos independientes, así como los juegos y relaciones entre ellos. Mas tomando en cuenta también cómo estas relaciones influyen en el contexto general de un filme, identificando sus diversos vínculos con su puesta en escena general. Por esta misma razón, se considera aquí todo aquello que correspondería a las series de técnicas comprendidas bajo esta rúbrica. En cuanto permite seguir, leer, analizar el orden discursivo, la narración y su respectiva composición, así como la posición de la mirada, la perspectiva.

Durante los primeros veinticinco años de cine los cambios técnicos no siguieron un progreso lineal regular. En su lugar, hubo esfuerzos fragmentarios, caminos falsos, experimentos únicos, tradiciones rivales (Bordwell, 1997: 121). Así, durante el período temprano del cine, el término *mise-en-scène* designaba la disposición del material visual *frente* a la cámara. Sólo los iniciados sabían que el término en realidad designaba a todas las decisiones tomadas por el director: posición de la cámara, ángulo, la duración del plano, los gestos de un actor y esos iniciados sabían, por lo tanto, que *mise-en-scène* era al mismo tiempo la historia contada y la manera en que es contada¹¹. Bordwell, por su parte, reúne en

⁹ A propósito del estilo y la *mise-en-scène* véase también D. Bordwell (1997).

¹⁰ N. Burch (1973). Véase, sobre todo, el apartado “Spatial and Temporal Articulations”, pp. 3-16.

¹¹ François Truffaut citado en D. Bordwell (1997: 287 n. 85).

su noción de “estilo” la totalidad de lo que para él es la *mise-en-scène* (puestas en escena, iluminación, actuación y escenario) el encuadre, los tipos de focos, el control del color, así como otros aspectos de la cinematografía como la edición y el sonido (Bordwell, 1997: 4).

La noción de *découpage*, por su parte, fue en un principio una concepción alternativa y opuesta a de la edición. El término posee dos significados: dentro de la producción éste designa el desglose en planos o guión de rodaje que precede a la filmación. Para los nuevos críticos, el término también designaba el tipo de edición que disecciona una escena y analiza la acción en planos breves. A diferencia del montaje, que reúne fragmentos heterogéneos, el *découpage* rompe un todo espacio-temporal en vistas más cercanas. Muchos llamaron así a la disección del espacio teatral de D. W. Griffith. Sin embargo, en los años de posguerra los críticos franceses a menudo identificaron la edición del cine mudo con el montaje y el tipo de corte en el cine sonoro con *découpage*. Si antes se había elogiado la edición analítica de Griffith como anti-teatral porque desintegraba la grabación “teatral” continua de la escena, ahora el *découpage* era elogiado por ser más “teatral” que el montaje, dado que respetaba la integridad temporal y espacial de la acción. Una gran parte del realismo del cine sonoro, por lo tanto, dependía de la edición analítica discreta, el uso del plano/contra-plano y movimientos suaves de la cámara característicos de los estudios de cine de la mayoría de países a mediados de 1930. Este estilo vino a dominar filmes los estadounidenses, donde la puesta en escena en profundidad fue utilizada ahí mismo para funciones particulares; generalmente, la composición en profundidad funcionó como un plano de situación¹².

El estudio del montaje, con el tiempo, se fue tornando cada vez más sustancial en la medida en que el cine se fue transformando y sus características se volvieron cada vez más complejas. En un principio, los críticos identificaron las capacidades del cine como arte casi enteramente con base a sus posibilidades “anti-teatrales” que la edición permitía. Igualmente, los postulados teóricos que lo han abordaron, desde Germanine Dulac¹³, pasando por Jean Epstein hasta Bazin y, posteriormente, los de los teóricos soviéticos, han coincidido

¹² D. Bordwell (1997). *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*/Orson Welles, 1941), probablemente más que ningún otro filme, persuadió a directores que grandes primeros planos y gran profundidad de foco podían intensificar el drama de una escena (Bordwell, 1997: 225).

¹³ G. Dulac (1944).

en su rol fundamental dentro del lenguaje cinematográfico¹⁴. Han coexistido, así, dos grandes ámbitos desde los cuales se ha estudiado el montaje y que Sánchez-Biosca indica como el técnico y el histórico, además del hecho de que “ambos manejan, a la postre, la misma idea de montaje, uno constituyéndola desde el punto de vista histórico, otro eternizándola como aquello que siempre ha sido y será el cine” (Sánchez-Biosca, 1996: 41).

Existe el consenso de que el cine de Hollywood ha presentado un montaje menos visiblemente fragmentado y más sorprendentemente uniforme (Sánchez-Biosca, 1996: 122). Más allá de cierta oposición que relacionaría la composición de la puesta en escena con Europa y el corte y la edición con el cine estadounidense, es preciso revisar con detalle la forma en que estas dos técnicas (nunca meramente aisladas u opuestas la una de la otra) han interactuado y se han enriquecido mutuamente¹⁵. Lo anterior se llevó a cabo, sobre todo, por medio del montaje analítico, el cual consiste en presentar primeramente un plano de situación (“establishing shot”) que muestra el espacio que se descubrirá en la escena o secuencia; posteriormente, éste es fracturado en diversas escenas con el fin de analizarlo en relación a la acción, por momentos también regresando al plano de situación inicial para confirmar las relaciones del todo con sus partes por medio del “montaje invisible”, que intenta borrar sus huellas por medio de estrategias como el POV (“point of view shot”), montaje alternado paralelo. Aún así, éste no deja de beneficiarse de cierta “contradictoria continuidad” en la cual persisten el dirigismo y la imperceptibilidad (Sánchez-Biosca, 1996: 176). En otras palabras, esta simple distinción entre la manipulación y el ocultamiento de la misma resulta mucho más compleja de lo que parece en un principio¹⁶. El denominado “montaje invisible” del cine estadounidense consistía en fraccionar una determinada escena en diversos planos con el fin de examinar una acción y que fuese además, de alguna manera, “imperceptible”.

El montaje de Hollywood, si es que puede resumirse tal formulación, “jamás estrictamente teorizada, de un modelo de montaje [...] destinado a borrar el origen histórico del concepto y su uso primero bajo un edificio narrativo” (Sánchez-Biosca, 1996: 21). Está

¹⁴ Así lo demuestran dos publicaciones recientes con títulos tan sugestivos como los de Adrian Martin (2014) *Mise en Scène and Film Style. From Classical Hollywood to New Media Art* y Jacques Aumont (2015) *Le montage. “La seule invention du cinéma”*.

¹⁵ Al respecto véanse los trabajos de D. Bordwell & K. Thompson (1995) y (2010), así como B. Brewster (1990), T. Gunning (1990b), B. Salt (2009), sobre todo.

¹⁶ Sánchez-Biosca (1996).

claramente lleno de contradicciones. Esto no implica, por otro lado, que éste no haya significado un gran modelo que sirvió de patrón para futuras generaciones de cineastas, ilustrado en la influencia de Griffith, por ejemplo. Así, en *Intolerancia* (*Intolerance*/D. W. Griffith, 1916) se utilizó el inserto (“cut-in”) como recurso para comentar sobre una acción; debe recordarse que este filme es reconocido por haber enfatizado el detalle emotivo como en la escena en la cual un plano general de “The Dear One” [Mae Marsh] se desmaya luego de que le quitan a su bebé lleva a una vista más cercana del zapatito de éste (Thompson, 1995: 80).



Fot. I y II El inserto emotivo en *Intolerancia* (1916)

Marie-Claire Ropars, quien precisamente ha investigado la presencia o ausencia de estas circunstancias en determinadas prácticas, señala que si la continuidad en la secuencia de movimientos y la convergencia en la relación entre la vista y el habla apoyan la unificación narrativa en el cine híbrido, otra corriente, inversa y recurrente, ha especulado sobre el poder de disyunción temporal y espacial inherente en la iniciación de un montaje libre: el choque entre planos que carece de los vínculo que reducen la discontinuidad, así como la simultaneidad divergente de secuencias visuales y verbales, se encuentran en el centro de la experimentación desde Eisenstein a Resnais (Ropars, 2007)¹⁷. El énfasis de los trabajos de estos realizadores en la disyunción sólo demuestra que esta posibilidad es inherente a todos los textos.

¹⁷ El artículo no contiene paginación.

Esto tiene, quizá, uno de sus mayores exponentes en lo que se conoce como el “montaje de atracciones” el cual, según Tom Gunning (1990a)¹⁸, podría describirse como la presentación de imágenes, hasta cierto punto autónomas, que no necesariamente comparten una clara relación, al menos a primera vista, con el fin de generar ideas nuevas. Bazin mencionaba la cascada de luz en *La línea general* (*Staroye i novoye/Sergei Eisenstein, 1929*) que sigue al plano del toro; según él, aunque no muy frecuente incluso para Eisenstein, está en la práctica mucho más general de la elipsis, donde la comparación o metáfora es básicamente muy similar (medias arrojadas a una silla al pie de la cama o leche derramada en el filme *En legítima defensa* [*Quai des Orfèvres/Henri-Georges Clouzot, 1947*]) (Bazin, 2009: 66-7)¹⁹. La noción del “montaje de atracciones” permite sobrepasar la insistencia en un cine de integración narrativa y, sobre todo, vence la tendencia ahistórica de llamar “teatral” a todo aquello que en el cine temprano no cabe dentro del ideal posterior de continuidad narrativa (Elsaesser, 1990b: 13).

Debe precisarse, sin embargo, que esto no supone que un cine cercano al “montaje de atracciones” será siempre más experimental o modernista que otro que se apegue más al tipo analítico. En cualquier caso, los resultados del historicismo han instituido y modelado estas dicotomías, como ya se ha expuesto en otro momento. Según Kristin Thompson, historias tradicionales del cine de la década de 1910 favorecen la edición y el movimiento de la cámara mientras que las tomas largas y estáticas son raramente discutidas como ejemplos de un estilo “progresivo”. Antes de 1912 había ya muchos trabajos que habían utilizado la puesta en escena en profundidad y existen casos en los cuales, según ella, ciertas tomas largas pueden ser expresivas, donde la profundidad de foco y las apariciones inesperadas se utilizaban en ocasiones para intensificar el impacto de la acción, pero que los primeros historiadores desestiman como primitivos estáticas y teatrales. Estos se utilizaron principalmente para mover personajes de un espacio a otro y para situaciones cuya acción lo requería, como en los casos en los que un personaje en un espacio en primer plano escucha a escondidas o ve a otros en un espacio o habitación que están más allá en el fondo. Dichos planos en

¹⁸ S. Eisenstein (1988a) y T. Gunning (1990a). Véase también la antología *The Cinema of Attractions Reloaded* en W. Strauven (2006) (ed.)

¹⁹ Viktor Sklovski señaló las relaciones entre la teoría de las atracciones de Eisenstein y del grupo teatral y cinematográfico FEKS: “la teoría del montaje de atracciones está en conexión con el excentrismo. Este último se funda en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática, entre ellos. El excentrismo es la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida”; Sklovski citado en Sánchez-Biosca (1996: 92).

profundidad ahora parecen muy dramáticos pero son tan comunes a principios y mediados de la década de 1910, los cuales parecen haber funcionado originalmente para expresar la misma información que la correspondencia en el eje de miradas (“eyeline matching”) pronto lo haría más frecuentemente; es decir, directores que necesitaban mostrar claramente que un personaje estaba viendo a otro pero que aún no conocían la edición mirada-objeto (“glance-object editing”) podían utilizar este tipo de puesta en escena en profundidad. Thompson menciona también los usos de espejos, luz artificial y siluetas y de cortinas (que, por ejemplo, alguien abre para revelar otra parte o sección del espacio que antes permanecía oculta). Hacia 1912, sin embargo, los planos en profundidad parecen haber sido utilizados ocasionalmente para finalidades más bien expresivas y en situaciones donde hubiese sido posible organizar la escena de otras maneras. Incluso *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*/D. W. Griffith, 1915), considerada importante principalmente por su edición virtuosa y sus movimientos de cámara, crea algunos de sus momentos más emotivos por medio de tomas largas estáticas intrincadamente montadas (Thompson, 1995: 76-81)²⁰.

Bordwell, en su recuento del contexto de la productora *Nordisk* en Dinamarca, señala que a pesar de que los directores de la compañía se encontraban enriqueciendo el plano simple (“the single shot”), estaban explorando las posibilidades de la tradición alternativa, esa aproximación a la edición en continuidad que estaba comenzando a dominar al otro lado del Atlántico. Aún así, la mayoría de los directores de *Nordisk*, quizá dado a que empezaron a trabajar antes de la propagación de la continuidad clásica, no acogieron el estilo nuevo con entusiasmo; Bordwell concluye que su estrategia, al menos en los dramas, parece haber permanecido arraigado en el *tableau* (Bordwell, 2010a)²¹. Todo esto demuestra hasta qué punto resulta muy relativo hablar de un desarrollo en lo relacionado con estos procedimientos formales.

²⁰ *El nacimiento de una nación*, “según la opinión generalizada, representa la consecución de un modelo que el cine no abandonará hasta los años sesenta” (Sánchez-Biosca, 1996: 144). El filme representó, en especial para los cineastas rusos, una pauta importantísima para sus planteamientos sobre el montaje. Véase el apartado sobre Eisenstein y el montaje soviético en el Capítulo IV.

²¹ Sobre los orígenes del cine danés consúltese R. Mottram (1988). Sobre la noción de *tableau* en el contexto del cine véanse B. Brewster & L. Jacobs (1997) y P. Bonitzer (1985); esta noción también se trata en el apartado 5.4.1 en relación al filme *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*/Ingmar Bergman, 1972).

Aún así, históricamente suele oponerse *mise-en-scène*²² y montaje. Lo cierto es que, como bien expone Bordwell, el término *mise-en-scène* es polivalente como pocos en la estética del cine y, desde Bazin, algunos críticos franceses lo han tratado simplemente como el proceso entero de dirección de un filme, desde la puesta en escena (“staging”) a la edición y la incorporación de la música. Esto se remite a cierta “condenación” del montaje por parte de los críticos de *Cahiers du cinéma*. Ellos opusieron *mise-en-scène* a edición (“editing”), concebido como montaje agresivo o edición (“cutting”) de continuidad más estandarizada y trataron el término tanto como el proceso como el producto; así, un director de *mise-en-scène* tendía a evitar el corte (Bordwell, 2005: 11).

Para András Bálint Kovács, el uso general del término *mise-en-scène* es menos restrictivo. Desde el punto de vista técnico, cualquier cosa puede ser considerada como elemento constitutivo de la *mise-en-scène* la cual crea la textura cinematográfica de la puesta en escena (en oposición a la postproducción y edición); *i. e.*, cualquier cosa que haga la diferencia entre el material literario y su visualización cinematográfica. Asimismo, al contrario del *realisateur*, *metteur en scène* evocaría una creación artística más elevada, más autónoma y se refiere al carácter independiente del trabajo del director (Bálint Kovács, 2007: 221-2). Sería un error, por supuesto, atribuir estas visiones románticas del autor a algo tan complejo como la *mise-en-scène*. Según Bordwell, la versión de Andrew Sarris de su “teoría del autor” se opuso a la orientación de izquierda de la teoría del montaje y de mucha investigación sociológica (Bordwell, 1996a: 5).

Por lo tanto, no resulta posible considerar la noción de montaje en oposición a la de *mise-en-scène* ni tampoco en relación a cierto “cine de arte” o tradición europea más acercada a una composición *dentro* del cuadro. Bazin señala la existencia de varias combinaciones de tres recursos en particular: “montaje paralelo, montaje acelerado y montaje de atracciones”, que poseen, no obstante, un rasgo común reconocible, el cual puede servir como su definición misma: la creación de un significado que no está objetivamente contenido en las imágenes individuales en sí, sino que resultan de su colocación (Bazin, 2009: 67). A partir de esta definición se plantea revisar el montaje de acuerdo con la ubicación de sus elementos constitutivos.

²² El término *mise-en-scène* (“puesta en escena” en francés) se utilizó primeramente en el teatro, aunque luego pasó a emplearse igualmente en el cine.

Actualmente, sigue resultando casi imposible no aludir algunas de las propuestas de André Bazin, por más que un gran número de críticos se hayan opuesto a una gran parte de sus planteamientos a lo largo de la teoría cinematográfica. Resulta interesante en la medida en que es posible comparar o relacionar a Bazin con propuestas actuales, ilustrando cierta actualidad que sus tesis aún poseen. Algo así como lo que Laura Oswald plantea al confrontar y reformular las propuestas de la *cámara obscura* de Bazin: instrumento para apoderarse de la realidad visual en la imagen fílmica y la *caméra stylo* de Astruc como herramienta para moldear el significado a través del espacio-tiempo del filme (Oswald, 1994: 248-9)²³.

Bazin sitúa el trabajo de Jean Renoir como paradigma y lo que él llama su tendencia a componer la profundidad de campo, que va de la mano de una supresión parcial de la edición, la cual es reemplazada por panorámicas frecuentes y entradas al marco del filme, que, según Bazin, suponen un respeto por la continuidad del espacio dramático y también por su duración (Bazin, 2009: 78). Para Bazin, la composición en profundidad (“composition in depth”) representa una contribución vital a la *mise-en-scène*, un avance dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico donde la relación del espectador con la imagen es más cercana que aquélla que tienen con la realidad; independientemente del contenido real de la imagen, su estructura es más realista. Por lo tanto, la composición en profundidad exige, para Bazin, a favor del realismo, objetividad, una actitud mental más activa por parte de los espectadores e incluso una contribución positiva a la dirección, mientras que en la edición analítica el espectador sólo tiene que dejarse llevar y fijar su atención en lo que el director haya elegido, en la composición en profundidad se requiere un mínimo de elección personal. Así, la mente del espectador aceptaría naturalmente los ángulos de la cámara que el director le ofrece porque están justificados por la disposición de la acción o el movimiento de interés dramático. El hecho de que la imagen tenga un significado depende en parte de su atención y su voluntad (Bazin, 2009: 84). Asimismo, la naturaleza y esencia del montaje es tal que se interpone a la expresión de ambigüedad; para Bazin, esto fue demostrado por el “*reductio ad absurdum*” de Lev Kuleshov cuando, en cada caso particular, un significado exacto fue dado al

²³ Bazin se basa en distinciones teóricas dicotómicas en relación a los tipos de montaje como efectos entre planos vs efectos dentro de los planos, distorsión vs fidelidad, unidad espaciotemporal vs discontinuidad, espacio superficial vs espacio en profundidad (Bordwell, 2008: 14). Para un análisis y crítica de las posturas de Bazin sobre el montaje véase V. Sánchez-Biosca (1996), pp. 44-8 y D. Bordwell (1997).

rostro cuya ambigüedad hacía posible las tres interpretaciones únicas sucesivas (Bazin, 2009: 84-5)²⁴.

“Profondeur de champ”, durante el período anterior a las ideas de Bazin, denotaba dos opciones técnicas significativamente diferentes. Muy a menudo designa la capacidad de la lente de la cámara para reproducir varios planos de acción en enfoque nítido (“sharp focus”). Esta técnica, el producto de las decisiones sobre la puesta en escena, iluminación, la cinta de película y manipulación de la lente, es a menudo problemáticamente traducida como “profundidad de foco” (“deep focus” en inglés), pero “profondeur de champ” también acepta la posibilidad de lo que se llama “puesta en escena en profundidad”, en la cual se colocan objetos significativos o figuras diferentes a diferentes distancias de la cámara, independientemente de si todos esos elementos en la escena están enfocados. Los filmes de Jean Renoir de la década de 1930 a menudo organizan escenas en profundidad sin mantener todos los planos nítidamente enfocados. Utilizado por los críticos franceses, el término “profondeur de champ” supone una puesta en escena en profundidad, ya sea que sus planos están enfocados o no (Bordwell, 1997: 56).

Esto conduce a las similares consideraciones de Bordwell cuando expone que el director elige siempre qué mostrar, monopoliza, favorece algunas estrategias sobre otras y lleva a cabo una modelización. Esto sucede en todos los casos, donde existe siempre una cuestión referencial. La postura de Bazin también implicaría la presencia de una modelización particular, aunque para éste existan estrategias más “objetivas” o “realistas” que otras. Afirmar, como lo hace él, que la actitud mental del espectador se vuelve más activa o pasiva, dependiendo del caso, resulta muy relativo y difícil de evidenciar (como cuando supone que el filme es más “realista” si éste utiliza determinadas estrategias). Resulta más enriquecedor preguntarse por lo que hace un filme determinado con la cuestión referencial, por ejemplo, por las formas en que construye su enramado textual por medio del montaje y la manera en que esto puede relacionarse con determinadas expectativas (siempre históricas, puestas en contexto) en torno a la recepción.

Tomemos como ejemplo una de las estrategias más sugestivas para ilustrar algunos de los planteamientos que hasta ahora se han ido comentando. El plano-secuencia (“plan-séquence”), término acuñado por los franceses, indicaría una sucesión de planos en la que no

²⁴ L. Kuleshov (1974).

ha habido un corte, sino que se presenta en una sola toma continua. Para Jean Mitry, dado que una palabra compuesta supondría la asociación de los términos y su sentido, el plano secuencia no resulta defendible dado que no es ni lo uno ni lo otro (Mitry, 1999: 177). Eisenstein, por su parte, no aceptaba el plano-secuencia como parte del lenguaje cinematográfico estrictamente: “As in that «prehistoric» period in films (although there are plenty of instances in the present, as well), when entire scenes would be photographed in a single, uncut shot. This, however, is outside the strict jurisdiction of the film-form” (Eisenstein, 1977: 38-9).

Para Bazin, el plano secuencia no es para nada el “registro” pasivo de una acción filmada dentro de un solo encuadre, sino al contrario: “this reluctance to break up an event or analyse its dramatic reverberations within time is a positive technique which produces better results than a classical breakdown of shots could ever have done” (Bazin, 2009: 78). Esta clásica oposición de Bazin entre el plano-secuencia y la descomposición en planos de una escena conlleva una suposición sobre la objetividad y la subjetividad en la imagen fílmica; sin embargo, sería necesario matizar lo que implica esta visión sobre el plano-secuencia. Antes puede considerarse esta otra frase de Bazin:

Kuleshov, Eisenstein and Gance do not show the event through their editing; they allude to it. True, they take most of their elements from the reality they are supposed to be describing, but the final meaning of the film lies much more in the organisation of these elements than in their objective content. The substance of the narrative, whatever the realism of the individual shots, arises essentially from these relationships (Mozhukhin smiling plus dead child = pity); that is to say there is an abstract result whose origins are not to be found in any of the concrete elements [...] The combinations are innumerable. But they all have one thing in common: they suggest an idea by means of a metaphor or an association of ideas. And so between the scenario proper –the ultimate object of the narrative– and the raw image, a supplementary link is inserted, a kind of aesthetic «transformer». The meaning is not *in* the image, but is merely a shadow of it, projected by the editing on the consciousness of the spectator (Bazin, 2009: 67).

¿Cómo se llega al “significado final” del filme por medio de su “contenido objetivo”? ¿Cómo está un significado *en* la imagen? La ausencia de corte o de una yuxtaposición de imágenes implica a su vez *un tipo* de montaje, una manipulación, dado que también existen un sinnúmero de formas de llevar esto a cabo y es el director el que decide de qué forma presentar determinadas imágenes. Además, aunque la edición analítica y las tomas largas

pueden verse como alternativas lógicas, históricamente a menudo han funcionado como opciones flexibles, no exclusivas²⁵.

Además, de acuerdo con Ropars, cuando Bazin analiza la función del plano secuencia en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*/Orson Welles, 1941) en realidad está hablando de la profundidad de foco, ya que muchos de sus ejemplos citados remiten a planos largos y profundos (Ropars, 2009a: 45: n. 2)²⁶. Mitry ya había propuesto, de hecho, que la profundidad de foco representa una forma “estilizada” dado que en la realidad no resulta posible captar con un mismo enfoque los objetos colocados en primer plano y los situados en segundo plano (Mitry, 2002: 43).

En efecto, estos no constituyen más que fragmentos de la escena, la totalidad de ésta siendo en realidad compuesta por el montaje de muchos de esos planos. Para Brian Henderson, el plano secuencia es el que permite al director variar y desarrollar la escena sin cambiar a otra en una suerte de desarrollo ininterrumpido (Henderson, 1976: 315). Lo cierto es que los estilos de plano secuencia (“long take”) forzosamente también descomponen (“breaks down”) o analizan el evento. Según Henderson, Bazin nunca consideró o admitió este factor. La cuestión es de qué manera lo hace, de acuerdo con qué estilo o sistema²⁷. Al corte crucial entre planos secuencia relacionados podría llamársele “corte selectivo”, “corte intra-secuencial” o incluso “corte *mise-en-scène*” (“selective cut or the intra-sequence cut or even *mise-en-scène* cutting”), el cual tiene que ser cuidadosamente diferenciado del montaje, que representa la conexión o relación de dos o más planos (normalmente mucho más que dos), de piezas enteras de filme, en una especie de formato general. El montaje trata u organiza la pieza completa, no sólo el final de uno y el principio de otro. El “corte intra-secuencial” no se relaciona con, organiza o gobierna el total de las piezas que une; tiene una relación meramente local con los principios y finales de los planos que conecta en el lugar en el cual estos se unen (Henderson, 1976: 318). Pese a que Henderson indica que el montaje atañe a “la pieza completa”, se desea sugerir que, aunque resulte una obviedad, resulta imposible hablar del todo si no se habla de sus piezas constitutivas. Si bien es necesario en ocasiones distinguir una secuencia o escena concreta y sus particularidades, esto no deja de provocar efectos en el conjunto general del filme. Es posible ilustrar determinadas cuestiones citando

²⁵ Al respecto véase el trabajo de D. Bordwell en (1997) y (2005a).

²⁶ M.-C. Ropars (2009a); A. Bazin (2009).

²⁷ B. Henderson (1976).

una secuencia, analizándola con el fin quizá de ejemplificar algún punto, mas un análisis pertinente también expondría de qué forma se relaciona esto con el total del texto.

A pesar de haberse identificado que antes de la década de 1920 ciertos realizadores europeos habían producido una alternativa rica a la continuidad de Hollywood, más que una oposición, en contraste con ciertas normas con base en la edición (el corte) principalmente en los filmes de Griffith y otros directores estadounidenses. Sin embargo, investigadores más recientes del cine mudo han tendido a oponer la edición (la aproximación estadounidense) a la puesta en escena en profundidad (la tendencia europea)²⁸.

Ahora bien, en el plano-secuencia el ritmo se obtiene, no por medio de las duraciones de los planos, sino dentro de cada plano a través del movimiento, o carencia del mismo, la cámara o por ambos. El “corte intra-secuencial” actúa para romper el ritmo de la secuencia y luego para reconectarla sobre una nueva base; es un salto en el ritmo de la secuencia, *i. e.*, de la disposición/movimiento de los actores y la cámara. *No es en sí* un elemento rítmico, como en el caso de la secuencia de montaje, pero sí afecta a los elementos rítmicos de la secuencia: la ubicación de los actores, la disposición de la cámara y la *mise-en-scène* (Henderson, 1976: 318-9). El ritmo es el conjunto de duración y movimiento dentro de las relaciones entre materias y contenidos de cada texto particular, lo que sucede tanto en cada plano (encuadre, ángulos y perspectivas, movimientos de personajes y de la cámara), en la secuencia, como entre ellas (ese nivel más general de “montaje”, como señalaba Henderson). Mitry ya había expuesto que el ritmo “es, más que *relaciones de intensidad*, relaciones de intensidad *en relaciones de duración* (Mitry, 1999: 419).

²⁸ D. Bordwell (1997). Thomas Elsaesser y Adam Barker incluso ahondan más en esta dirección y proponen tratar el cine europeo de ficción en su totalidad como un cine de “no-continuidad”, el cual desarrolló el estilo “primitivo” de “narración” en formas que conducen a maneras diferentes de leer el marco, habilidades diferentes para “seguir” la narrativa (Elsaesser/ Barker, 1990: 309). Sin embargo, como apunta Bordwell, estos no indican qué implican estas diferentes actividades (Bordwell, 1997: 310 n. 80).

2.3.1 Sergei Eisenstein y los principios del montaje

El trabajo del teórico soviético, en su complejidad, abarca muchos años y diversos enfoques que evolucionaron y cambiaron a lo largo de los años¹, incluyendo muchísimos asuntos, información y diversos enfoques. La riqueza de su intenso trabajo, así como de ciertas ideas, continúan siendo en la actualidad de inmensa importancia y vigencia.

Robert Stam se atreve incluso a llamar a Eisenstein “multiculturalista” (Stam, 2001: 58), debido a la diversidad de su trabajo, a sus investigaciones exorbitantes hacia los fundamentos de las mismas, a su interés en las manifestaciones artísticas de diversas culturas y a los enfoques y estudios que llevó a cabo fuera de los cánones europeos (Stam, 2001: 312). Lo cierto es que fue uno de los primeros en dar cuenta del racismo implícito en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*/D. W. Griffith, 1915). Al respecto, Gilles Deleuze ha afirmado,

la concepción de la historia en el film de historia monumental presenta un gran inconveniente: el de tratar los fenómenos como efectos en sí, separados de cualquier causa [...] [donde] se impone un paralelismo a las civilizaciones [...] La fuerza de Eisenstein estriba, pues, en mostrar que, desde Griffith, los principales *aspectos técnicos* del montaje americano, el montaje alternado paralelo que compone la situación y el montaje alternado concurrente que desemboca en el duelo, remiten a esa concepción histórica social y burguesa (Deleuze, 2009: 214).

Eisenstein enfatizó la enorme repercusión del trabajo de Griffith no sólo debido a las innovaciones técnicas sobre la composición, sino también en torno a una postura política nada arbitraria que el montaje también le ofrecía. Del mismo modo, puso al desnudo, dentro de las estrategias de los filmes, los mecanismos detrás de las máquinas enunciativas, ya desde entonces, que se relacionan con determinadas bases ideológicas y las síntesis históricas más allá de un punto de vista meramente formal. Su discurso crítico, de suma importancia en este sentido, le permitió plantear sus inquietudes más allá de las simplificaciones y reconoció la considerable diferencia entre un cine comprometido formalmente junto a prácticas políticamente informadas.

¹ Para una visión detallada del pensamiento de Eisenstein véanse J. Aumont (1987) y D. Bordwell (1974) y (2005b).

La enorme influencia que ciertos filmes estadounidenses, en especial los de D. W. Griffith, sobre todo *Intolerancia* (1916), habría de tener en los cineastas soviéticos es muy conocida. Sin embargo, Vicente Sánchez-Biosca considera: “¿[cómo] puede entenderse que aquello que ha pasado como la suma del montaje clásico, su índice de madurez, sea igualmente el libro de texto en que se forman tantos y tantos cineastas de tendencia constructivista?” (Sánchez-Biosca, 1996: 98). Los teóricos soviéticos se interesaron más bien por la cuestión analítica de este filme en particular, la tosquedad del montaje y no su “smoothness”, su suavidad y, con el juicio necesario, reconocieron aquello que podrían utilizar como principios estructurales para otros fines y con otros mecanismos para la composición. Así, por medio de un distanciamiento teórico, los cineastas soviéticos, entre ellos Eisenstein, fueron capaces de aprender de *Intolerancia* aunque ellos mismos no hayan llevado a cabo trabajos similares jamás, así como denunciar, desde un punto de vista tanto formal como ideológico, las operaciones compositivas del trabajo de Griffith².

De acuerdo con Jacques Aumont³, en el trabajo de Eisenstein resulta casi imposible identificar conceptos fijos claramente definidos (Aumont, 1987: 27). La carencia de resoluciones concluyentes o permanentes constituye una parte central de sus escritos; sin duda el término “transformación” representa una expresión adecuada que contribuye a definir su labor teórica. Por esa misma razón, Aumont habla de la existencia de varios Eisensteins y asegura que escribir sobre él no es una tarea fácil (Aumont, 1987: vii-viii).

De ahí también que se haya visto cierta “incoherencia” dentro de su trabajo⁴. Por lo demás, ha sido criticado por poseer ciertas contradicciones o por no mantener una continuidad entre la teoría y la práctica, esas aporías a las que se refiere Aumont. Asimismo, se han distinguido supuestas claras diferencias que pueden advertirse entre algunos de sus primeros filmes, como *El acorazado potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) y *Octubre*

² Sánchez-Biosca señala que “sería exagerado o, incluso más, erróneo pensar que este filme está en el origen de la noción soviética del montaje, ya en funcionamiento tiempo atrás (el famoso «efecto Kuleshov» parece datar de 1917-1918)” (Sánchez-Biosca, 1996: 99). Sobre la influencia de este filme en los soviéticos véase también V. Kopley Jr. (2005).

³ El libro de Aumont es, sin duda, el mejor acercamiento al trabajo de Eisenstein, sobre todo en lo relacionado a los principios del montaje. Aunque posee cierto tono biográfico, sigue siendo una referencia importante.

⁴ Aumont relaciona esto con el problema que hubo con sus traducciones esporádicas, lo cual influyó en la concepción desordenada que se tenía de su trabajo (Aumont, 1987: 29).

(*Oktyabr*, 1928), y trabajos posteriores como *Iván el terrible* (*Ivan Groznyy*, 1945 y 1958)⁵, y que tienen una base, según la crítica, en propuestas muy distintas que intentaba poner a la práctica. A pesar de pensarse en Eisenstein y en su estilo en términos de edición, su trabajo de finales de la década de 1920 y en adelante estaba no menos preocupado con la puesta en escena en profundidad⁶.

Andrew Sarris afirmaría a su vez que *Iván el terrible* es un rechazo virtual de la teoría fundamental del montaje⁷ y Laura Oswald, por su parte, señala cierta inconsistencia entre su trabajo teórico y sus filmes⁸ y Sánchez-Biosca señala que es necesario tener cuidado al leer su teoría y sus filmes de acuerdo con la primera, en donde se hallan contradicciones implícitas y conflictos (Sánchez-Biosca, 1996: 220)⁹. Sin embargo, su trabajo representa precisamente un enfoque que no es globalizador ni intenta definir ni arribar a una mirada logocéntrica, de ahí también la riqueza del mismo; por la misma razón, muchos de sus escritos parecieran a veces listado de ideas y meditaciones más que planteamientos con un método y objetivos fijos.

David Bordwell, por su parte, se refería en 1974 a dos Eisensteins, afirma que lo que parecen ser inconsistencias en una gran teoría también pueden ser vistas como diferencias locales entre dos teorías sucesivas y habla de dos movimientos (“shifts”) en el trabajo de Eisenstein, de una ruptura debido a un desplazamiento epistemológico (“epistemological shift”). Así, una teoría autónoma o primera etapa, trazada por Bordwell de 1923 a 1930, es eminentemente materialista, siguiendo a Engels, a Lenin y a Pavlov. Posteriormente, existiría una segunda fase entre 1930 y 1948 que Bordwell considera que incluso que se asemeja más a una nueva *Gesamtkunstwer* (Bordwell, 1974: 33-43)¹⁰.

Si bien es cierto que no existe *una* teoría del montaje de Eisenstein, éste subrayó siempre que el montaje representaba la base de la poética cinematográfica (Stam, 2001: 56). Ésta tenía como base el hecho de que mientras el signo lingüístico une un significante y un

⁵ Véase, sobre todo, K. Thompson (1981) para un análisis detallado de estas diferencias así como para un excelente estudio de *Iván el terrible*. Para análisis de *Octubre* y *El acorazado Potemkin* desde el punto de vista del montaje véase M.-C. Ropars (1973) y (1971a) respectivamente.

⁶ D. Bordwell (1997).

⁷ A. Sarris citado en K. Thompson (1981: 4-5).

⁸ Consúltese al respecto L. Oswald (1986) y (1994).

⁹ Véase V. Sánchez-Biosca (1996), en especial el Capítulo 11: “Montaje, concepto y construcción de la idea”, pp. 219-47.

¹⁰ Véase a este respecto los comentarios de Ben Brewster al inicio del texto de Bordwell en la publicación de *Screen*, donde arguye que los escritos tempranos y tardíos de Eisenstein respectivamente revelan menos contraste que el que Bordwell sugiere.

concepto, la función semiótica del cine crea un concepto por medio de la asociación de dos significantes (Oswald, 1986: 319). Resulta claro que sus teorías se desarrollaron de diversas formas a lo largo del tiempo, pero es verdad también que algunas cuestiones sobre su concepción del montaje permanecieron vigentes hasta el final, así como su compromiso social y cierta coherencia política.

Kristin Thompson señala que aunque *Iván el terrible* posee claras diferencias en relación a sus anteriores filmes mudos, esto no representa una contradicción y sostiene que también existió una constancia en la carrera de Eisenstein, quien no había rechazado por completo su teoría temprana; más bien había llevado a cabo grandes cambios en los argumentos en las cuales basó su teoría del montaje (Thompson, 1981: 5)¹¹. Para Thompson, las tesis fundamentales de Eisenstein persisten a lo largo de su trabajo:

Several fundamental aspects of montage theory remained constant over Eisenstein's career. First, montage always involved the juxtaposition of disparate elements. Second, these juxtaposed elements were the techniques of the film medium, and they were all considered to be equal in their potential as montage devices: sound, color, depth, editing rhythm, or any other technique could come forward at a given moment in a film to become the most important expressive element (Thompson, 1981: 5).

Ciertamente, una de las ideas más radicales y sugestivas es que los escritos teóricos del realizador sugieren su convicción de que todas las técnicas filmicas poseen el mismo potencial para la creación de estructuras de montaje. Desde este punto de vista, la composición audiovisual es el reflejo del conjunto de mecanismos que entran en juego en la *mise-en-scène* y en el montaje.

Las nociones sobre el montaje de Eisenstein aparecen desde temprano en su trabajo, mas se vuelven aún más predominantes después de su descubrimiento del teatro Kabuki en 1928, hecho que habría de marcar su trabajo: "In his two 1928 essays on the subject, «The Unexpected» and «The Cinematographic Principle and the Ideogram», he formulates the

¹¹ Según Thompson, en el capítulo que Aumont dedica en su libro a *Iván el terrible*, éste sigue un análisis del estructuralismo temprano derivado del concepto "rhymes" de Raymond Bellour y de la "grande syntagmatique" de Christian Metz para segmentar, pero se encuentra con problemas para hacerlo, ya que Metz lo ideó para los filmes de Hollywood. Efectivamente, Aumont descubre ahí las oposiciones usuales del estructuralismo: negro/blanco, luz/sombra, etc. para luego introducir el psicoanálisis. Cabe destacar, sin embargo, que aunque el trabajo de Thompson es sumamente valioso, una de sus tesis consiste en llevar a cabo también una suerte de analogía entre el montaje de *Iván el terrible* y el clásico, identificando sus diferencias y la radicalidad de Eisenstein.

equality and interchangeability of film techniques as the *monistic ensemble*" (Thompson, 1981: 5).

Ciertamente, uno de los puntos claves de la noción de montaje para Eisenstein, en contraposición al clásico debate con Vsévolod Pudovkin, lo expone él mismo de la siguiente manera en dicho texto citado por Thompson:

The shot is by no means an *element* of montage. The shot is a montage *cell*. Just as cells in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage. By what, then, is montage characterized and, consequently, its cell -the shot? By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By conflict. By collision (Eisenstein, 1977a: 37).

Eisenstein afirma en 1934 que el montaje se convierte en el medio más potente para una remodelación creativa realmente importante de la naturaleza y que el cine era capaz, más que ninguna otra de las artes, de revelar el proceso que sucede a nivel microscópico en todas las demás artes. El fragmento mínimo "distorsionable" de la naturaleza es el plano; el montaje es el ingenio en sus combinaciones (Eisenstein, 1977b: 5)¹². En este sentido, en su concepción resultan fundamentales los conceptos de conflicto y, sobre todo, de negación. Por medio del montaje conflictual, la importancia de la representación es negada, y el énfasis se coloca en el conflicto, no sólo entre imágenes, sino dentro de la misma imagen. Así, con claras implicaciones dialécticas, esto implica que un plano ya no podrá leerse por sí mismo, sino únicamente en relación directa con otros, donde no será posible leer el sentido total del filme sino en el contexto general, y total, de sus relaciones.

In the realm of art this dialectic principle of dynamics is embodied in conflict as the fundamental principle for the existence of every artwork and every art-form. *For art is always conflict:*
(1) according to its social mission,
(2) according to its nature,
(3) according to its methodology (Eisenstein, 1977a: 46).

Por consiguiente, parafraseando las famosas palabras de Eisenstein, la combinación de dos jeroglíficos de la serie más simple debe ser considerada no como su suma, sino como su producto, como un valor de otra dimensión, otro grado, donde cada uno, por separado,

¹² Sobre la noción de fragmento véase J. Aumont (1987), sobre todo las pp. 29-41.

corresponde a un objeto, a un hecho, pero su combinación corresponde a un concepto (Eisenstein, 1977a: 29-30). Dicho de otro modo, por medio del montaje se extrae un nuevo conocimiento que antes no existía antes en los fragmentos en sí, sino únicamente a partir de su yuxtaposición.

Para Eisenstein, el marco del filme nunca puede ser una palabra inflexible del alfabeto, tiene que permanecer siempre un ideograma de significados múltiples, sólo puede ser leído en yuxtaposición, así como un ideograma adquiere su importancia (“significance”), significado (“meaning”) e, incluso, pronunciación, específica (en ocasiones diametralmente opuesto uno del otro) sólo cuando se combina con una lectura indicada por separado o significado pequeño (un indicador para la lectura exacta) colocado junto al jeroglífico básico (Eisenstein, 1977: 65-6). Asimismo, señaló que por medio de la edición la organización y relaciones entre la composición y montaje dentro del plano y la puesta en escena en profundidad creaban un movimiento ininterrumpido que intensifica la enunciación cinematográfica.

En consecuencia, la perspectiva de Eisenstein constituye un desafío también hacia los puntos de vista tradicionales que, ya desde entonces, se precipitaban a forzar las perspectivas desde el logocentrismo y la constante insistencia en desechar y hacer a un lado todo aquello que no “tenga sentido” y no logre inscribirse dentro de los marcos de la claridad y lo preciso. Como ya se sabe, Eisenstein pretendía hacer del cine la síntesis dialéctica de todas las artes (Ropars, 2007)¹³.

l'écriture menée par le montage engendre un récit qui ne peut se comprendre que par le décryptage de cette écriture : aucune action n'est en effet représentée, et aucun des plans ne trouve son sens en lui-même, ni par son contenu figuratif ni par sa composition plastique [...] Dont seule l'appréhension totale [de relations] peut faire naître la signification (Ropars, 1971: 47).

Es precisamente el montaje, y en particular la concepción de Eisenstein considerada por Marie-Claire Ropars, el que libera a la imagen de su valor icónico de manera contundente, dado que la fragmentación implica ya una ruptura dentro de la representación. En consecuencia, los objetivos de la lectura textual (jeroglífica) consisten, según Ropars, en sacar a la luz los significados del texto únicamente de acuerdo con una concepción más general de sus relaciones.

¹³ Este artículo no contiene paginación.

Para Colin MacCabe, detrás del argumento de Eisenstein está la idea de que existe una realidad fija que está disponible desde un punto de vista objetivo. El montaje simplemente pone estos elementos fijos juntos de manera que el sujeto presenta otros elementos en su experiencia, pero sin ningún cambio en las identidades, los elementos que están siendo reproducidos. Para MacCabe, resulta esencial darse cuenta que esta explicación deja tanto al sujeto como al objeto sin cuestionar y que el montaje se convierte en una especie de super-representación la cual es más efectiva al demostrar las cualidades reales del objeto a través de los vínculos que puede formar dentro del sujeto (MacCabe, 1974: 14).

Es verdad que en esta perspectiva del montaje de Eisenstein se ha dejado un tanto desatendida una perspectiva unívoca de las condiciones de existencia de la relación figurativa de las que habla MacCabe. Sin embargo, se considera que (en la medida en que su discurso crítico no considera que el cine tenga ningún tipo de relación determinada por la remisión a una realidad fenoménica), es en el proyecto de concepción de una expresión alejada de toda concepción lingüística, así como en la coherencia de la idea de montaje con cuestiones ideológicas dentro de su proyecto, de donde debe recogerse el alcance de sus planteamientos.

Eisenstein no ambicionaba la elaboración de un cine con una narrativa lineal, de causas y efectos, sino una construcción disyuntiva, fracturada, interrumpida por digresiones y materiales extradiegéticos que, por medio del choque, produjese un efecto dialéctico con una perspectiva firme y un cuestionamiento ideológico, para él elementos fundamentales del discurso fílmico (Stam, 2001: 58). “Lo que en el texto fílmico se juega para él es”, de acuerdo con Sánchez-Biosca, “una estructura de discurso y el único modo posible de construirla consiste en trabajar su forma, fuera de todo mimetismo respecto a la realidad o de cualquier impresionismo” (Sánchez-Biosca, 1996: 109). En “El montaje de atracciones” (1988a [1923]), Eisenstein señalaría:

An attraction (in our diagnosis of theatre) is any aggressive moment in theatre, i.e., any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion (Eisenstein, (1988a [1923]: 34).

Para Eisenstein, quien retomó a su vez muchas de las propuestas de Ivan Pavlov¹⁴ en este sentido, los efectos que el cine provocaba en el espectador poseían inmensa repercusión, así como las formas en que éste tenía que ser educado (Aumont, 1987: 8). Por medio del shock, el cine es capaz de transmitir al espectador una idea o un concepto, pero esto implica también que él pueda llegar a este discernimiento conceptual por sí solo; se trata del denominado montaje intelectual, el cual surgiría entre 1928 y 1930, y representaría precisamente estos planteamientos.

En cualquier caso, y con el fin de ilustrar algunos de los puntos que este trabajo se ha propuesto, se recogen algunas de estas propuestas con el fin de investigar las condiciones del montaje que puedan servir como orientación. Por supuesto, no se trata de simplificar, dado que, como se ha querido señalar, el trabajo de Eisenstein resulta verdaderamente complejo y obedece la mayoría de las veces a un contexto, período y proyecto determinado. Se recoge de todo esto, pues, sólo algunas de estas nociones, en ocasiones únicamente ideas, esbozos, tal y como Eisenstein las emplea en determinados textos y contextos, sobre todo en la medida en que apoyan e iluminan algunas de las propuestas utilizadas también por Ropas y ayudan a establecer un panorama de la repercusión del montaje.

¹⁴ Sobre las influencias de Pavlov en el pensamiento de Eisenstein véanse D. Bordwell (1974) y J. Aumont (1987).

2.3.2 El sonido (des)articulado

La relación imagen/sonido representa uno de los constituyentes fundamentales de la expresión fílmica; sin embargo, es a su vez uno de los puntos que mejor pone en evidencia las divergencias dentro de los procesos de enunciación y significación del filme. Esto se torna más evidente cuando pensamos en las innumerables posibilidades que se desprenden de la discrepancia entre lo que el espectador escucha y lo que ve; en pocas palabras, la desincronización que se descubre entre signos auditivos y visuales. ¿De qué forma se relaciona en un filme lo que vemos con lo que escuchamos? ¿Resulta posible replantear una aproximación que no sea por medio del recurso invariable a la yuxtaposición “realista” del sonido y la imagen?¹ Lo cierto es que incluso cuando un personaje habla y lo “escuchamos” esas palabras y esa imagen corresponden a dos instancias discursivas completamente distintas. Antes de preguntarnos: ¿qué sucede cuando la expresión verbal y la imagen no coinciden? correspondería indagar: ¿cuándo podemos hablar de coincidencia?

En su análisis de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*/Orson Welles, 1941) Marie-Claire Ropars distingue entre *parleur*, noción que designa al origen de la voz no fonética perceptible solamente dentro de la organización del montaje (y que cumple una función análoga a aquélla del *yo* implícito que acompaña a todo objeto del relato), y *locuteur*, entendido como el emisor de las palabras articuladas registradas en la banda sonora del filme. En el caso particular de *Ciudadano Kane* el *parleur* se hallaría tanto en la secuencia del prólogo como en la del epílogo del filme². En términos de la teoría del cine clásica esto nos remite a la conocida distinción entre un sonido diegético y uno no diegético; así, Francesco Casetti y Federico di Chio distinguen tres principales categorías del sonido en el filme:

- 1) **Sonido in:** el sonido diegético exterior, cuya fuente está encuadrada (originado desde una fuente presente en el universo del filme).

¹ Para una panorámica de los usos del sonido y la voz en el cine y sus relaciones con la imagen véanse en especial M. Chion (1994 y 1999), P. Brophy (ed.) (1999), R. Altman (ed.) (1992). En relación al contexto de Hollywood véase M. A. Doane (1980) y (1986). K. Silverman (1988) ofrece un punto de vista desde el feminismo y el psicoanálisis y critica a su vez la postura de Chion quien, según ella, no termina de cuestionar las diferencias en la voz en términos de la diferencia sexual.

² M.-C. Ropars (2009a).

- 2) **Sonido off:** sonido diegético exterior cuya fuente no está encuadrada (de una fuente que se supone está en el espacio de la escena pero en un área que no se muestra en la pantalla).
- 3) **Sonido over:** el sonido diegético interior (no directamente audible dentro del espacio y tiempo de las imágenes en la pantalla).
- *in* (cuando la fuente está dentro del encuadre).
 - *off* (cuando la fuente está fuera del encuadre).
 - sonido no diegético (música ambiental o el comentario de un narrador proveniente de una fuente exterior al espacio de la narración).
- * Tanto el sonido perteneciente a la categoría de lo no diegético y el sonido diegético interior se denominan también sonidos *over*, puesto que no provienen del espacio físico de la trama³.

Dentro de la crítica y el análisis cinematográficas la pista de audio ha recibido mucha menos atención que las imágenes, lo “visible”. Esta primacía tradicional de lo visual sobre lo verbal, además, pone al desnudo el hecho sustancial de que se privilegia la voz humana sobre otros sonidos (Chion, 1994: 5)⁴; entre ellos no sólo la música, sino el ruido, las voces de fondo, los sonidos provenientes de otros medios de comunicación, etc. Esta jerarquía de lo visual sobre lo verbal es incluso similar a aquella que el habla ocupa con respecto a la escritura (Brunette/Wills, 1989: 62)⁵ y se relaciona con una serie de dicotomías que abarcarían cuestiones como lo visible, inmediato, natural, manifiesto, etc.

Sin duda, de todos los mecanismos que forman parte de las articulaciones del montaje y las diversas combinaciones que componen la puesta en escena, quizá sea el registro del sonido y sus correspondientes vínculos/oposiciones con lo plástico los que mejor exponen la repercusión de la noción de ruptura, inherente a los procesos de *escritura* y significación de la expresión fílmica, como ya lo hemos expuesto. En cualquier caso, conviene volver a precisar que los elementos de la pista de audio no están en ningún caso menos capacitados que otros en lo que a la composición y a los mecanismos constituyentes del tejido textual se refiere.

³ F. Casetti & F. di Chio (1991), pp. 99-100.

⁴ Robert Stam señala que los subtítulos de filmes en lengua extranjera a menudo minimizan, por razones prácticas e ideológicas, la importancia de materiales escritos. Los subtítulos tienden a ser “vococéntricos”, se concentran en el diálogo hablado e ignoran otros mensajes lingüísticos fonéticos como conversaciones de fondo, anuncios de radio y programas de televisión, así como materiales visuales mixtos y grafológicos como carteles, marquesinas, espectaculares y periódicos. El espectador que no sabe francés, por ejemplo, se pierde en el juego entre texto e imagen generado por el material escrito que abunda en la mayoría de los filmes de Godard (Stam, 1989: 61).

⁵ Para David Wills, la relación entre el sonido y la imagen es representativa de la forma de inmediatez como presencia que ha dominado nuestros aparatos conceptuales (Wills, 1991: 187).

Michel Chion (1994) ha investigado en profundidad las relaciones entre el sonido y la imagen en el contexto cinematográfico así como el fenómeno propio del medio que él llama “ilusión audio-visual” (“audiovisual illusion”), localizado principalmente en el centro de la relación más importante entre sonido e imagen. Para Chion, esta cuestión queda ilustrado por lo que él denomina “valor agregado” (“added value”), el cual consiste en:

the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression “naturally” comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image. The phenomenon of added value is especially at work in the case of sound/image synchronism [...] the forging of an immediate and necessary relationship between something one sees and something one hears [...] But first, at the most basic level, added value is that of text, or language, on image (Chion, 1994: 5).

La noción de “valor agregado” se desprende de esa orientación común que percibe a la imagen como el elemento principal de la expresión fílmica y que obstaculiza una visión que nos permita abordar la dinámica creada por ambos mecanismos. No sólo la fusión del sonido con la imagen, sino de todo el conjunto de componentes audio-visuales, constituye el tejido del texto por medio de su yuxtaposición e interrelación. En todo caso, en la medida en que todos estos componentes funcionan como los principales dispositivos del texto conviene volver a precisar la importancia de comprender los procesos heterogéneos en que se ven implicados, así como el hecho de que el sonido no está subordinado a la imagen ni representa una suerte de añadido o accesorio, un elemento “extra”. Podríamos, de hecho, replantear este enfoque clásico y preguntarnos: ¿de qué forma repercuten los elementos visuales en los sonoros?

De hecho, por estas mismas razones, se podría afirmar incluso que el sonido (en todas sus formas) tiene mayores repercusiones que la imagen en relación al efecto referencial, puesto que su “origen” pone precisamente en duda la dicotomía significante/significado así como la noción de *marco*: en términos estrictos no proviene desde dentro del encuadre del filme propiamente, del mismo espacio de donde surgen las imágenes, posee su propia pista y no tiene ningún tipo de relación “lógica” o congénita con ellas; por lo tanto, el sonido del filme se encuentra “afuera” en una especie de fuera de campo continuo. Para Ropars:

the supposed unity of signification explodes in the separation of meaning and sound; slipping beneath the signified, the signifier is reduced to fragments which can be released, available for other combinations, which inscribe in the sign the call for and the trace of other signs (Ropars, 1980: 261).

Ropars ha sido quien mejor ha investigado la escisión voz/imagen, sobre todo en sus sugestivas lecturas de *India Song* (Marguerite Duras, 1975) y de *Al final de la escapada (À bout de soufflé)* (Jean-Luc Godard, 1960)⁶. En dichos filmes esta ruptura se convierte en uno de los principales medios por los cuales la *escritura* de los filmes se articula. Por otro lado, el hecho de que tanto *India Song* como el posterior filme de Duras, *Su nombre de Venecia, en Calcuta desierta (Son nom de Venise dans Calcutta désert)* (Marguerite Duras, 1976) posean exactamente la misma pista de audio pone al desnudo la divergencia entre sonido y un significado estricto así como las posibilidades que se abren para las lecturas que se resisten al cierre totalizador de los significados:

the fact that the same sound track could give rise to two radically different films shows not only that it is polysemous, able to support two types of reading; such an adaptation indicates even more strongly that the writing of a film destroys the identity of the sound track: as the writing progresses, the structuring of the film comes more and more from the articulation, prescribed by the editing, between visual expression and sound expression; once a sound track is integrated into a film, it no longer exists on its own (Ropars, 1980: 251).

El filme expresa sólo a través de la composición y de los procedimientos del montaje dentro del texto fílmico. Las condiciones particulares bajo las cuales aparece el sonido quedan congregadas al lado de otras tantas. Este escenario señala de igual forma la calidad plural del sonido; éste puede repetirse, reutilizarse y resignificar dentro de otros escenarios y existir más allá de su contexto "inicial". Tal como hemos expuesto a partir de los comentarios de Chion y de Ropars, esta imposibilidad de existir por sí mismo implica que el sonido, en el contexto de su relación con las imágenes, queda integrado dentro del proceso de *escritura*. Dicha agrupación de sonidos, voces, ruido, música, imágenes, movimiento y los tipos de correlaciones, u oposiciones entre ellos son las que establecen precisamente la dimensión formal del filme; tal como señalamos al inicio de este apartado: ¿hasta qué punto podemos hablar de un sonido motivado o no por las imágenes? ¿Es posible considerar a cada uno de

⁶ M.-C. Ropars (1981) y (1982).

estos elementos por separado o es más bien necesario percibirlos como un conjunto? No obstante, esto no significa que no podamos hablar de casos concretos en los cuales el sonido apoya o ilustra las imágenes, en otros donde existe cierta divergencia o de aquellos donde se enfatiza justamente dicha (im)posibilidad.

Por otro lado, en los casos en los cuales se trata de la voz humana no podemos pasar por alto la relación cuerpo-voz que se pone de manifiesto en estos escenarios; cuestión que en torno al cuerpo femenino posee implicaciones aún más evidentes⁷. Habría que ver de qué forma estos convergen en la estructura del texto fílmico, si dicha relación se resiste, tiende a confirmarse o si alguno de los dos se ve restringido por el otro. Una voz remitirá siempre a un cuerpo; en este sentido, la *voice-over* y la voz en *off*, aquellas ocasiones en las cuales voz y cuerpo que la enuncia no coinciden, conllevan una ambigüedad que problematiza dicho vínculo tradicional. Sin embargo, en los casos en los cuales cuerpo y voz coinciden y aparecen “sincronizados”, ¿hasta qué punto remite el uno al otro? Es decir, ¿de qué forma se articula dicha remisión? Ese sonido, ¿reafirma a la imagen? ¿Permanece luego del corte o también “desaparece”? ¿El sonido llama la atención sobre sí mismo o tiende más bien a ser sutil? ¿Cobra este lazo más “sentido”, por ejemplo, en un “cine clásico narrativo”?

Ya hemos desarrollado en nuestro primer capítulo los peligros que conlleva abordar los supuestos modelos del *counter-cinema* (vanguardias, “modernismo”, “cine de arte”, cine experimental) única y exclusivamente a partir de su oposición al denominado “cine narrativo clásico” o como paradigma de ruptura de las estrategias “tradicionales” donde encontramos un largo listado de características contrapuestas (rompimiento/sutura, cierre/apertura, interrupción/linealidad, etc.) que remiten y reafirman tanto al uno como al otro. Señalamos asimismo algunas de las formas en que la correspondencia “objetiva” entre el sonido y la imagen en los supuestos filmes clásicos o realistas existe sólo en función de una serie de convenciones variables a lo largo del tiempo. Así, desde un punto de vista histórico, Andrés Bálint Kovács señala en su recuento del cine europeo “modernista” las estrechas relaciones entre el recurso de la *voice-over* y el denominado “cine de autor”:

⁷ De acuerdo con Silverman, la sincronización de la voz femenina con su cuerpo es una técnica común de sutura que niega al sujeto femenino cualquier rol extradiegético. Mientras la voz femenina pueda ser contenida dentro de la ficción se le puede negar autoridad real puesto que es finalmente hablada por la enunciación masculina. Véase K. Silverman (1988), L. Bolton (2011) y M. A. Doane (1986).

Voice-over narration in the early 1950s, especially in those cases where the voice is that of the director, like in some films of Orson Welles, Alfred Hitchcock, or Ingmar Bergman, can be interpreted as a sign of the growing consciousness of the film director's auteurial dominance (Bálint Kovács, 2007: 218).

El uso de la *voice-over* como pieza complementaria de la narración se convirtió ciertamente en un recurso común en gran parte del cine de la posguerra. No obstante, este argumento representa hasta cierto punto una simplificación; no resulta posible englobar a un número indefinido de directores (Welles, Hitchcock, Billy Wilder y otros) ni a los usos de la *voice-over* por parte de estos bajo los mismos criterios. Este tipo de juicios tiende a omitir planteamientos más detallados acerca de las formas en que esta estrategia funciona dentro de contextos específicos de filmes o grupo de filmes o de cómo ha variado su uso a lo largo de diversos escenarios.

Sergei Eisenstein lo puso en términos más cercanos a las prácticas fílmica formales propiamente al hablar del “montaje audio-visual”, que comienza cuando, luego de una reflexión y selección en torno a lo que él llama “conexiones obvias”, el director las va estableciendo con el fin de reflejar el contenido que es su objetivo presentar y subrayar sobre el espectador (Eisenstein, 1976: 386)⁸. De esta manera, más que hablar de un determinado “estilo” propio de un realizador, este tipo de estrategias deben ser examinadas mediante una atención a los recursos de los cuales éste se vale para presentar los diversos motivos, técnicas y temáticas del texto así como al lugar que poseen en el contexto de las prácticas fílmicas de un período o región determinados.

Uno de los asuntos que suelen subrayarse dentro de las aproximaciones a los filmes de Ingmar Bergman es el tratamiento de temáticas profundas o de corte existencial que se manifiestan muchas veces por medio de largos monólogos y escenas en las cuales se habla mucho y “sucede” muy poco. La gran parte de ellas son presentadas con primeros planos de los personajes que hablan⁹. Así, durante el diálogo entre Andreas [Max von Sydow] y Anna [Liv Ullmann] en *Pasión* (*En passion*, 1969) sobre la imposibilidad del vínculo verdadero con el

⁸ Al retomar la fascinación de Eisenstein por las formas en que las imágenes y la música trabajan juntas y crean una idea o emoción que no podía ser expresado por ninguno de los dos, David Bordwell señala: si el plano A seguido por el plano B producen algo que no estaba presente en ninguno de los dos, ¿por qué la toma A y el *sonido* B no podrían producir los mismos resultados? (Bordwell, 2007b).

⁹ Algo muy similar sucede en las frecuentes escenas en las cuales un personaje “lee” una carta. Éstas suelen consistir de un primer plano del personaje que se dirige a la cámara mientras habla. Este recurso se comenta en el apartado 5.2 del Capítulo 5.

otro los dos son presentados por medio de una serie de planos/contra-planos cercanos de sus rostros, encuadrados en un espacio irreconocible sobre un fondo oscuro y abstracto.



Fot. I y II El diálogo entre Andreas y Anna en *Pasión* (1969)

Este recurso se halla en un sinnúmero de filmes. *En el umbral de la vida* (*Nära livet*, 1958) presenta una de las primeras escenas de este tipo: Cecilia [Ingrid Thulin] está en el hospital y pasa por un duro momento luego de haber sufrido un aborto; luego de ser llevada a su habitación por una enfermera pronuncia un monólogo en un primer plano estático. Años después, en *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) Peter [Robert Atzorn] describe un sueño en un primerísimo primer plano donde se dirige al espectador.



Fot. III y IV *En el umbral de la vida* (1958) y *De la vida de las marionetas* (1980)

La atención constante prestada al estatus discurso (localización del enunciador, estrategias enunciativas, diversos tipos de narrador visual) desempeña en el cine de Bergman un papel más que significativo; asunto presente desde algunos títulos como *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963¹⁰), *El último grito* (*Sista skriket – En lätt tintad moralitet*/TV, 1995), en las temáticas de los filmes (*Persona* [1966], *El séptimo sello* [*Det sjunde inseglet*, 1956] o *El rostro* [*Ansiktet*, 1958]); por no mencionar el tema de la música, cuestión significativa en una gran parte de trabajos: *La flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1975), *Saraband* (*Saraband*/TV, 2003), *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1948), *Hacia la felicidad* (*Till glädje*, 1950), *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978), *En presencia de un payaso* (*Larmar och gör sig till*/TV, 1997). En este último caso habría que considerar de qué manera participa la música de los procedimientos del montaje, hasta qué punto se tematizan los elementos musicales y qué relación tienen estos con las imágenes¹¹.

En este sentido, la *voice over* se destaca como la técnica con mayor peso en la exposición de estas cuestiones. En muchas ocasiones, como señalaba Bálint Kovács, se trata del mismo Bergman y al igual que una gran parte de estrategias que dan forma a las combinaciones espacio-temporales de sus filmes, esta *voice-over*¹² aparece muchas de las veces acompañada de elementos de carácter autorreflexivo. Desde *Prisión* (*Fängelse*, 1949) pasando por *Persona*, *Pasión* hasta *Gritos y susurros* la voz de Bergman se manifiesta de formas distintas y peculiares. Cabe destacar que dicha *voice over* no sólo narra o sitúa al espectador en la historia (*Persona*, *Gritos y susurros*, *Pasión*); en *Prisión* y en *Secretos de un matrimonio* nombra la información de los créditos del filme sin que estos aparezcan, como suelen hacerlo, sobre la pantalla mientras la cámara se posa en una calle de Estocolmo y en un paisaje respectivamente; en *Pasión* se le escucha formular una pregunta al actor/personaje Andreas/Max von Sydow en una especie de “detrás de cámara” incluida en el filme; en *Secretos de un matrimonio* su voz hace de fotógrafo que da indicaciones en la

¹⁰ *Los comulgantes* se dio a conocer en Estados Unidos como *Winter Light*, título que refleja el paisaje y estado de ánimo del filme. En cambio, en Inglaterra se le tituló *The Communicants*, traducción literal del título sueco, que quiere decir “invitados a la última cena” (Steene, 2005: 254).

¹¹ Sobre los usos de la música en el trabajo de Bergman véanse M. Bird (1996), P. Livingston (1982), pp. 242-49 y A. Luko (2016).

¹² A pesar de que la *voice over* resulta una cuestión muy recurrente en el trabajo de Bergman el tema ha sido muy poco estudiado, a excepción quizá de *Persona* y del artículo de Mark B. Sandberg (1991). En las lecturas de sus filmes que se llevan a cabo en este trabajo se estudian los casos específicos de su uso en dichos contextos.

primera escena del filme durante la entrevista y en la secuencia de los créditos de *La hora del lobo* se le escucha dando órdenes para el rodaje de un filme en un plató.

Hallamos, no obstante, una especie de “contraparte” de la *voice over* de Bergman en una serie de secuencias cuya narración y/o punto de vista proviene de personajes femeninos¹³. Aunque existen casos en los que un hombre hace de sujeto de la enunciación, estos suelen ser secuencias breves: Isak Borg [Victor Sjöström] en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), los personajes/mediadores en *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946), *El ojo del diablo* (*Djävulens öga*, 1960) y *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978). Si bien en algunos de ellos encontramos elementos autorreflexivos o relacionados con narraciones insertadas dentro de la narración principal o *mise en abîme*, en el caso de las mujeres se trata más bien de mecanismos que ponen en juego cierta voz incorpórea; estos son los casos de Marie [Maj-Britt Nilsson] en *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1951), Alma [Bibi Andersson] y Elisabet [Liv Ullmann] en *Persona*, Alma [Liv Ullmann] en *La hora del lobo*, Agnes [Harriet Andersson] en *Gritos y susurros* y Marianne [Liv Ullmann] en *Saraband*¹⁴.

Por otro lado, resultan aún más significativas las ocasiones en las cuales esta relación voz femenina incorpórea/imagen se presenta por medio de variaciones sugestivas; por ejemplo, los casos en los cuales una mujer es, aparentemente, la responsable de una voz que no parece originarse desde dentro de la diégesis, cuando ésta se dirige a la cámara o a un interlocutor imaginario o cuando en la imagen un personaje femenino parece hablar pero sus palabras han sido sustituidas por el silencio, la música u otro sonido. Estas cuestiones, además de poner en evidencia la compleja relación voz/cuerpo en el espacio audio-visual del cine, desarrollan las estrategias constantes de Bergman por exponer la (im)posibilidad de sus filmes de otorgarles voz a los personajes femeninos¹⁵.

Consideremos algunos ejemplos concretos. *Pasión*, un filme que entre otras cuestiones explora nociones como personaje, marco y temporalidad, al tiempo que enfatiza el proceso mismo de su constitución, lleva a cabo un uso particular de la dicotomía

¹³ M. J. Blackwell (1997b) y (2010) y M. B. Sandberg (1991) han explorado algunos filmes de Bergman en torno al discurso desde un punto de vista de género.

¹⁴ Una reflexión interesante sobre los vínculos entre la imagen fílmica y el sonido la hallamos en el filme *En presencia de un payaso* ubicado a principios del siglo XX. Ahí, un grupo de artistas presentan la primera película muda “hablada”: durante su proyección, estos recitan detrás del telón los diálogos de forma simultánea con las imágenes. Luego de un fallo eléctrico se ven obligados a “representar” el filme con ayuda de los miembros del público (que, curiosamente, son personajes que aparecieron en un trabajo anterior de Bergman, *Los comulgantes*) en una suerte de desdoblamiento.

¹⁵ Esta cuestión es tratada en los contextos particulares de los filmes que aquí analizamos.

sonido/imagen, sobre todo en relación al fuera de campo. Una de las escenas más interesantes al respecto transcurre cuando Andreas evoca recuerdos de su esposa. Acontece como una especie de *flashback*: imágenes de Katarina [Annicka Kronberg] son vistas desde su perspectiva mientras su (supuesta) voz se escucha (*voice over*) sin que ésta mueva los labios. El único sonido que se escucha es el tecleo de la máquina de escribir de Anna (sonido *off*), quien está sentada en la habitación contigua a Andreas¹⁶.



Fot. V y VI “Katarina” durante el recuerdo de Andreas en *Pasión* (1969)

Estas imágenes se manifiestan como una fantasía creada en la mente del protagonista donde la disociación entre el cuerpo que supuestamente habla y esa voz escuchada instauran cierta incertidumbre: ¿Hasta qué punto es ésta la voz de Katarina? ¿Quién habla? “Tienes cáncer de alma”¹⁷, la escuchamos decir. Podría pensarse, por ejemplo, que las palabras las ha concebido o evocado Andreas, pronunciadas quizá por Katarina en otro momento y no en éste. Tanto la identidad de “Katarina”, como el origen de esa voz, incluso la imagen del recuerdo en sí, poseen una naturaleza ambigua y esas palabras escuchadas en el fondo parecen enfatizarla.

Por su parte, la conocida escena del monólogo repetido de Alma en *Persona* está compuesta por una serie de estrategias que subrayan el conjunto de dualidades y paralelismo expuestos a lo largo del filme. Los dos planos que acompañan el monólogo parecieran una

¹⁶ Este filme, así como esta escena en particular, se comentan en el Capítulo 3 de este trabajo.

¹⁷ La voz de “Katarina” dice: “Tienes cáncer de alma. Necesitas una operación y radiación. Tienes tumores por todos lados. Tendrás una muerte horrible”. El original en sueco: “du har cancer i själen. Du borde opereras, du skulle ha strålbekhandling och medicin. Det är nog inte mycket hoop förresten, du har svulster överallt. Du får en hemsk död” (Bergman, 1973: 173). A menos que se indique otra cosa, citamos los diálogos, *voice-over* y voz en *off* de los filmes de acuerdo a los subtítulos de la versión DVD de los filmes en su distribución en España. Los guiones de Bergman que se han publicado tienden la mayoría de las veces a diferir bastante de las versiones finales de las películas; no obstante, cuando estos coincidan se ofrecerá el original en sueco.

especie de desdoblamiento icono-plástico exacto de los cuerpos de las mujeres; además, el juego de luces y sombras ocasiona que cada una tenga la mitad opuesta de su cara cubierta por una sombra. Una de las características más notables de esta secuencia es que el monólogo de Alma se escucha primeramente mientras la cámara permanece en Elisabet en todo momento. Se sabe que la voz incorpórea es la de Alma, pero se exponen los gestos y reacciones de Elisabet ante sus palabras. Posteriormente, la cámara encuadra a Alma mientras el mismo monólogo se escucha por segunda vez. Ahora voz y cuerpo coinciden, aunque lo que ésta dice en realidad concierne estrictamente a la otra, a Elisabet.



Fot. VII y VIII Elisabet y Alma en *Persona* (1966)

Otro de los casos más llamativos en los cuales no encontramos una correspondencia entre lo que un personaje parece decir y lo que se “escucha” se da durante el sueño de Anna en *Pasión*; ahí, ésta grita el nombre de “Andreas”, puesto que es posible leerlo en sus labios, sin que éste se escuche; un grito que, en una escena anterior, despierta al otro Andreas a mitad de la noche tras una pesadilla de Anna que está en otra habitación y a quien nunca vemos. El nombre de “Andreas” representa además un motivo constante del filme. De la misma forma, luego de la dura confrontación entre las hermanas Maria [Liv Ullmann] y Karin [Ingrid Thulin] en *Gritos y susurros*, mientras éstas conversan y se acarician, la música de J. S. Bach sustituye sus voces durante su diálogo íntimo de reconciliación que nunca se escucha.



Fot. IX y X Anna en *Pasión* (1969) y Maria y Karin en *Gritos y susurros* (1972)

Aquí, la supresión del sonido en relación a la imagen de ninguna manera significa separación, sino más bien enunciación constantemente aplazada (Ropars, 1980: 253). En todo caso, lo anterior pone también en evidencia la investigación de Bergman de la dimensión del discurso y de las configuraciones del yo en lo que respecta a las formas de presentar la voz, al narrador visual, al sujeto que habla y a los tipos de *parleur* presentes en sus filmes. Tenemos, pues, que las escenas expresan claramente una inquietud por mostrar otra forma de presentar el discurso que además cuestiona nociones relacionadas con lo femenino, el cuerpo y la subjetividad, como veremos en los casos concretos en los que se ahonda en este trabajo.

Resulta casi imposible resumir la totalidad del alcance que surge de estas estrategias en relación a los usos del sonido en el cine de Bergman. Analizar la *voice-over*, por ejemplo, como una de los proyectos más sugestivos en torno a la ruptura en el texto fílmico implica reflexionar sobre las propiedades metadiscursivas de las que éste nos habla y de su coexistencia con los cursos narrativos; no como mera variación reducible a la posición del “autor”, sino como efecto textual, de una clase de alternancia entre distintas instancias discursivas delineadas por la *escritura*. El panorama que hemos trazado, más que circunscribir las estrategias de estos recursos a una sola concepción de la relación audio/visual, expone algunas de las preguntas más inquietantes y contradictorias que en buena medida son ilustradas por prácticas estilísticas que subrayan sus propias marcas de elaboración.

2.4 Marie-Claire Ropars y la lectura jeroglífica

La labor crítica de Marie-Claire Ropars resulta una de las pocas en llevar a cabo acertadamente el “traslado” de diversas cuestiones del pensamiento de Jacques Derrida al estudio y análisis del texto fílmico; más concretamente, ha sido la primera en idear un proyecto metodológico desde las perspectivas de una concepción específica de la noción de texto y del *cine como escritura*¹. Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, sus investigaciones en torno a las relaciones de la teoría cinematográfica y la deconstrucción² resultan ejemplares y coherentes como pocas, además de su renuncia a los esquemas teóricos tradicionales sobre lo literario y lo estético³, sobre todo si se toma en cuenta que aún resulta necesario elaborar un discurso teórico-crítico que considere esta orientación filosófica en el contexto de una teoría del cine más involucrada política e ideológicamente.

Su trabajo atraviesa por varios momentos y períodos (de la década de 1970 a la década de 2000) y sufrió transformaciones, como es habitual, y como bien lo han expuesto las referencias de Dana Polan (1984) y Sophie Charlin (2009)⁴, y éste no puede reducirse a lo relacionado con la exposición del montaje (por más que ésta constituya una noción clave en su trabajo). No obstante, al presente trabajo le concierne, principalmente, el uso que lleva a cabo de esta noción, que tiene un vínculo sumamente importante con la noción de *écriture*, y sus aplicaciones a diversos textos fílmicos, lo cual llevó desarrolló sobre todo en su libro *Le*

¹ Para un panorama general del trabajo de Ropars véase D. Polan (1984) y L. Oswald (1986). Lamentablemente, la mayor parte de su trabajo no ha sido traducido, a excepción de algunos artículos al inglés referidos en la bibliografía final. Su primer libro, sin embargo, *L'Ecran de la mémoire: essais de lecture cinématographique* (1970), está traducido al castellano como *Lecturas de cine* (1971, Madrid: Fundamentos). Véase también la colección de textos de Ropars reunidos por Sophie Charlin de forma cronológica en *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle* (2009), así como la introducción y presentación de cada uno de los apartados.

² A pesar de la existencia temprana del término “deconstrucción” en la teoría y la crítica cinematográficas y en ciertos análisis fílmicos, éste no siempre ha tenido relación directa y cautelosa con el trabajo de Derrida. Para Peter Brunette y David Wills, la noción va más allá de aquella practicada por Noël Burch o de la “deconstrucción cinematográfica”, así denominada, por ejemplo, por los editores de la revista *Cahiers du cinéma* en la década de 1970, cuyo conocido texto “John Ford's *Young Mr. Lincoln*” (1970) fue uno de los primeros en manifestar una influencia directa del pensamiento del filósofo. Éste permaneció, no obstante, únicamente en los contextos del marxismo y del psicoanálisis (Brunette/Wills, 1989: 16).

³ Ropars es apenas mencionada en la crítica y teoría cinematográfica o se resumen en una mera referencia. Tom Conley señala incluso que en un trabajo como *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis* (2003) de François Cusset ni siquiera es mencionada.

⁴ Su trabajo temprano presenta más una afirmación humanística de la expresividad estética en relación a sus textos posteriores. Véase D. Polan (1984).

texte divisé: Essai sur l'écriture filmique (1981), donde retoma y analiza algunas de las ideas más importantes sobre el montaje llevadas a cabo por Serguei M. Eisenstein (aunado también a un diálogo con Derrida, Sigmund Freud y Émile Benveniste).

Lo cierto es que quizá más que ningún otro teórico del cine, su trabajo tiene lugar como parte de una colección explícita de voces, de los campos de distintos teóricos y directores (Polan, 1984: 75). Como una especie de montaje, ciertamente. Polan la llama incluso "montadora" en su trato, reunión y aplicación de la teoría y las ideas que, en un estilo que indudablemente remite al trabajo, ideas y formas de proceder de Eisenstein, altera el sentido de teorías previas a través de su impactante ("shocking") yuxtaposición (Polan, 1984: 76). Para Peter Brunette y David Wills desafía el "decoro" del análisis fílmico (Brunette/Wills, 1989: 89); sin duda, sus análisis poco convencionales han develado, entre otras cosas, un marcado énfasis en la lectura textual que se destaca por subrayar las formas específicas que toma cada tejido textual en el momento de establecer esa convergencia heterogénea de elementos tan disímiles.

Para Ropars, el cine, como técnica de ensamblaje, participa en la desestructuración del espacio clásico, iniciado con Paul Cézanne en la pintura, incluso si las formas utilizadas por el montaje aspiran a reestructurarlas de manera ilusoria dentro del denominado "cine clásico". De ahí que dentro de su noción particular de *escritura*, como pauta para el estudio de la significación fílmica, en oposición a las perspectivas tradicionales de la semiótica, las estrategias convencionales llevadas a cabo por los procedimientos de significación no sean consideradas en relación a lo reconocible y al énfasis en un referente en el momento de abordar los textos. El discurso crítico sobre la *escritura*, entendido por Derrida como un antimodelo de la significación, el cual se ha centrado históricamente en el territorio del logocentrismo, desempeña un papel rompedor. De esta manera, para Ropars resulta factible, tomando en cuenta los recorridos de la significación como procesos irreductibles a la "lógica del signo", reescribir el análisis del filme, y de lo cinematográfico, dentro de la problemática general de la *escritura*⁵.

Para Charlin, "c'est au film, qu'elle définit comme matériau essentiellement hétérogène, que Marie-Claire Ropars reconnaît la faculté de mener la plus radicale

⁵ Todas estas cuestiones son tratadas a fondo por Ropars en la primera parte de *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique* (1981).

déconstruction du signe” (Charlin, 2009: 18). Es precisamente el montaje, y en particular la concepción de Eisenstein considerada por Ropars, el que libera a la imagen de su valor icónico de manera contundente, puesto que la fragmentación implica ya una ruptura dentro de la representación; de ahí también la actualidad del texto eisensteniano, como apunta Vicente Sánchez-Biosca (Sánchez-Biosca, 1996: 116)⁶. Así, pues, sería un error no advertir la insistencia de Ropars en reemplazar conceptos y ejercicios habituales en el análisis fílmico que han sido concebidos como componentes incuestionables de una larga tradición a pesar de la tendencia, aún latente, a insistir en la mimesis, realismo y representación donde el filme es percibido como una totalidad orgánica. Su propuesta revela la necesidad de énfasis en abrir el texto a una perspectiva distinta a la de los esquemas semióticos tradicionales.

En *Le texte divisé*, las ideas de Benveniste, Derrida, Freud y Eisenstein forman en conjunto un tratado del texto que Ropars relaciona con las propuestas mismas de los textos fílmicos que analiza. En la primera parte expone una crítica a los modelos tradicionales de la teoría y la crítica cinematográficas y demuestra las limitaciones de la teoría del signo sin que esto suponga necesariamente el compromiso con una nueva reflexión carente de bases teóricas. Paralelamente, ofrece un nuevo modelo para abordar el texto fílmico y demuestra las formas en que el montaje ejerce como principal instrumento de la *escritura* fílmica. Por otro lado, en la segunda parte lleva a cabo un análisis del inicio de *India Song* (Marguerite Duras, 1975)⁷, donde establece las condiciones de una crítica al fonocentrismo (una de las bases del logocentrismo) sobre todo mediante una problematización de la distinción tradicional entre sonido *on* y *off* y un énfasis en la ruptura dentro de la relación entre imagen y sonido⁸.

La *escritura* fílmica es entendida por Ropars como un trayecto conflictivo que se lleva a cabo por medio del montaje y éste, si bien no constituye el único elemento productor de sentido, representa la condición necesaria de la constitución del texto fílmico. El montaje contiene el origen de todos los desarrollos futuros del *cine como escritura*, tanto a nivel del

⁶ Ropars se basa en los textos de Eisenstein de 1924 a 1939. En nuestra bibliografía S. Eisenstein (1977b), (1985), (1988c) y (1988d).

⁷ Conley señala que el libro fácilmente podría ser interpretado como un argumento para una lectura gráfica del cine que compensa el punto de vista lacaniano del medio que *Screen* y otras revistas estadounidenses pequeñas estaban promoviendo durante el período de surgimiento del libro (Conley, 1982: 1284).

⁸ En su lectura de *Al final de la escapada (À bout de soufflé)*/Jean-Luc Godard, 1982) Ropars vuelve a retomar los recursos formales en relación al vínculo imagen/sonido y expone en esta lectura poco convencional donde destaca la disociación entre imagen y sonido y se enfoca en elementos gráficos dentro del filme borrando las fronteras entre diversos elementos aparentemente opuestos del texto.

relato como a nivel del discurso (Ropars, 1971a: 41-52). Para llevar a cabo un estudio detallado del texto fílmico de acuerdo con esto es necesario tomar en cuenta que esto “n’est réalisable que lorsque le montage est utilisé comme instrument de contestation et non de confirmation des significations immédiatement repérables dans chacun des matériaux” (Ropars, 1971a: 51). Eisenstein había vislumbrado ese conflicto inherente a la construcción misma del filme (el choque entre los fragmentos de cada plano o imagen, pero también entre planos y secuencias, el cual se manifiesta a varios niveles dentro del conjunto del texto) que viene a cuestionar la noción de remisión de la imagen a un referente inmediato, que más bien hace de todo sistema una pregunta (Ropars, 1981: 9) que ya no se manifiesta a partir de una idea de una adjudicación de “sentido” con un valor único. Así, el cine como *escritura* representa la hipótesis teórica que sustituye la noción de signo por la de *huella (trace)* de Derrida y aplaza todo proceso de significación en un movimiento diferencial cuyos términos no son asignables ni fijables (Ropars, 1981: 18-9): “le concept de trace, substitué à celui du signe, organise le démantèlement du sens” (Ropars, 1981: 23). La *huella* permite reconocer que cada uno de los elementos de un sistema está marcado o determinado por la huella de otros elementos, presentes antes o después, y están así asociados con los demás que forman parte del sistema, lo cual rompe su unidad (Ropars, 1982: 147). Así,

[le montage] transforme une technique de reproduction de la réalité en un système de production des significations; bien que le cinéaste travaille à partir d’éléments réels, le sens n’est pas en eux, mais dans l’idée, l’image ou l’émotion que leur confrontation discontinue fait naître (Ropars, 1971a: 40).

Por esta razón, Ropars se propone subrayar el rol de la ruptura (elemento fundamental de cualquier práctica significante), así como aquellos componentes y mecanismos que, en una primera instancia, aparentan ser secundarios o imperceptibles pero que sobresalen más allá del supuesto progreso lineal y donde el plano no encuentra su sentido en sí mismo ni por su contenido figurativo o ni por su composición plástica, todo lo cual pone en duda los principios teóricos del texto, donde las rupturas hacen del sentido una pregunta (Ropars, 1971a: 49). El montaje establece desde el inicio un movimiento heterogéneo y dinámico de significados y es precisamente esta heterogeneidad y este conflicto los que confirman que cualquier tipo de imagen no podrá ser nunca reducida a un solo sentido que intenta asirlo y abreviarlo a un significado.

Estas reflexiones han permitido ilustrar de qué manera los procesos que dan forma a la *escritura* en el texto fílmico consisten, según Ropars, en una serie de relaciones textuales que van más allá de las concepciones realistas y de los modelos narrativos. El montaje revela, pues, el complejo heterogéneo de elementos de diversa índole que ya no siguen una estructura lineal sino que más bien se fragmentan, se diseminan y atraviesan, en una tensión continua en una disminución y un renacimiento, en la ausencia y la presencia, creando un sistema único formado por elementos contradictorios, posiciones y direcciones. En todo caso, el montaje pone en evidencia el dinamismo en la composición que transita de principio a fin y que resulta en la constitución de cadenas significantes cuyos límites son indecibles y cuyo incesante trabajo, reversible y abierto, bloquea la producción de cualquier tipo de significado que congelaría, cerraría y fijaría el proceso (Ropars, 1981: 49). Puesto que su origen es siempre negado y por todas partes difundido, el sentido no puede tener lugar, sino que éste es producido por las imágenes comprendidas en su génesis y sus contradicciones, nunca inmovilizadas en una representación. Sólo el descubrimiento del conjunto de relaciones que cubren la totalidad del filme permite establecer el sentido, mientras que cada secuencia, cada plano, encuentra un valor polisémico que la *mise-en-scène* tradicional pretende abolir por completo (Ropars, 1971a: 49).

Es en este sentido que Ropars considera la noción del *jeroglífico* en la lectura fílmica para elaborar su propia reflexión y concepción del texto fílmico, aunado al *cine como escritura*. Derrida describió la metáfora del jeroglífico como la “cohabitación organizada, en un mismo código gráfico, de elementos figurativos, simbólicos, abstractos y fonéticos” (Derrida, 1986a: 107-8). El enfoque en la escritura ideogramática⁹ para percibir la significación en y *entre* las imágenes, en las estructuras espacio-temporales, además de reunir lo fonético con lo simbólico, ha sido asimismo tratado por Freud (en su aproximación al lenguaje onírico) y Eisenstein en sus respectivos contextos críticos. El jeroglífico sirve de modelo para considerar la actuación del conjunto y el significado que puedan poseer las imágenes por sí mismas; de ahí la importancia de una atenta lectura del texto en su totalidad, de sus correspondencias, y no sólo de sus elementos aislados.

⁹ El término “jeroglífico” es a veces traducido o intercambiado por “ideograma” en este contexto. Robert Stam señala que la escritura ideogramática es erróneamente denominada “jeroglífica” (Stam, 2000: 41) y Jacques Aumont confirma el uso del término “jeroglífico” por parte de Eisenstein para denominar la escritura ideogramática (Aumont, 1987: 19). Se empleará aquí el término “jeroglífico” de acuerdo a la definición de Derrida y dado que tanto Ropars, Gregory L. Ulmer, como Tom Conley lo utilizan en el área del análisis fílmico.

Ante la crítica que Ropars engendra se desprende que la teoría cinematográfica tradicional ha ligado históricamente no sólo al cine sino a las imágenes o artes visuales en general con que se sitúa en una estrecha relación con el fonocentrismo: la escritura jeroglífica parece desmontar el prejuicio occidental de la racionalidad de las palabras en oposición a la imagen (Rodowick, 2001a: 90). En líneas eisensteinianas, la noción de jeroglífico resulta sumamente sustancial dada la importancia que otorga a las relaciones y mutuo intercambio entre elementos de diversa índole (imágenes, voces, palabras, elementos gráficos, música, ruido) que no pueden ser reducidos a un significado lingüístico unívoco, y donde el filme ya no es definido por esa visión fonocéntrica del sentido, sino que impulsa un desplazamiento continuo de significantes que se traduce en una ausencia de unidad o totalidad de la imagen denunciando la aparente dominación del significado donde ninguno de los componentes posee un valor por sí solo, una autonomía. Esto conduce a una puesta en relación de estos componentes donde las presencias de *huellas* convergen o surgen de la yuxtaposición o combinación con otros elementos capaces de revelar nuevas ideas o conceptos que se desplazan en varias direcciones por medio de la diseminación y cuyas disposiciones dentro del tejido rechazan las demarcaciones clásicas de segmentación, tal como ocurre en los sueños.

Alejándose del predominio de lo fonético, y dada la pluralidad de significados y conformaciones que pueden resultar de la combinación de estos elementos heterogéneos en relación al lugar que ocupan dentro de un grupo, la metáfora del jeroglífico actúa más en conjunto con otros elementos y menos por el significado que pueda poseer por sí mismo alguno de ellos; de ahí la importancia de una atenta lectura de la obra en su totalidad, de sus correspondencias, y no sólo de elementos aislados. Tanto Freud como Derrida y Eisenstein analizaron distintas manifestaciones de pictogramas, el jeroglífico, la escritura ideogramática japonesa respectivamente.

A phonetic representation can both symbolize an object, transcribe a phonetic element combinable with other phonemes, or form a relationship in editing with a connected figure to produce a concept. Each sign can be covered in many directions, and bears the trace or the call of divergent associations, which break up its unity (Ropars, 1981-82: 147).

En consecuencia, uno de los objetivos del análisis textual consiste precisamente en un trayecto que ya no relacionará el espacio icono-plástico con el signo lingüístico, puesto en

duda por medio de la metáfora del jeroglífico y en identificar esos momentos de tensión y de ruptura. Esto supone, a su vez, que el “significado” del texto queda escindido por el proceso textual de *escritura* que ya no se define por su transcripción o interpretación a nivel meramente lingüístico. Se trata de un recorrido que ya no sigue más los esquemas basados en esquemas lingüísticos o fonéticos pero que tampoco aboga únicamente por la importancia del modelo visual porque el tejido fílmico no puede ser dominado por una visión homogénea de la significación, puesto que la expresión fílmica va más allá de la mera remisión a una realidad fenoménica en términos lingüísticos. Desde este punto de vista, Ropars aboga por desligarse de conceptos de la semiótica y la teoría cinematográfica con vínculos semióticos que ya no están capacitados de “aprehender” al filme.

La oposición entre obra y texto desarrollada por Roland Barthes es evocada en la idea de textualidad empleada por Ropars, donde la atención o el enfoque puesto en el texto forma parte fundamental de dicha textualidad *per se*. Todo esto establece un panorama en el cual el filme se convierte en un sitio en el cual interactúan elementos que no desempeñan roles o finalidades predeterminadas desde un punto de vista teleológico que persiste en encontrar meras “representaciones” con una práctica generalmente invariable. Para Ropars, el texto fílmico como *escritura* y la lectura/análisis del mismo son inseparables; se trata de una relación recíproca donde la lectura resulta fundamental en el reconocimiento de cualquier texto se convierte en el lugar de una *escritura*, algo así como la noción de texto como campo metodológico de Barthes. Conviene insistir que no se trata de un espacio que preexiste a esta relación, sino que surge a través de relacionar el filme y el análisis de dicho filme.

Se ha advertido también cierta tendencia formalista por parte de Ropars. Desde esta perspectiva, su postura supone la existencia de una dicotomía que enfatizaría la oposición entre un cine *mainstream* y otro modernista. La cuestión es que pareciera que Ropars privilegia cierto tipo de textos que estarían más cercanos a un sistema textual establecido por el montaje o lo que Ropars llama “montaje jeroglífico”, el cual tendría, por lo tanto, un estatus epistemológico distinto al del filme narrativo figurativo¹⁰. Por otra parte, esta perspectiva hacia determinados filmes que llevan a cabo un uso más acentuado de sus rupturas y zonas de fractura implica que, como ya se ha expuesto, trabajos como los de Godard, Resnais o Duras son más susceptibles de sus análisis que otros. La misma Ropars

¹⁰ D. N. Rodowick (2001a), pp. 89-106.

señala que el modelo narrativo clásico del cine ha limitado el alcance de su rasgo distintivo: la asociación de imagen y sonido y su inclinación a dispersar el significante. Ella busca así las partes donde este modelo flaquea para detectar zonas de fractura (Ropars, 1982: 147).

Desde otro ángulo, David Bordwell considera al modernismo como un modo de hacer cine que se opone a otras modalidades que muchos críticos comenzaron a ver como opuesta y plantea el trabajo de Ropars como un desarrollo de una estética basada en las innovaciones de Antonioni, Godard y Resnais a propósito del énfasis que la misma Ropars efectúa en los filmes que transmiten inmediatamente un mensaje perceptible de manera directa puesto que descansa sobre la identificación de la realidad representada (Ropars, 1971a: 36) argumentando dicha dicotomía. Igualmente, Bordwell reconoce en el trabajo de Ropars la importancia y necesidad de reconocer que cada trabajo encuentra su propia forma (Bordwell, 1997: 89).

Rodowick ha insinuado que para Ropars el sistema textual es intrínseco, es decir, ni histórico ni materialista; esta concepción designa al texto como un objeto empírico cuya forma predetermina *cierto* tipo de lecturas¹¹. Brunette y Wills afirman, sin embargo, que no ven ningún obstáculo teórico para tratar cualquier texto fílmico de acuerdo a las mismas bases trazadas por Ropars pero enfatizan la necesidad de aplicar lecturas como las que ella lleva a cabo de *India Song* o *Al final de la escapada* a filmes cuyas “zonas de fractura” no son tan explícitas¹². La importancia de su lectura es su misma resistencia a estructuras de cierre textual (Brunette/Wills, 1989: 133). Por otro lado, no es que Ropars carezca de lecturas políticas de los filmes, sino que se trata de evitar las lecturas que pretenden controlar la diseminación de esos componentes del jeroglíficos ya mencionados que existen en el interior de la imagen fílmica y de demostrar y ahondar en las formas en que los textos encaran cuestiones relacionadas con la presencia del poder, el cuerpo, la diferencia sexual que se desprenda de las estrategias audiovisuales.

El trabajo del Groupe μ ha investigado la necesidad de conceptos más firmes que los que se han utilizado hasta la fecha dentro del campo de la semiótica, dentro de las relaciones de lo icónico y lo plástico. Confirman, entre otras cuestiones, que “en la medida en que una semiótica de las imágenes ha tratado de constituirse hasta hoy, no es más que una semiótica

¹¹ D. N. Rodowick (2001a).

¹² P. Brunette & D. Wills (1989), pp. 130-2.

icónica” (Groupe μ , 1993: 101). Ésta representa, en realidad, simplemente una actividad mimética donde la noción de remisión se sitúa como el punto de partida de toda perspectiva semiótica. Así, más allá de la distinción entre el plano de la expresión y el plano de contenido propuesta por Jean-Marie Floch, en donde el primero reforzaría al segundo y estaría a su servicio, los críticos del Groupe μ plantean el hecho de que esto conduce a afirmar la redundancia de lo plástico con relación a lo icónico¹³; más bien, “existe un signo plástico, y por consiguiente, un significado plástico, así como una interacción compleja entre lo plástico y lo icónico” (Groupe μ , 1993: 45). No obstante, aclaran, “la distinción icónico-plástico no debe hacernos olvidar que hay interacciones entre estos signos” (Groupe μ , 1993: 100).

Para ellos, plástico e icónico son dos clases de signos autónomos y, por lo tanto, cada uno asocia un plano de contenido y otro de expresión y la relación entre estos dos es cada una de las veces original. A pesar de afirmar que no es fácil distinguir el signo plástico del icónico, reconocen que ante un fenómeno visual hay dos actitudes: ver en él un simple fenómeno físico o una representación. Los subsistemas plásticos (forma, color y textura) son ricos en formas de expresión relativamente simples (línea, quebrada, verticalidad, grano, etc.) y el lazo susceptible de ser establecido entre estas formas y un contenido es frágil, vago y muy dependiente de los contextos particulares; sin embargo, la fragilidad de este lazo no excluye de ninguna manera que un discurso cultural dado se pueda adueñar de un segmento cualquiera del plano de la expresión asignándole una forma precisa. De esta forma, el signo plástico significa sobre el modo del indicio o del símbolo, y el signo icónico tiene un significante cuyas características espaciales son comparables con las del referente (Groupe μ , 1993: 103-7)¹⁴.

Una “lectura jeroglífica” supone una exploración con detalle donde se tracen las relaciones entre los modos distintos del montaje: de plano a plano y/o dentro del plano mismo, la puesta en escena y la puesta en cuadro: la sobreexposición, el escorzo, las posibles alteraciones (visuales, auditivas, temáticas) en los filmes luego de determinados usos de montaje, color, sonido o de escenas particulares. Subsiguientemente es posible entonces interrogarse: ¿de qué manera se relaciona un plano o escena con una escena anterior o posterior? Todo esto descansa sobre la base de lo que Francesco Casetti y Federico di Chio

¹³ “[Lo] plástico aparece frecuentemente como subordinado a lo icónico: constituiría el plano de la *expresión*, o significante de un *contenido* icónico. El icono tendría, así, el estatuto de significado” (Groupe μ , 1993: 4103).

¹⁴ Consúltense, sobre todo, los capítulos III, IV y V.

llaman “los tres niveles principales sobre los que se articula la imagen filmica”: 1) El nivel de la *puesta en escena* (los contenidos de la imagen); 2) El nivel de la *puesta en cuadro* (la modalidad de asunción y presentación de los contenidos) y 3) El nivel de la *puesta en serie* (el trabajo de montaje y las relaciones y nexos entre las imágenes) (Casetti/di Chio, 1991: 126). Eso que Bordwell llama “desencadenantes sensoriales” (“sensory triggers”) que, aunque no vistos necesariamente desde un punto de vista cognitivo o fenomenológico, permiten distinguir, por ejemplo, los usos de contrastes de tonalidades visuales, lo evocado por intrusiones repentinas dentro del cuadro, el uso de la iluminación para crear textura y volumen dentro del plano, contrastes de color que indican contornos, etc.¹⁵. En este sentido se vuelve necesario, más que distinguir la totalidad o únicamente distintas unidades, advertir de qué forma se constituyen las estructuras que se asocian a diversos niveles y comprenden, a su vez, a todo el filme.

Una interpretación jeroglífica del cine devuelve (*ramène*) al centro de la hipótesis escritural la tensión que confronta en el texto, cualquiera que sea su material, una corriente mimética, donde la figuración sostendría la adecuación entre el signo y la cosa, con un proceso de montaje, donde la única motivación que podría constituirse permanecería interna al juego de los significantes. En cambio, ni síntesis, ni pura disyunción; no existe unificación posible dentro de la *escritura*: es eso lo que pone en evidencia el lugar contradictorio que el cine le asigna a la representación cuando se halla relacionada con el funcionamiento del jeroglífico¹⁶.

Lo que el trabajo de Ropars pone al desnudo es una serie de interrogantes en torno al entramado textual y a la perspectiva que lo aborda y que cobran sentido únicamente dentro del campo metodológico que es cada texto. Su proyecto subraya las condiciones propias de cualquier texto y el descubrimiento insistente y prolongado de la contradicción establecida al principio entre el proceso de *escritura* y las exigencias de la historia narrada; eso que ella llama la producción y destrucción de la *escritura* creadas por el propio filme (Ropars, 1980: 265). Así, el discurso crítico de Ropars representa, sin duda, un desplazamiento de las

¹⁵ Véanse, sobre todo, K. Thompson (1981) y D. Bordwell (2005a) y (2008), pp. 94-6.

¹⁶ “Ni synthèse, ni pure disjonction – il n’y a pas d’unification possible dans l’écriture : c’est ce que met en évidence la place contradictoire que le cinéma assigne à la représentation quand il se trouve référé au fonctionnement du hiéroglyphe” (Ropars, 1981: 73).

perspectivas más tradicionales de los Film Studies, si bien actúa desde el interior del programa textual en torno a los procedimientos del montaje.

2.5 Perspectivas intertextuales

“When an actor incarnates many roles,
which represents the «fictitious» character and which the «real» one?”

Robert Stam¹

En cierto sentido, el término “intertextualidad” ha sido utilizado con mucha ligereza y el considerable énfasis en él ha provocado el riesgo de presentarse como mera particularidad de cierto tipo de textos. La cuestión es que vale la pena subrayar que esta reflexión se manifiesta en forma de una configuración organizada en torno a las estrategias enunciativas que se apoya en sus relaciones con otros textos. En primer lugar, hay que reconocer la existencia de diferentes tipos de intertextualidad que se pueden dar a distintos niveles en el campo del cine (en relación a los medios formales, al director o al espectador) y que son llevados a cabo mediante procesos diversos. ¿Hasta qué punto es posible, o necesario, releer el trabajo de un director, o algunos filmes, luego de la aparición de un trabajo nuevo? Se expuso ya en otro momento la importancia de reconocer el hecho de que si el autor vive lo hace a través de la intertextualidad.

Si se acepta que “el orden de la repetición, la cita, la perversión y la transformación han sido reconocidos en múltiples ocasiones como elementos constitutivos del discurso, esto es, de cualquier discurso” (Sánchez-Biosca, 1995: 19) no deben extrañar los planteamientos en torno a la presencia intertextual del texto siempre que sean pertinentes; cuestiones discutidas ya hace tiempo por Gérard Genette (1989) en el campo de las letras. Y si bien la intertextualidad expresa, hasta cierto punto, el carácter autorreflexivo y fragmentario de cualquier texto, esto se convierte a su vez en una aspiración rigurosa, en términos teóricos, en revisar esos propósitos de las lecturas que se dirigen hacia la misma dirección en búsqueda de categorías de un tejido en el cual sobreviene la unidad y la totalidad. Por esta misma razón, el efecto de dichas relaciones textuales perturba filmes en particular pero también el total del corpus del director.

La noción de intertextualidad, tal como señala Robert Stam, sugiere que cada texto forma un cruce de superficies textuales donde otros textos pueden ser leídos (Stam, 1992:

¹ R. Stam (1992: 136).

20). Puede decirse que esta perspectiva constituye el verdadero quid tanto de los procesos de la *escritura* como del análisis textual propiamente. En este sentido, la “alusión”, como una evocación visual o verbal de otro filme con el objetivo de comentar sobre el mundo ficcional del filme aludido, y con las numerosas consecuencias que esto implica, donde a veces incluso un solo actor puede ser una alusión (Stam, 1992: 22-3)². Esto sugiere una relación más directa entre textos, si bien existen otras que resultan menos obvias. De hecho, existen buenas razones para argumentar que, “obvias” o no (con lo relativo que eso pueda ser) dichas relaciones pertenecen a todo tejido textual. En todo caso, en la medida en que el texto fílmico procede de la convergencia de referencias, marcas y articulaciones procedentes de otros resulta indispensable potenciar el estudio de sus posibilidades, siempre y cuando éstas se produzcan desde los desplazamientos de los procesos y parámetros del mismo; es ahí donde los mecanismos particulares de sus entramados establecen el carácter significativo de los discursos textuales.

Desde el inicio se percibe la presencia de varios tipos de alusiones a lo largo de los filmes de Ingmar Bergman, quien citó a otros cineastas en sus propios trabajos, desde los directores suecos clásicos en filmes concretos como *El último grito (Sista skriket/TV, 1995)* y *Creadores de imágenes (Bildmakarna/TV, 2000)* y su homenaje a Victor Sjöström en *Fresas salvajes (Smultronstället, 1957)*, a referencias más directas a las tradiciones expresionista³ o la neorrealista. La citación ha sido también literaria; puede hablarse de la alusión a William Shakespeare en *Sonrisas de una noche de verano*, pero también de otras en todos esos filmes basados en textos literarios, generalmente escandinavos, que predominaron sobre todo en los primeros años de su carrera. La intertextualidad actúa también fuera del propio corpus del director; así, es posible abordar trabajos inspirados en el trabajo de Bergman como los de Woody Allen quien, además, trabajó con el actor Max von Sydow y el camarógrafo Sven Nykvist. Filmes como *Interiores (Interiors, 1978)*, abierto homenaje al director sueco, *La última noche de Boris Grushenko (Love and Death, 1975)*, *La comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982)* y *Desmontando a Harry (Deconstructing Harry, 1997)* aluden directamente al trabajo de Bergman. *Delitos y faltas (Crimes and*

² Al respecto Stam toma los tipos de transtextualidades de Genette.

³ Véase el apartado 3 del Capítulo IV dedicado a los aspectos formales del cine de Bergman. Sobre la influencia del expresionismo véase la lectura de *La hora del lobo* en el mismo capítulo.

Misdemeanors, 1989), así como *Interiores*, contienen, por ejemplo, secuencias extremadamente similares a las de *Fresas salvajes* y *Gritos y susurros* respectivamente⁴.

Resulta claro que existen diversas temáticas y elementos que se repiten a lo largo de la filmografía de Bergman, pero existen algunos que se destacan por un énfasis particular y, más que nada, por la forma en que son presentados. Esto supone que, una vez reconocidas dichas relaciones intertextuales, se trata de volver a coser estos fragmentos en nuevos patrones con su propia lógica más allá de la lógica interna específica de los filmes de los cuales se dicen originan⁵. Es en este punto que la lectura se aproxima, pero también se aleja, de otros textos con los cuales se comunica. Así se entiende que, si bien resulta evidente una abundancia de dichas relaciones que se encuentran en el seno de todo texto, se trata de actualizar dichos vínculos más allá de constituir una regla general o una mera referencia.

No obstante, los juegos intertextuales que Bergman llevó a cabo con elocuencia en distintos filmes han desempeñado un papel importante dentro de las estrategias audiovisuales características de su trabajo; basta considerar los vínculos entre personajes, el uso repetitivo de nombres propios de personajes, los actores que participaron repetidamente en diversos filmes, sus breves apariciones en cameos, títulos, escenas muy específicas y otros motivos, en apariencia más disimulados, por citar sólo algunos. Todo esto revela un proceso de alusiones entre las marcas textuales donde el segundo elemento apunta al primero aunque éste también da forma al segundo en una suerte de movimiento oscilatorio entre las relaciones de los diversos discursos que conforman al filme y a su *mise-en-scène* particular.

A este respecto, se evidencian relaciones entre títulos de filmes como *Cara a cara* y *Como en un espejo*, ambas tomadas de un versículo de la Biblia (1 Corintios 13: 12): “Porque ahora vemos por un espejo, veladamente, pero entonces *veremos* cara a cara; ahora conozco en parte, pero entonces conoceré plenamente, como he sido conocido”. Lo mismo puede decirse de algunas secuencias, como aquellas relacionadas con el motivo de las fresas salvajes, presente tanto en determinadas escenas, aunque breves, de *Juegos de verano* y *El séptimo sello* como en el filme con dicho título, *Fresas salvajes* y, el cual se ha visto como paradigma de la idea de Bergman de un breve instante de felicidad. ¿Hasta qué punto apunta

⁴ Linda Haverty Rugg (2005) analiza algunas escenas relacionadas entre Allen y Bergman. Sobre parodias y otras conexiones con otros filmes véase los vínculos mencionados en la página web de la fundación y los archivos Bergman en <http://ingmarbergman.se/en/universe/popular-culture-part-1-parodies> y en <http://ingmarbergman.se/en/universe/bergmans-legacy>

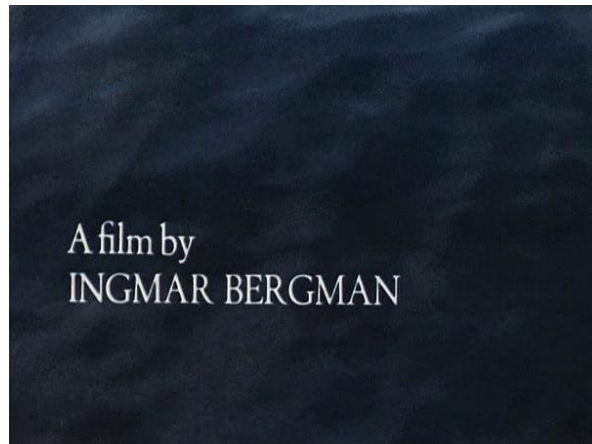
⁵ A este respecto véase P. Brunette (1989), p. 154.

o participa uno en el discurso del otro? ¿Deben ser abordados como componentes de un mismo tejido textual?

Detenerse en el lugar en el cual aparece el nombre de Bergman, como firma o autógrafo, o el título de los filmes como uno de tantos paratextos, por ejemplo, permite establecer la modalidad de una de las referencias más omnipresente de casi todo texto fílmico. Algo similar sucede con el título o los créditos, paradigma de uno de los elementos más frecuentes de los filmes cuya aparición se establece generalmente al inicio de los filmes. En Bergman suele ser también así, aunque existen excepciones relevantes. En *De la vida de las marionetas*, por ejemplo, éste vuelve a repetirse al final. En *Persona*, donde los créditos se yuxtaponen con imágenes, el nombre de Bergman aparece entre la famosa imagen del monje autoinmolándose y el primer plano del niño que reaparece a lo largo de esta secuencia de créditos. En otras ocasiones aparece con imágenes al fondo; en *Sueños* con una sugestiva fotografía de unos labios de mujer (Fotograma 1). Tanto *La sed* como *Cara a cara* están acompañadas de un fondo con agua, otro de los motivos de Bergman; el primero un remolino y el segundo al parecer el mar. *Prisión* presenta quizá una de las estructuras más sugestivas; aquí, los créditos son “hablados” mientras la cámara avanza en un *travelling* por una calle de Estocolmo⁶.



⁶ Véanse los comentarios sobre los inicios de filmes de Bergman en torno al espacio y al paisaje en el apartado 4 del Capítulo III.



Fot. I-III

Desde el principio, se reconoce en Bergman un gran conocimiento de sus actores, la mayor parte de ellos provenientes del área del teatro⁷, donde también colaboraron conjuntamente; en todo caso, no utiliza a “estrellas” en el sentido de Hollywood, puesto que el estrellato (“stardom”) como tal no ha existido en Suecia⁸. Como punto de partida, pues, se reconocen esos rostros, ya clásicos, que forman parte de un conjunto reconocible que ahora forma parte de esa “firma Bergman”; el director llegó incluso a afirmar que varios de sus personajes fueron hechos específicamente pensando en un actor determinado. Si se advierten las formas en que Bergman ha utilizado muchos de los mismos actores desde sus primeros hasta sus últimos filmes se pone al desnudo una de las estrategias que más ha repercutido en el conjunto de canales de circulación y recepción de los mismos.

Un ejemplo significativo de las relaciones intertextuales en el corpus del director es sin duda el uso de los nombres de los personajes que se repiten de filme a filme, los cuales desempeñan un papel sumamente singular. Vogler, Rosenberg, Vergéus, Alma, Eva, representan variaciones de ciertas personalidades que cobra sentido en la medida en que justamente no pueden ser explicadas en términos de meras afinidades a nivel de la caracterización o personalidad. Lo que esta repetición adopta es la forma en que se constituye cada uno en relación a los otros y si suele atribuirse a figuras concretas es porque un mismo nombre las incluye, pero su importancia surge precisamente de su aparición en

⁷ Sobre su trabajo con los actores y las relaciones entre estos y sus respectivos roles véanse los comentarios de Bergman en S. Björkman *et alii* (1975), p. 221 y J. Simon (1972), p. 18.

⁸ Debe recordarse, no obstante, que Bergman trabajó con los conocidos actores internacionales David Carradine en *El huevo de la serpiente*, con Elliott Gould en *La carcoma* y con Ingrid Bergman en *Sonata de otoño*. Para una perspectiva general de la noción de estrella en el cine véanse T. Soila (2009) (ed.), R. Dyer (1979) y G. Vincendeau (2000).

distintos contextos. Cuando abordan la repetición de nombres o apellidos los críticos tienden, como Beverle Houston y Marsha Kinder (1980), a localizar similitudes en las caracterizaciones de los personajes que los llevan, sintomático de esa necesidad de nombrar y clasificar todos los componentes narrativos. Se trata, no obstante, de elementos que invitan a una lectura transversal que permita un desplazamiento más preciso por las configuraciones formales donde la importancia radica en sugerir la comunicación y los vínculos más precisos entre varios trabajos pero no con la intención de generalizar, sino de leer *a través* de la *firma*, la autoría, la intertextualidad.

Es en esta relación entre sus filmes, personajes, actores, nombres, donde surge precisamente la posibilidad de una lectura vinculada a un punto de vista formal más allá de esa innecesaria búsqueda de vagas generalidades, de énfasis en los argumentos y temáticas y donde quizá menos se ha trabajado, ya que,

[Bergman] a créé une communauté d'acteurs et de personnages de fictions propres. Mélangeant ainsi les repères entre le rôle, la fiction, le mythe, la réalité, les différents acteurs bergmaniens [...] échantent, à tour de rôle, un certain nombre de noms de personnages de fictions qui circulent ainsi de film en film (Achemchame, 2010: 293).

Los actores y personajes de los filmes de Bergman representan, en su conjunto, un nexo entre cierta interioridad (el texto fílmico singular propiamente, la diégesis particular) y una cuestión externa (relaciones de texto a texto, alusiones a otros filmes) que se problematiza constantemente (¿cómo abordar esa multiplicación de modelos? ¿De qué forma abordar la presencia de motivos que se repiten de filme a filme?). Para Jacques Aumont, los nombres de sus personajes poseen una determinación obstinada de repetir algo que aparenta ser irrelevante pero que fortalece el poder de la narrativa. Más que establecer significados o concepciones fijos estos se mueven hacia proyectos más bien líricos más allá de las justificaciones técnicas.

Por supuesto, este escenario no es propio únicamente del cine de Bergman. A propósito, pueden recordarse los filmes de Michelangelo Antonioni (*La aventura* [*L'avventura*, 1960], *La noche* [*La notte*, 1961], *El eclipse* [*L'eclisse*, 1962] y *El desierto rojo* [*Il deserto rosso*, 1964]) con la actuación de Monica Vitti, la serie de filmes con el personaje de Antoine Doinel [Jean Pierre Léaud] de François Truffaut o los proyectos en conjunto entre

director y ciertos actores como Federico Fellini y Marcello Mastroianni o Jean-Luc Godard y Anna Karina, sintomático también de los trabajos de diversos cineastas.

Vogler es el nombre que quizá más se repite en la filmografía de Bergman. Está normalmente asociado a las cualidades del artista (la actriz Elisabet en *Persona*, el hipnotista Albert Emanuel en *El rostro* y el director de teatro Henrik en *Después del ensayo* [*Efter repetitionen*/TV, 1984]) y a una reflexión en torno al arte mismo, a su papel como embaucador-actor-director.



Fot. IV-VI Elisabet, Albert Emanuel y Henrik Vogler

La meditación constante de Bergman sobre el arte y el rol del artista se ven íntimamente vinculados con las situaciones en las cuales se encuentran estos individuos; de la misma manera, podría decirse que los filmes de Bergman son sobre actores y artistas interpretando a actores y artistas⁹. Aquí las articulaciones, tanto temáticas como espacio-temporales, van

⁹ David Thomson citado en T. Elsaesser (2005), p. 153 n. 9.

también de la mano de un contenido ideológico vinculado a los conflictos entre las distintas clases y a las clásicas nociones de la baja y la alta cultura.

De modo parecido, el apellido “Vergérus”¹⁰ aparece en varios filmes: en *El rostro* le corresponde al médico Anders Vergerus [Gunnar Björnstrand] que se enfrenta a Vogler y a su compañía de forma soberbia y Hans Vergerus [Heinz Bennent] es el científico cruel que realiza experimentos despiadados en personas en *El huevo de la serpiente*. En *Fanny y Alexander* se trata del obispo Edvard Vergerus, el personaje estricto y cruel que viene a alterar el mundo interior y familiar de Alexander [Bertil Guve]¹¹.



Fot. VII-IX Anders, Hans y Edvard Vergerus

¹⁰ Según Erik Hedling, Bergman utiliza el pseudónimo de Vergérus para parodiar y criticar a Ingemar Hedenius, un profesor de filosofía de la Universidad de Uppsala archi-racionalista y ateo, que fue muy influyente en el debate público de la década de 1950 y 1960 (Hedling, 2010a: 220). El apellido aparece en diversos textos con y sin acento.

¹¹ Otros personajes que comparten el mismo apellido son las parejas de Elis y Eva en *Pasión* y Karin y Andreas en *La carcoma*, los cuales encarnan a la pareja burguesa un tanto en deterioro.

Pero de todos los nombres “Katarina” es el que resulta más significativo puesto que se inscribe, no sólo de forma reiterada, sino en varias modalidades: en *Persona* en la forma de una alusión verbal, en *Pasión* por medio de un recuerdo, un personaje secundario en *Secretos de un matrimonio* y las dos Katarinas (la modista Katarina Egerman y la prostituta Katarina, “Ka”, Krafft) en *De la vida de las marionetas*. La actriz Bibi Andersson es la encargada de hablar de ella en *Persona* y de encarnar a la propia Katarina en *Secretos de un matrimonio*. Además, tanto en este filme como en *De la vida de las marionetas*, se trataría del mismo personaje, es decir, Peter y Katarina Egerman, tras aparecer en una secuencia en *Secretos de un matrimonio*, reaparecen como personajes principales en *De la vida de las marionetas* aunque Katarina es encarnada por dos actrices distintas. Este nombre devela una serie de relaciones que ponen en duda la estabilidad del nombre y del personaje; una ruptura en el interior de la configuración plástica, argumental y formal que se disemina en efectos eróticos, que en *De la vida de las marionetas* se reduce a un simple “Ka”, el apócope-mote del personaje. Este filme, además, tiene claros vínculos con la palabra “catástrofe” (“Katastrophe” en alemán). Ahí, “Ka”, una suerte de *Doppelgänger*, es asesinada y luego sodomizada por Peter tras expresar sus deseos de asesinar a su esposa Katarina; en *Persona* se trata de la chica que, junto con Alma, se involucran en una orgía en la playa y en *Pasión* es la esposa de Andreas que lo ha dejado y que ahora surge dentro de una fantasía erótica.



Fot. X *Persona*



Fot. XI *Pasión*



Fot. XII *Secretos de un matrimonio*



Fot. XIII y XIV *De la vida de las marionetas*

Marie-Claire Ropars señala que al actualizar una ruptura dentro del nombre propio la diseminación de las letras trastorna la cuestión referencial *par excellence*, la de la identificación, la cual permite a la persona estar ligada al nombre, la palabra a la cosa (Ropars, 1981: 159-60). Desde esta perspectiva, el nombre recurrente remite no sólo a uno sino a varios personajes y a varios filmes y a sus condiciones particulares de composición. De ahí también la dificultad de asignar una sola identificación al binomio significante/significado, en este caso nombre/personaje.

En presencia de un payaso (Larmar och gör sig till/TV, 1997) cuenta con la presencia de personajes de *Los comulgantes (Nattvardsgästerna, 1963)*. El filme trata sobre el debut de la primera película muda hablada (puesto que la proyectan mientras los actores recitan los diálogos detrás del escenario) y el grupo de actores que van de gira por Suecia. Durante una de sus presentaciones hay un fallo eléctrico debido a una tormenta y la obra es luego

escenificada con los miembros de la misma audiencia. Ahí, los personajes (antes en *Los comulgantes*) Märta Lundberg, la profesora, la viuda Karin Persson y Algot Frövik, el auxiliar de la capilla, así como personajes de *Linterna mágica* (*Laterna Magica*, 1987), considerada su autobiografía, como su tío Carl, su abuela Anna Åkerblom y su madre Karin. La participación del público (dentro del filme *En presencia de un payaso*)/personajes (de *Los comulgantes*) como actores/personajes de ese filme “mudo hablado” (ahora obra teatral) están doblemente “encarnados”.



Fot. XV y XVI Los personajes de *Los comulgantes* y su “reaparición” treinta y cuatro años después dentro de *En presencia de un payaso*

Un recurso análogo vincula a *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) con *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) y *Saraband* (*Saraband/TV*, 2003), filmes que giran en torno a la opresión conflictiva del matrimonio burgués. Llama la atención que tanto en *Secretos de un matrimonio* (en relación a *De la vida de las marionetas*) como en el posterior *En presencia de un payaso* (en relación a *Los comulgantes*) no se trata de los mismos actores. Aquí la relación personaje/actor se ve revelada en sus aspectos paradójicos y la distinción entre los niveles material y ficticio permanece aún más confusa. *El rostro* y *La hora del lobo*, además de compartir diversas estrategias a nivel temático y formal, cuentan con la presencia de dos actores (Erland Josephson y Gertrud Fridh) que encarnan a una pareja en ambos filmes. Además, en los dos contextos de la narrativa, estos invitan a su casa a un artista con la intención de cuestionarlo, ponerlo a prueba. En *El silencio* y en *Persona* ocurría algo muy similar con la presencia de un niño [Jörgen Lindström] en medio de una historia entre dos mujeres. Por su parte, *La*

vergüenza y *Pasión* se vinculan por medio de una secuencia en particular que da forma a una variación de elementos similares que se apoyan los unos en los otros¹².

Bergman promueve en su trabajo una constante repetición, reapropiación, desplazamiento y cuestionamiento de materias que no desempeñan un papel necesariamente narrativo y que se reconocen por haber sido antes utilizadas dentro de otros proyectos, los cuales se traducen en una imbricación de elementos icono-plásticos y narrativos; éstas ponen al desnudo rasgos que destacan en la *mise-en-scène* y que se manifiestan de forma diferente a aquellos los utilizados en los registros de las temáticas o argumentos tratados, puesto que desempeñan un rol determinante más que nada dentro de la composición visual. En consecuencia, una vez que se reconocen dichos vínculos esto conduce además al hecho de que al agudizar la diferencia entre pasado y presente, hacen que las condiciones e implicaciones de la fusión de los dos más visible (Bal, 1999: 5). A pesar de la inclinación a reducir o clasificar dichas condiciones, esto puede ayudar a esclarecer precisamente aquello que las une y las desvincula siempre teniendo en cuenta la mezcla entre analogías formales y la expresividad que tiene lugar en esa búsqueda entre diversas textualidades.

Desde un punto de vista meramente formal, la presencia dominante de fotografías, todas de individuos, desvela cierta fragmentación (espacial, argumental, temporal) además de su relación con procedimientos específicos como el encuadre, ya mencionado, con una reflexión en torno a la imagen estática/en movimiento, con lo plástico (dimensión, contornos, formas rectangulares, ampliación/disminución). Se dan otros casos en los cuales la fotografía desempeña un papel particular e inquietante que impone otra concepción del espacio; la posibilidad de una interrupción en el curso de la narración y una de las vías mediante las cuales se denuncia la aparente movilidad de la cámara. Además, apuntan hacia el punto de vista; la acción queda inmovilizada unos instantes durante su contemplación, sobre todo cuando es amplificada y ocupa la totalidad del encuadre.

Éstas aparecen como meros recuerdos de seres queridos, alusiones a la fotografía de la persona como tal o presencias reiterantes dentro de los filmes, pero hay otras apariciones más particulares: en *La carcoma*, David [Eliott Gould] le muestra a Karin [Bibi Andersson] un

¹² Véanse a este respecto las lecturas de *La hora del lobo*, *De la vida de las marionetas* y *Persona* en este trabajo.

álbum de fotografías y cuando le señala la imagen de su madre ésta es en realidad una de la madre del propio Bergman, cuyo nombre era además Karin (Fotograma XXII).



Fot. XVII-XXII

En algunos filmes ciertos espacios se revelan cubiertos de fotografías o diversas imágenes y participan como “espacio de fondo” de lugares particulares: el estudio de fotografía de Susanne [Eva Dahlbeck] en *Sueños*, el prostíbulo en *De la vida de las marionetas*, cubierto de todo tipo de imágenes que van desde mujeres desnudas a retratos de la familia real sueca o el estudio de Elis [Erland Josephson] en *Pasión*; éste último, cuya insólita y enorme colección de fotografías de primeros planos en situaciones diversas resulta desconcertante, se convierte en una especie de alegoría de la imagen fílmica bergmaniana en general.



Fot. XXIII y XXIV

Muchas veces se trata de fotografías de personajes que han fallecido (*Los comulgantes*, *Pasión*, *Saraband*) y que no aparecen en los filmes nunca pero que forman parte importante de las historias; otros fallecen *durante* la historia y aparecen luego en una fotografía (*De la vida de las marionetas*), mientras que otras subrayan el carácter de la muerte en sí (*El silencio*) (Fotograma XXV) y otras dejan constancia histórica del exterminio (*Persona*) (Fotograma XXVI).



Fot. XXV y XXVI

Esto también se identifica con la idea recurrente del director sobre el silencio y la subsecuente muerte de Dios, del padre, pero también de una noción de figura patriarcal así como de la desaparición del lenguaje y la imposibilidad de la verdadera comunicación en la sociedad.

En dicho filme, cuyas temáticas se relacionan con la duplicidad y segmentación, entre otras cuestiones, la fotografía del hijo de Elisabet [Liv Ullmann] que ésta rechaza al partirla en dos se relaciona, como ya se ha expuesto, con el conjunto de los proyectos formales del filme. Ésta viene a representar también un rechazo a su rol como madre y actriz en la sociedad.



Fot. XXVII y XXVIII *Persona*

La presencia y alusiones a la muerte se impone como uno de los asuntos que más se dejan ver en la filmografía de Bergman y que pone de manifiesto también ciertos efectos de las

relaciones sociales entre los personajes (la ausencia de un ser querido, la reacción ante la muerte, el asesinato). Esto se manifiesta por medio no sólo de la muerte de un personaje (*Juegos de verano, Hacia la felicidad, El manantial de la doncella*), sino de una presencia extensa de cadáveres (*El huevo de la serpiente, La carcoma, Persona, Pasión, El rostro*), cuerpos que aparentan serlo (*La hora del lobo, El silencio, Persona*), otros en su lecho de muerte (*Fanny y Alexander, Gritos y susurros*) o filmes cuyo asunto central es la muerte en sí como *El séptimo sello, De la vida de las marionetas* y *La vergüenza*.



Fot. XXIX y XXX

De ahí también que cobre sentido esa reiteración de la enfermedad, así como la presencia de médicos y psiquiatras y una prioridad a padecimientos o trastornos. Lo mismo puede decirse de la existencia de imágenes frontales de un féretro: el plano estático del inicio de *¡Estas mujeres!*, el padre de *Fanny y Alexander* visto desde la rendija de las puertas, el sueño de Isak Borg [Victor Sjöström] y su encuentro consigo mismo dentro de un féretro.





Fot. XXXI-XXXIII Fétetros en *¡Esas mujeres!*, *Fanny y Alexander* y *Fresas salvajes*

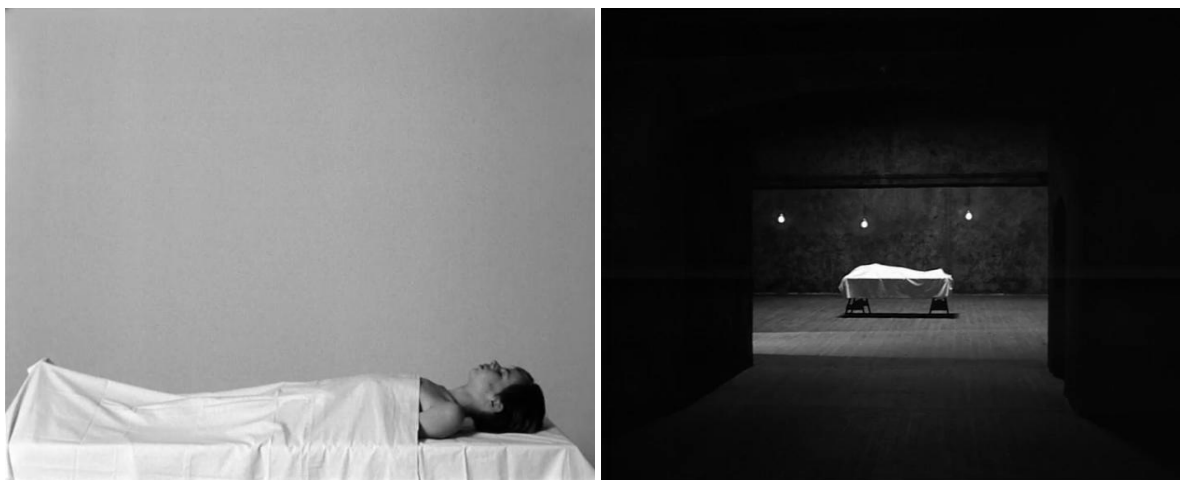
Un ejemplo muy particular es el caso de *El huevo de la serpiente*, donde la presencia de cadáveres en una morgue e individuos enfermos está ligada a su tono sombrío y a cierto estilo policíaco. Se trata de un filme organizado en torno a los antecedentes del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, así como a los desquiciados experimentos de un grupo de personas.



Fot. XXXIV y XXXV

Esto parece favorecer cierta perspectiva de los planos donde se sugieren cierta rigidez, que fijan su atención sobre un cuerpo que yace tendido, inmóvil, y que recuerda el inicio de *Persona*, cuya famosa introducción contiene imágenes, al parecer, en una morgue también

con la presencia de diversos cuerpos¹³. Un plano muy similar apareció después en *La hora del lobo* durante la búsqueda de Johan de Veronica Vogler [Ingrid Thulin] en el castillo.



Fot. XXXVI y XXXVII

En lo que toca a los procedimientos del montaje es necesario distinguir que no se agotan en el marco de dichas escenas, sino que deben ser considerados dentro del texto fílmico sin subestimar cada contexto en particular. Por una parte, permiten explorar la utilización de efectos desde el interior del proyecto de ficción, de la presencia y ausencia, personajes antes visibles y ahora invisibles u otros que, aunque nunca manifiestos dentro de imágenes en movimiento propiamente, se producen inmóviles en fotografías. Se entiende que hay que reconocer los procedimientos narrativos, mas las formas de abordarlos estarán necesariamente ligadas también a transformaciones de un orden.

Desde luego, puede hablarse también de otros motivos un tanto más difusos, como esa estatua¹⁴ que surge en varias películas (*Persona*, *¡Esas mujeres!*, *La vergüenza*, *Pasión*) y que, como señalaba Aumont en relación al uso de los nombres, tiene una determinación obstinada de reiterar algo que parece ser irrelevante pero que imprime un valor expresivo en el filme como una especie de marca que tampoco resulta gratuita. Aún cuando ésta surge como un simple estar ahí para luego desaparecer, se destaca su carácter un tanto insistente: ese zoom casi al final de *Persona* (Fotograma XXXVIII), presente en la tienda de antigüedades

¹³ Véase a este respecto el artículo de M. J. Blackwell (2008) sobre la presencia de camas en el cine de Bergman.

¹⁴ En *La carcoma* y en *Gritos y susurros* se hallan otras estatuas.

de *La vergüenza* (Fotograma XXXVIII) o como adorno en el estudio de Elis en *Pasión*. Bergman haría de esta figura el símbolo de su compañía productora, *Cinematograph*.



Fot. XXXVIII-XL

Tal vez la variación más sugerente sea el caso de *Pasión*, cuya presencia como parte del decorado en el estudio de Elis parece aludir a esas otras imágenes de rostros en diversas circunstancias y que forman parte de la colección de éste. En las dos secuencias en el estudio, Andreas pareciera acosado por esta imagen en los desplazamientos de éste. Su integración a la historia y al resto de elementos del filme permanece sin ser contetada.



Fot. XLI-XLIV

Peter Brunette y David Wills se proponen en *Screen/Play. Derrida and Film Theory* (1989) una aproximación *agramatical* a los textos fílmicos (Brunette/Wills, 1989: ix): desplazarse de la *analogía* al *anagrama* es comenzar, por lo menos, a desplazarse del logocentrismo a la *escritura*¹⁵. La noción de de Brunette y Wills de “anagrammaticality” (de acuerdo con las nociones de *injerto* e *iterabilidad* de Derrida) se traduce en la noción del cine como “un anagrama de lo real”. Para los autores, una variante anagramatical de una palabra conserva las señales del injerto evocando, al mismo tiempo, el contexto de la primera palabra e introduciendo una nueva. El anagrama se encuentra suscrito por la posibilidad de un contexto no saturable y representa el contrapunto de la analogía, entendida como la figura del parentesco visual (la concepción tradicional del cine) (Brunette/Wills, 1989: 88)¹⁶ en la medida en que una lectura anagramatical reestructura y deforma las concepciones dominantes sobre

¹⁵ Se trata de uno de los principales planteamientos de P. Brunette & D. Wills (1989).

¹⁶ Los críticos señalan que aún habría que escribirse una retórica al respecto.

el significante y el significado así como las nociones de “lo mismo” y “lo otro”. La *iterabilidad* está directamente relacionada con la noción de intertextualidad, y es precisamente esta intertextualidad, a su vez, la que reafirma la fractura propia de cualquier texto, listo para derrumbarse de nuevo en cualquier momento (Bal, 1999: 9).

Dentro de este panorama de actores que circulan de filme en filme, personajes que reaparecen, de estrategias reconocibles, tampoco pueden pasarse por alto esas historias ya mencionadas que parecen iniciar en un texto, reaparecer en otro para luego continuar o finalizar en otros. Todo esto le suministra a la noción de personaje un carácter significativo en torno a las relaciones textuales, no sólo a la noción de autoría, en la medida en que va acompañada de una tendencia a colocar estos movimientos y alternancias en el marco específico de las relaciones espacio-temporales de cada filme. Es preciso también que se reconozca que sus consecuencias se desprenden del resultado de una serie de textos que se construyen sobre las implicaciones diseminativas de cada uno de los filmes.

En este mismo contexto, la serie de breves cameos de Bergman, sobre todo en sus primeros filmes, se convierte en uno de los recursos de distanciamiento más importantes. El cameo tiene como particularidad que la auto-reflexividad y la meditación sobre la autoría se hallan aquí estrechamente implicados. En cierto sentido, su aparición tampoco se distingue de otros personajes y puede resultar tan importante como otros elementos de los filmes. El hecho de irrumpir en la diégesis, ¿acaso no rompe el fluir narrativo lineal? ¿Detenernos en su aparición no implica, pues, una “salida” del interior del texto a cuestiones más extrínsecas que, de otra manera, no se hubiesen planteado?



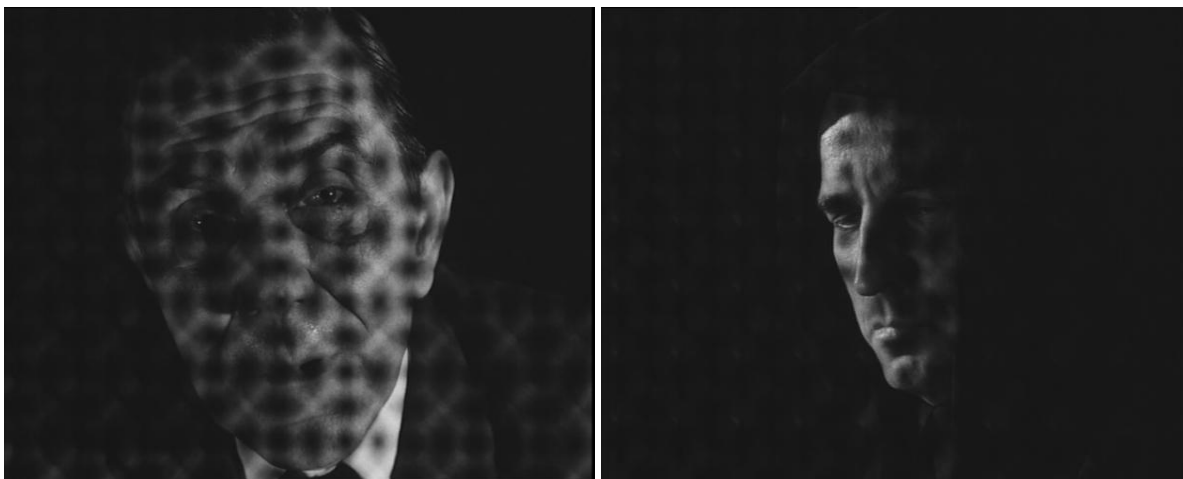


Fot. XLV-XLVI Cameos breves de Bergman en *Tres mujeres*, *Sueños* y *En presencia de un payaso*

Estas estrategias, además, ponen en el centro del debate la presencia de Bergman en una serie de interrogantes: ¿como un personaje más? ¿Cómo el autor de dicho filme? ¿Como el autor que decide hacer acto de presencia y subrayar aún más las cualidades autorreflexivas del filme? Ya no se trata más de la *firma*, en los créditos, en recursos que ha repetido a lo largo de su trabajo ni de la *voice-over*, sino de su presencia física, de su cuerpo. El cameo actúa como un reflejo de esta insistencia del director en “aparecer” de alguna manera en sus propios trabajos.

La mayoría han sido breves participaciones, un pasajero en un tren, entrando a un hotel con un perro, parte de la multitud en una feria, sobre todo en filmes tempranos. Quizá una de las apariciones más singulares, y menos disimuladas, es su caracterización como sacerdote en *El rito*¹⁷. Además de los cuatro protagonistas (los tres artistas y el juez), Bergman es el único personaje que aparece brevemente en este trabajo de cámara y de forma significativa y la referencia al “confesor” tampoco parece gratuita.

¹⁷ Cuando Bergman fue interrogado sobre las razones por las cuales hizo él mismo de sacerdote, respondió: “¡Para que el film salga menos caro!” (Björkman *et alii*, 1975: 243).



Fot. XLVII y XLVIII El juez en el confesionario y Bergman, como el sacerdote, en *El rito*

Puesto que el mismo Bergman representa uno de los motivos más recurrentes, más allá de su papel como “autor” de esos textos, claro está, sino como presencia, como voz, pero también como factor inestable, puesto que remite justamente a la idea de ficción: Bergman es ahora parte del tejido textual (¿antes no lo era?), de la diégesis propiamente.

El resultado de esta diversidad de elementos autorreflexivos que se traducen en los rastros que dejan: títulos de filmes, nombres, imágenes particulares que se repiten, personajes que reaparecen en otros filmes, etc., a través de los cuales cada personaje proyecta una identificación que resulta, si bien aún en desarrollo, inconcluso, supone la participación en un proceso de significación ligado a la imagen del actor. Por ello, es preciso también en cierta medida una (des)conexión entre la imagen de personaje y de actor que circulan de filme a filme en la forma de rastros que se desplazan de plano a plano a los cuales recurre Bergman de forma constante.

La cuestión estriba en plantear desde el interior del filme las diferentes formas que adquiere la *firma* por medio de todas las marcas que deja atrás en estos trabajos sin olvidar eso que señala Juan Miguel Company a propósito del “valor añadido” (Company, 1999: 11) cuando se trata de “un filme de Bergman” y lo que implica hablar de este director canónico establecido también por la historia y la crítica cinematográficas. En otros términos, no es que se trate de un uso específico que se le da a dicha *firma*, sino más bien una posibilidad de poner en tela de juicio lo que está dentro y fuera del texto, en el cual esa *firma* se desvela como perspectiva dominante en apariencia a pesar de la heterogeneidad que instaura cada filme. Parafraseando a Mieke Bal, citar a Bergman cambia su trabajo para siempre (Bal, 1999:

1); ¿qué sucede cuando es él quien se cita a sí mismo? De lo expuesto por Bal puede deducirse que si se plantean estas cuestiones desde el punto de vista de la intertextualidad interactiva dentro de las condiciones concretas de cada texto, donde radica precisamente en su invitación a percibir con mayor atención esos cambios que se manifiestan dentro del filme y que pueden suscitar una nueva concepción. Se trata así de motivos dramáticos que se convierten en motivos formales y viceversa y que (re)construyen por medio de esta dialéctica una investigación incesante sobre todo aquello que se desprende de las condiciones particulares de cada filme.

CAPÍTULO 3

EL CINE SUECO: (CON)TEXTOS Y TRADICIONES

Instead of thinking of identity as an already accomplished historical fact, which the new cinematic discourses then represent, we should think, instead, of identity as a “production”, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation. But this view problematizes the very authority and authenticity to which the term “cultural identity” lays claim.

Stuart Hall

3.1 En torno a un cine nacional

El concepto de “cine nacional”, las relaciones entre cine y nación, así como las implicaciones de diversos acercamientos a los filmes desde el punto de vista geográfico o cultural resultan un tanto problemáticas, al menos como hasta ahora han sido generalmente abordadas desde la teoría y la crítica tradicionales. Sin deseos de responder las cuestiones que de ahí derivan o de reducirlas incluso, proyectamos construir un marco de reflexión que sea capaz de alejarse de la mera interpretación, de la categorización y del esteticismo simplista. ¿Hablamos de cine nacional puesto que éste “retrata” elementos de un país o porque simplemente se ha llevado a cabo dentro de un determinado Estado-nación?

Este trabajo considera el contexto sueco o escandinavo¹ como un conjunto sólo en la medida en que dicha demarcación sea capaz de exponer cuestiones importantes en el terreno preciso del cine y siempre y cuando las circunstancias históricas que se aborden hayan influido en ciertas prácticas. Si partimos de estas premisas, el acto seguido será localizar rasgos propiamente cinematográficos para luego retomar el contexto e investigar hasta qué punto estos le corresponden o si más bien se trata de un marco más amplio que incluye el intercambio con otros textos y entornos. Por otro lado, no pretendemos dar cuenta de asuntos socio-culturales desde un punto de vista meramente referencial, sino de analizar qué elementos se han excluido para conformar los “cines nacionales”. Luego de esto, ¿es posible continuar hablando de este escenario en concreto? ¿O es que ha trascendido hacia otros contextos? ¿De qué forma y por dónde han circulación los filmes escandinavos?

La gran parte de las discusiones que abordan el cine desde una perspectiva nacional se dedican generalmente a enfatizar las particularidades socio-culturales de dicha región, la forma en que éstas son “representadas”, y a postergar el estudio de las características formales, y propiamente fílmicas, de los trabajos que analizan. Sobre el caso concreto del cine danés, Mette Hjort ha apuntado:

the representative statements [...] about what constitutes a properly Danish cinema, focus on elements that can be derived directly from shared beliefs about a national culture. That is, notions of cinematic

¹ Para un contexto general del cine nórdico/escandinavo véanse T. Soila *et alii* (1998), T. Soila (2005) (ed.), M. Larsson & A. Marklund (2010) (eds.) y T. G. Elkington & A. Nestingen (2005) (eds.).

specificity are systematically subordinated to ideas of cultural specificity. Although the statements in question by no means rule out the possibility of a Danish national cinema having certain characteristic aesthetic or formal properties, the emphasis falls squarely on concepts derived from the discourses of nationhood, rather than from the terms of cinematic studies (Hjort, 1996: 525).

Debemos poner atención a la especificidad cinematográfica (“cinematic specificity”). Nuestra reflexión no puede partir de la previa y bien definida existencia de una tradición del cine sueco o escandinavo. Ésta podrá hablar de un posible “cine nacional” o regional únicamente a partir del estudio de la exposición y organización de sus elementos formales y no de características o rasgos “nacionales”². Al mismo tiempo, no es posible pasar por alto la repercusión que han tenido en los contextos cinematográficos ámbitos “externos” al discurso fílmico *per se*, por llamarlos de algún modo, como las exportaciones/importaciones, los mercados, las audiencias, el doblaje, la recepción, la influencia del cine estadounidense *mainstream*³, nociones como industria, distribución, imaginarios culturales, así como el diálogo entre producciones nacionales y sus relaciones transnacionales, entre otras cuestiones. Hay que reconocer el contexto más general que engloba a estas circunstancias y fomentar un marco crítico que logre explorar desde las condiciones de la puesta en escena, los modos de producción de la industria cinematográfica y los factores económicos hasta su recepción en determinada época y región más allá de la síntesis histórica y de los formalismos. Se trata, pues, de leer a través de esos límites, de distinguir los discursos que han generado y sostenido la categoría de cine nacional sin cuestionarla. Para Stephen Heath,

The cinematic relation of nationhood, at least if this latter is conceived politically, a site not of given unity but of contradiction and present struggle, must problematize the cinematic, the institution of cinema, which is nevertheless the very condition of its existence, with “nevertheless” the term of contradiction and present struggle in cinema (Heath, 1991: 180).

El cine nacional debe abordarse, no como una noción fija que se acerca a un retrato “verdadero” o “fiel” (o equivocado), sino como un espacio de conflicto que revela las líneas

² Esto se ha visto aún más cuestionado en los últimos años debido a las nuevas tecnologías, las consecuencias de la globalización y la “occidentalización”, además de la llegada de la denominada Era digital. De ahí también las numerosas publicaciones en relación a los cines transnacionales. Véanse los dos números especiales de la revista *Camera Obscura* (44 no. 15/2 [2000] y 46 no. 16/1 [2001]) bajo el título “Marginalities and Alterities in New European Cinema” sobre cines *queer*, de la diáspora y *counternational*.

³ Quedan por localizarse las formas en que el sistema narrativo estadounidense poco a poco ha llegado a penetrar y a extenderse en otros cines nacionales, así como las formas en que algunos de estos cines se han relacionado de maneras distintas con estas tendencias hegemónicas (Söderbergh, 2010: 67).

pautadas del cine como institución. ¿De qué forma problematiza el concepto de nación lo específicamente cinematográfico, como señala Heath? ¿Qué función cumple el apoyo institucional (nacional) en el cine? ¿Todo filme es nacional? ¿Toda nación tiene un cine que le es propio? ¿Qué sucede con los filmes producidos en un determinado país que no utilizan la lengua oficial del mismo, con aquellos que se desarrollan dentro de otro país/cultura o con los directores que viajaron y trabajaron en el extranjero?

Antes de la Primera Guerra Mundial el cine era en gran medida un asunto internacional. De acuerdo con David Bordwell y Kristin Thompson, los descubrimientos técnicos y artísticos realizados en un país eran rápidamente vistos y asimilados en otras partes. Sin embargo, la guerra interrumpió la circulación de filmes y de influencias a través de las fronteras. En algunos países las importaciones se suspendieron parcial o totalmente, lo cual tuvo como resultado un incremento en la producción doméstica; tal fue el caso de Suecia. Así, durante la década de 1920 diversos cines nacionales se comenzaron a desarrollar (Bordwell/Thompson, 2010: 44-5). De ahí en adelante, emergería en las aproximaciones a estos la idea de que de alguna forma los filmes reflejan las características nacionales de su país de origen. Esto se vio apoyado por el reconocimiento de escuelas y “corrientes” nacionales propias de una nación que expresarían aspectos y circunstancias “nativos”, como la *Nouvelle vague* francesa, el expresionismo alemán, el *Cinema Novo* brasileño, el montaje soviético, el neorrealismo italiano, la *British New Wave* así como el denominado “cine narrativo clásico” de Hollywood.

De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán (1947), fue uno de los primeros estudios en afirmar que el cine expresa la mentalidad colectiva de una nación o grupo de personas y en cotejar los contenidos y argumentos de los filmes con eventos históricos. Thomas Elsaesser (1990d) censura el hecho de que Siegfried Kracauer, con el fin de establecer la homología entre el cine y la historia alemana, primero que nada tiene que “narrativizar” la historia de Alemania de una manera particular, donde todos los eventos parecen preceder a Hitler y al fascismo. Lo problemático es el proceso y selección de los factores decisivos que Kracauer considera pertinentes para la comprensión de la historia. Así, éste la construye como un drama expresionista y, aunque deja claro que las categorías que emplea son las que los filmes mismos sugieren, la naturaleza tautológica del razonamiento parece inevitable: los filmes reflejan la historia alemana porque ésta ha sido narrada en los

términos y categorías derivados de los filmes (Elsaesser, 1990b: 173)⁴. La mayoría de lecturas/análisis o bien han partido del contexto nacional o han tendido a conferir más peso a su descripción, periodización, delimitación, que a lo que los textos exponen y, sobre todo, las formas en que lo exponen.

La delimitación y definición de Escandinavia⁵, como Tytti Soila bien señala, implica necesariamente que para cada lazo cultural/político/económico posible que se pueda encontrar entre estos países, un conjunto de excepciones aparecerá (Soila, 2005b: 1). Aún así, y luego de haber expuesto que hablar de “Escandinavia” y del “cine escandinavo” no deja de ser un criterio sintético, simplificado, los diversos críticos que participan en *The Cinema of Scandinavia* (2005) abordan determinados textos filmicos que formarían parte de dicha denominación⁶. Otro caso similar es el de Maaret Koskinen, quien primero cuestiona la operación de definir un posible cine nacional y afirma que, al hacerlo, uno practica en menor o mayor grado un tipo de “etnocentrismo” o estrategia étnica, es decir, luchamos por una definición de afinidad, unicidad, consenso, identidad (sueca) supuestamente única y, por lo tanto, más o menos imaginaria:

the very prerequisite for all kind of unicity is that which it excludes, represses or consigns to the periphery. As such, even a seemingly innocent exercise in trying to define what is quintessentially Swedish in any given film runs the risk of participating in a mythologizing or potentially risky hegemonizing process (Koskinen, 1996: 30-1).

Sin embargo, luego de afirmar esto pasa a decir que, a pesar de estas reservas, se aventurará aún así a decir que ciertamente existen algunos rasgos que, al no haber una expresión mejor, podrían denominarse “típicamente suecos”, o por lo menos que dichos rasgos son localizables en tradiciones existentes en la cultura sueca, en oposición a cualquier concepción esencialista de “naturaleza” (Koskinen, 1996: 31). Trevor G. Elkington y Andrew Nestingen van incluso más allá y afirman que aunque un público internacional puede disfrutar los filmes nórdicos, las lenguas, escenarios y temas narrativos resonarán más fuertemente con una audiencia

⁴ Para una crítica de las ideas de S. Kracauer véanse T. Elsaesser (1990b) y V. Sánchez-Biosca (1985).

⁵ Los pequeños cines nacionales escandinavos trabajan en condiciones distintas a las del de Hollywood, pero también difieren de los grandes cines nacionales de Europa, Asia y Sudamérica (Elkington/Nesting, 2005: 6). Esto es tratado más a fondo en el siguiente apartado de este capítulo.

⁶ En este libro, diversos críticos llevan a cabo introducciones a filmes escandinavos de 1905 hasta 2004 (uno por década) e intentan alejarse del canon o lo considerado típico escandinavo con un enfoque en trabajos que dicen algo central e importante sobre la historia de la producción cinematográfica de la región.

nacional (Elkington/ Nestingen, 2005: 8). Abordar el cine de acuerdo con la supuesta especificidad de determinado territorio geográfico supone que cada Estado-nación posee propiedades y capacidades expresivas que le son inherentes. Así, numerosos críticos suelen reprochar a menudo el hecho de que no se conozcan las condiciones particulares (historia, cultura, tradiciones artísticas, etc.) de Escandinavia, pero luego de dar por hecho que existen dichas particularidades y se dedican luego a explicar las formas en que los filmes las retratan, como veremos más adelante en el caso específico de Ingmar Bergman.

Benedict Anderson ha señalado el hecho paradójico de que en el mundo moderno todos tienen, tendrán o deberían “tener” una nacionalidad, así como todos, él o ella, “tiene” un género (Anderson, 1991: 5)⁷. Además, recordemos que “[las] películas de ficción también heredaron el papel social de la novela realista del siglo XIX respecto a los imaginarios nacionales” (Shohat/Stam, 2002: 117). Nuestra reflexión debe incluir un enfoque amplio que tome en cuenta los procesos mediante los cuales la condición de nación se ha ido forjando en relación al cine, considerado de manera general como un reflejo de ésta. ¿De qué forma modela el cine narrativo dichos imaginarios? ¿Qué sucede en el caso particular de Bergman y “lo sueco” o “lo escandinavo”? ¿De qué manera se han establecido esos puntos de relación?

Al igual que en la gran parte de las artes y manifestaciones culturales, existe una estrecha relación entre las nociones de autoría y de cine nacional, fundada en la imagen del artista, el gran autor, como representante o símbolo de una nación, así como en una antigua tradición que destaca las ideas sobre el canon, el estilo personal, la identidad cultural, la dicotomía “arte”/formas populares, etc. Su repercusión puede apreciarse en diversos estudios, conferencias y publicaciones sobre diversos cines nacionales en relación a la autoría que persisten en la actualidad; pensemos en títulos tan sugestivos como *Cinema Borealis. Ingmar Bergman and the Swedish Ethos* (1971), *Fassbinder’s Germany. History, Identity, Subject* (1996b), *Godard et la société française des années 1960* (2004), *L’Italia di Fellini* (2008)⁸.

Koskinen reflexiona en relación a *El sacrificio* (*Offret*/Andrei Tarkovsky, 1986), filmado en Suecia y producido por el *Svenska Filminstitutet* (con el camarógrafo Sven Nykvist

⁷ Sobre las construcciones de los nacionalismos y las relaciones nación/identidad véanse J. Butler & G. Ch. Spivak (2007), J. Kristeva (1993), B. Anderson (1991), A. D. Smith (1991), S. Hall (1996a) y (2000). Sobre las relaciones cine/nación véanse M. Hjort & S. MacKenzie (2000), E. Shohat & R. Stam (2001), T. Soila *et alii* (1998) y S. Heath (1991).

⁸ V. Young (1971), T. Elsaesser (1996b), J.-P. Esquenazi (2004), G. Scolari (2008).

además): ¿es sobre todo un filme de Tarkovsky? Si la nacionalidad del director es utilizada como el criterio principal en un contexto como éste, “tropezamos con problemas”. *Las mejores intenciones* (*Den goda viljan*/Bille August, 1992), cuyo guión fue escrito por Bergman y cuenta en su mayoría con actores suecos: ¿sería un filme “danés” dada la nacionalidad del director? (Koskinen, 1996: 30)⁹. En estos casos en particular, además, el bagaje del nombre “Bergman” tiende a interferir en la percepción del filme de August (Koskinen, 1996: 10). Lo mismo podemos preguntarnos de *Hamsun* (Jan Troell, 1996), realizado por un director sueco, basado en el guión del escritor danés Per Olov Enquist, situado en Noruega, hablado en varias lenguas y con colaboraciones de Dinamarca, Noruega Suecia y Alemania y de los filmes de Liv Ullmann, *Infiel* (*Trolösa*, 2000) y *Conversaciones privadas* (*Enskilda samtal*/TV, 1996), también realizados con guiones de Bergman. Dentro de un contexto más amplio basta pensar en Carl T. Dreyer en Suecia, Luis Buñuel en México, Fritz Lang en Estados Unidos o Krzysztof Kieślowski en Francia.

Ahora bien, el cine de Bergman, ¿es exclusivamente sueco? ¿Escandinavo? ¿De qué forma se relaciona con las tradiciones que ahí surgieron? ¿Hasta qué punto están los filmes de Bergman relacionados con Suecia? ¿Por su ubicación, lengua o el origen de los actores/personajes? ¿O más bien por su técnica en relación a una tradición específica sueca o escandinava? El panorama descrito en torno a la autoría y al cine de determinada región geográfica ha representado en el caso del cine de Bergman uno de los mayores paradigmas, puesto que éste ha sido definido por la idea de nación, nación-como-esencia (Humphrey, 2008: 23).

En la crítica que Koskinen lleva a cabo de algunos planteamientos de Vernon Young¹⁰, concretamente de la relación no problemática entre lo que Young llama “la realidad de Bergman” y la nuestra, ésta plantea la dificultad de igualar el texto semiótico con la realidad fenoménica. Koskinen acusa a Young de partir del supuesto implícito de que la correlación entre el mundo de Bergman y el mundo al que llamamos “realidad”, en este caso la “realidad sueca”, es de alguna manera “positiva”, directa y no problemática. A pesar de la crítica de Koskinen, ésta no logra problematizar ni ofrecer una base ontológica o epistemológica para su distinción entre lo “Bergmaniano” (“Bergmanian”) y lo “sueco”, entre ficción y realidad. Si

⁹ Así, para Rochelle Wright, *El huevo de la serpiente* no es para nada un filme sueco, ya que se trató de una coproducción entre Alemania y Estados Unidos y es hablado en inglés (Wright, 1998: 215).

¹⁰ M. Koskinen (1995a), V. Young (1971).

bien afirma que la distinción entre el cine como lenguaje y el cine como representación debe servir como el punto de partida si se desea comparar los filmes de Bergman con la “realidad sueca”, Koskinen revierte la misma idea y proceder de Young al argüir que, al buscar lo específicamente sueco de los filmes de Bergman, se vuelve más bien relevante situarlo en su propio contexto, es decir, la cultura sueca y sus tradiciones. Así, el verano de Bergman coincide con el verano de la realidad sueca pero, sobre todo, con sentimientos o emociones generales: los problemas metafísicos de Bergman son universales. Lo mismo sucede con “el elemento cristiano”, el cual, según ella, no se convierte en una expresión directa de la religiosidad sueca, sino en un signo paradójico de la carencia de religiosidad.

Tanto Koskinen como Birgitta Steene¹¹ sostienen a lo largo de su trabajo que el cine de Bergman está sumamente anclado en la cultura y sociedad suecas y que los críticos no han tomado en cuenta las diversas tradiciones e influencias del cine y las artes suecos al abordarlo. Esta insistencia en ubicarlo únicamente dentro de un contexto sueco, así como las constantes referencias arbitrarias a las explicaciones del mismo Bergman, ha promovido el considerable aislamiento en el que se ha situado su trabajo en relación a otras prácticas y no hacen sino reafirmar su postura como “autor” y representante del país nórdico. Así, para Koskinen existen muy pocos directores tan plenamente arraigados en las tradiciones artísticas de su propio país como Bergman (Koskinen, 1995a: 128-31) y Steene reprocha desde una postura romántica la explotación del cine erótico escandinavo en Estados Unidos, donde los filmes de Bergman se han “malentendido”, “sacado de contexto” y donde se ha vulgarizado un género cinematográfico sueco nativo, “el filme de verano” (Steene, 1998a: 123).

Más allá de la evidente relación del cine de Bergman con su entorno sueco, la cual sigue siendo necesario detallar con rigor, es preciso reconocer los intercambios y la influencia que éste puede tener o recibir en un contexto más general, a nivel internacional y/o europeo, con los cuales sin duda éste se comunicó. Por lo demás, como ya hemos expuesto, los diversos contextos con los cuales ha podido comunicarse el cine de Bergman no se pueden prever ni mucho menos limitar. Esta perspectiva permite evaluar las distintas condiciones en que se llevó a cabo la recepción y circulación de sus filmes fuera y dentro de Suecia. Además, la atención puesta en estrategias, patrones, principios, funciones y normas formales históricamente variables lleva al crítico por encima de un solo filme a un grupos de filmes

¹¹ Véase sobre todo M. Koskinen (1995a) y B. Steene (1995) y (2008).

(Bordwell, 2008a: 22), justamente más allá de esas fronteras nacionales. Las relaciones entre la denominada *Nouvelle vague* y el cine estadounidense de Hollywood de las décadas de 1930 y 1940, por ejemplo, muestran que los trabajos de Jean-Luc Godard, François Truffaut y Claude Chabrol de esa época no pueden permanecer circunscritos sólo en su contexto francés y que los directores estudiaron, probaron y desafiaron las ideas del cine estadounidense más allá de sus límites geográficos nacionales. Por otro lado, la influencia que tuvo el cine alemán de la década de 1920 en el cine estadounidense, propiamente en Hollywood, en las décadas de 1940 y 1950 y en el denominado *film noir*, ha sido ya bastante estudiada.

En todo caso, la pregunta no debería ser qué tan “suecos” son los filmes de Bergman, sino hasta qué punto han influido en nuestra percepción de lo que es “sueco” (Koskinen, 1995a: 135). En un artículo de Larry Gross (2007), éste plantea que los filmes de Bergman han ayudado a moldear la imagen de Escandinavia (próspera, sexy, liberal, suicida) pero para Daniel Humphrey, la imagen de Suecia que Gross describe es anterior al surgimiento de Bergman en la escena mundial y más que existir como un efecto del impacto de Bergman, esa imagen podría más bien ser vista como una que ayudó a moldear lo que Gross llama “autoridad” de Bergman¹². El cine de Bergman está fuertemente asociado a ciertos imaginarios sobre Suecia pero, por otro lado, “lo sueco” o la idea de una identidad escandinava, como Hjort bien señala, muy bien puede ser una cuestión que parece convincente principalmente a los que no son escandinavos (Hjort, 1996: 523).

Rochelle Wright (1998) expone un punto fundamental en este sentido. Afirma que aunque la mayoría de los filmes de Bergman se desarrollan en Suecia, muchos de sus personajes no se identifican necesariamente como “suecos” en sus actitudes o comportamientos; más bien sus circunstancias y sus dilemas psicológicos dan la impresión de ser un acorde receptivo a través de fronteras nacionales, lingüísticas y étnicas. Ella lo asocia al éxito internacional del director y señala que la “universalidad” de los temas de sus filmes es especialmente aparente para aquellos que están alejados en tiempo y/o espacio de la Suecia contemporánea (*El séptimo sello, El silencio, Persona, Fresas salvajes*). Los forasteros (“outsider figures”) en sus filmes suelen ser artistas, actores e intérpretes más que miembros de una minoría étnica (*Noche de circo, El rostro*). Todos los textos fílmicos presentan de alguna manera un contexto histórico y sociocultural, independientemente de las diversas

¹² L. Gross (2007), D. Humphrey (2008).

formas en que éste puede ser (re)apropiado por los espectadores “a través de diversas fronteras” y a pesar de que algunos argumentos están más directamente relacionados con determinado país que otros (lenguas nacionales, grupos sociales específicos, circunstancias históricas concretas, etc.). Falta ver de qué manera esto se presenta en el filme (estrategias enunciativas), la perspectiva que adopta al respecto, las condiciones particulares de su recepción, entre otras cuestiones.

Robert Stam y Ella Shohat señalan que todos los filmes, en tanto productos de industrias nacionales, hechos en lenguas nacionales y que reciclan intertextos nacionales (literatura, folclor), poseen un elemento nacional; de la misma manera, *todos* los filmes proyectan imaginarios nacionales. No obstante, el concepto de “lo nacional” es contradictorio, se trata de un espacio de discursos que están en pugna y cambia su valencia según el contexto geográfico o histórico (Shohat/Stam, 2002: 278)¹³. ¿De qué forma podemos emprender una lectura de esos aspectos en un texto fílmico en particular más allá de su lugar concreto de producción? ¿Cómo puede un filme presentar la contradicción, los diferentes significados de “lo nacional”?

Los trabajos de Wright (1998) y Erik Hedling (2008a) constituyen dos ejemplos de análisis que se aproximan más a una contextualización acertada del cine de Bergman en relación a la sociedad y cultura sueca, si bien carecen de un acercamiento más detallado desde los constituyentes formales de los textos. Wright analiza la presencia de personajes identificados concretamente como judíos en tres filmes bastante distintos entre sí: *La carcoma*, *El huevo de la serpiente* y *Fanny y Alexander*. En este último Bergman crea por primera vez personajes judíos suecos: Isak Jacobi [Erland Josephson] y sus sobrinos Aron [Mats Bergman] e Ismael [Stina Ekbal]. Muchos coinciden en que estos personajes y el entorno mágico de la familia judía son positivos y logran triunfar ante la autoridad patriarcal

¹³ Shohat y Stam señalan que la idea de una nación unitaria encubre las posibles contradicciones que pueden haber entre distintos sectores de la sociedad y a menudo esconde la existencia de naciones indígenas dentro de ella; asimismo, la exaltación de lo nacional no proporciona ningún criterio para distinguir lo que vale la pena conservar de la tradición nacional. Todas las naciones son heterogéneas, a la vez urbanas y rurales, masculinas y femeninas, religiosas y seculares nativas e inmigrantes (Shohat/Stam, 2002: 279). Para Heath, un planteamiento sobre cine y nacionalidad estará necesariamente ligado a asuntos relacionados con la representación y la diferencia sexual: un área que se cruza con y vuelve en cualquier discusión sobre cine y nacionalidad, ya que una visión nacional no permite la diversidad histórica de las prácticas cinematográficas, sino una perspectiva mucho más limitada. Véase S. Heath (1991). Ésta representa una de tantas limitaciones de la perspectiva nacional, sobre todo cuando se piensa en las expresiones e identidades *diferentes* que desafían las concepciones hegemónicas sobre la identidad.

cristiana representada por el obispo Edvard Vergerus [Jan Malmsjö]. Según Wright, a través de Isak Jacobi, sobre todo, el filme comenta indirectamente sobre la asimilación e integración judía en la sociedad sueca a principios del siglo XX¹⁴. Por otro lado, Hedling observa que nadie ha considerado los filmes del director como una crítica social de la sociedad sueca, así como a Godard de Francia, Bernardo Bertolucci de Italia o Rainer Werner Fassbinder de Alemania. El crítico mantiene que los filmes de Bergman podrían ser descritos como “melting pots” que representan los discursos social, cultural, político y filosófico sueco contemporáneo de distintas formas (Hedling, 2008a: 180-1)¹⁵. Se trata de un asunto en el cual hasta ahora no se ha ahondado y que conduce a una concepción de su trabajo que, más que reprocharle su falta de interés o compromiso en lo relacionado a las circunstancias de su contexto social, lo plantea como una crítica al sistema socio-económico sueco¹⁶.

Como veremos más adelante a lo largo de esta tesis, algunos de sus filmes (*Persona*, *La hora del lobo* o *El huevo de la serpiente*) difícilmente pueden analizarse sin tomar en cuenta su contexto europeo más amplio; esto logra que uno se vaya, como decíamos antes, por encima de un solo filme a un grupos de filmes, más allá de “lo sueco”. Lo mismo puede decirse incluso de las comedias de Bergman de la década de 1950 y su relación con las comedias estadounidenses o de aquellos filmes realizados fuera de Suecia y hablados en otras lenguas. En otros términos, el estudio de esta cuestión debe respetar, por un lado, la autonomía de la dimensión histórica y, por otro, la autonomía del nivel textual y buscar estructuras no donde se traslapen o se reflejen la una a la otra, sino en los puntos de contacto donde haya evidencia de que el texto ha trabajado, desplazado, materializado o se ha

¹⁴ Antes de 1950 la población de Suecia era en gran medida homogénea con pocas minorías étnicas como los lapones, fineses y judíos, aunque Wright traza rastros de antisemitismo durante la década de 1930. Luego de la Segunda Guerra Mundial y durante el período de posguerra esto cambió drásticamente. Wright analiza diversas manifestaciones de racismo y uso de estereotipos en relación a estas minorías en el cine sueco. Véase R. Wright (1998) y (2005). Humphrey señala, por ejemplo, sólo tres momentos en los filmes de Bergman que incluyen a un africano o a un individuo con ascendencia africana; sin embargo, Suecia ha sido uno de los países menos diversos racialmente y resulta difícil imaginar dónde podrían haberse situado estos personajes (Humphrey, 2008: 37). A propósito de la inmigración y el racismo en Suecia véase A. Pred (2000).

¹⁵ Hedling señala que la reacción negativa a los filmes de Bergman en ciertos círculos se debía precisamente a que estaban en desacuerdo con la vida en la Suecia moderna, con la utopía del estado de bienestar y al hecho de que en la década de 1960 la cultura sueca estaba demasiado involucrada y conectada con jerarquías intrínsecamente extrañas al universo de Bergman, es decir, con la creencia en la supremacía moral y económica del modelo sueco del estado de bienestar (Hedling, 2008a: 188).

¹⁶ Hedling es uno de los pocos críticos que sitúa el trabajo de Bergman en relación al contexto del estado de bienestar sueco pero critica la ingenuidad política de Bergman y señala que éste no entiende que en realidad está describiendo la ansiedad colectiva burguesa sobre la llegada inevitable del colectivismo y la modernidad proletaria. Aunque muy iluminativo, el análisis hace relación entre filmes y los fenómenos sociales suecos y sigue careciendo de una aproximación textual-formal más detenida.

apoderado de elementos de la esfera histórica o social para traerlos a la representación dentro de las propias limitaciones formales o genéricas del texto¹⁷.

Los diversos supuestos en relación a los cines nacionales deben ser constantemente examinados, con minuciosidad y rigor, no de acuerdo con las formas en que los filmes podrían representar una nación o cultura (íntegra, establecida y específica) “de manera realista” o fiel, sino desde las herramientas y estrategias utilizadas dentro de las combinaciones espacio-temporales y estructuras audio-visuales del texto. Cabe destacar que la puesta en contexto no se reduce en el presente trabajo a la síntesis histórica; no debemos olvidar que el cine es una industria inscrita dentro de contextos ligados a intereses diversos (mercado, industria, audiencias, instituciones estatales que promueven la cultura nacional, etc.). Más bien intenta ofrecer un panorama de los procesos y los efectos que, de acuerdo con Itamar Even-Zohar y Manuel Asensi, forman parte de los diversos polisistemas que participan en dichos supuestos.

¹⁷ Esto es lo que propone Elsaesser en su análisis de *El gabinete del doctor Caligari* donde éste aísla un momento específicamente social, propiamente la movilidad de clase y el ascenso social, y rastrea su transformación en un efecto textual. Véase T. Elsaesser (1990d).

3.2 Contextos del cine sueco

Junto con el siguiente, este apartado surge de una reflexión en torno al lugar que Suecia y Escandinavia poseen en el contexto del cine europeo. ¿Hasta qué punto resulta posible hablar de los filmes producidos aquí como “grupo”? Además de estar todos localizados en un espacio geográfico específico, ¿qué otros elementos en común poseen? Por consiguiente, nos hemos propuesto trazar un breve recorrido por algunos de los sucesos más importantes (circunstancias de la producción cinematográfica, circunstancias históricas, cambios de paradigma, etc.) que acontecieron en dicho escenario con el fin de contextualizar y situarlos en relación a un panorama cultural más amplio, sin que esto conlleve necesariamente una esencialización.

Existen numerosos rasgos y condiciones que históricamente han coincidido en el contexto cinematográfico escandinavo¹; por ejemplo, la necesidad del apoyo del Estado para financiar los diversos cines nacionales (y cuyas ganancias determinan los presupuestos para subsiguientes producciones), las innumerables coproducciones que se han llevado a cabo entre los países debido a los altos costos de producción en la región, el hecho de que, durante los primeros años al menos, las compañías productoras tuviesen sus propios cines, estudios y laboratorios, sin lo cual hubiese sido casi imposible la producción, distribución y exhibición de filmes, entre otras cuestiones. Curiosamente, estas circunstancias no han variado mucho a lo largo de los años.

En 1972 James Paul Gay llevó a cabo una reseña importante del panorama de la producción cinematográfica sueca que vale la pena recordar. Ahí, el crítico señalaba el hecho importante de que en Suecia nunca ha existido esa pluralidad de lujos que hay en Estados Unidos, tampoco grandes fundaciones, galardones o corporaciones como los estadounidenses. En el país americano, con sus múltiples fuentes de producción, nadie tiene que ser tan defensivo en lo relacionado a los objetivos o al valor social de un filme. En Suecia, incluso después de haberse finalizado un filme, el problema de la distribución puede ser

¹ Escandinavia está conformada por Suecia, Noruega y Dinamarca; no obstante, en numerosas ocasiones suele incluirse a Finlandia y a Islandia, debido sobre todo a sus relaciones históricas, culturales, lingüística (en el caso de Islandia) o incluso separación territorial del resto de la Europa continental, de ahí que en muchas ocasiones los críticos y artistas se refieran a Europa en oposición/contraste con Escandinavia o los países nórdicos.

extremo. Sin embargo, la crisis económica del cine sueco durante las décadas de 1950 y 1960 tuvo efectos positivos y las restricciones provocaron un desarrollo de los recursos técnicos: los equipos de producción suelen ser pequeños, cada vez más flexibles y están en búsqueda constante de estrategias nuevas con el fin de incrementar la calidad al menor costo. Asimismo, los servicios técnicos en todas las fases de la producción han estado en continuo refinamiento y modernización; por ejemplo, el uso de ordenadores para las cadencias de impresión y correcciones de color era común cuando esto era aún una novedad en otras regiones y la máquina *Steenbeck* para la edición era el estándar en Europa cuando en Estados Unidos aún se utilizaba la moviola. Lo mismo puede decirse de los laboratorios, donde el nivel de control de calidad es absolutamente excepcional. Además, Suecia siempre ha tenido cierta ventaja en relación a la producción estadounidense, puesto que no existen regulaciones tan estrictas por parte de los sindicatos y sobrecontrataciones².

El cine sueco ha sido reconocido como la primera gran alternativa a los filmes de Hollywood en emerger después de la Primera Guerra Mundial (Bordwell/Thompson, 2010: 54) y tanto Suecia como Dinamarca se convirtieron desde entonces en grandes referencias del medio cinematográfico. Una de las principales conclusiones de los críticos e historiadores es que en ningún otro país además de Suecia y Dinamarca se llevó a cabo en los inicios de la década de 1910 una contribución tan grande a las técnicas y formas de expresión cinematográficas, como bien lo han atestiguado los trabajos de David Bordwell y Kristin Thompson, entre otros³.

Dinamarca fue el primer país escandinavo en adoptar y desarrollar el cine⁴ y la compañía productora danesa *Nordisk Films Kompagni*⁵, fundada en 1906, se convertiría en una de las más importantes en el mundo; ésta trabajó en conjunto con compañías alemanas, suecas y estadounidenses y fue la principal en su país hasta antes de la Primera Guerra

² J. P. Gay (1972).

³ D. Bordwell & K. Thompson (2010), D. Bordwell (2010a), K. Thompson (1995).

⁴ Dinamarca continúa siendo un modelo incluso en la actualidad; el éxito internacional de sus producciones son testigo de ello. Un caso importante fue el colectivo danés *Dogme* fundado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg en 1995. Para Jacob Neiiendam, *Dogme* tuvo un impacto extremadamente democratizador en la industria del cine nórdico ya que concedió suma importancia al cine independiente y aprobaba las producciones de bajo presupuesto (Neiiendam, 2005: xii-xiii). Para una visión general del cine danés contemporáneo véase I. Bondebjerg & M. Hjort (2001), M. Hjort (1996), (2005a) y (2005b).

⁵ Sobre los orígenes del cine danés y la *Nordisk Films Kompagni* véanse R. Mottram (1988), M. Engberg (1995), L. Richter/D. Nissen (2006) y D. Bordwell (2010a).

Mundial⁶. Por su parte, los primeros filmes suecos aparecieron en 1896, seis meses después de la primera exhibición de los hermanos Lumière en París, en la *Nordiska industri- och slöjdställningen* (Exhibición Nórdica de Industrias y Artesanías) en Malmö. En 1909 Charles Magnusson, quien había estado en la exhibición y comenzaría a trabajar como camarógrafo, fue contratado como director de la compañía *Kristianstads Biografteater*, fundada en 1905, la cual se convertiría dos años después en la *Svenska Biografteatern* (*Svenska Bio*). Pronto adquirió unos veinte cines con el fin de facilitar así el espacio de exhibición para sus propias producciones y en 1912 estableció sus estudios en la isla de Lidingö, a las afueras de Estocolmo. En 1919 *Svenska Bio* se fusionaría con *Filmindustri AB Skandia* y se convertiría en la *Svensk Filmindustri*, la más importante compañía productora en Suecia hasta la fecha.

En una primera aproximación al cine realizado en Suecia durante la década de 1910 reconocemos que fue uno de los primeros países en llevar a cabo un desarrollo significativo de diversas técnicas cinematográficas; además, inauguró un uso especial de las características particulares de su cultura nacional como los paisajes naturales, la literatura, el vestuario típico y las costumbres dentro de diversas producciones. Magnusson concedió mucha libertad artística a los directores de la época y les instó a que rodaran en exteriores; así, *La gente de Varmland* (*Värmlänningarna*/Carl Engdahl, 1910) representa para muchos el primer filme en el cual es posible encontrar las primeras evidencias del matiz bucólico y folclórico que tanto iba a predominar en el cine sueco en los próximos años (Cowie, 1985: 6).

Uno de los objetivos de la *Svenska Bio* durante ese período era acceder al público europeo puesto que, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, se había paralizado la mayor parte de las producciones cinematográficas en Europa, entre ellas la francesa, finlandesa⁷ y la danesa. En los inicios de la guerra, Alemania había bloqueado las importaciones de filmes en varios países del norte de Europa y puesto que muy pocos pudieron franquear dicho bloqueo, las producciones suecas se vieron impulsadas ya que los

⁶ Para una visión en conjunto de la historia del cine sueco dentro de su contexto escandinavo así como europeo se remite a los siguientes textos: B. Idestam-Almquist (1958), P. Cowie (1985), T. Soila (2005a) (ed.), T. Soila *et alii* (1998), M. Larsson & A. Marklund (2010) (eds.), D. Bordwell & K. Thompson (2010). Se remite igualmente a la bibliografía final y al apartado dedicado a Suecia y Escandinavia.

⁷ Debido al impacto de la Primera Guerra Mundial y al dominio de Rusia en Finlandia, entre 1917-8 se suspendieron las producciones cinematográficas. A pesar de que en 1917 se había establecido como república independiente la posterior guerra civil impidió la realización de filmes. Lamentablemente ningún filme finlandés de ficción producido antes de 1920 ha sido preservado (Salmi, 2005: 27-9). Para un contexto general del cine finlandés véase P. O. Qvist & P. von Bagh (2000).

directores estuvieron relativamente libres de influencias extranjeras por varios años⁸. Por su parte, *Nordisk*, que en 1914 había comprado treinta y cinco cines en Alemania con el fin de estrenar ahí sus filmes y controlar su distribución, se vio fuertemente afectada como resultado de dicho aislamiento y dificultad para exportar sus filmes y su sucursal en Copenhague fue absorbida por compañías alemanas. Lo mismo sucedió con sus exportaciones a Estados Unidos y su sucursal estadounidense cerró en 1916. Cuando estalló la revolución rusa en 1917 desaparecería otro gran mercado y sobrevivieron únicamente las exportaciones a Noruega, Suecia y Finlandia.

Suecia, en cambio, se vería beneficiada por estas mismas circunstancias y produjo trabajos notables que dominarían el mercado del cine internacional durante la Primera Guerra Mundial. El resultado fue el período conocido como “época de oro” del cine sueco. A través de Magnusson, los principales trabajos de Victor Sjöström, Mauritz Stiller y Georg af Klercker⁹ al lado de la fotografía de Julius Jaenzon, cinematógrafo de la mayoría de sus filmes, se volvieron los más representativos de dicho período. A partir de *Érase una vez un hombre* (*Terje Vigen*/Victor Sjöström, 1917), indiscutiblemente una variación de los filmes tradicionales, los productores de *Svenska Bio* se concentraron en la realización de una menor cantidad de filmes pero con alta calidad, entre ellos *La chica de la turbera* (*Tösen från Stormyrtorpet*/Victor Sjöström, 1917), *Erotikon* (Mauritz Stiller/1920), *El canto de la flor escarlata* (*Sången om den eldröda blomman*/Mauritz Stiller, 1919), *Ingeborg Holm* (Victor Sjöström, 1913)¹⁰.

Una de las estrategias más sobresalientes de las cuales se valieron las compañías productoras fue, como ya expusimos, la utilización de la literatura escandinava como una de las fuentes principales de los filmes, sobre todo los trabajos de Selma Lagerlöf, Henrik Ibsen y

⁸ Suecia tenía fuertes lazos culturales con Alemania y había facilitado la cooperación con la industria del cine alemán dentro de la *International Film Chamber*, dominada por Joseph Goebbels. Cuando filmes anti-alemanes empezaron a surgir en Francia y en Estados Unidos, Suecia, como miembro de dicha cámara, fue obligada a censurar los filmes si Alemania así lo deseaba (Olsson, 2005: 85). Curiosamente, un filme como *El gran dictador* (*The Great Dictator*/Charles Chaplin, 1940) no fue mostrado en Suecia sino hasta finales de 1945, mientras que propaganda alemana de la UFA (Universum Film AG) fue mostrada casi hasta el final de la guerra. Para un panorama de las circunstancias socio-históricas durante la Primera Guerra Mundial en relación al cine consúltense D. Bordwell & K. Thompson (2010) y K. Dibbets & Bert Hogenkamp (eds.) (1995).

⁹ Para una introducción al trabajo de Sjöström véase B. Florin (2010), sobre Stiller véase P. Cowie (1992) y B. Idestam-Almquist (1958) y sobre af Klercker véase A. Söderbergh Widding (2000) y (2010).

¹⁰ Las fechas varían entre los críticos en relación a dicho período de esplendor, pero se mantienen entre 1915 y 1925. *Érase una vez un hombre* se ha considerado como el punto de partida y *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berlings Saga*/Mauritz Stiller, 1924) suele marcar para muchos el fin de la era, aproximadamente durante la aparición del sonido en el cine, introducido de manera paulatina en Suecia a finales de la década de 1920.

las leyendas escandinavas. Sjöström adaptó el poema *Terje Vigen* (1862) de Ibsen y fue el director que produciría más filmes basados en obras literarias de Lagerlöf¹¹. Stiller, por su parte, lo haría en filmes como *El tesoro de Arne* (*Herr Arnes pengar*, 1919) y *La leyenda de Gösta Berling*. Además de Sjöström y Stiller, quienes antes de 1919 habían sido los únicos en llevar al cine textos de Lagerlöf, el también actor Ivan Hedqvist realizaría *El gansito* (*Dunungen*, 1919) basado en el trabajo de Lagerlöf con Jaenzon como camarógrafo, el cual se convirtió en uno de los mayores éxitos de exportación durante la “época de oro”.

Estas cuestiones conllevaban marcados tonos nacionalistas que se explotaron en los mercados internacionales; en esos años el concepto de cine nacional no sólo representaba a aquéllas películas realizadas en un país particular sino unas que trasladasen consigo la estampa de las particularidades nacionales¹². Por lo demás, la denominada “época de oro” se distinguió tanto de los filmes “poco sofisticados” realizados anteriormente como de aquellos a menudo despreciados de finales de las décadas de 1920 y 1930 (Marklund, 2010: 72)¹³. Este tipo de periodizaciones se constituyó de acuerdo con una perspectiva *a posteriori*, por medio de exclusiones y excepciones que nuevamente han implicado una postura teleológica. Para el crítico y productor Rune Waldekranz, el cine sueco anterior a la Segunda Guerra Mundial ha sido en muy raras ocasiones relacionado con movimientos del cine popular internacional y, por esta misma razón, no ha sido reconocido como parte de un contexto más amplio, de un patrón ideológicamente establecido: “Swedish film production of bygone days is usually described as having existed in a glass globe, isolated from the outer world”¹⁴.

Cabe destacar que aunque los trabajos producidos durante estos años han sido canonizados como obras clásicas que forman parte de una construcción posterior, la gran parte de estos filmes obtuvieron mucho éxito y admiración en su momento de exhibición. Durante su lanzamiento estos fueron bien recibidos y triunfaron no sólo en Suecia sino en diversos contextos internacionales. No obstante, un filme como *Erotikon* de Stiller, el cual no

¹¹ A propósito de las adaptaciones de Lagerlöf al cine de esta época véase L. Furhammar (2010). El encuentro entre Sjöström y Lagerlöf durante la producción de *La carreta fantasma* es tratado en *Creadores de imágenes* (*Bildmakarna/TV*/Ingmar Bergman, 2000). Sjöström actuaría, a su vez, en dos filmes de Bergman: *Hacia la felicidad* (*Till glädje*, 1950) y *Fresas Salvajes* (*Smultronstället*, 1957).

¹² La noción de cine nacional se trata con más detalle en nuestro próximo apartado.

¹³ En todo caso esto también conlleva la grave exclusión de las mujeres en épocas tempranas, sobre todo si tomamos en cuenta que por esas mismas fechas, Anna Hofman-Uddgren, la primera directora de Suecia, y una de las primeras en el mundo, fue también la primera en adaptar obras teatrales de August Strindberg al cine como *La señorita Julie* (*Fröken Julie*, 1912) y *El padre* (*Fadren*, 1912).

¹⁴ R. Waldekranz citado en B. Forslund (2010), pp. 109-10.

obtuvo gran éxito durante la “época de oro”, ha sido considerado por parte de la crítica contemporánea uno de las grandes producciones del período (Söderbergh, 2005: 117). Esto pone en evidencia la importancia de la atención crítica tanto a los hechos históricos concretos como a la visión que posteriormente se ha construido sobre esas circunstancias en particular.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, los filmes comenzaron nuevamente a circular libremente en el mercado internacional. Por esas fechas se fueron creando más estudios de cine y surgieron los primeros libros y revistas sobre cine. Hollywood había conseguido para entonces un mercado internacional para sus filmes durante la guerra y se convertiría desde entonces y hasta la fecha en el mayor proveedor de filmes en el mercado mundial¹⁵. Por su parte, luego de 1920 la *Svensk Filmindustri* se concentraría en filmes caros y de prestigio designados para su exportación. El éxito de Sjöström y Stiller tuvo como resultado que estudios de Hollywood les propusieran ofertas de trabajo; Sjöström marchó hacia Estados Unidos en 1923 y Stiller en 1925. La industria sueca no fue capaz de competir con otras industrias cinematográficas fuertes que habían entrado al mercado internacional e ingresó en un período estéril; en 1928 Magnusson dejó la administración de la *Svensk Filmindustri*.

En la década de 1930 la popularidad internacional del cine escandinavo declinaría. En Suecia dominaría sobre todo el género de la comedia conocida como “pilsnerfilm”, ampliamente criticada y considerada de baja calidad. Per Olov Qvist señala que aproximadamente 70% de los filmes suecos de la década de 1930 pertenece a alguno de los géneros de la comedia (Qvist, 2010: 119). En Dinamarca sucedió algo muy similar con el género de la comedia y con el musical que también fueron objeto de críticas. No obstante, durante este período se fundó la sociedad sueca de cine, *Svenska Filmsamfundet*, surgió la crítica especializada y diversas publicaciones sobre la historia del cine y el trabajo de directores concretos proliferaron.

Esta situación no duró demasiado. Poco después del inicio de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra de invierno de Finlandia (1939) se produjo en muchos de los

¹⁵ En la década de 1950 el dominio del cine estadounidense se volvió aún más latente, por lo cual la idea de un cine sueco nacional se volvió más central. El gobierno de Estados Unidos jugó un papel muy importante en relación a Hollywood y a las exportaciones de sus filmes en Europa luego de la Segunda Guerra Mundial. La estrategia de Hollywood era hacer las industrias nacionales de los países europeos lo suficientemente fuertes para financiar la distribución y exhibición a gran escala de los filmes estadounidenses. Hacia 1953 en la mayoría de los países los filmes estadounidenses ocupaban al menos la mitad del tiempo de proyecciones. Desde entonces Europa ha sido la mayor fuente de ingresos extranjeros de Hollywood. Véase en especial D. Bordwell & K. Thompson (2010) y D. Bordwell *et alii* (1996).

repertorios de los teatros suecos y en el cine un desplazamiento evidente de la comedia al drama serio, lo cual se vio incluso reflejado en las puestas en escena teatrales bajo la dirección de Ingmar Bergman en el teatro amateur de la residencia cristiana Mäster Olofsgården en Estocolmo (Steene, 1998b: 17)¹⁶. Este “resurgimiento” del cine sueco a principios de la década de 1940 se debió en parte al nombramiento de Carl Anders Dymling a la nueva administración de la *Svensk Filmindustri*, quien, entre otras cosas, colocó a Sjöström como director artístico, gestionó un cambio de perspectiva en las producciones y dio prioridad a temas escandinavos contemporáneos; según el consenso crítico, ésta fue una de las razones por las cuales los directores estuvieron más comprometidos a “reflejar” los cambios sociales¹⁷.

En la década de 1940 surgieron diversos filmes importantes y exitosos para el cine sueco como *¡Cabalga de noche! (Rid i natt!, 1942)* de Gustaf Molander, los trabajos de Hasse Ekman *Flickan från tredje raden (1949)* y *La chica de los jacintos (Flicka och hyacinter, 1950)*, *Tortura (Hets, 1944)* de Alf Sjöberg con un guión de Bergman¹⁸, *Gente de la ciudad (Människor i stad/Arne Sucksdorff, 1947)*, que ganaría el Premio de la Academia por mejor cortometraje, así como los primeros filmes de Bergman: *Crisis (Kris, 1946)* y *Llueve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek, 1946)*. La industria cinematográfica danesa prosperó incluso más y vivió una especie de renacimiento con películas como *Dies irae (Vredens dag, 1943)* de Carl Theodor Dreyer, *Los prados rojos (De røde Enge/Bodil Ipsen & Lau Lauritzen Jr., 1945)* y *El ejército invisible (Den usynlige Hær/Johan Jacobsen, 1945)*, los dos últimos sobre la ocupación alemana.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, Noruega, ocupada por Alemania de 1940 a 1945, se concentró durante su período de posguerra en diversos filmes sobre la ocupación; ahí, las historias estaban repletas de heroísmo, combate, resistencia, cuestiones de género (*gender*), etnicidad e identidad y se ubicaban generalmente en paisajes nacionales sumamente simbólicos¹⁹. Por su parte, Finlandia se concentró durante la década de 1950 en filmes que reflexionaban de alguna manera sobre los cambios políticos, sociales y urbanos que vivía el

¹⁶ Sobre la iniciación de Bergman en el teatro y su trabajo en Mäster Olofsgården véase B. Steene (1998b) y F. Gado (1986), sobre todo el capítulo “A Foothold in Theater”, pp. 19-36.

¹⁷ Este período se comenta con más detalle en el apartado 3.6 de este capítulo.

¹⁸ En 1948, Peter Ustinov montó en Londres una pieza teatral basada en el filme de Sjöberg titulada *Frenzy*. Al parecer, esto incrementó el interés en el filme en países de habla inglesa (Söderbergh, 2005: 111). Sobre el filme de Sjöberg y su colaboración con Bergman véase B. Steene (1999).

¹⁹ G. Iversen (2005), p. 91. A propósito del cine noruego véase I. Gunnar (1998) y P. Cowie (1992).

país²⁰. El cine en Islandia, por el contrario, se desarrolló de manera más tardía, concretamente hacia finales de la década de 1970, por lo cual difícilmente hallamos alguna referencia concreta al cine islandés. Islandia produjo su primer filme sonoro y a color en 1949, *Milli fjalls og fjöru* de Loftur Guðmundsson, pero antes de esto participó en diversas coproducciones nórdicas²¹.

Llama la atención que en la mayoría de textos y tratados sobre el cine escandinavo, se distinga un “cine social”; si los filmes de la época contenían tintes nacionalistas, si abordaban los cambios sociales, el aborto, los problemas de la juventud o si reflejaban el sentimiento de la sociedad. Así, por ejemplo, Anders Marklund denomina “filmes de problemas sociales” a una serie de producciones suecas de la década de 1930 como *La noche de Valpurgis* (*Valborgsmässoafton*/Gustaf Edgren, 1935) que, según el crítico, fue una “respuesta melodramática” a las alarmantes bajas tasas de fertilidad en Suecia durante ese período; asimismo, señala que filmes como *Beredskapspojkar* (Sigurd Wallén, 1941), *Lågor i dunklet* (Hasse Ekman, 1942) y otras “farsas militares” enfatizaron la buena camaradería, la habilidad para confrontar a los enemigos y tenían como argumento las amenazas o el sabotaje²².

Se advierte ciertamente un interés por temáticas cercanas a las transformaciones sociales que se vivían en la región. El caso de la “neutralidad” sueca durante la Segunda Guerra Mundial²³, por ejemplo, fue uno de los temas más importantes abordados por diversos filmes. Molander, quien había escrito los guiones para algunos filmes de Sjöström y Stiller (*Érase una vez un hombre*, *El tesoro de Arne*, *Erotikon*), durante el período mudo, se convertiría en uno de los directores más exitosos y productivos durante las décadas de 1930 y 1940 con filmes como *¡Cabalga de noche!* y *Una nación en llamas* (*Det brinner en eld*/Gustaf

²⁰ Sobre el cine finlandés consúltense P. Olov Qvist & P. von Bagh (2000) y P. Kääpä (2012).

²¹ Por lo demás, el cine islandés ha tendido también a ser un tanto olvidado. Como bien señala Njörn Norðfjörð, en su voluminoso *The Oxford History of World Cinema* (1996), Geoffrey Nowell-Smith no menciona a ningún filme islandés. Para un panorama general del cine islandés véanse N. Norðfjörð (2005) y A. Söderbergh Widding (1998).

²² A. Marklund (2010b).

²³ Suecia mantuvo la neutralidad durante la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam y nunca ha formado parte de la OTAN. Esta situación, más el hecho de adoptar muchos conceptos del socialismo debido en parte a las inclinaciones socialdemócratas del país, fue duramente criticado por parte de Estados Unidos durante la Guerra Fría. Dwight D. Eisenhower incluso señaló durante un discurso de 1960 que los principios del estado de bienestar del estilo socialista sueco habían conducido al pecado, la desnudez, la embriaguez y el suicidio. Daniel Humphrey detalla, entre otros ejemplos, el uso de fotogramas de filmes de Bergman para respaldar un artículo estadounidense sobre Suecia donde éste y su “evidencia” fotográfica argumentan que Suecia es una sociedad próspera económicamente pero miserable (Humphrey, 2008: 25). Véase D. Humphrey (2008) y J. Stevenson (2010). A propósito del estado de bienestar en los países escandinavos véase E. S. Einhorn & John Logue (2003).

Molander, 1943). En éste último, Molander abordó la ocupación alemana de Noruega y *La muralla invisible* (*Den osynliga muren*, 1944) trató sobre víctimas de la persecución nazi. Tytti Soila, por su parte, considera a *Un rostro de mujer* (*En kvinnas ansikte*/Gustaf Molander, 1938) una transgresión al orden prevalente del cine *mainstream* que abre un discurso femenino que disputa al discurso patriarcal dominante donde el personaje de Anna [Ingrid Bergman] se desvía considerablemente del concepto de personaje femenino en el cine *mainstream* del período (Soila, 2005c: 7; 71-6)²⁴.

Por esas épocas surgieron también trabajos muy exitosos de nuevos directores suecos como Mai Zetterling, Ekman, Bo Widerberg, Hampe Faustman y Vilgot Sjöman, entre otros. *La señorita Julie* (*Fröken Julie*, 1951) de Sjöberg ganó la *Palma de oro* en el Festival de Cannes (su filme anterior *Sólo una madre* [*Bara en mor*/Alf Sjöberg, 1949] había obtenido el premio a la mejor cinematografía en el Festival de Internacional de Cine de Venecia en 1950). *Un solo verano de felicidad* (*Hon dansade en sommar*/Arne Mattsson, 1951) fue nominado a la *Palma de oro* en el Festival de Cannes y ganó el *Oso de oro* en Berlín en 1952 y Arne Sucksdorff recibió varios premios por *La gran aventura* (*Det stora äventyret*, 1953). Por otro lado, la proliferación de películas eróticas provocó un debate importante dentro de la junta estatal de censura cinematográfica sueca (*Statens Biografbyrå*) fundada en 1911²⁵. Además, la década de 1950 fue muy importante en lo relacionado al establecimiento del cine sueco experimental²⁶.

En estos contextos, volvemos a encontrar con las consecuencias de las lecturas teleológicas e historicistas. En Suecia, los puntos de vista de Alexandre Astruc se utilizaron para apoyar el “cine de autor” de Bergman y de Widerberg, por ejemplo, mas no los trabajos de realizadores experimentalistas contemporáneos como Åke Karlung o Peter Weiss²⁷; así, en un artículo de 1963 sobre cine experimental el crítico Jonas Sima, aunque incluye en él tanto

²⁴ T. Soila (2005c) lleva a cabo una sugerente lectura de este filme desde una perspectiva feminista. Comenta también la versión estadounidense y analiza, entre otras cosas, el uso de espejos del filme y las formas en que la cicatriz en el rostro de Anna indica que la mujer no sólo está ahí para ser mirada, como en el caso de los filmes *mainstream* del período.

²⁵ La pornografía contribuiría a la sobrevivencia de varias compañías productoras pequeñas durante tiempos de crisis ya que por esos años se produjeron muchos filmes eróticos escandinavos para exportación. Los filmes eróticos de este período eran de dos tipos, o bien poseían argumentos explícitos sobre la libertad sexual y el derecho de la mujer a su propio cuerpo o se trataba comedias frívolas eróticas (Soila, 2005b: 9). Véase al respecto M. Larsson (2010a) y J. Stevenson (2010). Este tema se trata en el apartado 3.6 de este capítulo.

²⁶ Para una visión en conjunto del cine experimental, la animación y el video arte en Suecia véase L. G. Andersson *et alii* (2010).

²⁷ *Ibid.*

a Jonas Mekas como a Weiss, utiliza el concepto de autoría de Astruc para promover la *Nouvelle vague* francesa y a directores como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard y a Bergman en particular²⁸. Como ya hemos visto, las prácticas de vanguardia o experimentales no han sido estimados de la misma manera que el denominado “cine de autor”. La figura del autor dentro de estos enfoques ha priorizado tanto la personalidad del director como un supuesto lenguaje cinematográfico “personal” y, sobre todo, narrativo.

Al mismo tiempo, se aspiró a difundir el cine sueco dentro del mercado internacional y competir así con el de Hollywood; entre las estrategias utilizadas destaca la producción de filmes bajo diversas coproducciones entre países con el fin de asegurar al menos cierta distribución internacional y el regreso a sus tradiciones cinematográficas. Durante la década de 1950, Suecia estuvo involucrada en al menos dieciocho coproducciones internacionales, cinco de ellas con países nórdicos (Söderbergh, 2005: 113-6). Por estas mismas razones se realizaron versiones nuevas de filmes clásicos como *El tesoro de Arne* (*Herr Arnes penningar*/Gustaf Molander, 1954) y *La carreta fantasma* (*Körkarlen*/Arne Mattsson, 1958); por ejemplo, uno de los principales objetivos de *La gente de Hemso* (*Hemsöborna*/Arne Mattsson, 1955) era revivir el estilo clásico de Stiller y Sjöström, aunque éste fue, no obstante, un fracaso comercial.

Durante la década de 1960 la anteriormente referida “politización” en el contexto del cine continuó y aumentó a lo largo de Escandinavia; un filme que suele ser invocado al respecto es *Ådalen 31* (1969) de Widerberg, que abordaba los conflictos y derechos laborales. Cabe recordar que no se trató de un fenómeno exclusivamente nórdico. Bordwell y Thompson indican que durante las décadas de 1960 y 1970 el cine *mainstream* europeo y el asiático se “politizaron” hasta cierto punto y ponen como ejemplos los casos de Italia, donde los directores investigaron el pasado fascista, de Japón, donde los filmes de Koji Wakamitsu se convirtieron en estudios frenéticos de la represión sexual y el terrorismo, y los casos de filmes europeos como el británico *Domingo, maldito domingo* (*Sunday Bloody Sunday*/John Schlesinger, 1971), el cual insertaba la homosexualidad masculina en un melodrama doméstico (Bordwell/Thompson, 2010: 527).

La reforma cinematográfica que se llevaría a cabo en Suecia en 1963 tuvo consecuencias sumamente importantes. Ésta consistió en una reestructuración de su

²⁸ J. Sima (1963).

organización que resultó en el establecimiento del *Svenska Filminstitutet* en ese mismo año y, posteriormente, en la fundación del *Filmhuset* en 1968 por parte de realizadores jóvenes independientes que pretendían promover el cine social comprometido y facilitar su distribución. A partir de esta reforma, el *Svenska Filminstitutet* emprendería la implementación de una institución estatal dedicada a apoyar producciones nacionales siempre y cuando éstas cumplieran con ciertos requisitos de calidad artística; en otras palabras, cuando éstas pudiesen ser catalogadas dentro del denominado “cine de arte”. Diversas cuestiones relacionadas con las nociones de autor y del “filme de arte”, tan cruciales en una gran parte de Europa para entender las aproximaciones y concepciones críticas tanto a los cines nacionales como a la reivindicación del cine como arte, tuvieron en este contexto claros efectos al favorecer la realización de diversos trabajos²⁹.

Por lo que se refiere al período actual, la fuerte tendencia hacia las coproducciones cinematográficas entre países escandinavos persiste a lo largo de la región, debido sobre todo a cuestiones económicas. Conviene recordar que los países son demasiado pequeños (en términos de población y economía) y los costos de producción de los filmes aún siguen siendo muy altos para ser costeados por uno solo; por lo tanto, el financiamiento del gobierno sigue siendo clave entre ellos en este sentido, sin el cual sería prácticamente imposible la realización de filmes. Las coproducciones, el empleo de temáticas de origen escandinavo para situar los trabajos, así como la inspiración en las literaturas nacionales continúa; algunos ejemplos notables de las últimas décadas son la nueva versión de *Juha* (Aki Kaurismäki, 1999), *Pelle el conquistador* (*Pelle Erobreren*/Bill August, 1987), basado en la novela del escritor danés Martin Andersen Nexø, *101 Reykjavík* (Baltasar Kormákur, 2000), adaptación de la novela del escritor islandés Hallgrímur Helgason o *Hamsun* (Jan Troell, 1996), drama sobre los últimos años del escritor noruego Knut Hamsun.

²⁹ Luego de la reforma la mayor parte de la estructura de la industria de producción de cine sueco ha permanecido sin grandes cambios. Desde 1930 ha sido una fuertemente monopolizada por tres principales compañías: *Svensk Filmindustri*, *Sandrews* y *Europa-Film* que han estado en control de los tres sectores fundamentales de la industria: la producción, la distribución y la exhibición.

3.3 Montaje Escandinavia

Resulta un hecho indudable que Escandinavia fue precursora en lo relacionado a la técnica cinematográfica desde sus orígenes, sobre todo con respecto a cierta originalidad, principalmente en los campos de la industria y el estilo. Un breve repaso por el contexto escandinavo, sobre todo de la década de 1910, podría favorecer una mejor comprensión de lo anterior sin que esto implique necesariamente una indiferencia hacia el hecho de que al estudiar a “Escandinavia” necesariamente se esté cuestionando su propia delimitación, sobre todo en la medida en que ésta se relaciona con otros contextos regionales; debe recordarse también que una concepción sobre los estilos nacionales distintos se solidificó precisamente alrededor de 1913¹.

Lo cierto es que existen muy pocos estudios detallados acerca de la expansión y diversos vínculos entre regiones sobre consideraciones narrativas, estilísticas y de composición en el cine europeo durante la década de 1910. En 2005 Astrid Söderbergh Widding señalaba que salvo algunas excepciones, aún hace falta investigación fundamental sobre las formas en que el cine sueco desarrolló su estilo y su especificidad narrativa en comparación con otras naciones importantes en este sentido, como Estados Unidos, o países europeos en los cuales la cinematografía fue dominante, como Dinamarca y Francia durante dicha década². Por otro lado, resulta sumamente necesario abordar otro de los puntos que más necesitan estudiarse y que representa, además, quizá el punto más importante en relación a la técnica cinematográfica y, sobre todo, al hablar de cierta tradición escandinava: la *mise-en-scène*.

Según David Bordwell, en “Nordisk and the Tableau Aesthetic” (2010), de 1910 a 1920 se llevaron a cabo los cambios de mayor trascendencia en el cine que en ninguna otra época, lo cual coincide con el ascenso y el declive de la compañía productora danesa *Nordisk Films Kompagni*. Los logros de *Nordisk* florecieron, principalmente, en lo relacionado a la narración

¹ T. Gunning (1993: 196).

² A. Söderbergh Widding (2010: 65). Véanse especialmente J. Fullerton (1990), (1993), (1994) y (1995), B. Florin (2010), A. Marklund (2010a), J. Olsson (1994), B. Idestam-Almqvist (1958). Por otra parte, la carencia de traducciones al inglés de textos importantes escritos en sueco sigue siendo considerable. Una de las propuestas de *Swedish Film. An Introduction and Reader* (2010), editado por M. Larsson & A. Marklund fue precisamente traducir al inglés una serie de escritos relevantes.

cinematográfica, así como en las actuaciones moduladas junto con el uso pictórico de la luz. En este sentido, Bordwell resalta una vez más la importancia y diferencias en relación con el teatro más allá de la perspectiva habitual de ver los primeros años del cine como simple reproducción o analogía de éste.

La oposición entre un supuesto cine de *tableaux* anterior a 1918, que coincidiría con los directores europeos y su acercamiento “teatral” con el uso de la profundidad de foco, tomas largas y otro de *découpage* clásico, aquél desarrollado en Estados Unidos y que se destacaría por el uso de la edición de continuidad, no se sostiene, ya que directores en ambos continentes se encontraban simultáneamente explorando proyectos para dominar las formas de narrar, unos más por continuidad, otros más por la puesta en escena³. Como Bordwell ya ha sugerido, incluso Victor Sjöström, quien expuso hacia 1913 un dominio sutil de la escena en profundidad en una sola toma, años después aprovechó las ventajas del ritmo y énfasis producidos por ángulos opuestos delicados y la correspondencia en el eje de miradas (“eyeline matching”) para la edición (Bordwell, 1997: 136-7). Estas características son más que evidentes en una lectura detallada de sus filmes.

Paralelamente, durante los primeros años del cine era un patrón habitual que éste apostara por ser legítimo al convertirse en anti-cinematográfico e intentar parecerse más al teatro, la pintura o la literatura (Sandberg, 2000: 152-3); se trataba de una forma de reivindicación también. De ahí que surgieran estrategias como el sugestivo uso del *tableau* pictórico⁴. No obstante, la gran parte de estas posturas, donde un determinado desarrollo del cine “primitivo” surgiría una vez abandonado su supuesto vínculo con el teatro, ha dejado de lado la riqueza formal de la mayor parte de estas estrategias. En este contexto, en Escandinavia, y sobre todo en Dinamarca en primer lugar, se concibieron diversos recursos estilísticos que significaron una notable originalidad, complejidad y cuyos procedimientos formales sumamente significativos constituían, entre otras:

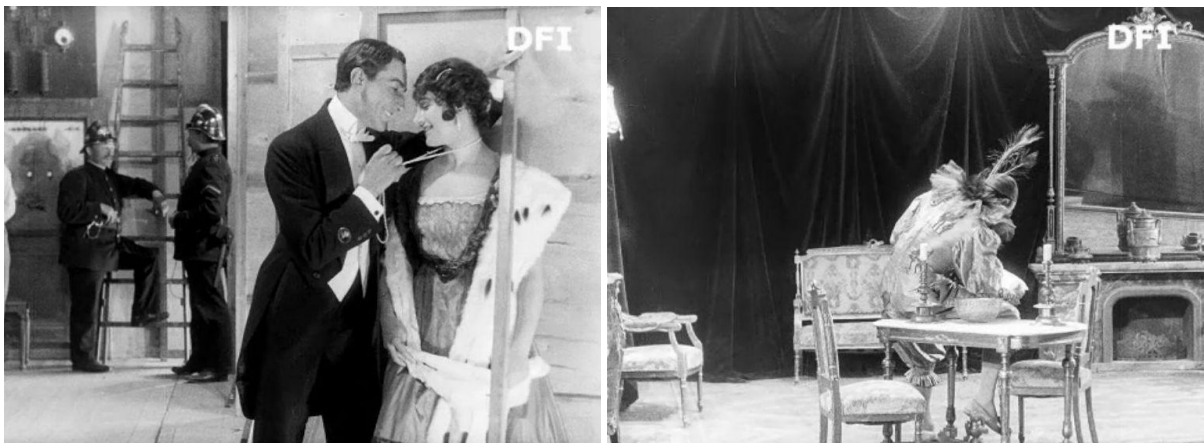
The international “theatrical” style of the 1910s was far more complex than many historians allowed. As an aesthetic system, it was based on the idea of the shot as a rich totality. Setting, lighting, camera position, and figure movement created an expressive image that ripened through time. The most ambitious 1910s tableaux exercised the viewer’s eye in ways we have still not fully appreciated, and Nordisk played an important role in this staging-based approach to filmic storytelling (Bordwell, 2010a).

³ Bordwell (1997). Véase al respecto D. Bordwell & K. Thompson (2010) y K. Thompson (1993b) y (1995).

⁴ A este respecto véase B. Brewster y L. Jacobs (1997).

Al lado de esto destacan técnicas como el uso de primeros planos, el montaje paralelo y, sobre todo, la edición analítica, las cuales, poco a poco, fueron reemplazando el uso del *tableau*. De acuerdo con Kristin Thompson, durante la década de 1910, sobre todo en Estados Unidos, Italia y Escandinavia, se desarrollaron técnicas cinematográficas muy específicas en relación a la claridad y la expresividad. Hacia 1917, técnicas como el inserto (“cut in”), el corte entre una y otra escena que suceden simultáneamente, y el plano/contra-plano ya estaban establecidas en Hollywood y su influencia se esparcía. Exploraciones de este tipo sobre las posibilidades de expresión (profundidad de foco, movimiento de la cámara, filmar utilizando los reflejos en espejos) se llevaron a cabo de manera simultánea en varios países durante esta década sin estar necesariamente conectadas (Thompson, 1995: 65-8); desde muy temprano, por ejemplo, los daneses utilizaron diversos espejos con el fin de crear espacios con profundidad.

En una secuencia de *Klovnen* (1917), película danesa de A. W. Sandberg, el personaje del payaso descubre que su prometida lo engaña cuando, luego de un espectáculo, se va a su camerino y una cortina se descubre revelando la imagen de la chica con un desconocido que el payaso observa en su reflejo en un espejo.





Fot. I-III

La puesta en escena en profundidad y el *tableau* se convirtieron en opciones predominantes sobre todo en el cine sueco y danés. Como apunta Bordwell, fue éste un período en el cual aún ciertas técnicas del montaje no se desarrollaban del todo y donde existía además cierta propensión al realismo; un uso elaborado del *tableau*, considerablemente asociado a una tradición teatral, y pictórica quizá, se convertiría en un estilo que predominó también en Suecia durante el mismo período (Bordwell, 2001: 91) y los años de 1909 a 1920 constituyen una “época de oro” de la puesta en escena en profundidad (Bordwell, 1997: 175).

Esta noción de *tableau* poseía necesariamente componentes de cierta prolongada inmovilidad así como de unidad composicional, una sensibilidad pictórica que Ben Brewster y Lea Jacobs consideran como el enlace crucial entre el teatro decimonónico y el cine en la década de 1910. De acuerdo con estos críticos, momentos de *tableau* motivados narrativamente fueron algo raros en los filmes de larga duración; no obstante, ciertos momentos pictóricos que subrayaban situaciones dramáticas importantes, los cuales pueden acercarse bastante a la idea de *tableau*, fueron bastante comunes, sobre todo en el cine europeo. Estos permanecían integrados en el *fluir* dramático del filme y carecían, a su vez, de una pausa estructural.

Ahora bien, resulta muy frecuente iniciar una exploración de los principios del cine sueco considerando los trabajos de Sjöström y de Mauritz Stiller; asimismo, el trabajo en la cámara de Julius Jaenzon, quien filmó una gran parte de los trabajos de Sjöström y Stiller y se convertiría en una referencia en la fotografía en todo el contexto europeo durante la llamada “época de oro”. El marcado y llamativo uso de la profundidad de campo así como del *tableau*,

como ya muchos han coincidido, fue llevado a cabo con muchísima destreza en el filme clásico *Ingeborg Holm* (1913) de Sjöström⁵. Para Barry Salt, el hecho de que este filme casi no contenga edición o insertos indica una especie de retraso estilístico; sin embargo, la postura de Salt ha sido ya debatida y Bordwell y Mark B. Sandberg consideran más bien que su lograda profundidad de foco y uso del *tableau* representan en realidad evidencia de una alternativa estilística a la edición norteamericana de principios de 1910. El filme está así compuesto de escenas que se desarrollan sin corte alguno donde el movimiento y desplazamiento de los personajes, con la ayuda de la profundidad de campo, dentro del encuadre representa el componente central.



Fot. IV-VI *Ingeborg Holm* (Victor Sjöström, 1913)

Para Salt, el filme es efectivamente un ejemplo brillante del uso de la puesta en escena en profundidad, pero esto también ocurrió frecuentemente en filmes franceses y daneses,

⁵ Para un análisis de este filme véanse K. Thompson (1995), M. B. Sandberg (2000), J. Olsson (2010), E. Hedling (2000), D. Bordwell (2008).

producciones orientadoras con las cuales la *Svenska Biografteatern* había tenido claras relaciones⁶. Por otro lado, las investigaciones de Thompson demuestran también que la profundidad fue una estrategia común en Estados Unidos⁷. Para John Fullerton, los filmes suecos del período de *Ingeborg Holm* no pueden ser considerados ni como una versión refinada del cine de atracciones ni como una cruda versión de cine de transición o pre-clásico, sino más bien como un sistema alternativo⁸.

Por supuesto, es necesario revisar con detalle hasta qué punto estas cuestiones repercutieron en un contexto más amplio y en su relación con el llamado “cine clásico de Hollywood”, dado que este cotejo ha estado presente a lo largo de la historia del cine a partir de la década de 1970 aproximadamente. De acuerdo con Bordwell, hacia 1917 los directores habían desarrollado el sistema de principios formales que se volvieron estándar en las prácticas estadounidenses; sin embargo, a pesar del nombre, muchos de los principios básicos del sistema se estaban practicando antes de que la realización de filmes se centrara en Hollywood⁹. En este contexto, los directores daneses jugaron un rol muy importante en este sentido, como se verá más adelante.

En la primera etapa de la Primera Guerra Mundial, especialmente entre 1913 y 1914, los filmes aún pudieron circular libremente, pero a mitad de la guerra algunos mercados fueron suspendidos y así, por ejemplo, Escandinavia, Alemania y Rusia tuvieron mucho menos acceso a filmes franceses e italianos, los cuales habían dominado los mercados mundiales antes de la guerra. Hacia 1916 los filmes de Hollywood comenzaron a dominar en muchos lugares del mundo como Sudamérica, Australasia, Reino Unido y algunas partes de la Europa occidental. Según Thompson, dichas técnicas de continuidad se esparcieron a través de la diseminación de filmes de Hollywood y, dado que ciertos países estuvieron suspendidos de los suministros de Estados Unidos durante la guerra, y que ésta llegó justo cuando las pautas de continuidad se estaban estableciendo, disuadiendo la uniformidad internacional que, de otra manera, pudo haberse desarrollado. En su lugar, la interrupción de la circulación internacional de los filmes en este período crucial probablemente fomentó la increíble variedad que caracteriza el cine de la década de 1910 (Thompson, 1995: 68-70).

⁶ B. Salt (2009). Véase también B. Brewster (1990) y J. Olsson (1994).

⁷ K. Thompson (1993a), (1995) y (1996).

⁸ J. Fullerton citado en J. Olsson (1994: 117). Véase el trabajo de Fullerton en (1990), (1993) y (1995).

⁹ D. Bordwell y K. Thompson (2010: 32). Véase también D. Bordwell *et alii* (1996).

La edición entre escenas creció básicamente en Estados Unidos, mientras que Rusia, Escandinavia y Europa occidental elaboraron un sistema alternativo afirmado en la puesta en escena en profundidad. Algunas formulaciones sobre este creciente interés del cine estadounidense por la edición puede distinguirse en las indicaciones del director danés Urban Gad quien, luego de mudarse a Alemania, escribió un libro en 1919 sobre dirección en cine, presuntamente el primer manual de producción escrito por un director importante:

Gad recommends recording a scene entirely in long shot, then replaying part of it for a closer view. This tableau-plus-insert approach is found throughout Europe in the teens, and it is one American technique as well, although Hollywood filmmakers were also building scenes out of many close shots. Gad explicitly declares that one should not “cut a scene into small bits,” in which “faces appear on the screen only a second and vanish into something else” (Bordwell, 2010a).

Luego de 1920 el estilo del *tableau* en profundidad como el de *Ingeborg Holm* se extinguió y un cine con continuidad al estilo estadounidense llegó al predominio del que aún disfruta¹⁰. Así, en el período de 1917-1920, muchos filmes de Estados Unidos tenían como promedio entre cinco y siete segundos por toma. Algunos de ellos, como *Para alcanzar la luna* (*Reaching for the Moon*, 1917), la comedia de Douglas Fairbanks, tuvo sorprendentemente un promedio de tres segundos (Bordwell, 2010a).

Quizá uno de los ejemplos más significativos en este sentido fue el uso del espejo; en las imágenes profusamente compuestas del cine europeo de la década de 1910, los espejos adquirieron una gran importancia y realizadores daneses fueron entre los primeros en explotarlos. En su repaso del cine danés del período de esplendor de la compañía *Nordisk*, Bordwell examina los estilos de composición en el montaje y la puesta en escena, planos fijos y no un cine “teatralizado”, destacando la complejidad y singularidad de lo que llevaba a cabo sobre todo *Nordisk*: el cine ofrece sólo un punto de vista pero dada la proyección óptica, las escenas pueden ser interpretadas en una profundidad mucho más calculada (Bordwell, 2010a); este cine buscó otras formas, no teatrales, como una extensión de capas que tapan a personajes ocultando y revelándolos, circunstancias que el *tableau* y la puesta en escena en profundidad, así como el uso de espejos, hacían posible y que era imposible de realizar en el teatro, dadas las distintas perspectivas que existen debido a los distintos lugares que ocupan las personas sentadas en el auditorio. Esto conllevaba determinados efectos dramáticos, por

¹⁰ D. Bordwell (2008a) y (1997).

ejemplo para mostrar a dos personajes y sus respectivas reacciones en el mismo encuadre. Esta capacidad general de la puesta en escena cinematográfica para bloquear y revelar figuras en profundidad ha sido multiplicada por la habilidad del espejo para exponer y suprimir reflejos en formas que intensifican el ritmo dramático de la escena (Bordwell, 2010a). Por lo demás, este recurso continuó siendo utilizado durante las décadas posteriores por parte de los directores escandinavos.



Fot. VII-X *La bailarina* (*Balletdanserinden*) y *Las tentaciones de la gran ciudad* (*Ved Fængslets Port*), ambos de August Blom del año 1911, *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) y *Como en un espejo* (Ingmar Bergman, 1961)

El trabajo de Carl Theodor Dreyer llevado a cabo en Suecia desempeñó un papel muy significativo en este sentido; en un filme como *La viuda del párroco* (*Prästänkan*, 1920), realizada para la *Svensk Filmindustri*, si bien utiliza la edición campo/contra-campo ésta no necesariamente respondía a prioridades congruentes con aquéllas del cine clásico de Hollywood. A lo que Dreyer tendía era a una concepción de la edición campo/contra-campo

que estaba arraigada en un conjunto muy diferente de convenciones (Fullerton, 1995: 94). Esto únicamente demuestra el carácter contradictorio de dichas clasificaciones, si bien también iluminan realmente las diferencias y similitudes en lo que respecta a estilo que tenían lugar en distintos contextos geográficos.

Bordwell, por su parte, esboza una perspectiva más bien teleológica sobre el trabajo de Dreyer, afirmando que durante el período del cine mudo éste fue un director orientado hacia la edición, como lo demuestran filmes como *El amo de la casa* (*Du skal aere din hustru*, 1925) y *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928). Como muchos otros directores jóvenes que iniciaron sus carreras a mediados y a finales de la década de 1910 (Ford, DeMille, Walsh, Gance, Lang, Lubitsch, Murnau, Kuleshov), Dreyer rápidamente consideró el nuevo estilo de edición analítica. Al final de su carrera reconsideró las estrategias del *tableau* de 1910; por eso mismo, Bordwell considera que *Gertrud* (1964) podría ser considerado una reelaboración anacrónica consciente de una tradición que el joven director antes había repudiado (Bordwell, 2010a)¹¹.

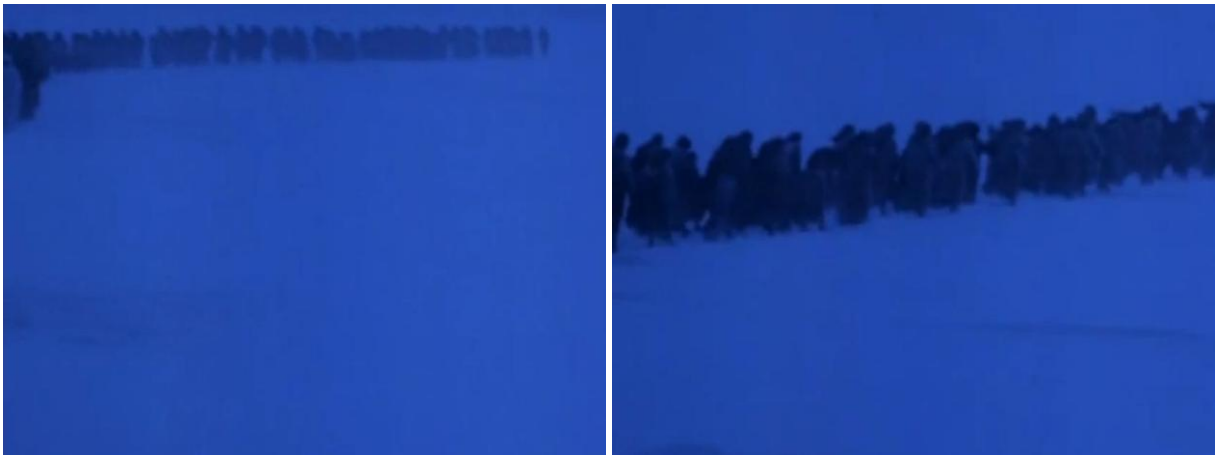
Uno de los filmes clave del período, *Los proscritos* (*Berg-Ejvind och hans hustru*/Victor Sjöström, 1918), desarrolla, sobre todo por medio de un montaje paralelo, estrategias plásticas formales donde la yuxtaposición de planos cercanos, medios y otros más bien lejanos, así como la organización de sus secuencias, le otorgaron a este filme una apariencia muy moderna y original para su época. Al mismo tiempo, las caracterizaciones y psicología de los personajes poseían también una novedad excepcional.

¹¹ Para una visión general del trabajo de Dreyer véanse D. Bordwell (1981) y (2010b) y D. Skoller (1973) (ed.).



Fot. XI-XII

Stiller, por su parte, enfatizó también la composición por medio de un montaje más sutil e ingenioso, sobre todo en muchos de sus filmes rodados en exteriores. Siguiendo el camino de Sjöström, *La canción de la flor escarlata* (*Sången om den eldröda blomman*, 1918), basado en una novela del autor finlandés Johannes Linnankoski, fue su primer trabajo rodado en exteriores. Un año después realizó *El tesoro de Arne* (*Herr Arnes penningar*, 1919), cuya clásica secuencia final de la gente caminando en la nieve en una serie de planos generales cada vez más cercanos, es característica de su composición distintiva.





Fot. XII-XIV *El tesoro de Arne*

La influencia estadounidense en el cine mudo sueco puede estudiarse vía Dinamarca, puesto que las producciones danesas funcionaron como intermediario entre Estados Unidos y Suecia¹². Asimismo, otro de los aspectos nacionales que merece ser aún más resaltado durante este período es la cuestión de las similitudes y diferencias entre distintas compañías productoras suecas durante mediados de la década de 1910, en especial *Hasselblad* (donde af Klercker levó a cabo sus filmes más importantes) y *Svenska Bio*, que representaba la nueva dirección con adaptaciones literarias de Sjöström y Stiller, y cuyas nuevas orientaciones durante la segunda mitad de la década de 1910 estaban en cierta medida conectadas con un retrato nacional distinto. Las adaptaciones cinematográficas de material literario prestigioso, principalmente nórdico, confirió un distintivo cultural además de asegurar su paso por la *Statens Biografbyrå* (junta estatal de censura cinematográfica sueca). Los filmes del período de *Hasselblad* resultan por su parte interesantes no menos por su ambivalencia en relación a “lo sueco”. Este debate coloca a los filmes de af Klercker justo en la intersección entre el mercado de consumo masivo entretenimiento y el cine como un arte incipiente (Söderbergh, 2010: 68).

Existieron también, por supuesto, relaciones con otros países fuera de Escandinavia, sobre todo con Alemania y Francia. Indiscutible resultan también los estrechos vínculos, por ejemplo, entre el cine escandinavo y el alemán. Así, filmes del alemán Paul Wegener, actor de la compañía de Max Reinhardt, como *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913), tomaron influencias del cine danés y del expresionismo en la literatura alemana (Mitry, 1999:

¹² Al respecto véase D. Bordwell (2010a) y A. Söderbergh (2010).

255). Gustav “Muck” Linden, quien fue también director del teatro *Kungliga Dramatiska Teatern*, más conocido como *Dramaten*, en Estocolmo, fue contratado por Magnusson para dirigir filmes en el verano de 1910. Linden había sido estudiado con el director naturalista alemán Otto Brahm en Viena y Berlín y con Reinhardt¹³.

Por otro lado, el caso de af Klercker resulta muy particular, dado que, al igual que otros directores en distintos países pero del período, utilizó consistentemente escenarios elaborados que contribuyeron muy poco a la claridad narrativa, utilizando muy poco la edición, pero que añadieron considerable interés en lo relacionado a la composición (Thompson, 1995: 76). La compañía *Hasselblad* produjo 29 filmes entre 1915 y 1918; excepto uno, todos fueron de af Klercker. Los filmes producidos por *Hasselblad* llevaron a cabo muchos experimentos en lo relacionado a la iluminación, sobre todo por medio del uso de imágenes oscuras con menor grado de iluminación que a menudo se combinaban con la puesta en escena en profundidad de maneras que parecen desafiar las convenciones e incluso los requisitos técnicos del período¹⁴. Jan Olsson señala que su filme *Ringvall på äventyr* (1913) contiene el ejemplo más viejo de insertos (Olsson, 1994: 115). Sin embargo, Af Klercker ha sido un director injustamente desatendido o que ha permanecido un tanto a la sombra en comparación con Sjöström y Stiller; además, el período mudo en Suecia ha sido generalmente abordado desde perspectivas internacionales¹⁵.

En *Fyrvaktarens dotter* (1918), por ejemplo, af Klercker utiliza numerosos insertos y ampliaciones de objetos y rostros, aparecen escenas filmadas en exteriores, en la cosa específicamente, y sobresale, como en sus demás filmes, la profundidad de campo; además, utiliza en varias ocasiones el montaje paralelo. Así, cuando el doctor Frank [Carl Barcklind] visita al profesor Wilson [Manne Göthson] un plano de Awa [Mary Johnson] con su hija aparece mientras está en su casa preguntándose por el paradero de su esposo; a este plano le sigue nuevamente otro de Frank para luego volver a la escena de Awa antes de ir a verles.

¹³ Sobre la influencia de Reinhardt en el cine alemán véase L. H. Eisner (1969).

¹⁴ A. Söderbergh Widding (2010: 122-26). En *El último grito* (*Sista skriket*/TV, 1995) de Bergman se recrea un encuentro entre af Klercker y Charles Magnusson.

¹⁵ Sobre el trabajo af Klercker en inglés véase en especial A. Söderbergh Widding (2010), Bordwell/Thompson (2010), pp. 64-5 y J. Fullerton (1994).



Fot. XV-XVII *Fyrvaktarens dotter* (Georg af Klercker, 1918)

En muchos de sus filmes, el espacio oculto del filme es traído al primer plano a través de efectos intrincados de espejos, encuadres y composiciones complejas de una manera sorprendentemente avanzada en relación con otros filmes contemporáneos; con la ayuda de espejos, af Klercker consigue conectar espacios separados así como ampliar el espacio cinematográfico como un todo. Podría afirmarse también que sus filmes funcionan como un punto de convergencia en cuanto a los impulsos que llegaron del extranjero, tanto de la vital industria de cine danesa como de Francia. Además, af Klercker no trajo únicamente impulsos en sentido vago de estos contextos; sacó, por ejemplo, ideas para escenas enteras y soluciones visuales del director serial francés Louis Feuillade (Söderbergh Widding, 2010: 65-7).

Del mismo modo, *Mod lyset* (1919), de Holger-Madsen, uno de los últimos filmes de la actriz Asta Nielsen en Dinamarca, hace uso del montaje paralelo, de numerosos insertos y primeros planos en iris, planos compuestos en profundidad con personajes en primer plano

mientras otros permanecen en el fondo, un uso interesante del espejo e, incluso, de un *flashback*.



Fot. XVIII-XXI *Mod lyset* (Holger-Madsen, 1919)

El escenario asimétrico, el cual se ha atribuido generalmente a August Strindberg en Suecia, sobre todo en sus notas sobre la descripción del diseño del escenario de *La señorita Julie* (*Fröken Julie*, 1888), en relación a la escenografía del escenario teatral, representando una innovación que enriqueció el potencial expresivo del cine. En su obra clásica, Strindberg propone dos puntos de fuga de la perspectiva en la puesta en escena. En la única escena, en la cocina, estos puntos de fuga habrían de dar la sensación de que el espacio dramático que se extiende más allá del área definida por el escenario lo cual de cierta manera implica que la cocina y el jardín son más grandes de lo que se puede apreciar y que, de alguna manera, el espectador siente que está incluido en el mismo espacio que los personajes. Así, la escenografía de Strindberg anticipa, en algunos detalles, la organización del espacio

dramático evidente en el cine sueco en el período de la Primera Guerra Mundial (Fullerton, 1995: 89-91)¹⁶.

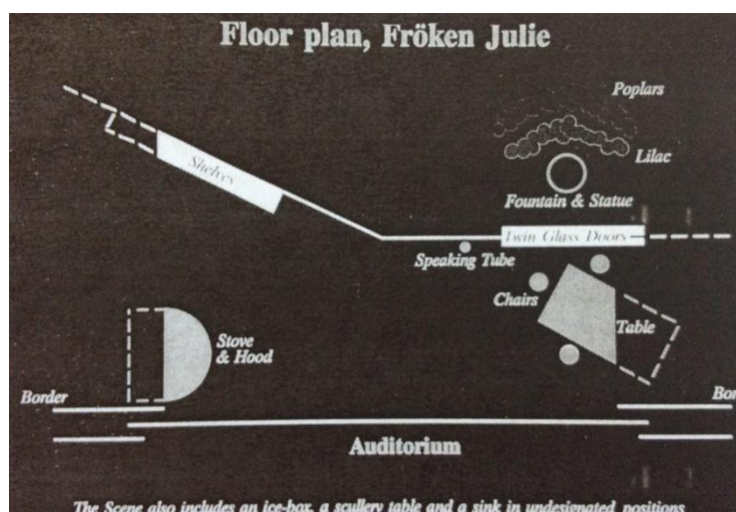


Fig. I El diseño, de acuerdo con Strindberg, para el escenario teatral de *La señorita Julie*

Sin duda, en este contexto el espacio del escenario ha representado la cuestión más importante para la organización y colocación de personajes y situaciones dramáticas. Concebido como sitio de movilización, ocultación y revelación que, más allá de los cortes o la edición, ilustra una inquietud por la composición visual en profundidad, el escorzo, el *tableau* y un uso particular del espacio en cuanto a sus relaciones temporales. El trabajo experimental de Strindberg con su Intima Teater (inaugurado en 1907), el cual recogió a su vez influencias del cine y las nuevas formas de industria y entretenimiento, se identificaba más con el cine más que con las formas del teatro establecido¹⁷. De esta forma, la cocina en *La señorita Julie* es vista desde un punto de vista particular y asimétrico, y no en su totalidad, como lo hubiese estado desde el punto de vista del formato teatral tradicional.

¹⁶ Véase J. Fullerton (1995). Strindberg también quitó las paredes laterales del escenario, previniendo así la creación de cualquier tipo de habitación simétrica que el espectador podría ver cómodamente desde fuera. Además, el público no es guiado en relación a las simetrías, direcciones o puntos de fuga en el escenario en sí, los cuales el teatro tradicional enfatizaba considerablemente. La única área que está separada de la cocina es el jardín, visible a través de la entrada abovedada. Así, el punto de vista físico del público en relación con el escenario es ambigua (Rokem, 1988: 114).

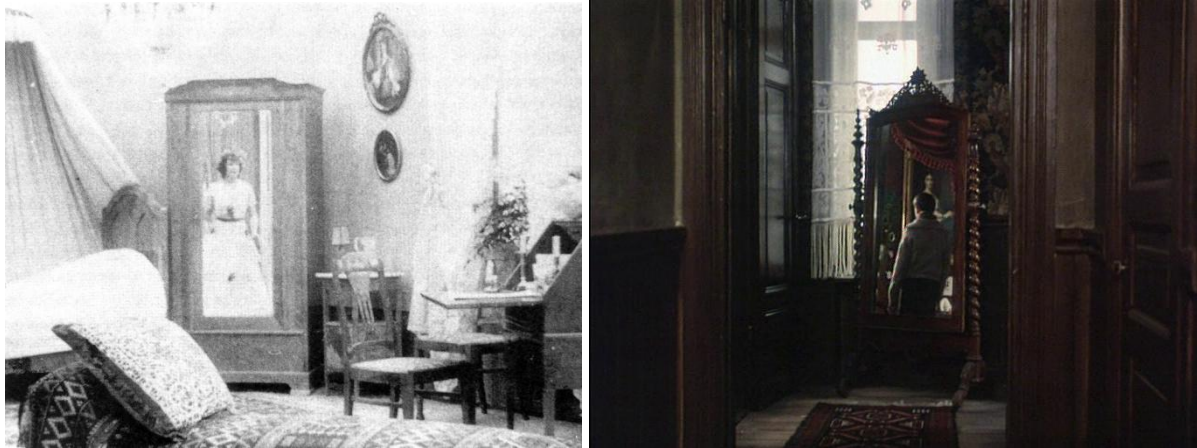
¹⁷ J. Fullerton (1993). Fullerton lleva a cabo una analogía entre el Intima Teater y el ambiente en el cual los filmes se acostumbraban exhibir en esa época. Entre otras cuestiones, la iluminación desde abajo que Strindberg propuso para sus obras teatrales en Suecia se consideró inapropiado puesto que las candilejas inferiores producían un efecto que entonces sólo se asociaba con la *varieté*. Véase también F. Rokem (1988).

En su análisis del desarrollo de la composición en profundidad en el cine sueco a principios del siglo XX, John Fullerton advierte que filmes como *Emigrant* (1910) y *Järnbäraren* (1911), ambos de Gustaf Linden, apuntan hacia una proximidad a la forma humana, el encuadre oblicuo y un énfasis sobre la composición de las imágenes en primer plano, las cuales reproducen cierta plasticidad de la imagen más típica de las producciones de *Svenska Biografteatern* luego de que los estudios se mudasen a Estocolmo en 1911 (Fullerton, 1995: 88-9). El alcance de los efectos de composición de los filmes suecos del período antes de la Primera Guerra Mundial no pueden ser evaluados tan fácilmente, dado que muy pocos filmes de ese período han sobrevivido (la mayor parte de ellos destruidos en el incendio de 1941). De acuerdo con Fullerton, esta innovación en el cine sueco propiamente recogió influencias de los filmes de los *Pathé Frères*; asimismo; es posible constatar que ése era un efecto pictórico deseado de *Svenska Biografteatern* al mudarse a la capital sueca, ya que el estudio que la compañía construyó ahí, al igual que el de *Hasselbladfilm*, facilitaba las puestas en escenas en profundidad elaboradas (Fullerton, 1995: 88-9).

Fullerton traza, a su vez, una analogía entre *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) de Bergman y *La victoria del amor* (*Kärleken Segrar*, 1916) de Georg af Klercker, donde ambas escenas,

through the device of a mirror evidence a striking similarity in the articulation of off-space [and] in refusing to cut to a reverse shot, *Kärleken Segrar* attests to an articulation of space which is different to what we now know as “classical” cinema which was being developed in the USA contemporaneous with the period when Klercker was working in Sweden [...] what both film-makers invoke is an organisation of narrative space whose lineage may be traced to another medium, the theatre (Fullerton, 1995: 87)¹⁸.

¹⁸ El trabajo de Bergman en relación al uso de espejos y sus vínculos con el cine sueco en general se trata en el apartado 3.1 de este capítulo.



Fot. XXII y XXIII *La victoria del amor* de Georg af Klercker y *Fanny y Alexander*

De acuerdo con Fullerton, la percepción del espectador histórico ocupaba una relación con el espacio narrativo diferente a la del cine clásico y filmes suecos como *Allt hämnar sig* (Konrad Tallroth, 1917) y *Mysteriet natten till den 25: E* (Georg af Klercker, 1916) también señalan una preocupación por el encuadre y un interés en la composición más pronunciada que aquél del cine clásico (Fullerton, 1995: 93-4). Fullerton encuentra una relación entre la presencia del espejo y la profundidad de campo en el trabajo de Bergman y el cine mudo, no únicamente con el fin de “mostrar” dos cosas o personas simultáneamente, sino más bien para otorgar cierto énfasis a ciertas escenas. Para Birgitta Steene, en los filmes de la década de 1950 Bergman prolongó la tradición de cierto estilo cinematográfico sueco que se remontan al cine mudo, sobre todo con el uso de una fotografía de alto contraste con un uso frecuente de contraluces, siluetas, una escenografía serena de algún modo teatral y un ritmo bastante lento (Steene, 2005: 145). La presencia de planos largos estáticos (*Persona*, *La vergüenza*), imágenes planimétricas (*¡Esas mujeres!*, *El rito*) y, por supuesto, del *tableau* (*Gritos y susurros*) son todos elementos que revelan una asociación directa con algunas de las técnicas que más sobresalieron durante el período mudo en el contexto escandinavo.



Fot. XXIV-XXVII *Tres mujeres, La vergüenza, Sueños y El rito*

3.4 Los influjos de la literatura y el teatro

Los vínculos entre el cine sueco y el teatro, así como con ciertas tendencias literarias, resultan incuestionables, sobre todo aquéllas provenientes del realismo y el naturalismo y cuya tradición lideraban en Escandinavia August Strindberg y Henrik Ibsen. Además del propio Ingmar Bergman, los directores de cine más reconocidos de Suecia como Alf Sjöberg, Georg af Klercker, Mauritz Stiller, Victor Sjöström, Gustaf Molander trabajaron muchos años atrás en el teatro (los tres últimos como actores también). Desarrollaron dos profesiones, se rodearon tanto de actores como de productores de dichas áreas y llevaron a la pantalla muchos textos literarios. Sin embargo, en el momento de estudiar las relaciones entre el cine y la literatura, éstas

no pueden ser abordadas desde el ángulo temático (argumento, tipología de los personajes, ambientes) ni tampoco groseramente referencial (capacidad de *reflejar* aspectos de la sociedad industrial) *sino desde las peculiaridades enunciativas* de ambos medios. Peculiaridades que encuentran un terreno común en la elaboración del punto de vista narrativo y el plano simbólico, así como en cierta hipertrofia descriptiva de los objetos (Company, 1987: 15)¹.

La transposición de un medio de expresión a otro no supone la mera traducción de una serie de elementos o estrategias, como bien lo expone Juan Miguel Company; ¿puede en realidad asumirse que una tecnología distinta no afecta el significado y función de los temas de los que el nuevo medio se apropia en la forma de una cita prolongada? (Elsaesser, 1990d: 172). La respuesta es sin duda evidente. Si no problematizamos dicha (re)apropiación no resulta aceptable abordar dicha transformación.

Análisis como el que lleva a cabo Bo Florin (2005) del filme *Dunungen* (Ivan Hedqvist, 1919), basado en el cuento (y luego obra teatral) *El gansito* de Selma Lagerlöf, resulta un ejemplo ilustrativo de la forma en que el texto fílmico adopta recursos literarios. Florin expone, por ejemplo, la forma en que los recursos cinematográficos traducen los elementos del texto literario, específicamente los sentimientos de amor de la protagonista; lo que en el texto dramático se lleva a cabo por medio del lenguaje que describe sus emociones, primero hacia su prometido y luego hacia el tío de éste, en el filme se unifica y se reduce a una serie

¹ El subrayado es nuestro.

de miradas y gestos faciales (Florin, 2005: 38). Se trata de establecer las condiciones de lectura y de esa trasposición de la literatura al cine siempre y cuando se especifiquen los componentes formales que ahí intervienen y que son propios de cada medio.

Marie-Claire Ropars utiliza el término “reescritura” para referirse a la transformación que sufren en el cine los textos literarios: este término, que sustituye al de “traducción”, señala la apuesta por un desplazamiento teórico en la comprensión de esta transición, donde la repetición e identidad del “original” se ven cuestionadas. Al poner en juego a este par diferencial se modifica necesariamente la identidad del supuesto original, del cual se sugiere una versión analógica capaz de iluminar, aunque también altera, el principio de *escritura* (Ropars, 2007a). Si se pretende analizar esta reescritura es necesario tomar en cuenta la transformación que se lleva a cabo; si hay elementos que en el cine pueden ser considerados “teatrales” es porque comparten ciertas características pero, debemos recordar, también grandes diferencias.

La relación del cine sueco con el teatro tiene antecedentes en el *Théâtre libre*, inaugurado por André Antoine en 1887 en París y en el *Schall und Rauch* (luego *Kleine Theater*) en Berlín fundado en 1901 por Max Reinhardt y otros. Reinhardt, quien había dirigido obras dramáticas de Strindberg, fue el creador del *Kammerspiele* (“Teatro de cámara”), cuya influencia en el cine (sobre todo alemán) fue importantísima². Al año siguiente, Strindberg abriría la sala *Intima teatern* (“Teatro Íntimo”) en Estocolmo. Cuando la producción cinematográfica inició formalmente, el naturalismo era la forma dominante de actuación en el teatro en Escandinavia y la formación que actores y directores recibieron fue de estilo naturalista. No obstante, el *Intima teatern* empezó a presentar actitudes, diálogos y situaciones cotidianas con las cuales el público no estaba familiarizado; no se acostumbraba, por ejemplo, que los actores se dirigieran a la cámara, sino que todo aparentase verse “natural” (Sandberg, 2000: 135). Una de las características del teatro sueco (y del *Intima teatern*) a principios de siglo, fue que éste se fue definiendo cada vez más como el teatro del director, como su puesta en escena personal dentro de un espacio íntimo.

² Véase J. Mitry (1999), sobre todo el apartado XXXIV, pp. 253-92. Para Mitry, sin el conocimiento del movimiento teatral de principios de siglo, “la mayoría de las búsquedas del cine europeo resultarían incomprensibles” (Mitry, 1999: 257). La relación entre el cine (temprano) y el teatro ha sido tratada por B. Brewster y L. Jacobs (1997) de manera significativa y por D. Bordwell (1997) y V. Sánchez-Biosca (1996), sobre todo las páginas 35-7.

Strindberg fue uno de los grandes pioneros dentro de la tradición teatral simbolista y subjetiva, sobre todo a partir de sus textos de 1907. La práctica en la cual una escenografía representa un estado mental, que tuvo tanta importancia para la poesía simbolista, ha tenido muchísimo peso en el teatro (Törnqvist, 2003: 163). Ingmar Algulin describe algunas de las principales características de las piezas *La tormenta (Oväder)*, *La casa incendiada (Brända tomten)*, *La sonata de los espectros (Spöksonaten)* y *El pelícano (Pelikanen)*, todas de 1907, de la siguiente manera:

environment and stage-properties play the main role, rather than the characters. These rather appear as lost and unreal aliens in a symbolically charged setting, the meaning of which is fully clear while the characters themselves are elusive and without meaning. This reduction of the personality often leads to deformation of human characteristics, as with, for example, the mummy in *The Ghost Sonata*. The language becomes apparently illogical and disconnected, as if its ability to render a meaningful picture of reality were challenged (Algulin, 1989: 131).

El teatro de cámara de Strindberg se caracteriza, entre otras cosas, por desarrollarse en una intimidad con el público (en teatros pequeños) y según pautas asociativas similares a aquellas de la música de cámara, donde predominan determinados *leitmotifs* o elementos simbólicos y no tanto un progreso o desarrollo de acciones. Generalmente se trata de un grupo pequeño de personajes que interactúa en un espacio único y recluso, otras veces aislado, donde muchas veces se enlazan cuestiones oníricas y situaciones “reales” con estados emocionales. Aquí, uno o varios motivos encauzan y dan forma a la narración, si bien ésta no siempre conlleva a una conclusión o desenlace concreto. Estas piezas de cámara proyectaban revelar un espacio dramático que, al igual que la música de cámara, representase una yuxtaposición sutil de ideas o emociones por medio de vínculos asociativos de motivos y de sus respectivas variaciones a lo largo del texto. Para Strindberg:

...in drama we seek the strong, highly significant motif, but with limitations. We try to avoid in the treatment all frivolity, all calculated effects, places for applause, star roles, solo numbers. No predetermined form is to limit the author, because the motif determines the form. Consequently: freedom in treatment, which is limited only by the unity of the concept and the feeling for style [...] The concept of chamber music transferred to drama. The intimate action, the highly significant motif, the sophisticated treatment³.

³ A. Strindberg citado en E. Törnqvist (2012), p. 16.

Algo similar sucede con los personajes particulares de estos textos. En una célebre carta que Émile Zola envió a Strindberg en relación al manuscrito de *El padre (Fadern, 1887)*, al cual alababa profundamente, el escritor francés no deja de reprocharle su “exigua descripción” y de criticar al personaje del capitán “que ni siquiera tiene nombre” así como a sus otros personajes “que son casi entes de razón no me aportan la sensación completa de la vida que yo exijo” (Strindberg, 2008: 105). Zola solicitaba una serie de atributos distintos y casi opuestos a los que Strindberg se proponía retratar, quien optaba más por una austeridad. El consenso crítico señala que los personajes de Strindberg constituyen más bien figuras que representan planteamientos metafóricos, los cuales no encarnan a individuos ubicados en situaciones concretas donde se desarrollan acciones, problemas o circunstancias específicos; simbolizan en su lugar ciertos prototipos o disyuntivas, un tipo de emoción o idea dentro de una situación dramática con connotaciones existenciales.

En el prólogo a *La señorita Julie (Fröken Julie, 1888)*, Strindberg explica su decisión de reducir el número de diálogos, donde ha evitado la artificialidad del diálogo francés simétrico, matemático y ha permitido que las mentes de sus personajes trabajen de forma irregular, tal como lo hacen en la vida real, donde ningún tema se agota completamente por azar antes de que una mente descubra una forma de engranaje entre ellos. Por lo mismo, el diálogo deambula, se provee a sí mismo en las primeras escenas de material que luego se reelabora, se aborda, se repite, se ensaya, se expande y se desarrolla como el tema en una composición musical⁴. Se percibe, pues, que su deseo es el de retratar los estados propios de la conversación, en la cual puede haber silencios, incoherencias, así como una evolución. Al abordar su decisión de utilizar sólo dos personajes en *La señorita Julie* (además de la cocinera, que tiene un papel secundario) Strindberg señala:

it seems to me that what most interests people today is the psychological process. Our inquiring minds are no longer satisfied with simply seeing something happen. We want to know how it happens. We want to see the strings, the machinery, examine the double-bottomed box, try the magic ring to find the seam, and watch the cards on the sly to discover how they are marked⁵.

⁴ A. Strindberg citado en B. Steene & E. Törnqvist (2007) (eds.), pp. 68-9.

⁵ *Ibid*, p. 69.

Se trataba de reproducir las urdimbres de los procesos psicológicos, de reflejar de alguna manera las formas en las que el ser humano procesa ciertos hechos, más allá de narrar dichos hechos por medio de tramas o acciones entre varios personajes. En *El sueño* (*Ett drömspel*, 1901), Strindberg deseaba imitar de alguna manera la forma desconectada pero aparentemente lógica de los sueños: todo puede suceder, todo es posible y probable; el tiempo y el espacio no existen. La imaginación gira y entrelaza patrones nuevos en una mezcla de recuerdos, experiencias, fantasías libres, elementos absurdos e improvisaciones. Todo lo improbable se vuelve probable. Los personajes se dividen, se duplican, se multiplican, se evaporan, se condensan, se dispersan, convergen y son esbozados con sólo algunos atributos. Un personaje se disuelve en varios, quienes, a su vez, se fusionan en uno otra vez. Un minuto es como muchos años; no existen estaciones: la nieve cubre el escenario veraniego, el limero se torna amarillo y luego verde otra vez⁶.

En este contexto, es preciso reconocer también la repercusión de otras manifestaciones literarias y artísticas en la filmografía de Bergman. Cuando éste emprendió su trabajo en el cine en la década de 1940 surgía en Suecia una nueva generación de escritores conocida como la “escuela de los cuarenta” (*fyrtyotalist*), de la cual formaron parte Stig Dagerman, Erik Lindegren, Elsa Grave, Lars Ahlin, entre otros. Estos escritores se caracterizaron por cierto pesimismo, desilusión, cinismo, existencialismo y escepticismo religioso. Para Rune Waldekranz, tanto Dagerman como Bergman fueron sus portavoces dramáticos. De hecho, el primer texto suyo que se publicó apareció en la revista de literatura vanguardista *40-tal*⁷. En un principio, el cine de Bergman, con su estilo existencialista reforzado por el sentimiento metafísico de los poetas suecos de 1940, fue considerado una novedad en la Europa de la posguerra y en Estados Unidos (Steene, 2008: 215)⁸. Así, aunque la crítica sueca rechazó la visión sombría de *Prisión* (*Fängelse*, 1949), se le vinculó con la literatura existencialista de la década; Thorsten Eklann sostuvo que el filme representaba

⁶ A. Strindberg citado en B. Steene & E. Törnqvist (2007), pp. 94-5. La noción de “sueño” de Strindberg ha representado una dificultad incluso para sus críticos coetáneos y las consideraciones formalistas o realistas, como las de André Bazin, no han sido capaces de distinguir el problema que conlleva dicha noción tanto en la literatura como en el cine; por ejemplo, las formas en que esto se manifestaría en un filme como *Persona* (1966), el cual ha sido percibido como un “sueño” sin que éste, claro está, sea propiamente la grabación de un sueño de Bergman o de alguien más (Botz-Bornstein, 2008: 45). La cuestión de los sueños en el trabajo de Bergman ha sido tratada por T. Botz-Bornstein (2008), M. Kinder (1983), P. Cowie (1981) y V. Petrić (1981) y (1983).

⁷ B. Steene (2005), p. 12. Sobre el trabajo literario de Bergman véase sobre todo M. Koskinen (2002a), (2002b), (2010b) y (2011).

⁸ Véanse los apartados 2 y 2.1 del Capítulo 4 en relación a la recepción del trabajo de Bergman.

estilísticamente hablando una analogía a la poesía modernista al romper con el cine lineal tradicional y usar una técnica asociativa basada en una estructura intrincada de *flashbacks*⁹.

El hecho de que Bergman se dedicara tanto al teatro como al cine de manera simultánea durante más de sesenta años ha producido un importante corpus crítico. Su trabajo en el teatro ha merecido, además, extensos estudios más allá de su relación con el cine¹⁰, aunque ésta pueda resultar un enfoque significativo. Maaret Koskinen ha señalado, no obstante, las insuficiencias generales presentes en los trabajos que han abordado los filmes de Bergman en relación a sus producciones teatrales:

The research that does exist is mainly focused on similarities and parallels of thematic nature [...] whereas comparative studies of formal or stylistic traits are rare (the major exception to the rule still being Bergman's use of the chamber play idea in his films, as Strindberg defined it). In place of in depth studies there seems to exist a consensus that Bergman's work in the theatre mainly has influenced his films negatively (e.g. hampering them with "literary" dialogue, "conventional" dramatic structure, "static" compositions and camera style), and that it was only gradually that Bergman managed to "free" his films from this influence, to the benefit of a supposedly more "filmic" style (Koskinen, 1997: 80).

Es verdad que en una primera aproximación, podemos sostener que el interés de Bergman por la composición pictórica en vez del movimiento de la cámara, su preferencia por la edición en continuidad, por panorámicas antes que por cortar y por planos-secuencia puede estimarse como una inclinación por características teatrales (Törnqvist, 2003: 218); no obstante, esto no representa un proceso que pueda ser estudiado al cotejar recursos teatrales y no teatrales o, como señala Birgitta Steene, al comparar el guión de un filme de Bergman con el producto terminado (Steene, 1970: 24). De ahí también que afirmen algunos que *En presencia de un payaso* (*Larmar och gör sig till*/TV, 1997) es un trabajo que consigue fusionar el cine con el teatro (Koskinen, 1999: 141) o que *El rito* (*Riten*/TV, 1969) es un filme plenamente teatral (Cowie, 1983: 256).

⁹ T. Eklann citado en B. Steene (2005), p. 180. El artículo de T. Eklann (1949), en sueco, no está traducido.

¹⁰ Cabe mencionar en este sentido que el crítico de teatro Herbert Grevenius se convirtió en guionista de Bergman y Torsten Hammarén, el director del teatro de Göteborg, fue uno de los mentores más importantes de Bergman a partir de 1946 durante sus primeros años como director de teatro. Sobre los primeros años en la carrera de Bergman consúltese a B. Steene (1998b) y (2005), sobre todo las páginas 33-7 y 459-61 y, concretamente como director de teatro véanse, sobre todo, E. Törnqvist (1995) y (2003), L.-L. Marker & F. Marker (1992), M. Holdar (2005). El trabajo de Maaret Koskinen ha abordado las relaciones del teatro y el cine en (1997) y (2001).

Muchos coinciden en que los filmes de Bergman de las décadas de 1940 y 1950 poseen más relaciones con lo literario y lo narrativo que trabajos posteriores, además de que durante esta época realizó diversas adaptaciones de textos literarios. El primer filme que dirigió, *Crisis (Kris, 1946)*, se basó en la pieza teatral *Moderdyret* del autor danés Leck Fischer y, posteriormente, llevó a cabo otras adaptaciones de la literatura escandinava al cine (*El manantial de la doncella [Jungfrukällan, 1960]*, *Un verano con Mónica [Sommaren med Monika, 1953]*, *Ciudad portuaria [Hamnstad, 1948]* *En el umbral de la vida [Nära livet, 1958]*). A partir de la década de 1960 Bergman se alejó un poco de esta práctica y escribió sus propios guiones; no obstante, aún está por verse qué consecuencias o transformaciones sufrió su trabajo en cuanto a la estilización.

El trabajo de Strindberg se convirtió en una de las máximas influencias de Bergman y, de acuerdo con lo que éste manifestó en varias ocasiones, intentó trasladar conceptos y técnicas literarias a términos cinematográficos, empezando con *Como en un espejo (Såsom i en spegel, 1961)*¹¹. Según John Orr, los objetivos modernistas que cambian a través del espacio y el tiempo y que Strindberg empleó en *El sueño* o en su trilogía *Camino a Damasco (Till Damaskus, 1898-1904)*, Bergman los transfirió, con su propio estilo, a sus “road movies” como *El séptimo sello (Det sjunde inseglet, 1956)* y *Fresas salvajes (Smultronstället, 1957)* pero con diferencias¹². Sin embargo, Orr no expone cuáles son exactamente esas “diferencias” ni ahonda en las formas en que Bergman llevó a cabo dichas elipsis en otro medio y lenguaje completamente distintos. Más que exponer las diferencias se trataría de estudiar, por ejemplo, de qué forma se manifiesta una elipsis en un filme determinado y en qué se diferenciaría de otras elipsis cinematográficas no tan cercanas a la literatura.

Suele afirmarse también que el teatro de cámara le ofreció a Bergman algunos modelos para la forma y conjunto de conflictos dramáticos a tratar: la familia burguesa de Ibsen que se derrumba a través de la vida-mentira, la pareja de Strindberg que se autodestruye a través de la angustia sexual y el odio. Esto se ha percibido, sobre todo, desde el punto de vista del cine de autor y de los cines nacionales, donde los rasgos de la tradición cultural de una nación, tal como son representados en las artes (la novela, el teatro, la ópera),

¹¹ En torno a las puestas en escena de Bergman de los dramas de Strindberg véanse E. Törnqvist (2012), L.-L. Marker & F. Marker (1988) y sobre las relaciones entre Bergman y Strindberg consúltense H. Perridon (1998) (ed.), la edición especial de *Tijdschrift voor Skandinavistiek* Vol. 20. No. 1 (1999), B. Steene (1998c) y P. Mosley (1981), pp. 15-33.

¹² J. Orr (2008).

son luego incorporados al cine (Elsaesser, 1994: 26). No obstante, como hemos venido insistiendo, la reducción de estas cuestiones al ámbito del argumento no contribuye a un estudio formal del cine de Bergman y de las funciones exactas que poseen estas características en textos concretos a través de medios estrictamente cinematográficos.

Ahora bien, lo que se denomina “cine de cámara” tiene directa influencia y relación con el teatro y música de cámara, los trabajos de Reinhardt, de Strindberg y el cine expresionista alemán de la década de 1920. Filmes como *Escalera de servicio* (*Hintertreppe*/Leopold Jessner, 1921), *El último* (*Der letzte Mann*/F. W. Murnau, 1924) y *La noche de san Silvestre* (*Sylvester: Tragödie einer Nacht*/Lupu Pick, 1924), ejemplos del *Kammerspiel* alemán, así como los filmes basados en los guiones de Carl Mayer, investigaron novedosas composiciones y puestas en escena, si bien reducidas y generalmente estáticas, bajo un tempo cargado de efusión expresionista. Al igual que sucedía en el teatro, muchos de ellos confundían la distinción entre sueño y realidad, entre pasado y presente, y presentaban una reducción (de personajes, de la acción, del tiempo y espacio)¹³.

Cuando Bergman comenzó a hablar de su “cine de cámara” a partir de la denominada trilogía (*Como en un espejo*, *Los comulgantes* [*Nattvardsgästerna*, 1963] y *El silencio* [*Tystnaden*, 1963])¹⁴ enfatizó el uso de la iluminación natural, del primer plano, así como de escenarios cerrados y simples. Esto estaba orientado hacia breves escenas de acción que ponían en evidencia entornos de carácter introspectivo e íntimo menos inclinados hacia la verbalización. Varios críticos afirman que a partir de *Como en un espejo*, Bergman desarrollaría un estilo totalmente distinto que marcó su trabajo de forma determinante; el mismo director afirmó que con este filme había descubierto un nuevo lenguaje cinematográfico, al concentrarse en sólo cuatro personajes: “[había] tomado la decisión de reducir. Ello se manifiesta ya en la primera imagen: cuatro personas surgen de un mar, venidos de ninguna parte” (Bergman, 2007: 210). Así, para Peter Cowie,

¹³ Sobre el cine alemán del período mudo véanse L. H. Eisner (1969), T. Elsaesser (1990d) y (1996a) (ed.), T. Ginsberg & A. Mensch (2012) (eds.), P. Coates (1991).

¹⁴ Existe numerosa bibliografía que aborda el cine de cámara de Bergman; no obstante, la mayoría se enfoca en cuestiones temáticas. B. Steene (2005) ofrece un listado general de dichas referencias. Para un análisis en relación a la influencia de Strindberg véase M. J. Blackwell (1981), aunque ella lo hace, nuevamente, desde un punto de vista temático. Véase también el diario de rodaje durante la realización de *Los comulgantes* de V. Sjöman (1978).

All three films are austere in tone and pessimistic in outlook [...] It is as though Bergman were seeking to disencumber himself of the ornamental imagery and high-flown asseverations of films such as *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*, or *The Magician*. The trilogy is informed with an unerring precision of technique (Cowie, 1983: 198).

La opinión según la cual filmes de cámara como los de la trilogía, *Persona*, *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) o *El rito* contienen más elementos que podrían denominarse “teatrales” (cámara fija, diálogos extensos, pocos personajes, acción reducida)¹⁵ resulta sumamente problemática¹⁶. A pesar de la tendencia a considerar a la trilogía como un conjunto, es preciso desconfiar de dicha simplificación, sobre todo si tomamos en cuenta que el mismo Bergman afirmó en diversas ocasiones que tal denominación fue señalada *a posteriori*. Existen, por otro lado, filmes como *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-3) o *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei/The Serpent's Egg/Ormens ägg*, 1977) que se han desvinculado del “cine de cámara” (puesto que contienen numerosos personajes, gran orquestación, diversos escenarios, etc.) que igualmente poseen rasgos que se han denominado “teatrales” en otros contextos (composición sugestiva del encuadre, numerosas escenas de diálogos, secuencias largas). Resulta improductivo generalizar de acuerdo con una idea ambigua de lo que representan los elementos “teatrales” en el cine.

No obstante, reconocemos que con la trilogía, Bergman emprende una labor mucho más enfocada en los componentes técnicos. Más allá de la lectura argumental alrededor del “silencio de Dios”, de su inclinación hacia el nihilismo o de sus relaciones con el “teatro de cámara” en sentido temático que comprendería a los tres filmes, las condiciones de la puesta en escena resultan verdaderamente significativas, como se expondrá a continuación en el caso de *El silencio*. Para Marilyn Johns Blackwell, estos tres filmes representan un cambio

¹⁵ Muchos señalan que aunque la trilogía representa la primera manifestación del cine de cámara de Bergman, filmes posteriores como *Persona*, *De la vida de las marionetas*, *Gritos y susurros* y *El rito* también se inscribirían dentro de dicha denominación.

¹⁶ Koskinen mantiene (desde una perspectiva temática) que en la década de 1960, luego de la denominada trilogía, Bergman se desplazó del dominio de la religión al del arte y resulta posible distinguir un patrón de desarrollo en sus filmes: cuestiones relativas a la fe y duda religiosas son reemplazadas por otras similares mas en el ámbito del arte (Koskinen, 2000: 211). Estimamos más bien que el arte y la religión confluyen a lo largo de todo su trabajo. Aunado a esto existe la opinión según la cual a partir de entonces Bergman se enfocó más en cuestiones femeninas, lo cual puede verse como una búsqueda de un discurso alternativo que evita las implicaciones religiosas y autoritarias de la narración por parte de los hombres (Sandberg, 1991: 2). Sobre este cambio de lo “masculino” a lo “femenino” véase M. B. Sandberg (1991) y M. J. Blackwell (1997f). Véase también el apartado 4.4 del Capítulo 4 y el Capítulo 5 de este trabajo.

considerable en la estética de Bergman que se da tanto en la forma como en el contenido y se caracterizan por:

[1] the fragmentation of the world into expressionistic sets, [2] the shrinking of nature into claustrophobic interiors that reflect the characters' mental states, [3] the collapsing of time into an equation between real time and playing time, [4] the deemphasis of cinematic framing in favor of stage settings, and [5] the elimination of high and low angle photography in favor of straight-on angles (Blackwell, 1981: 61).

En este párrafo advertimos, tal como señala Koskinen, que además de reducir diversas cuestiones, Blackwell denuncia la omisión de ciertas características que vendrían siendo “inherentemente cinematográficas” por otras “teatrales”. Así, la falta de atención en el encuadre y en las angulaciones alta y baja alejó a Bergman del “aspecto fundamental de la estética del cine” (si es que logramos especificar dicho aspecto). Según ella, desaparecen recursos utilizados en sus filmes anteriores: emociones poderosas generadas por las maquinaciones de la cámara, como los tonos claros y oscuros conflictivos de *El séptimo sello* o las secuencias largas y fluidas de *Fresas salvajes* y concluye que si los filmes de la trilogía son efectivos se debe únicamente a sus guiones y a que presentan relaciones similares al drama de cámara (“chamber-dramalike”) más allá del uso de la cámara (Blackwell, 1981: 61).

No pretendemos dar cuenta de estos filmes en su conjunto y consideramos que tanto en la trilogía como en otros filmes, sobre todo posteriores, la austeridad/reducción no es una finalidad sino un punto de partida y un fin en sí mismo. La *mise-en-scène* se concibe desde el inicio como una “abstracción”, una tendencia a la síntesis y a la reducción en términos audiovisuales. No se trata de una puesta en juego de “lo teatral” en el cine; reiteramos que la oposición cinematografía/teatro sugiere desde el inicio que ambos pueden transponerse sin ninguna dificultad (ya hemos visto lo difícil que resulta hablar de un código cinematográfico propiamente). Asimismo, aunque coincidimos con algunos críticos en que el diálogo relativamente escaso de varios de estos filmes representa un cuestionamiento, a través del cine mismo, de la veracidad de la palabra hablada, esto contrasta a su vez con aquellos trabajos que también han sido denominados “de cámara” en donde hallamos numerosas escenas de diálogos y monólogos, tales como *Persona*, *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) o *El rito*. El lenguaje continúa siendo un asunto importante para

Bergman, aunque sea para manifestar precisamente la carencia o imposibilidad de comunicación; piénsese en *Después del ensayo* (*Efter repetitionen/TV*, 1984), *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) o en el mismo *De la vida de las marionetas*, donde largos monólogos o discusiones entre personajes resultan parte sustancial de los filmes. La reducción del elemento hablado culmina, según Steene, en trabajos como *Persona* y *Gritos y susurros* con el mutismo de una de las protagonistas, las conversaciones escasas e interrumpidas, los momentos largos de silencio o los vagos susurros que nunca se materializan completamente (Steene, 2005: 147)¹⁷.

Conviene insistir una vez más en la necesidad de evaluar trabajos de manera individual¹⁸. *El silencio*, por ejemplo, no sólo se destaca dentro de la denominada trilogía, sino también de trabajos anteriores; resultó un filme clave en la carrera de Bergman, representó un caso singular en el contexto del cine escandinavo, sobre todo en lo relacionado a la censura, y nos permite, además, estudiar cuestiones relevantes en torno al cine de su tiempo¹⁹. En una aproximación más detenida, se destaca un uso particular de la cámara: numerosas y diferentes angulaciones, movimiento constante y diversos emplazamientos. La movilidad de la cámara, descrita por David Bordwell como una de las áreas más difíciles para el análisis en el cine, suele estudiarse como un recurso narrativo. Sin embargo, Bordwell destaca que el movimiento de la cámara puede reforzar, modificar o desplazar expectativas e hipótesis sobre el espacio de la escenografía a través del tiempo y que el *travelling* puede producir el efecto cinético de profundidad²⁰.

El asunto central de *El silencio* es la correlación e interacción entre los tres protagonistas y la composición visual en muchos de los casos no está necesariamente “justificada” por el contenido narrativo o argumental. El filme investiga una situación particular en la cual los personajes, su condición y temperamento, conforman una atmósfera y no una temática exclusiva. Se trata de un filme concebido como una impresión de ritmo y contraste, sobre todo de cercanía y distancia, donde resulta más importante la forma en que

¹⁷ Bergman también abandonó el uso de grandes orquestaciones de sus filmes anteriores y la única música que aparece en estos filmes son algunos compases de Bach o Brahms, la mayoría de las veces tocados por un solo instrumento. Como bien señala Steene, incluso el fragmento de “La flauta mágica” (*Zauberflöte*, 1791) de Mozart que aparece en un teatro de marionetas en *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) es reducido al nivel de la música de cámara (Steene, 2008: 219-20). Sobre el uso de la música en el cine de Bergman véase M. Bird (1996), P. Livingston (1982), pp. 242-49 y A. Luko (2016).

¹⁸ Tanto Bordwell como Bazin insisten en esta cuestión.

¹⁹ Esto es tratado más a fondo en los apartados 2 y 2.1 del Capítulo 4.

²⁰ D. Bordwell (1991b).

ésta se despliega que las acciones en sí. Se construye así un tejido textual inquieto que oscila entre Johan [Jörgen Lindström] jugando por los pasillos del hotel, Ester [Ingrid Thulin] en su habitación y Anna [Gunnel Lindblom] en el café, el teatro o el mismo hotel.

Uno de los efectos más sobresalientes del filme consiste en un cambio constante de la focalización a través de varios procedimientos formales (panorámicas y ángulos de cámara que siguen los pasos de los personajes, pero también recursos como el POV de personajes específicos y la estrategia del plano/contra-plano) que conduce a un ritmo dinámico y dramático en el cual las acciones y los diversos puntos de vista de los personajes se manifiestan más allá del desarrollo causal. Para Koskinen, uno de los elementos fundamentales de *El silencio* es la observación, el acto mismo de mirar, que constituye el centro tanto de la narrativa como del narrar²¹, tal como ocurre en *Pasión* y en *De la vida de las marionetas*. De ahí que la cámara desempeñe un papel sumamente vertiginoso y desde el principio se dedique a “seguir” a los personajes y se mueva constantemente por medio de *travellings* cortos por las habitaciones. Sin embargo, al abordar ese movimiento “problemático” tendemos a cuestionar ¿qué se ve? o ¿quién está viendo esto? cuando la pregunta debería ser: ¿cuál es el modo de ver? (Bordwell, 1991b: 236).

Una de las estrategias más significativas es el emplazamiento de los tres protagonistas dentro del encuadre en las escenas en las cuales están juntos. Desde el plano inicial, se sitúan cada uno a la distancia como en una especie de sucesión, donde Johan sirve muchas veces de “intermediario” entre las mujeres. Así, muchas de las veces uno de los tres aparece en primer plano, otro a una distancia media, mientras que el tercero aparece en profundidad de campo.

²¹ M. Koskinen citada en M. J. Blackwell (1997c), p. 104. Véase también de Koskinen (1993) y (2010a).



Fot. I-III *El silencio* (1963)

La estilización también se desarrolla por medio de planos e imágenes que sugieren cierta fragmentación y una inquietud por fraccionar los cuerpos y rostros de los personajes; se trata de figuras que circulan constantemente, se reflejan unas en otras y cruzan una y otra vez los confines del marco.



Fot. IV-VII

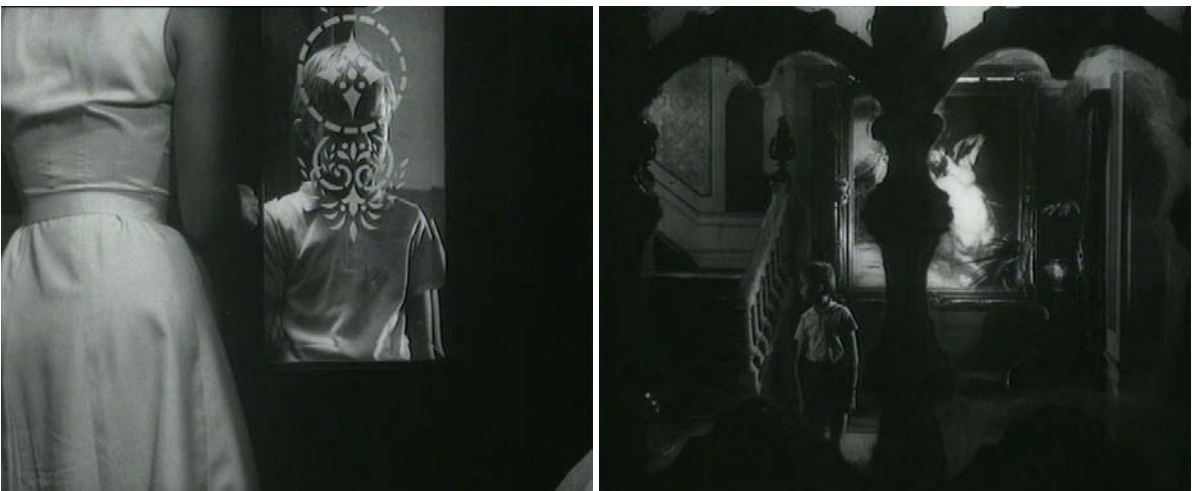
Varios planos adquieren ángulos sobresalientes, muchos de ellos desde perspectivas inusuales como diagonales, picados y contrapicados; en otras ocasiones, el encuadre únicamente permite ver secciones de objetos.





Fot. VIII-XI

La *escritura* fílmica se manifiesta también por medio de desplazamientos que emplazan a los cuerpos en encuadres frontales y en una serie de reencuadres en forma de triángulos, esferas, donde los personajes quedan momentáneamente contenidos. Esto se ve subrayado por la presencia de marcos y puertas entreabiertas e innumerables umbrales que conectan habitaciones donde hay alguien que escucha u observa a otro a escondidas y que acentúa el traspaso o tránsito de un espacio a otro que continuamente llevan a cabo los protagonistas, ya sea de una habitación a otra, del pasillo del hotel a las habitaciones, de la calle al café, de éste al teatro, etc.





Fot. XII-XVI

Se ha hablado con frecuencia de elementos “arbitrarios”, al parecer externos y no motivados por la ficción, que aparecen a lo largo de *El silencio* y que confieren a la historia un aspecto alegórico y refuerzan las temáticas ahí tratadas. Así, los tanques de guerra aparecen sin ninguna justificación; dicha guerra, además, no es explicada en términos políticos ni “argumentada”. Algo similar sucede con la imagen de una carreta acarreada por un caballo famélico vista desde la ventana y la aparición del grupo de enanos; para muchos representan símbolos o una forma de “expresar ciertas ideas” (violencia, decadencia), aunque es verdad que no hay nada en *El silencio* que no tenga una explicación “naturalista” (Wood, 2013: 158). Esto pone al desnudo esa necesidad de otorgar significados lingüísticos concretos a las imágenes, de hallar una justificación a las técnicas y a los motivos utilizados y, cuando esto se dificulta, convertirla en símbolo o metáfora de estos significados. Como ya hemos expuesto, debemos plantearlos como elementos que dan forma a un escenario y a una atmósfera. Basta

pensar en elementos recurrentes del filme como espejos, reflejos, manos, J. S. Bach, el tictac de un reloj, que no necesariamente conllevan un solo significado o sentido, tampoco forzosamente uno metafórico, sino que acompañan al filme en su recorrido textual por las ideas de (in)comunicación, contacto y tiempo.

El escenario del filme es la ciudad de Timoka²², que se encuentra al parecer en medio de una guerra en un país desconocido donde se habla una lengua incomprensible. La mayor parte de las secuencias tienen lugar en interiores (un tren, un hotel, un teatro y un café), salvo un par de escenas en la calle justo afuera del hotel que lo conectan con el café. Una de las escenas más sugerentes es una que consigue congregarse una serie de motivos que aparecen en diversos instantes del filme: Anna entra al café, luego de sentarse y pedir algo de beber, compra un diario a un vendedor y lo extiende. En el periódico se revelan los titulares en esa lengua desconocida y, por medio de un breve *zoom*, se logra leer el nombre de J. S. Bach (Fotograma XVIII). Inmediatamente después, Anna coge un pequeño espejo de bolsillo en el cual se observa; en el pequeño reflejo se percibe uno de sus ojos mientras el anuncio que lleva puesto el vendedor de diarios permanece en el fondo (Fotograma XIX). Cuando Anna le paga al camarero observamos únicamente las manos de ambos; éste luego deja caer una moneda al suelo a propósito para poder tocar la pierna de Anna.



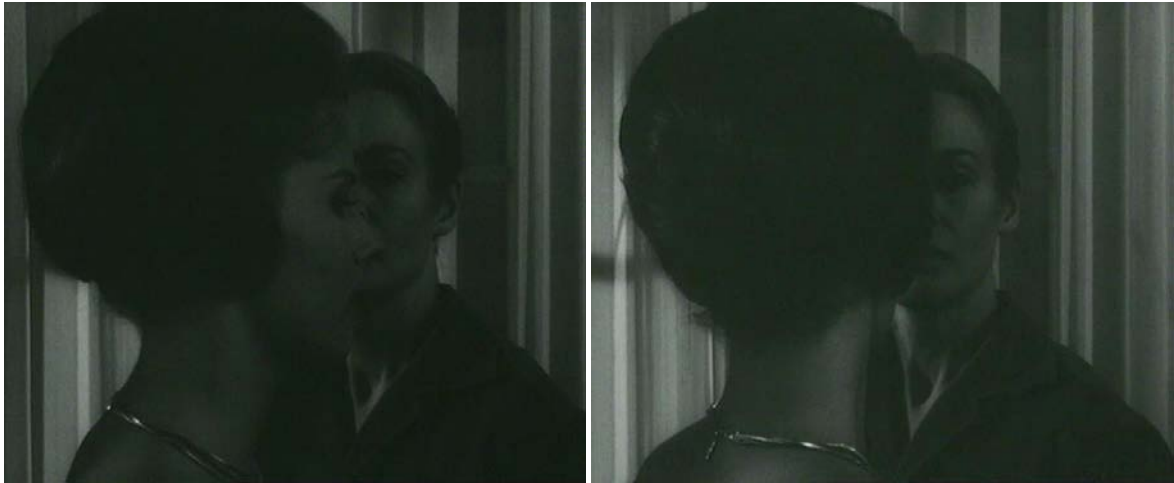
²² Timoka quiere decir “perteneciente al verdugo” en estonio (Bergman, 2007: 91).



Fot. XVII-XIX

La presencia de Bach, al que se alude en otras partes del filme, está ahí ¿para enfatizar su condición “universal”? ¿Algo capaz de “comprenderse” más allá de las barreras lingüísticas o culturales? ¿Son los elementos ahí presentes una síntesis de las formas de comunicación (mirada, contacto físico, escritura)? Esta escena que combina la presencia de un espejo y su reflejo, el movimiento de manos y el registro de la escritura en sentido literal por medio de esos textos que, además, no pueden “leerse” puesto que se trata de una lengua desconocida, inventada, condensa, con una mirada autorreflexiva, el quid de todo el filme.

Por otro lado, si se acepta, como ya se ha sugerido, un parangón entre ambas mujeres, más que subrayar sus diferencias y antagonismo (cuerpo/intelecto, masculino/femenino), como las dos caras de un mismo ser, consideramos en cambio que un examen más válido se logra a través de los cuerpos de ambas. Masturbación, incesto, enfermedad, sudor, sexo, sangre, sensualidad, promueven una lectura somática del texto, cuyo argumento posee fuertes connotaciones sexuales. *El silencio* se anticipa de alguna forma a *Persona* en lo que respecta a la relación íntima entre dos mujeres (Anna/Ester, Alma/Elisabet), en este caso dos hermanas, fuera de todo contexto masculino. No obstante, esto debe entenderse más en términos de una relación que de una oposición, puesto que ésta sólo alude a las diferencias, a lo que distingue a una de otra en términos de actitud y personalidad. Resulta más conveniente advertir las formas en que se manifiesta esa alteridad por medio de cada uno de sus cuerpos, de su interacción en términos audio-visuales y de acuerdo a las estructuras espacio-temporales que conforman el texto.



Fot. XX y XXI

Con *El silencio*, Bergman utilizó estrategias “novedosas” en lo que respecta a trabajos anteriores, pero también descubrimos elementos (que podríamos llamar motivos o constantes) que están presentes en otros momentos de su carrera, como la característica composición de rostros y cuerpos dentro del encuadre, el uso complejo de espejos, la profundidad de foco, el reencuadre, etc., por no mencionar las temáticas en torno a la sexualidad, la comunicación entre mujeres y la ausencia de contextos masculinos.

El desarrollo estético tanto de Bergman como de Strindberg podría ser descrito como un desafío a los principios del realismo, a la ambición de producir representaciones que perpetúan una ilusión del “mundo real allá afuera” (Steene, 1998c: 88). Cada uno de los filmes de la trilogía, así como el total de realizaciones de Bergman, posee características propias y sitúa sus materiales en torno a objetivos muy específicos, que no son análogos, ni siquiera cuando se descubren entre ellos ciertas similitudes a nivel formal o temático. Por esta misma razón, antes de examinar las relaciones entre la tradición teatral y la “reescritura” fílmica que Bergman lleva a cabo, consideramos oportuno reconocer los elementos propiamente cinematográficos que ha utilizado, al tiempo que se consideran las propiedades de la enunciación que caracterizan a ambos.

3.5 Algunas observaciones sobre el paisaje

Existe una reiteración por parte de la crítica que se remonta a textos clásicos como los de Jean Mitry, Georges Sadoul y Louis Delluc¹ en subrayar la tendencia a presentar paisajes naturales como los principales escenarios fílmicos en el cine escandinavo y en casi todos los directores suecos del período clásico. Uno de los primeros críticos de cine en Suecia, Bengt Idestam-Almquist, destacó la “poética devoción por la naturaleza” como uno de los rasgos característicos de las producciones nacionales (Idestam-Almquist, 1958: 29) y a los realizadores suecos se les valoró por haber sido los primeros en haber sacado la cámara a los exteriores naturales².

El nombramiento de Charles Magnusson como director de producción de la *Svenska Biografteatern (Svenska Bio)* en 1907 representó un hecho crucial, puesto que insistió tanto en cierto refinamiento técnico como en que se filmara en exteriores, lo cual, según el consenso, le otorgó al cine sueco un distintivo único. Si bien el contraste entre interiores planos y la acción en profundidad en exteriores era uno de los distintivos más notables del cine en sus primeros años (Bordwell, 1997: 169), los escandinavos llevaron esta cuestión a los límites al rodar filmes en lugares sumamente alejados. En filmes clásicos como *Érase una vez un hombre (Terje Vigen, 1917)* y *Los proscritos (Berg-Ejvind och hans hustru, 1918)* de Victor Sjöström, *El tesoro de Arne (Herr Arnes pengar, 1919)* y *Johan (1921)* de Mauritz Stiller el paisaje juega un papel sumamente relevante, si no es que el más importante. La naturaleza, junto con ciertos mitos y creencias escandinavas, se convirtió en una de las inspiraciones principales de estos trabajos; ahí, el entorno natural “interactuaba”, era un “personaje” más o funcionaba como una “división ética” en contraposición a la ciudad³. *Érase una vez un hombre*, basado en un texto de Henrik Ibsen, obtuvo muchísimo éxito y marcó un parteaguas al ser rodado casi totalmente en exteriores, sobre todo en el mar, y tanto en *El tesoro de Arne* como en *Los proscritos* el paisaje natural se convierte, a través de escenas intensas, en un elemento poderoso y adverso con el cual el hombre debe enfrentarse para sobrevivir.

¹ J. Mitry (2002 [1963]) y (1999 [1963]), G. Sadoul (1952) y L. Delluc (1985) y (1988).

² K. Thompson (1995), p. 67. Véase K. Thompson & D. Bordwell (2010).

³ Al respecto véanse, sobre todo, B. Idestam-Almquist (1958), E. Hedling (2008a), P. Cowie (1985) y B. Florin (2005).



Fot. I-VI Imágenes exteriores de *Érase una vez un hombre* (1917), *El tesoro de Arne* (1919) y *Los proscritos* (1918)

Este interés por el paisaje natural se vivió no sólo en los filmes narrativos de ficción más habituales, sino en trabajos como los célebres documentales sobre la naturaleza de Arne Sucksdorff. Dentro de su filmografía destaca el retrato de la vida animal, así como una reiterada tendencia a presentar el cambio del paisaje durante las estaciones al lado de

implicaciones nacionalistas. *La gran aventura* (*Det stora äventyret*, 1953), que retrata la supervivencia de una familia de zorros y su enfrentamiento con el hombre, tenía como uno de sus propósitos mostrar escenas que presentaran la naturaleza sueca de una manera “apropiada” (Schröder, 2005: 132). Por su parte, *La gaviota* (*Trut!*, 1944), filme sobre la vida animal en la costa sueca, comienza con diversas escenas de la naturaleza acompañadas de la música pastoral sueca de Lars-Erik Larsson (Fotogramas VII-IX); para Henrik Schröder, éstas “capturan la esencia de la naturaleza nórdica con su flora y fauna” (Schröder, 2005: 133).



Fot. VII-X Escenas de *La gaviota* (1944) y *La gran aventura* (1953) de Arne Sucksdorff

Los inicios de gran parte de estos filmes constituían un componente fundamental en este sentido, pues concentraban escenas idílicas de la naturaleza acompañadas de música tradicional. Una estrategia muy similar fue empleada por Ingmar Bergman años después en el inicio de *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1951).



Fot. XI y XII *Juegos de verano* (1951)

El trabajo de Alf Sjöberg se suma a dicha tradición; *El más fuerte* (*Den starkaste*, 1929), realizado casi al final del período mudo del cine sueco, narra una historia de amor al lado de la caza de ballenas (nuevamente, el hombre frente a los factores de la naturaleza) justo cuando las comedias que vendrían a dominar la posterior década de 1930 comenzaban a tener mucho éxito. Años después, Arne Mattsson y el mismo Sjöberg revivieron elementos del paisaje antes utilizados por los directores de la “época de oro” en filmes como *El camino al cielo* (*Himlaspelet*/Alf Sjöberg, 1942) y *La gente de Hemso* (*Hemsöborna*/Arne Mattsson, 1955).

En la década de 1930, el crítico sueco Per Olov Qvist afirmó en relación al inicio de *Pensión Paradiset* (*Pensionat Paradiset*/Weyler Hildebrand, 1937) que estas imágenes poéticas poseían un significado decisivo: esto es nosotros, nuestra cultura y nuestro hogar en el mundo⁴. Este tipo de reflexiones concedió a las imágenes de la naturaleza sueca una posición ontológica que transformó al espacio natural en un elemento de identidad muy importante. El paisaje sueco se convirtió en una parte integral de una retórica cinematográfica decididamente chauvinista y lo que por lo general se elogiaba de estos filmes era inequívocamente la “belleza” del país natal. Este tipo de perspectivas se limitaba a señalar los elementos propios y característicos de “nuestra nación” y más adelante el paisaje se convirtió en una metáfora firmemente codificada de lo sueco (“Swedishness”) incluso cuando

⁴ P. Olov Qvist citado en E. Hedling (2008a), p. 182.

otros discursos en los filmes podrían estar más cargados críticamente, como Erik Hedling señala (Hedling, 2008: 182).

Algo muy similar ocurrió tanto en Finlandia como en Noruega. En Finlandia, la dicotomía ciudad/campo se manifestó desde temprano en el cine y se realizaron numerosos melodramas sobre esto durante las décadas de 1940 y 1950; un caso muy conocido fue la famosa serie de películas sobre la familia Niskavouri con guiones escritos por Hella Wuolijoki⁵. En Noruega, las imágenes de los paisajes naturales con montañas monumentales se remontaban a la tradición pictórica pero en los diversos dramas que se llevaron a cabo sobre la ocupación alemana durante la posguerra, el paisaje nacional adquirió un cariz sumamente nacionalista e importante. Uno de los mayores exponentes de esta cuestión fue *La batalla del agua pesada* (*Kampen om tungtvannet*/Jean Dréville & Titus Vibe-Müller, 1948).



Fot. XIII y XIV *La batalla del agua pesada* (1948)

Al mismo tiempo, el tema y escenario del verano como fondo y/o argumento de muchísimas películas, sobre todo suecas y danesas, se convertiría en un distintivo del cine escandinavo, empezando por *Un solo verano de felicidad* (*Hon dansade en sommar*/Arne Mattsson, 1951). En el extranjero, esta variedad de filmes se percibió como un género erótico en el cual no podían faltar una abierta exposición del cuerpo e imágenes de mujeres desnudas bañándose. Su recepción en Estados Unidos, por ejemplo, se vio marcada por la modificación de los títulos originales, del doblaje y por una explotación de la carga sexual de las historias y de sus

⁵ Sobre esta saga véase A. Koivunen (2005).

elementos “exóticos”; además, por tratarse en muchos casos de supuesto “cine de arte” podían escapar a la censura. Éste fue el caso de muchos filmes de Bergman⁶.

Bergman abordó la temática y los escenarios del verano en filmes de la década de 1950 como *Juegos de verano*, *Tres mujeres* (*Kvinnors väntan*, 1952), *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953) y *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955), cuyos títulos en sí evocan dicha importancia. También es posible encontrar breves secuencias o *flashbacks* que incluyen escenas veraniegas en *La sed* (*Törst*, 1949) y *Una lección de amor* (*En lektion i kärlek*, 1954); en el primer filme de Bergman al lado de Sven Nykvist, *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), se hallan también breves escenas del paisaje sueco en verano. Resulta claro que la recepción de dichos trabajos no pudo haber estado del todo desconectada de la existencia de esta categoría, con más significancia quizá para los espectadores suecos o escandinavos. Cuando *Juegos de verano* surgió, este “género” disfrutaba de una larga historia y tradición y representaba un conjunto de dicotomías demográficas, sociales y morales en una nación que se movía rápidamente de un modo de vida básicamente agrícola a uno urbano (Steene, 1999: 123)⁷.

Bergman desarrolló en estos filmes una reflexión sobre el tiempo donde los recuerdos están asociados a la intensidad de esta estación antes del regreso del invierno y la vuelta a la ciudad. El contraste ciudad (invierno)/naturaleza (verano), la brevedad del verano, así como el cambio de estaciones y de escenarios, representan motivos significativos en *Un verano con Mónica*, *Juegos de verano* y *Tres mujeres*, donde se vincula al verano con recuerdos dulces y felices mientras que el presente ciudadano es triste, frío y gris.

⁶ Esto es tratado con mayor detalle en nuestro próximo apartado.

⁷ Consúltese B. Steene (2005), pp. 194-6 en relación a la recepción del filme.



Fot. XV-XVIII Escenas del campo y de la ciudad en *Juegos de verano* (1951) y *Un verano con Mónica* (1953)

Como ya se ha sugerido, a partir de *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) se produjeron algunas innovaciones en el cine de Bergman. Una de las opiniones que más persisten en lo relacionado al paisaje exterior es que luego de la trilogía Bergman supuestamente eliminó la presentación de un “entorno histórico” o más “realista” como aquél de los filmes de la década de 1950 para presentar ahora una especie de correspondencia entre el paisaje “exterior” y el “interior” de los personajes⁸. Para Maaret Koskinen, los ambientes extremadamente aislados de *Como en un espejo* y *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963), una isla solitaria y una iglesia rural desolada respectivamente, se convierten en imágenes concretas de un paisaje interior: de la falta de comunicación, del

⁸ Jörn Donner sugirió que el cine de Bergman anterior a 1960 podría dividirse en tres períodos en relación al paisaje: el de Estocolmo, el de Escania (Skåne) y el de Dalecarlia. Para él, no existe uno sino varios paisajes en el cine de Bergman y los relaciona con los camarógrafos Gunnar Fischer y Sven Nykvist respectivamente. J. Donner citado en B. Steene (2008), pp. 226-7.

silencio entre Dios y el hombre, entre el hombre y el hombre (Koskinen, 1995a: 132)⁹. De igual forma, para Marilyn Johns Blackwell, los escenarios que Bergman elige para la trilogía sirven para definir los estados mentales de aquellos que los habitan y son reflejos de la desolación personal y espiritual de los personajes (Blackwell, 1981: 53).

En los filmes realizados en la isla de Fårö (*Como en un espejo*, *Persona*, *La vergüenza* [*Skammen*, 1968], *Pasión* [*En passion*, 1969]) el paisaje natural se torna sin duda relevante¹⁰. La isla suele identificarse con cierta desolación o aislamiento y en opinión de los críticos ésta sirve nuevamente de metáfora de una “consciencia sitiada” (Gado, 1986: 377). Para Hedling, Bergman encontró en ella la “metáfora espacial” perfecta de la condición del hombre en el estado de bienestar sueco moderno (Hedling, 2008: 186). De la misma forma, Birgitta Steene plantea que el entorno báltico de los filmes de Bergman de la década de 1960 es realista puesto que es geográficamente identificable; sin embargo, cumple una función simbólica como una extensión del estado de ánimo afligido de los personajes (Steene, 2005: 146)¹¹.

El paisaje particular de la isla presente en estos filmes se ha convertido en una especie de marca del cine de Bergman; con el paso del tiempo, y a lo largo de distintos trabajos, éste se ha transformado en un motivo textual que reaparece y se renueva¹². Una de las peculiaridades de la isla son los raukar (“rau”, “rau” en sueco), unas grandes formaciones rocosas muy características que se hallan a lo largo de Fårö y de Gotland, la isla aledaña.

⁹ Este tipo de argumentos apareció desde temprano; por ejemplo, en relación a *El séptimo sello* Birgitta Steene señala que el paisaje de rocas “abstraído”, más “simbólico” que “realista”, sugiere un mundo atávico (Steene, 1995: 150-1) y para Koskinen todos los elementos, objetos y personajes que aparecen en el filme son puramente alegóricos (Koskinen, 1995a: 132).

¹⁰ *Persona*, *La vergüenza* y *Pasión* son abordados más a profundidad en distintos apartados de este trabajo.

¹¹ Cabe recordar que *La hora del lobo* no fue filmado en la isla, a pesar de que muchos confunden este hecho; en el caso de *Persona* nunca se especifica en el filme que se trate de una isla. *La carcoma*, por su parte, fue filmado en Visby, en la isla de Gotland; Fårö, más pequeña, depende administrativamente de Gotland y se llega a ella desde un trasbordador que sale desde Gotland.

¹² El hecho de que Bergman haya vivido ahí ha contribuido a dicha imagen, apoyada en numerosas fotografías, documentales o filmes del director en la isla.



Fot. XIX y XX Raukar en *Documento sobre Fårö* 1979

Hedling ha realizado uno de los acercamientos más sugestivos a los paisajes en el cine de Bergman. Éste ha expuesto que la antigua tradición sobre el paisaje sueco comenzó a ser deconstruida a partir de 1960 por parte del “cine de arte”, el cual llevó a cabo una crítica social anti-chauvinista articulada a través de un uso creativo del paisaje que él llama “post-utópico”. Hedling identifica en el cine de Bergman un paisaje que refleja su desviación del discurso tradicional de los filmes suecos anteriores que presentaban una sociedad idílica o utópica hasta entonces claramente conectado con fuertes sentimientos nacionalistas, pese a un rechazo culturalmente codificado tanto entre públicos, críticos, como entre académicos, de leer la nueva estética desde este punto de vista¹³. Esta crítica se manifestó por medio de imágenes deconstruidas que enfatizan un espacio estéril, deformado, hostil o incluso feo, el cual, junto con las narrativas oscuras y melancólicas sobre la muerte, la humillación y la infidelidad, sentó las bases para una “contra-imagen” (“counter-image”) “bergmaniana” de la Suecia soleada, socialdemócrata y exitosa. Hedling toma como ejemplos dos secuencias de *Los comulgantes* y de *Persona* (1966) respectivamente y afirma que, en términos de la tradición cinematográfica sueca, aquí el paisaje constituye una ruptura. La escena de *Persona* a la que se refiere es el conocido *travelling* de las protagonistas cuando discuten mientras caminan a lo largo de la costa.

¹³ Hedling llega incluso a relacionar estos paisajes de Bergman deconstruidos y cargados de angustia de la década de 1960 con producciones suecas posteriores como *Descubriendo el amor* (*Fucking Åmål*/Lukas Moodysson, 1998) que están muy lejos del estilo de los filmes de las décadas de 1930 o 1940. Véase E. Hedling (2008a) y (2010b).



Fot. XXI y XXII *Persona* (1966)

Por su parte, el inicio de *Los comulgantes* presenta una yuxtaposición del paisaje invernal exterior y de imágenes del pastor Tomas Ericsson [Gunnar Björnstrand] mientras ofrece misa en una iglesia. En esta primera secuencia, una relación entre el paisaje y el sermón se vuelve latente puesto que una serie de difuminados enlaza el rostro del pastor, el interior de la iglesia y el paisaje exterior de ésta mientras se escuchan sus palabras sobre la última cena y, posteriormente, reza un padre nuestro.





Fot. XXIII-XXVIII Los planos iniciales de *Los comulgantes* (1963)

Steene señala que quizá hubiese sido más revelador por parte de Hedling examinar de qué forma, desde muy temprano en su carrera, Bergman transformó un lugar idílico sueco en un mundo post-utópico de angustia. Para Steene, Bergman fue un iconoclasta enfadado desde el inicio que buscó representar “contra-imágenes” del estado de bienestar (“folkhem”)¹⁴ utópico e idílico de Suecia (Steene, 2008: 226-7). Así, en una secuencia de *Juegos de verano*, Bergman frustra el verano icónico al colocar elementos sombríos a la secuencia del viaje de Marie [Maj-Britt Nilsson] al archipiélago. Ésta comienza con imágenes presentadas en un tono tradicional: planos soleados, el cielo lleno de cúmulos y música popular. Lo que se presenta es, en

¹⁴ El término sueco “folkhemmet” (“el hogar de la gente”) posee una larga historia en la política sueca y desde 1928 ha estado asociado al proyecto del estado de bienestar del partido socialdemócrata (*Sveriges Socialdemokratiska Arbetareparti*, SAP) puesto que fue utilizado por el líder de este partido, Per Albin Hansson, en un discurso para describir el objetivo del mismo. Con el paso del tiempo, se ha cargado de numerosas implicaciones y valores ideológicos.

realidad, un *flashback* trágico y cuando Marie desembarca sola en la isla la música, la iluminación y el estado de ánimo se ven oscurecidos.

Coincidimos con Steene en que indicios de esta perspectiva negativa en la presentación del paisaje han existido desde temprano en el cine de Bergman¹⁵, si bien Hedling identifica en *Hacia la felicidad* (*Till glädje*, 1950) la “primera escena negativa del paisaje” que habría de marcar “la dirección de sus películas posteriores”. En dicho filme el director habría encontrado un arquetipo visual que utilizaría como un tipo de fealdad física, una “metáfora” de los lados oscuros y amenazantes de la existencia y que habría de explorar aún más en filmes posteriores realizados en la provincia de Escania (Skåne) (Hedling, 2010b: 311) como *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953) y *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956). Hedling halla esto más claramente en la secuencia que inicia con el título “El otoño se ha instaurado” en el cual Stig [Stig Olin] y Marta [Maj-Britt Nilsson] se encuentran en la costa en un paisaje rocoso con peñascos y acantilados a su alrededor.



¹⁵ Para Steene, con la creación del paisaje de Fårö como el espacio simbólico donde se desenvuelven sus personajes, Bergman rompió con los últimos lazos con los paisajes de verano melodramáticos y fastuosos del cine sueco. B. Steene citada en E. Hedling (2008), pp. 188.



Fot. XXIX-XXXI *Hacia la felicidad* (1950)

Prisión (*Fängelse*, 1949) posee una de las introducciones más interesantes del trabajo de Bergman en cuanto al paisaje deconstruido se refiere. Tiene como primera imagen un terreno desolado y sombrío de donde surge el profesor [Anders Henrikson], como si saliese y caminase por ese “infierno en la tierra” al cual se refiere cuando habla de su idea para hacer un filme. Llega al estudio cinematográfico donde Martin [Hasse Ekman] está rodando una película y luego de esta escena en el plató inicia la secuencia de los créditos, que consiste en un *travelling* que avanza por una calle de Estocolmo mientras la información de la película es enunciada por medio de la *voice over* de Bergman¹⁶.



¹⁶ Este filme, así como esta escena, se comentan en el apartado 4.3.1 del Capítulo 4.



Fot. XXXII-XXXV *Prisión* (1949)

En un primer momento, descubrimos en varios filmes la presencia de montañas rocosas y numerosas piedras de diversos tamaños y estructuras. Éstas dominan en el fondo de diversos paisajes, no sólo de la isla, y le otorgan a la composición visual de los encuadres un aspecto denso y lóbrego. Las formas en que los personajes interactúan en dichos paisajes son, en todo caso, distintas en cada filme en particular¹⁷.



¹⁷ Véanse los comentarios de E. Hedling (2010b) sobre este paisaje rocoso.



Fot. XXXVI-XXXIX *La hora del lobo* (1968), *El séptimo sello* (1956), *Persona* (1966) y *La vergüenza* (1968)

En los dos documentales sobre la isla de Fårö (*Fårödokument*/TV, 1969-70 y *Fårödokument 1979*) el paisaje y el medio ambiente son abordados de forma distinta; en estos casos, Fårö es el escenario de las crónicas de personas a quienes se retrata desde un punto de vista social y económico. La isla es un sitio duro donde el trabajo, la vida y las perspectivas del futuro resultan difíciles para la población, sobre todo para los jóvenes. Los documentales mezclan entrevistas con los pobladores con imágenes no sólo del paisaje y del entorno natural sino de diversas actividades que llevan a cabo la gente.



Fig. XL y XLI Documento sobre Fårö 1979

No obstante, las características del paisaje de la isla son mostradas de distintas formas. En la primera película filmada en Fårö, *Como en un espejo*, más que alegoría de la desolación, de la falta de comunicación o metáfora del aislamiento que sufren los personajes, el espacio se

convierte en un componente más del registro de la *escritura* y de los desplazamientos textuales. Curiosamente, en el filme no enfatiza esa textura rocosa antes aludida, sino un paisaje plano de la costa sin altos contrastes en la iluminación. Desde el plano inicial, el mar funge como motivo recurrente y reaparece en muchas ocasiones en el reencuadre que forma la ventana en la habitación de David [Gunnar Björnstrand].



Fot. XLII-XLV *Como en un espejo* (1961)

Algunas de las imágenes del mar están acompañadas de un embarcadero de madera que se prolonga en profundidad de campo. Su línea diagonal pareciera atravesar el plano, dividirlo en dos. De hecho, predomina en el centro del plano general y de situación (Fotograma XLVI) que actúa como introducción del filme.



Fot. XLVI-XLIX

Un breve repaso por los inicios de ciertos filmes de Bergman nos permite advertir con mayor detalle las formas en que se introducen los ambientes o escenarios, así como las características de diversos juegos textuales autorreflexivos que abundan en su trabajo; asimismo, puede ofrecer claves en torno a las relaciones de los planos de situación con elementos posteriores del filme. En ellos se evidencia cierto enfoque (*Persona*), se alude al “origen” mismo del filme (*La hora del lobo*, *Saraband*), se retrata el marco de una época (*Noche de circo*, *El rostro*) y, en muchas ocasiones, se presenta simplemente una atmósfera (*La carcoma*, *Gritos y susurros*).

En la secuencia de créditos de *La carcoma* diversas imágenes de la ciudad medieval de Visby, en la isla de Gotland, son acompañadas por una melodía del músico sueco Carl Michael Bellman. Este preámbulo recuerda de alguna manera a esas imágenes del paisaje idílico sueco al lado de música bucólica pero aquí produce un contraste sugestivo pues abre paso a una

historia turbia de adulterio entre Karin [Bibi Andersson], una mujer de clase alta, y David [Elliot Gould], un arqueólogo judío con conflictos personales¹⁸.



Fot. L y LI La ciudad medieval de Visby en *La carcoma* (1971)

Gran parte de los primeros filmes de Bergman inician con imágenes del escenario en el cual se desarrollarán los hechos, muchas de las veces una ciudad. En *Un verano con Mónica* siete planos distintos del puerto de Estocolmo sirven de breve introducción antes de los créditos de la película. El puerto reaparecerá cuando los jóvenes protagonistas huyen alegremente de la ciudad y de sus responsabilidades en el barco del padre de Harry [Lars Ekborg] y hacia el final cuando estos, frustrados, deben regresar y pasar nuevamente por ese paisaje. En líneas similares, *Barco a la India* (*Skepp till India land*, 1947) y *Ciudad portuaria* (*Hamnstad*, 1948) comienzan con varios planos del puerto de Estocolmo y de Göteborg respectivamente.



¹⁸ Esta secuencia fue realizada por Gunnar Fischer, el camarógrafo de los primeros filmes de Bergman. El resto del filme fue rodado por Sven Nykvist.



Fot. LII-LVII *Un verano con Mónica* (1953), *Barco a la India* (1947) y *Ciudad portuaria* (1948)

Imágenes de agua representan un elemento recurrente en las introducciones de muchas películas, ya sea del mar (*El séptimo sello*), un puerto (*Un verano con Mónica*, *Ciudad portuaria*), un lago (*Tres mujeres*) o alguna superficie acuática indeterminada¹⁹. *La sed* comienza con el sonido de música estrepitosa y la imagen de un remolino de agua que permanece durante los créditos; luego, aparece el título “Basel 1946”, el cual ubica el filme en un contexto muy concreto de la posguerra europea. Antes de centrarse en los protagonistas vemos varios planos de la ciudad y el puerto de Basel.

¹⁹ En *Fanny y Alexander*, cada uno de los “cinco actos” y el “prólogo” son introducidos con imágenes distintas del mismo río que pasa por la ciudad de Uppsala. Aquí, la noción de transformación, sobre todo en lo relacionado a Alexander, está fuertemente evocada. En *Cara a cara* otra superficie con agua, al parecer del mar, surge como el primer plano de presentación del filme antes de la aparición del título y los créditos. Luego de estos, y un breve difuminado, aparece el rostro de la psiquiatra Jenny [Liv Ullmann], lo cual se vincula a su vez con el título mismo del filme.



Fot. LVIII-LX *La sed* (1949)

Por otro lado, no debemos pasar por alto que en trabajos como *Gritos y susurros*, *El rito*, *Después del ensayo* (*Efter repetitionen*/TV, 1984) o *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) las acciones se desarrollan básicamente en interiores y el paisaje exterior ha sido descartado casi por completo. Estos espacios reducidos, cerrados, condensan las relaciones espacio-temporales y confieren a las interacciones entre personajes un carácter directo y, al mismo tiempo, aislado. Además, muchos de estos filmes contienen un solo escenario: la mansión y su jardín en *Gritos y susurros*, el escenario teatral en *Después del ensayo*, la sala de maternidad del hospital en *En el umbral de la vida* (*Nära livet*, 1958), el hotel y la oficina del juez en *El rito*. Nuevamente, todo esto se ha visto en términos alegóricos: en la *mise-en-scène* “simbólica” de *Persona* y de *Gritos y susurros* los confines de una

habitación pueden convertirse en una metáfora del yo (Steene, 1979: 99)²⁰ y en *Persona*, Elisabet [Liv Ullmann] está expuesta a conflictos violentos dentro de su habitación, metáfora de su mundo interior (Elsaesser, 2005: 143).

Todos estos intentos de homogeneizar el espacio donde cohabitan los personajes suponen que éste desempeña un papel meramente descriptivo y que su presencia se resume en enfatizar los estados mentales/emocionales de los personajes. ¿De qué forma se llevan a cabo dichas asociaciones entre el paisaje y un personaje determinado o una emoción en términos cinematográficos?²¹ Tales enfoques insisten de nueva cuenta en remitir toda imagen a términos lingüísticos y “objetivos” y en otorgar “significados” o valores a cada elemento o componente del texto fílmico.

Como ya hemos sugerido, el sistema de lectura depende de la naturaleza específica de cada filme en cuestión pero debe examinar el marco audio-visual de presentación del espacio fílmico, la mirada que se instaura ahí desde el inicio y las formas en que ésta se desplaza hacia escenas posteriores y vuelve a otras anteriores. Una de las cuestiones a las que habrá que prestar atención es la idea del espacio en tanto atmósfera y no únicamente en relación a personajes o a ciertos argumentos, puesto que las condiciones de la puesta en escena no siempre siguen patrones narrativos. Esta perspectiva permite una comprensión más completa del lugar que poseen los escenarios o el paisaje dentro del discurso fílmico y de las formas en que éste se desarrolla y se repite (o no) entre espacio y tiempo en el contexto del cine de Bergman. Esto se vuelve relevante si tomamos en cuenta el hecho de que en muchos de los casos, como decíamos anteriormente, “el motivo determina la forma”²². Sólo así será posible pensar ese otro registro distinto al de la anécdota.

²⁰ “Metáfora” es, efectivamente, un término que Steene utiliza de manera continua, incluso en el título de su artículo “Bergman’s Portrait of Women: Sexism or Suggestive Metaphor?” (1979) donde entabla una lectura feminista del cine de Bergman.

²¹ Este tipo de relaciones se abordan en los análisis más detallados de filmes que forman parte de este trabajo.

²² Apartado 3.4 del Capítulo 3.

3.6 Del filme erótico al filme político

“He dicho muy claramente que yo no era un artista comprometido políticamente, pero, naturalmente, soy la expresión de la sociedad en que vivo. Pretender lo contrario sería un absurdo”.

Ingmar Bergman¹

Además de las diversas relaciones entre los países escandinavos que ya hemos tratado, se reconoce desde temprano la existencia de numerosos filmes, sobre todo provenientes de Suecia y Dinamarca, mucho más explícitos en torno a la sexualidad. Estos se comenzaron a promocionar en el extranjero durante la década de 1960 y atrajeron muchísimo éxito internacional, si bien estos filmes comenzaron a surgir desde antes; algunos ejemplos son *Livet paa Hegnsgaard* (Arne Weel, Lau Lauritzen & Alice O’Fredericks, 1938), *Las hijas del mercader de caballos* (*Hästhandlarens flickor*/Egil Holmsen, 1954), *Blændværk* (Johan Jacobsen, 1955) y *Un extraño llama a la puerta* (*En fremmed banker på*/Johan Jacobsen, 1959), entre otros².

Aunque Dinamarca³ fue el país escandinavo más liberal en muchos sentidos, Suecia fue precursora dentro de esta tendencia y había comenzado a producir filmes innovadores cargados de erotismo mucho tiempo antes⁴. *Un solo verano de felicidad* (*Hon dansade en sommar*/Arne Mattsson, 1951) marcaría un hito en este sentido; fue uno de los filmes con más retribución económica en Suecia y obtuvo mucho éxito en los mercados internacionales, sobre todo debido a sus desnudos. El filme se convertiría en el paradigma de las películas escandinavas que presentaban generalmente a una pareja joven en un paisaje natural o en el campo durante el verano, fuera de la ciudad y de sus problemas. Generalmente contenía una escena en un lago que, en la mayoría de las ocasiones, incluía desnudos. Bergman realizaría

¹ I. Bergman en S. Björkman *et alii* (1975), p. 177.

² Para una aproximación general al cine erótico en Escandinavia véase J. Stevenson (2010), L. Wallenberg (2005) y M. Larsson (2010).

³ La abolición de la censura cinematográfica en Dinamarca en 1969 influiría en el resto de los países escandinavos. Lo hizo primeramente de los textos escritos en 1967 y, dos años después, de las imágenes.

⁴ Suecia fue el primer país en el mundo en introducir la educación sexual obligatoria en las escuelas públicas en 1957 y tenía el límite de edad más bajo, 15 años, para entrar al cine a ver filmes dirigidos a adultos (Stevenson, 2010: 7).

Juegos de verano (*Sommarlek*, 1951) ese mismo año y posteriormente *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953), ambos con temática y escenarios muy similares.



Fot. I-III Imágenes de *Un solo verano de felicidad* (1951), *Juegos de verano* (1951) y *Un verano con Mónica* (1953)

El cine sueco jugó un papel sumamente importante no sólo en la apertura heterosexual en el medio sino también en lo relacionado a las presencias gay y *queer*. Richard Dyer considera al filme sueco *Las alas* (*Vingarne*/Mauritz Stiller, 1916), basado en la novela *Kryl'ya* (1906) del escritor ruso Mikhail Kuzmin, el primer filme de temática gay en la historia del cine. Para Dyer, ninguno antes que éste se ofrece de manera tan notable, aunque cuidadosamente, gay; no sólo en su argumento central y en la sexualidad de su fuente novelística, guionista, diseñador,

director y al menos uno de sus estrellas, sino también en su iconografía, como las figuras aladas de deseo homoerótico que aparecen en el filme (Dyer, 2003: 8)⁵.



Fot. IV *Las alas* (1916)

Este hecho influiría en la consciencia *queer* emergente en América del Norte y Gran Bretaña a mediados del siglo XX, así como en el cine que ahí surgiría. Daniel Humphrey menciona varios filmes exitosos económicamente producidos en Suecia y exhibidos en Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960 que exploraron la homosexualidad de forma progresiva, a menudo radical, entre ellos *La chica de los jacintos* (*Flicka och hyacinter*/Hasse Ekman, 1950), *Sekstet* (Annelise Hovmand, 1963), *491* (Vilgot Sjöman, 1964) y *Los enamorados* (*Älskande par*/Mai Zetterling, 1964)⁶.

La desaparición del *Motion Picture Production Code* en 1967 (también conocido como *Hays Code*), el cual argumentaba por el derecho a la censura de productos “moralmente ofensivos”, permitió una nueva apertura en el cine estadounidense, lo que produjo una ola de filmes de Hollywood con temática homosexual sin precedentes. Una circular de la organización por los derechos homosexuales *New York Mattachine Society* cita a *El asesinato de la hermana George* (*The Killing of Sister George*/Robert Aldrich, 1968), entre otros, y atribuye este avance histórico en parte al impacto del movimiento de cine *underground*

⁵ Para Dyer, *Las alas*, junto con *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in Uniform*/Leontine Sagan, 1931) y *El tercer sexo* (*Anders als du und ich*/Veit Harlan, 1957), son los filmes con temática gay más importantes de las primeras décadas del cine fuera del campo *underground* o de vanguardia. Para un acercamiento general al cine gay y lésbico véanse R. Dyer (2003) y A. Mira (2008).

⁶ En Dinamarca, *Bundfald* (Palle Kjærulff-Schmidt, 1957) fue uno de los primeros filmes con temática gay de esa época.

responsable de *My Hustler* (1965) y *Chelsea Girls* (1966) de Andy Warhol y *Scorpio Rising* (1964) de Kenneth Anger. No obstante, aunque se ofrece sólo un ejemplo (*Juegos de noche* [*Nattlek*, 1966] de Zetterling), también se menciona el “éxito de los filmes suecos” por haber inspirado a Hollywood a seguir la causa de la nueva ola del cine con enfoque homosexual.

Asimismo, diversos trabajos que surgieron a finales de la década de 1950 y a principios de 1960 en Suecia no sólo investigaron temáticas con contenido sexual o erótico más abierto, sino asuntos como el adulterio o la emancipación femenina; ejemplos de esto fueron *Pájaros salvajes* (*Vildfåglar*, 1955) de Alf Sjöberg, el cual contenía una escena de una orgía que se intentó censurar sin éxito; Vilgot Sjöman contribuyó con filmes como *Mi hermana, mi amor* (*Syskonbädd 1782*, 1966), que trata el incesto, y *La amante* (*Älskarinnan*, 1962), sobre una mujer que no puede decidirse entre dos hombres y que al final elige quedarse sola. Bo Widerberg, por su parte, dirigió *Cohecito de niño* (*Barnvagnen*, 1963), filme que trata también el caso de una mujer y su toma de decisiones, así como la maternidad, y *Amor 65* (*Kärlek 65*, 1965) acerca de un director y su relación con su esposa y su amante.

A pesar de la reputación en el extranjero de los filmes escandinavos donde “filme sueco” era sinónimo de desnudez, escenas de sexo, temáticas “liberales” o pertenecientes al *soft porn* (“porno blando”)⁷, Suecia pasó por una situación complicada en relación a la censura⁸. Fue así que tres filmes suecos de la década de 1960, que finalmente no fueron censurados, fueron objeto de un debate bastante agitado: *Soy curiosa/Amarillo* (*Jag är nyfiken – gul*, 1967) y *Soy curiosa/Azul* (*Jag är nyfiken – en film i blått*, 1968) de Sjöman⁹ y *Los inadaptados* (*Dom kallar oss mods*, 1968) de Stefan Jarl y Jan Lindkvist. Uno de los

⁷ El filme *Mazurka de dormitorio* (*Mazurka på sengekanten*/John Hilbard, 1970) inauguró en Dinamarca el género conocido como “blød porno” (“porno blando”), que los suecos llamaron “gladporr” danés (porno feliz) que vendría a dominar la industria de cine pornográfico no sólo en Dinamarca sino en toda Escandinavia durante la década de 1970. En Suecia, *Mazurka de dormitorio* tuvo un gran éxito y fue uno de los pocos filmes pornográficos que se exhibió en teatros regulares. Véase L. Wallenberg (2005).

⁸ La censura sueca actuó de manera tajante incluso desde la década de 1910 en filmes como *El jardinero* (*Trädgårdsmästaren*/Victor Sjöström, 1912), el primero en haber sido censurado en dicho país, e *Ingeborg Holm* (Victor Sjöström, 1913), criticado por su representación de la pobreza en Suecia y por ser una distorsión de la realidad. Curiosamente, al poco tiempo se modificó la legislación sueca sobre el área de la asistencia a personas de escasos recursos (tema tratado en el filme). Al respecto véanse E. Hedling (2000) y J. Olsson (1994). Véase J. Holmberg (2010) para una puesta en contexto de la censura en Suecia.

⁹ Sobre la recepción de este filme en Escandinavia y en Estados Unidos véase J. Stevenson (2010) y U. J. Björk (2012).

argumentos centrales en la disputa contra la censura era que ciertos “filmes de arte” como *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) y *491* no deberían ser violados por los reglamentos de la censura¹⁰.

Luego del lanzamiento de *El silencio*¹¹ se produjo un debate en Suecia en parte porque sólo tres días antes de que el filme llegara a la junta estatal de censura cinematográfica sueca (*Statens Biografbyrå*) un nuevo párrafo se había añadido a las instrucciones que regulaban su trabajo donde se estipulaba que éste no podía censurar automáticamente porciones de un filme que hubiese ganado reconocimiento como obra de arte valiosa o que pudiese apto para ganar tal reconocimiento. El consejo del momento señaló que en vista de la gran reputación internacional de Bergman y que recientemente había sido nombrado director del teatro *Dramaten* en Estocolmo, no cabían dudas sobre sus intenciones artísticas. Según Maaret Koskinen (2010a), *El silencio* le permitió a Bergman aprovechar la oportunidad para competir con la generación de directores más jóvenes yendo más lejos que ellos en el uso de escenas de sexo explícitas¹². Cuando el filme apareció, Bergman ya era reconocido internacionalmente; sin embargo, en Suecia era parte del *establishment* y representaba un blanco para las generaciones jóvenes. De ahí que para Koskinen este filme fue un intento de Bergman para reinventarse a sí mismo y escapar de los aspectos más establecidos de su estatus como autor (Koskinen, 2010a: 39-40)¹³.

Sjöman, por su parte, con su filme *Soy curiosa/Amarillo*, provocó varias disputas en Suecia sobre todo por las cuestiones sexuales que trataba el filme. Ahí, la protagonista Lena [Lena Nyman] indaga sobre sexo, política e ideología por medio de diversas entrevistas a personas con el fin de ver si las cosas han cambiado en Suecia después de treinta años del partido social demócrata (*Sveriges socialdemokratiska arbetareparti*) en el poder mientras su propia vida sufre una crisis. El director de la junta estatal de censura introdujo una reserva en

¹⁰ En Finlandia filmes como *69 - Sixtynine* (1969) y *Naisenkuvia* (1970) de Jörn Donner también causaron debates en la censura debido a su contenido erótico.

¹¹ La censura a filmes de Bergman, tanto en Suecia como en el extranjero, comenzó desde temprano y fue raro aquel que no hubiese sido cortado, incluso aquellos donde participó sólo como guionista.

¹² A diferencia de otras ocasiones, Bergman estuvo disponible para entrevistas luego del lanzamiento de *El silencio*.

¹³ Si bien el libro de Koskinen dedicado a *El silencio* (2010a) ofrece una buena contextualización del filme, se enfoca meramente en los temas más que en un análisis de la *mise-en-scène* o del montaje; cabe subrayar que tampoco ahonda en la cuestión homoerótica. Pese a señalar que la aproximación autorial dominante en los estudios académicos del trabajo de Bergman necesita ser problematizada y matizada, Koskinen mantiene que, aunque existen buenas razones para delinear la posición del filme en contextos con una perspectiva historiográfica, resulta igualmente importante renegociar y recontextualizar la noción del autor desde el punto de vista de aproximaciones actuales sobre la autoría en el cine. De esta forma, pretende matizar la noción de “European art film auteur”. Consúltese el artículo de H. Ford (2009), uno de los mejores acercamientos al filme.

la decisión del lanzamiento íntegro de *Soy curiosa/Amarillo* con el argumento de que en su representación voyeurista de intimidad sexual sobrepasaba por mucho la tolerancia liberal del cine erótico que la junta hasta entonces había aceptado¹⁴. El filme causó un verdadero escándalo en Estados Unidos que se prolongó por un período largo. Éste fue también criticado por grupos de izquierda porque éste podría verse como un ataque a la frivolidad de la contracultura. Uno de sus efectos más inmediatos fue que abrió las puertas a una ola de comedias-porno baratas y a filmes de “educación sexual” ingeniosos¹⁵.



Fot. V y VI *Soy curiosa/Amarillo* (1967)

La situación de la censura en Suecia estuvo, desde un principio, repleta de incoherencias: *Fin de semana sangriento* (*Death Weekend*/William Fruet, 1976), el cual se inscribe en la tradición de filmes en los cuales una mujer toma venganza por actos violentos llevados en su contra, pasó por un largo proceso en la junta estatal de censura. Resulta sugestivo, sin embargo, que filmes de dicha tradición como *La violencia del sexo* (*I Spit on Your Grave*/Meir Zarchi, 1978), *Ángel de venganza* (*Ms. 45*/Abel Ferrara, 1981) y el filme sueco *Desenlace mortal* (*Thriller – en grym film*/Bo A. Vibenius, 1974) hayan sido prohibidos en Suecia mientras que *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*/Michael Winner, 1974), similar en cuanto

¹⁴ En el filme aparecen y se entrevista a diversas personalidades, entre ellas Olof Palme antes de ser primer ministro. Palme luego señaló que no sabía, al igual que muchos, que saldría en una película “pornográfica”, por lo cual su carrera estuvo temporalmente en riesgo, y admitió que de haberlo sabido no hubiese participado. Algo similar sucedió con Martin Luther King (Stevenson, 2010: 91).

¹⁵ Estos detalles en torno al contexto de surgimiento del filme de Sjöman son tratados con más detalle en J. P. Gay (1972), J. Stevenson (2010) y J. Holmberg (2010). Cuando la segunda parte del filme surgió, *Soy curiosa/Azul*, el debate se había resuelto y ésta pasó por la censura sin más discrepancias (Holmberg, 2010: 37-8).

a tema, igualmente violento, pero ideológicamente mucho más sospechoso con un hombre en el papel del vengador, pasó la censura sin cortes¹⁶.

En el caso concreto de Bergman, la cuestión del doblaje, los subtítulos y las traducciones deficientes de los títulos de sus filmes a otras lenguas, sobre todo al inglés y al francés, representó un punto determinante en lo relacionado a su reputación y recepción tempranas de su trabajo en contextos extranjeros¹⁷. En Estados Unidos, además de las traducciones inexactas, se llevaron a cabo diversas estrategias comerciales con el fin de explotar el contenido sexual de los filmes escandinavos; así, los filmes de Bergman y de otros directores se promocionaron en los llamados cines de arte o para adultos (“art houses”) y se les atribuyó un sentido erótico abierto y deliberado que los filmes muchas veces no poseían de manera tan clara¹⁸.

Así, *Barco a la India* (*Skepp till India land*, 1947) circuló en Inglaterra como *Land of Desire* y en Estados Unidos como *Frustration. Eva* (Gustaf Molander, 1948), cuyo guión fue escrito por Bergman, fue traducido como *Sensualité* en Francia. *La sed* (*Törst*, 1949) se conoció en Estados Unidos en 1956 primeramente con su traducción literal (*Thirst*) pero la publicidad la describía como “la historia no convencional de una relación extraña condenada por el mundo”; posteriormente, cuando Bergman gozaba ya de fama internacional, se lanzó como *Three Strange Loves*¹⁹. *Prisión* (*Fängelse*, 1949) se dio a conocer como *The Devil’s Wanton*, mientras que su título en Inglaterra permaneció con su traducción literal *Prison*. *Juegos de verano* se llamó en Inglaterra *Summer Interlude* y en Estados Unidos *Illicit Interlude* aunque éste luego se cambió también a *Summer Interlude*. Al cartel estadounidense de este filme, además, se le agregó una imagen de un desnudo que no aparece nunca en el filme (Figura II). *Tres mujeres* (*Kvinnors väntan*, 1952), que en Inglaterra se conoció como *Waiting*

¹⁶ Éste y otros casos similares son tratados por J. Holmberg (2010).

¹⁷ El teólogo Arthur Gibson (1969 y 1995), además de realizar lecturas biográficas de los filmes de Bergman, distorsionó el trabajo del director hasta volverlo irreconocible. Sus libros poseen una carga religiosa muy grande donde el trabajo del director le sirvió para confirmar diversas ideas y cuestiones en relación al cristianismo. Otro caso similar fue la manipulación del doblaje de los filmes de Bergman en España. Véase a este respecto J. M. Company (1999), así como el trabajo de R. Garnemark (2013). Véase también E. Törnqvist (1998) y (2003), sobre todo el apartado “Appendix: Subtitling Bergman”, pp. 221-33.

¹⁸ A mediados de la década de 1960 otros países europeos comenzaron a hacer filmes con alto contenido sexual, pero cuando Estados Unidos relajó la censura en 1967, la exportación del “filme de arte” sufrió un declive como factor económico para los cines nacionales europeos (Elsaesser, 1994: 25).

¹⁹ “[The] off-beat story of a strange relationship ... condemned by the world” (Humphrey, 2007: 35). “Extraño” (“strange”) fue una palabra sumamente utilizada para presentar los filmes de Bergman en Estados Unidos; “strange regularly functioned in film advertisements in the pre-Stonewall era as a code word for queer sexuality”: Jenni Olson citada en D. Humphrey (2007), p. 35.

Women, fue llamado *Secrets of Women* en Estados Unidos y *Confesión de pecadores* en Argentina; el título de *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953), por su parte, fue *Sawdust and Tinsel* en Inglaterra, mientras que en Estados Unidos se llamó *The Naked Night* y en Italia *Una vampata d'amore*.



Fig. I y II Carteles publicitarios de *Un verano con Mónica* y de *Juegos de verano* (incluyendo un desnudo que no aparece en el filme) en Estados Unidos

El caso de *Un verano con Mónica* fue particular. En Francia, el filme se dio a conocer en 1954 como *Le sac du douchage* o *Monique ou le désir*, mientras que en Estados Unidos se tradujo por primera vez como *Monika* o *Monika: the Story of a Bad Girl*. Tanto en Francia como en Estados Unidos, *Un verano con Mónica* se exhibió primeramente en los cines de arte o para adultos²⁰, donde la clásica imagen de Harriet Andersson (Fotografía I) fue utilizada para lanzar al filme como un producto del “porno blando” escandinavo en lo que entonces era un mercado en crecimiento para el filme europeo (Steene, 1998a: 121). *Cahiers du cinéma*

²⁰ Además, *Un verano con Mónica* fue confiscado en Los Angeles de acuerdo con el *Hays Code* y el distribuidor norteamericano fue multado y sentenciado a noventa días de prisión. La recapitulación del juez dejó claro que el filme era un producto peligroso y que el público debía ser protegido de su impacto potencialmente funesto (“dire”) (Stevenson, 2010: 16).

incluso llamó a *Un verano con Mónica* el filme más erótico desde *Éxtasis* (*Extase*/Gustav Machatý, 1933), protagonizado por Hedy Lamarr²¹. La versión estadounidense *Monika: the Story of a Bad Girl* se cortó, se dobló al inglés estadounidense y se le agregó música de jazz de “Les” Baxter en lugar de su música original. Un año después *Janus Films* lanzó el filme completo y con subtítulos para ser presentado en cinetecas (“art houses”) pero una audiencia muy reducida vio esta segunda versión.



Imagen I Harriet Andersson

Mientras tanto, entrada la década de 1960 se estableció en Suecia, al igual que en otros contextos europeos, una inclinación hacia el denominado “cine político”. Tras el éxito de Widerberg con *El barrio del cuervo* (*Kvarteret Korpen*, 1963), situado en un contexto de la clase trabajadora, así como de un grupo cuantioso de directores que siguieron sus pasos, entre ellos Stellan Olsson con *Oss emellan* (1969), Roy Andersson con *Una historia de amor sueca* (*En kärlekshistoria*, 1970), Lars Forsberg con *Jänken* (1970) y Lasse Forsberg con *Misshandlingen* (1969), surgió una imagen de una creciente politización en el cine sueco representada por esta generación joven. James Paul Gay señala que aunque estos directores poseen temperamentos y talentos muy distintos, suelen nombrarse juntos porque supuestamente cada uno de ellos ha contribuído de alguna manera a esta imagen. No obstante, la forma en la cual el cine se “politizó”, y lo que ese término ha llegado a significar,

²¹ *Cahiers du cinéma* no. 36 (1954), p. 45.

debería ser detenidamente examinado, tendría que hacerse una evaluación, además, para determinar cuánto ha significado el cine politizado como fuerza liberadora (Gay, 1972: 95). ¿De qué manera se “politiza” o, para el mismo caso, “despolitiza” un filme? ¿Un texto? ¿Cuál sería la diferencia entre un filme político y uno apolítico? Pero, sobre todo, ¿de qué forma podemos evidenciar esto *en* el texto?

Preocupado por los “mitos sobre nosotros y nuestra sociedad” y el peligro que el cine de Bergman representaba en este sentido, Widerberg realizó un llamado al compromiso social y político actual en el cine sueco, o “cine horizontal”, y atacó la visión “vertical” e íntima de Bergman, cuyos trabajos simplemente confirmaban mitos y prejuicios ya existentes sobre la cultura sueca, lo cual explicaba su éxito en el extranjero:

Bergman's export items are faraway legends, mystical light, unabashed exoticism [...] He obliges the crudest myths about us and our society; he underlines the sort of misconceptions about us that foreign countries love to hold on to. He turns away from questions that occupy most of his colleagues; his films have only one perspective; inwardly, towards the North²².

En la misma línea pero años más tarde, en uno de los pocos textos críticos que abordan la visión ideológica en el trabajo de Bergman (cabe mencionar también, desde un punto de vista marxista), Maria Bergom-Larsson apuntaba:

There is [...] comparatively little actual treatment of social issues in his films; on the other hand there is a continuous preoccupation with certain problem areas and systems of myths which are central to bourgeois ideology, or the image of itself which bourgeois society continuously reproduces (Bergom-Larsson, 1978: 7).

Surgen de esto muchas interrogantes. Por un lado, Widerberg considera que lo tratado en el cine de Bergman, además de reconocer de manera implícita que esto es naturalmente aceptado por el espectador, es inexacto; no obstante, esta postura es el resultado de supuestos preconcebidos sobre lo que un texto, manifestación cultural u obra de arte *debería* ser²³. Por su parte, Bergom-Larsson está desasociando las “cuestiones sociales” (“social issues”) de lo que ella llama “ideología burguesa”; además, ¿a qué se refiere exactamente con

²² B. Widerberg citado en B. Steene (2008), p. 225. Véase B. Widerberg (1962).

²³ Widerberg definió ese “exotismo” como “lo sueco” que ha sido romantizado por los extranjeros pero, tal como señala Birgitta Steene, él mismo lo explotaría en su propio trabajo al presentar el paisaje idílico de verano en filmes como *Elvira Madigan* (1967) y *Ådalen 31* (1969) (Steene, 1998a: 125, n. 23).

el hecho de que existe poco tratamiento de estas cuestiones sociales en los filmes de Bergman? ¿A una carencia de debates socio-políticos o de escenarios socio-históricos concretos? ¿O más bien al hecho de que a Bergman le interesan asuntos que escapan “lo social”? ¿Es posible aseverar esto en relación al cine o a cualquier tipo de texto?

Para Bergom-Larsson, es posible nombrar algunos ejemplos del “retrato de la realidad” que llevan a cabo algunos filmes de Bergman: el sistema escolar autoritario en *Tortura (Hets)* (Alf Sjöberg, 1944), cuyo guión fue escrito por Bergman, el entorno proletario contemporáneo en *Ciudad portuaria (Hamnstad)* (1948) o la propaganda anti-comunista como manifestación de la ideología de la Guerra Fría en *Esto no puede ocurrir aquí (Sånt händer inte här)* (1950), entre otros. Sin embargo, Bergom-Larsson tiene que desestimar estos argumentos o contenidos puesto que se trata de filmes tempranos que son, en su conjunto, el simple “preludio” de una *oeuvre* (Bergom-Larsson, 1978: 7).

Al igual que los filmes de Bergman fueron transfigurados en los contextos estadounidense y francés, enfoques como los de Widerberg y Bergom-Larsson insisten en hacer lo mismo al despolitizarlos y descontextualizarlos de acuerdo con una postura meramente referencial que renuncia a desafiar las nociones de remisión y representación. El trabajo de Bergman, indiferente a los problemas suecos contemporáneos, se sitúa entonces dentro de un contexto burgués más allá de la concreción histórica y del compromiso político. Esta idea generalizada de la “apatía sociopolítica” de Bergman por parte de la crítica resulta sin duda sospechosa y tiene como consecuencia grave la despolitización de sus filmes, la exclusión y omisión de trabajos “mucho menos desarrollados” (por sí mismos pero también en relación al conjunto de su trabajo), pero sobre todo su exclusión del panorama más general del cine internacional. Uno de los factores que más ha influido en estas aproximaciones es la perspectiva, aún vigente, del “cine de autor”, el cual tiende a considerar a Bergman como un realizador aislado de su propio contexto socio-histórico.

Así, cuando Peter Cowie afirma que al igual que todos los filmes de Bergman, *Juegos de verano* no está unido (“attached”) al momento preciso de la historia en el cual fue realizado (Cowie, 1983: 85-6), además de disociar al filme de sus principales contextos (cinematográfico, de producción, histórico), lo está convirtiendo en un documento que puede, o debe, remitirnos directamente a hechos o circunstancias históricos actuales. ¿No estaría igualmente un texto dialogando también sobre su presente por más que éste se sitúe,

a nivel de la anécdota, en otra época? Pero, sobre todo, ¿de qué forma está dialogando el texto con su presente?

Encontramos así que las innumerables críticas en este sentido han prolongado estas cuestiones hasta la actualidad. Estos mismos críticos han afirmado que incluso en aquellas ocasiones en las cuales Bergman utiliza los “tópicos”, es decir, cuando lleva a cabo claras referencias a una situación histórica, como en *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei/The Serpent's Egg/Ormens ägg*, 1977), esto ha debilitado su trabajo (Timm, 1995: 97). Steene, por su parte, ha comentado de manera similar que en las dos ocasiones en que Bergman fue tentado por el dinero y los actores norteamericanos (*La carcoma* [*Beröringen*, 1971] y *El huevo de la serpiente*) el arreglo resultó contraproducente (Steene, 1995: 139)²⁴.

¿Es que filmes como *La sed*, *Un verano con Mónica*, *La carcoma* o *El huevo de la serpiente* no comentan aspectos sobre las circunstancias y condiciones de clase, sobre sus contextos histórico-sociales? ¿Qué relación tiene *En el umbral de la vida* (*Nära livet*, 1958) con el estado de bienestar sueco o los derechos de la mujer a los que alude?²⁵ ¿No serían en este sentido sus documentales sobre la isla de Fårö (*Documento sobre Fårö* [*Fårödokument/TV*, 1970] y *Documento sobre Fårö 1979* [*Fårödokument 1979/TV*, 1979]) proyectos más “realistas”? ¿O con la imagen de la Alemania de posguerra en *La sed* o de los experimentos proto-nazis de Hans Vergéus [Heintz Bennent] en *El huevo de la serpiente*? En varios de los filmes de la década de 1950, por ejemplo, las generaciones más jóvenes se ven enfrentadas a una sociedad donde los adultos y la autoridad exigen de ellos duras obligaciones y que resultan en el suicidio (*Prisión*, *La sed*), el internado (*Ciudad portuaria*), el aborto clandestino (*Ciudad portuaria*) o la fuga (*Un verano con Mónica*).

²⁴ Son varios también los que consideran que, de manera paradójica, la apatía política y el interés por cuestiones más existenciales le ha permitido a Bergman captar una audiencia internacional mientras que la mayoría de directores “comprometidos” de las décadas de 1960 y 1970 han permanecido circunscritos al área nórdica en relación a la distribución y apreciación de su trabajo (Cowie, 1985: 39).

²⁵ Véase al respecto el excelente artículo de Hamish Ford (2009b) sobre este filme un tanto olvidado.



Fot. VII y VIII Los protagonistas de *La sed* (1949) hacen una pausa en una Alemania de posguerra en ruinas durante su viaje en tren hacia Suecia



Fot. IX-XII Panorama ciudadano en el inicio de *El huevo de la serpiente*, ubicado en Berlín en 1923, y los experimentos proto-nazis

Según Gay, el hecho de que Bergman constantemente extrae a sus personajes de entre la burguesía es una indicación para sus críticos de la irrelevancia ideológica de su trabajo (Gay, 1972: 95)²⁶. Las condiciones de las clases sociales altas constituye sin duda uno de los componentes de gran parte de su trabajo; por lo mismo, tiende a afirmarse que en él se halla, más que un interés por un grupo determinado, clase social o colectividad, un énfasis en el individuo, en sus visiones personales, sus problemas “metafísicos”. Al considerar las caracterizaciones y circunstancias de la gran parte de estos filmes notamos que desconciertan o irritan no tanto por pertenecer a la burguesía en sí como por sus retratos imprecisos (personajes ensimismados, cargados de angustia) cuyos problemas son o parecen abstractos y existenciales (sumamente vagos, difíciles de describir, en la mayoría de los casos no relacionados con carencias económicas o conflictos políticos)²⁷. Además, si es que existe una relación entre estas “crisis” y el contexto burgués (sueco) o la sociedad del estado de bienestar donde éstas se producen, habría que reconocer eso que Robert Stam y Louise Spence (1985) denominan “la dimensión política de la organización sintagmática” del filme. Ésta debe abordar los casos a través de los cuales el filme habla: composición, encuadre, escala, sonido *off* y *on*, música, así como cuestiones de argumento y personaje.

Por otro lado, los contextos y escenarios donde se insertan filmes europeos como *El desprecio* (*Le mépris*/Jean-Luc Godard, 1963), *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*/Luchino Visconti, 1971), *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*/Éric Rohmer, 1969) o los “conflictos” de personajes como Giovanni [Marcello Mastroianni] y Lidia [Jeanne Moreau] en *La noche* (*La notte*/Michelangelo Antonioni, 1961) ¿son menos “burgueses”? Gran parte de los directores europeos de la época, de otros “autores”, han utilizado escenarios burgueses muy similares. Llama la atención que esto se ponga de manifiesto de forma muchísimo más evidente en el cine de Bergman que en el de otros directores que comparten la categoría de “autor”; ¿señal de que Bergman lo supo reflejar mejor que otros? ¿O es que los demás directores llevan a cabo una crítica a dicha burguesía mientras que Bergman no?

²⁶ Una idea aquí presente es que la burguesía es similar en numerosas culturas y, por lo tanto, que el público reconocerá lo que ve en los filmes de Bergman (Timm, 1995: 91).

²⁷ Justamente el mismo Bergman señaló que cuando todos los problemas parecen haber sido resueltos aparecen las dificultades. Bergman en la entrevista realizada por A. Alvarez (Shargel (2007), p. 114.

Para Bergom-Larsson, el trabajo de Bergman está ideológicamente vinculado a un protestantismo tradicional y puritano y a un humanismo con raíces profundas en la cultura burguesa occidental, aunque éste carece de una perspectiva de clase:

His limited understanding of the class structure of late capitalist society and his own place as an artist in this structure results in a tightrope walk between realism and ideological reproduction in Bergman's artistic output. With tremendously penetrating and often critical realism he is able, on the one hand, to pin down the conflicts and moral disintegration of the bourgeoisie, its image of the world, society, man and art. On the other hand these class-based experiences, though real and true to the highest degree, tend, when generalised so as to apply to man as such, to lead to ideological mystification (Bergom-Larsson, 1978: 8).

En este párrafo de Bergom-Larsson se concentran cuestiones ya tratadas anteriormente en este espacio: intención y compromiso del “autor”, el texto como “reflejo de la realidad”, generalización del trabajo completo de un realizador. Como indicamos anteriormente, un estudio exhaustivo de estas cuestiones debe reparar en las *mediaciones* que intervienen entre la “realidad” y la representación²⁸. Desde esta misma perspectiva, por ejemplo, se acusó a *El huevo de la serpiente* en su momento por presentar anacronismos en relación a la historia de Alemania. En lugar de percibir el juego que pone en cuestionamiento precisamente las formas en que vemos, conocemos, leemos, los críticos lo consideran una intención fallida de Bergman de abordar hechos “históricos”. Desde esta perspectiva, el análisis fílmico se enfoca en exponer las formas en que el texto refleja fielmente tanto hechos como el “sentir” de una comunidad:

It's commonly felt that cinema, being a popular art, tends to embody the attitudes or emotions of the millions of people living in society [...] We need independent and pretty broadly based evidence to show that some deep needs of the audience exist and are being addressed by a film [...] there can't be a simple correlation between mass sales and mass mood [...] Must we find reflections of cultural needs in every aspect of a movie that might appeal to someone? (Bordwell, 2008: 30).

David Bordwell reprocha con toda razón la insistencia en la mera representación simplista de cuestiones políticas en el cine: si se habla de un filme estadounidense de la década de 1950 tarde que temprano se invocará el mandato poco estimulante que fue la administración de Dwight D. Eisenhower; ¿por qué se asume que la actitud de Estados Unidos cambia su curso

²⁸ Apartado 3 del Capítulo 1.

cada vez que se elige un nuevo presidente? ¿Qué porcentaje del electorado vota y qué porcentaje va al cine regularmente? ¿Se solapan estas estadísticas demográficas? (Bordwell, 2008: 30-1). En muy pocas ocasiones los críticos llevan a cabo verdaderos acercamientos a los procesos de significación del cine desde los procedimientos formales en conjunto con la recepción y utilización de datos socio-culturales reales²⁹.

No obstante, el hecho de que un texto aparentemente no se relacione de manera abierta o emita declaraciones explícitas³⁰ sobre cuestiones ideológicas o no significa que no posea cierto alcance referencial, ya que, de una u otra forma, se está dando a conocer una visión de mundo, por lo tanto, una interpretación; lo mismo sucede con los contextos (de su producción y aparición, en el cual se ubica el argumento de la historia o cualquier otro que se desee destacar) de los filmes. Los trabajos de Bergman no están desprovistos de una visión ideológica; sin embargo, ésta no puede ser abordada únicamente desde el área de lo temático o anecdótico, en la mera “personificación” de la familia burguesa en *Fresas salvajes* (como pretende Bergom-Larsson), en la forma en que Bergman “retrata” la naturaleza del arte y del artista, la religión o el tipo de problemas de los personajes. Además, incluso aunque se tratase de una lectura sobre el “realismo”, éste no puede ser abordado de acuerdo con sus elementos temáticos, como ya hemos visto³¹.

Tal como nos hemos propuesto exponer en este trabajo, en el cine de Bergman existe un gran propensión a explotar diversos recursos que constantemente suscitan un juego con las nociones de lenguaje, sujeto de la enunciación, auto-reflexividad así como con las formas que toma la ficción en el texto fílmico. Éstas nos proporcionan las pautas para examinar y cuestionar las propiedades referenciales del lenguaje fílmico que reafirman la misma posibilidad que tiene el cine de representar la desproporción, de interrogar y desplazar el realismo, lo que facilita un espacio para la crítica política (Doane, 2003: 106). Ésta es una de las herramientas que pueden servirnos para entablar un estudio más pormenorizado de la relación que el cine de Bergman entabla con la cuestión referencial sin olvidar el hecho de

²⁹ Para Bordwell, las características estilísticas de las obras de arte a menudo no tienen una conexión evidente con la cultura; el sujeto y el tema de una pintura derivan obviamente de fuentes sociales, pero ¿de qué manera pueden el uso de pigmento, la composición o su juego con la perspectiva estar conectados con procesos culturales? (Bordwell, 1997: 141-57).

³⁰ Habría que preguntarse por lo que conlleva hablar de textos “abiertos” y “explícitos”, sobre todo en relación a supuestos textos “cerrados” o con temáticas más bien “implícitas”. Véase P. Brunette & D. Wills (1989).

³¹ Lo que tipifica el texto clásico realista es la forma en que el contenido es ordenado y articulado (MacCabe, 1974: 20). Estos temas han sido tratados en el apartado 3 del Capítulo 1.

que aunque ciertos textos denuncian el contacto no problemático entre el texto y su referente, ésta sigue siendo una manera de presentar una percepción del mundo³².

En pocas palabras, los criterios con los cuales se juzgan los filmes se han movido hacia afuera del trabajo en sí; la valoración depende de factores externos al universo cerrado del cuarto de proyección. Así, un filme de Bergman es raramente atacado por fracasar en completar sus objetivos expresados, más bien estos son simplemente descartados como irrelevantes desde el principio y los términos bajo los cuales Bergman es tan a menudo denunciado surgen menos de una confrontación con sus filmes *per se* que de un análisis de la relación de estos con el público, los cuales son vistos como un lujo, artefactos esotéricos, para una clase no productiva y que la intelectualidad utiliza para mantener su posición elitista (Gay, 1972: 95).

Todas estas cuestiones forman parte de una actitud todavía actual de algunas perspectivas críticas en el campo de la teoría y el análisis cinematográficos. Por esta razón, uno de los objetivos continúa siendo reconocer la importancia de las diferencias entre una crítica que se define por prolongar dicha orientación y otra que logra exponer una lectura epistémica pertinente y que trace las condiciones formales particulares de casos concretos. En su lugar, el texto filmico puede ser concebido como un injerto o citación de los diversos elementos que se encuentran “afuera” de él (discursos sociales, políticos, historia y teoría del cine, tradiciones sobre el estilo, etc.). Aquí, si bien el crítico también añade elementos de su perspectiva particular (apreciación personal, métodos que utiliza, etc.), el acto crítico dependerá de la suposición de un número indefinido de límites y de exclusiones (entre géneros, movimientos, períodos, estilos, puntos de vista políticos, sociales, etc.) donde el crítico/lector expondrá las cuestiones que se asume que el texto contiene o autoriza³³.

Como hemos planteado en diversos apartados de este trabajo, el resultado del paralelismo filme/“realidad” tiene varios efectos contraproducentes, desde la disminución de la expresión fílmica hasta una simplificación de las estructuras audio-visuales y las estrategias de significación particulares de la expresión fílmica. La relación del texto con su cuestión referencial se manifiesta por medio de la interacción de las diversas instancias enunciativas en el texto (composición icono-plástica, montaje, argumento, diálogos, sujeto(s) de la

³² M. Asensi (2011), p. 23. Remitimos nuevamente al apartado 3 del Capítulo 1.

³³ Estos son los términos planteados por P. Brunette y D. Wills (1989), pp. 105-6.

enunciación, personajes) entendida como una investigación de los modos de expresión/significación desde el interior del texto que van más allá de las correspondencias biográficas o histórico-sociales simplistas³⁴. Con todo esto en mente quedan por articularse claramente los asuntos que más deben ser revisados, enfatizar los trayectos necesarios y (re)construir a partir de ahí una crítica productiva, que se rebele, actúe a contracorriente y se resista a las generalizaciones de las lecturas tradicionales.

³⁴ Como señalamos en otro momento de esta tesis, el montaje representa el elemento principal que permite deshacer la visión logocéntrica de la imagen fílmica como simple reflejo de la realidad fenoménica. Véanse los apartados 1.4 del Capítulo 1 y 2.3 del Capítulo 2.

3.7 *Pasión (En passion, 1969): del hors-champ a la auto-reflexividad*

“*Pasión* plantea la posibilidad de que un relato pueda existir cuestionando el *yo* que lo está enunciando”.

Juan Miguel Company¹

Pasión (En passion, 1969) puede ser leído como un filme que explora los mecanismos del artificio y los puntos de vista de su propio discurso, como bien lo expresa el epígrafe de Juan Miguel Company. Está, además, constantemente atravesado por una insistencia en la convergencia de dos discursos, el de la enunciación del texto *per se (parleur)* y el de sus protagonistas (*locuteur*)², siendo ésta planteada, no obstante, como principio de sus bases ideológicas.

Como punto de partida de la lectura de *Pasión* se ha querido retomar aquello que Company plantea como “las mínimas bases sobre las que debería asentarse un análisis en profundidad del film” (Company, 1999: 120) y que son 1) la estructura, 2) los personajes-presencias y 3) la violencia. Se propone, pues, ahondar a un tiempo en las pautas expresadas por Company, aunado a una reflexión en torno a las relaciones entre elementos paratextuales, así como revisar con detalle el carácter autorreflexivo de ciertas estrategias enunciativas como el uso particular del plano/contra-plano y del espacio fuera de campo (“*hors-champ*”).

Pasión, filmado en la isla de Fårö luego de *La vergüenza (Skammen, 1968)* vuelve a tener como pareja protagonista a Liv Ullmann y a Max von Sydow³. Andreas Winkelman [Max von Sydow], quien vive solo en la isla, conoce a Anna Fromm [Liv Ullmann] y a sus amigos la pareja Elis Vergérus [Erland Josephson] y a Eva Vergérus [Bibi Andersson]. Posteriormente, Andreas y Anna inician una relación, lo cual desencadena una serie de dificultades, sobre todo emocionales, para ambos. Andreas lleva, además, el mismo nombre que el esposo ya fallecido de Anna, lo cual acusa desde el principio cierta idea de repetición o duplicación,

¹ J. M. Company (1999: 120).

² *Parleur* designa el origen de la voz no fonética perceptible solamente dentro de la organización del montaje (y que cumple una función análoga a aquella del *yo* implícito acompañando todo objeto del relato). *Locuteur* es entendido como el emisor de las palabras articuladas registradas en la banda sonora (Ropars, 2009a: 48; 61 n. 10).

³ Por supuesto, será necesario evaluar el “injerto” intertextual producido por la aparición de un actor en diferentes filmes y los efectos que conlleva en el significado (Brunette/Wills, 1989: 88).

como se verá más adelante. Mientras tanto, un desconocido en la isla maltrata y mata a diversos animales provocando miedo en la población.

Aunque es verdad que un título en cierto sentido ejerce control sobre lo que tiene la intención de representar, llevando a cabo una delimitación o modelación de expectativas, pero también cierta restricción de textualidad potencialmente incontrolada (“rampant”) (Brunette, 1989: 140), no pueden pasarse por alto los diversos procedimientos que se han utilizado para la composición visual *en relación a* ese título. El filme originariamente se llamaría “Annandreas”⁴, combinación de los nombres de los protagonistas en una especie de fusión, Anna/Andreas⁵. Sin embargo, dado que “annan” significa en sueco “otro”, “otra persona”, se advierte asimismo cierto juego contradictorio entre esa fusión y el ser otro, a la vez. “Annandreas” también hace alusión a “el otro Andreas” (Fromm), por supuesto, uniendo claramente también al personaje de Anna con ambos Andreas, como se irá comentando. “En passion” quiere decir “una pasión”⁶, mas en Estados Unidos el filme se distribuyó como *The Passion of Anna*, en España como *Pasión* y en algunos países de Latinoamérica como *La pasión de Anna*. La palabra “pasión” parece aplicarse también a otros personajes además de Anna, como bien lo expone Hubert Cohen (Cohen, 1993: 457 n. 37) y, tal como afirma Peter Cowie, Andreas está mucho más en el centro del drama que Anna (Cowie, 1983: 264).

La dimensión espacio-temporal del filme adquiere gradualmente suma importancia; en una primera aproximación, no se tiene claro exactamente cuánto tiempo ha ocurrido entre la mayor parte de las secuencias, al hallarse ciertos lapsos temporales. Así, suele discurrirse acerca de la carencia de suficiente información en relación a la diégesis. Para Frank Gado, la mayor parte de lo que “sucede” en *Pasión* tiene lugar entre escenas y mucho de lo que se ve permanece aislado de referencia contextual (Gado, 1986: 376) y según Maria Bergom-Larsson, su riqueza de símbolos y temas la vuelve atractiva pero también vaga (Bergom-Larsson, 1978: 101). El filme ofrece muy pocas claves al respecto, aunque se deduce que la historia abarca al menos unos seis meses. Igualmente, la sensación de tiempo suspendido se

⁴ *L-182* fue otro de los títulos contemplados por Bergman (Steene, 2005: 290).

⁵ Anna y Andreas Fromm también son los personajes del filme *Reservatet* (Jan Molander, 1970), cuyo guión Bergman escribió para la televisión sueca. Este guión también fue hecho filme en Estados Unidos (1973) y en Inglaterra (1970) respectivamente, ambos bajo el título de *The Lie*, aunque dirigidos por directores distintos.

⁶ Desde luego, más allá del título, hay una connotación religiosa en diversos aspectos del filme. Como Birgitta Steene señala, el apellido de Anna, “Fromm”, significa en sueco “piadoso” (Steene, 2005: 289). Frank Gado, por su parte, llama a Johan un *sparagmos* inocente; efectivamente, es el personaje que más se acerca al papel de Cristo (Gado, 1986: 381). Bergom-Larsson también encuentra mucho simbolismo religioso (1978), pp. 101-11.

prolonga a lo largo del filme con la alternancia de escenas en las cuales la nieve cubre los terrenos y aquéllas en donde no, lo cual sugiere un alargamiento de tiempo y transmite una sensación incierta sobre las estaciones (Young, 1971: 286).

Gado relaciona ese “aislamiento” con la ausencia de referencias visuales concretas en el filme, lo cual, sin duda, pone al desnudo cierta omisión, pero su análisis indaga, sobre todo, en la lógica o la linealidad de la historia en términos narrativos. Sin duda, en el cine la narración, la linealidad y la continuidad siguen siendo patrones que rigen las lecturas, pero *Pasión* bien puede estar contándose a sí mismo y reflejando su proceso, pero menos para reflejar que por reflexión, flexión, inflexión crítica (Ropars, 1978: 267)⁷. Llama la atención, sin embargo, la idea del “entre escenas”, de lo que no se ve pero que el filme alude, tanto en los diálogos como en las imágenes, y que el filme enfatiza constantemente; así, varios sucesos son solamente insinuados por los personajes, pero no completamente representados (el accidente de coche de Anna, la ruptura entre Andreas y su mujer, el inicio de la relación entre Anna y Andreas). Algo similar sucede con los personajes que nunca aparecen, como el esposo e hijo de Anna o la esposa de Andreas⁸.

En líneas similares, para Vernon Young, lo que Bergman ha hecho en este filme es renunciar a la concepción convencional del tiempo y duración, incluso de manera más radical que en *Persona* (Young, 1971: 267). De nuevo, se relaciona/compara esta situación con cierta “concepción convencional del tiempo y la duración” en el cine, que Young tampoco aclara. Más bien, se coincide con Vicente Sánchez-Biosca, en que se trata de una temporalidad

que no coincide, pese a las apariencias, con el desarrollo de la acción que los planos vehiculan; incluso que no nace de los planos en sí, de su duración real en proyección, sino más bien de las relaciones entre los mismos y que, al propio tiempo, crea una respiración interna del cambio de plano e instituye el ritmo efectivo de la secuencia (Sánchez-Biosca, 1996: 154).

Para Marie-Claire Ropars, no existe ninguna distinción entre narración y descripción. La *escritura*, multiplicando los signos de la narración, bloquea el funcionamiento de la historia propiamente dicha e invita a descifrar el filme a nivel de su engendramiento (Ropars, 2009a:

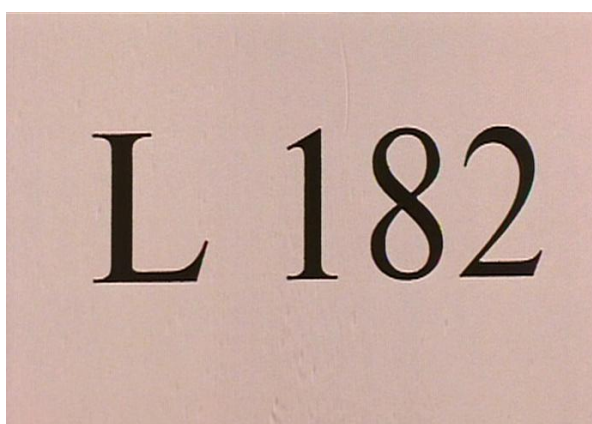
⁷ Consúltese a J. H. Miller (1992) sobre nociones de linealidad.

⁸ Sin existir análisis formales del filme propiamente dichos, algunos de los más notables son los de P. Cowie (1981) y F. Gado (1986).

49-60), lo cual permite una reflexión que gira en torno a su origen, a su estructura, más que a cierta lógica del sentido. A partir de entonces, su (re)construcción se convierte en el cometido principal del análisis textual.

Los diálogos tienen pocas consecuencias en gran parte del filme, en parte debido a que todos parecen estar hablando con ellos mismos (las respuestas son a menudo oblicuas) (Young, 1971: 259). Andreas rara vez emite una respuesta clara y directa cuando se le interpela. Mientras, Anna se ve constantemente cuestionada en relación a su idealismo y lo que afirma no suele corresponder, aparentemente, con sus acciones en concreto. Lo cierto es que “[el] discurso de los personajes no sirve estrictamente para nada en el film, no hace avanzar la acción ni tampoco los define (puesto que nada hay que definir)” (Company, 1999: 121).

Del mismo modo, la noción de auto-reflexividad, aunque más que evidente a lo largo del trabajo cinematográfico y teatral de Bergman, como ya se ha visto⁹, representa nuevamente uno de los componentes principales de este texto fílmico; ese estar al tanto de los procedimientos que se están llevando a cabo. Más allá de detallar o localizar esta insistencia en el “artificio”, es más bien necesario determinar de qué manera ésta se manifiesta en el texto a través del montaje/*escritura*. Esto se hace latente desde la primera imagen del filme, la cual aparece antes de los créditos, y que consiste en el cartel con la inscripción “L 182”, la cual alude a la referencia interna específica asignada a cada una de las producciones de la *Svensk Filmindustri*. De igual manera, el filme cierra con la imagen de la palabra “SLUT” (“fin”) con los mismos caracteres sobre un fondo blanco. *L 182 es Pasión*.



Fot. I Primer plano del filme: cartel con la referencia interna de las producciones de la *Svensk Filmindustri*

⁹ Véase, sobre todo, el apartado 3.1 del Capítulo III de este trabajo.

Inmediatamente después, aparecen los créditos iniciales en caracteres negros sobre un fondo blanco, junto con el sonido de campanillas o cascabeles. Más adelante, aparece la primera escena del filme: un plano general de un paisaje campestre con ovejas a lo lejos acompañado del sonido de los cencerros que éstas llevan, el cual se confunde y/o recuerda el que se ha escuchado antes durante los créditos, siendo también las ovejas un punto contranarrativo o trasfondo importante en todo el filme.

Ahora bien, la *voice-over* de Bergman, comentada en otros apartados de este trabajo, se manifiesta aquí como el narrador que está al tanto de todo. Esta *voice-over* se aprecia en seis ocasiones: (1) Al inicio del filme al introducir a Andreas; (2) durante la cena en casa de Eva y Elis Vergérus cuando están los cuatro reunidos; (3) al aparecer las ovejas muertas mencionando la presencia de un maniático en la isla; (4) al comentar la relación entre Anna y Andreas luego de algunos meses de estar viviendo juntos; (5) al introducir el sueño de Anna y la presencia de las premoniciones; (6) al hablar nuevamente de la relación entre Anna y Andreas, luego de haber pasado otro período de tiempo en relativa armonía; (7) durante el final. Para Company, a diferencia de lo que sucedía en *Persona* con el uso de la *voice-over* del propio Bergman que aparece en una sola ocasión, en *Pasión* “la funcionalidad del recurso es palpable” (Company, 1999: 120).

Otro de los mecanismos enunciativos que llaman más la atención de *Pasión* son las cuatro entrevistas de los actores insertadas cada una en momentos distintos del filme. A saber: se trata de los actores principales del filme que, fuera del escenario, en una especie de fuera de campo (rodeados, además, de diversos materiales, como una cámara y utilería propios de un estudio cinematográfico), y como personas “reales”, hablan de su papel en el filme, ofreciendo su opinión personal sobre el personaje que representan. Lo cierto es que estas “entrevistas”, como bien lo menciona Company, no aparentan serlo: los actores/personajes hablan como en una especie de monólogo y “no requieren ni esperan respuesta alguna” (Company, 1999: 121). Hablan pausadamente, sin prisa y meditan su respuesta con tiempo. En cualquier caso, se trata de una crítica a la representación, proponiendo la ilusión para luego dismantelarla (Ropars, 1978: 267).

Estos monólogos/respuestas de los actores cuestionan y reflexionan acerca de su rol dentro de la diégesis, en respuesta a la pregunta del director. Se vuelve de pronto relevante

lo que un actor tiene que decir sobre el personaje que interpreta. ¿O es que debe ignorarse y no tomarse en cuenta en relación a la “historia” del filme? Pero, ¿de qué manera es posible separar claramente una de la otra? Esta información, ¿debe ser considerada en relación a cierta valoración de los personajes? ¿Hasta qué punto interesa la opinión “personal”, los retos que conlleva a los actores a interpretar esos roles? De hecho, resulta curioso que cuando aparecen las entrevistas a Bibi Andersson y a Erland Josephson, sus personajes ya no aparecen más en el filme, dado que la segunda parte de éste se concentra más en la relación entre Anna y Andreas. Para Company son meras “*presencias enunciatoras*, desprovistas de toda intencionalidad psicologista” (Company, 1999: 121).

Estas cuatro “intervenciones” o “intervalos” (“*mellanspel*”), tal como aparece sobre la claqueta que introduce cada entrevista, rompen con el desarrollo causal del filme; representan, además, un elemento paratextual de éste, cuestionando, a su vez, su rol como personajes en relación al filme de ficción. Se trata de un mecanismo que alude a una manipulación abierta de las imágenes, al artificio que hay detrás de cámara. Llamen la atención sobre sí mismas, por supuesto, llevando a cabo una irrupción formal: el “marco” del filme, su historia de producción, se colapsa con el “marco” de la narrativa, haciendo que cualquier fijación de éste parezca arbitraria (Smith, 2000: 124-5), sobre todo en la medida en que se pone en duda si lo expresado por von Sydow, Ullmann, Andersson o Josephson debe insertarse en el “adentro” o en el “afuera” del filme. Las entrevistas funcionan como una acentuación del fuera de campo y del énfasis que Bergman otorga siempre a la idea del actor entrando a escena, a esa separación o paso entre el escenario y el público¹⁰. El filme está organizado alrededor del traspaso de estos actores/personajes por los márgenes del filme. Al igual que la *voice-over*, las cuatro entrevistas “cumplen la misma función diferenciadora relato-discurso”, cuya puesta en escena subraya “el carácter *ilusoriamente distanciador*” del filme (Company, 1999: 120).

En *Theory of Film Practice* (1973), Noël Burch señala que para comprender el espacio cinematográfico puede considerársele compuesto por dos tipos distintos: el espacio incluido dentro del marco y el que está fuera de él. El espacio fuera de campo estaría así dividido en seis “segmentos”: cuatro de ellos corresponderían a los cuatro bordes del marco respectivamente, el quinto sería el espacio “detrás de cámara” y el sexto el que se encuentra

¹⁰ *Ibid.*

detrás del escenario o de algún objeto dentro de él, como cuando un personaje lo alcanza al salir por una puerta o al doblar por una esquina en una calle. Para Burch, el espacio fuera de campo es puramente imaginario y sólo puede ponerlo en juego algo que se convierte en el particular y principal foco de atención¹¹. En *Pasión*, éste es enfatizado por medio de una omisión latente; ahí la idea de continuidad ha sido puesta en duda puesto que algo pareciera quedar aplazado. Al mismo tiempo, ¿qué sucede con los insertos (“cut-ins”) que aparecen a lo largo del filme y que parecen provenir de otro contexto discursivo (las entrevistas, el sueño de Anna, la imagen de Johan, la escena con Katarina)?

Las entrevistas no aparecen al final del filme, no forman parte de un “detrás de cámara”, no están presentes en la sección de “extras” del dvd; están *adentro*. No son Andreas, Anna, Eva o Elis; son Max von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson y Erland Josephson¹². A partir de este momento se torna difícil separar actor/personaje (¿pero es que estuvieron alguna vez completamente unidos?). Esto también recuerda el hecho de que cuando se habla de los personajes de un filme suele colocarse el nombre del actor o actriz entre paréntesis.



¹¹ N. Burch (1973); véase, sobre todo, el capítulo 2 “*Nana, or the Two Kinds of Space*”, pp. 17-31.

¹² Esto cobra más fuerza cuando se toma en cuenta que en el momento de la recepción del filme las audiencias podían fácilmente identificar a estas cuatro personas, quizá más que a otras, como los actores que continuamente trabajaron con Bergman en numerosos filmes.



Fot. II-V Los actores/personajes durante las entrevistas

La primera comienza luego del plano de una claqueta (Fotograma VI) y de una *voice-over* que dice “mellanspel Sydow. Toma 4”¹³. Detrás está Max von Sydow e, inmediatamente después, se escucha, también en *voice-over*, al entrevistador (voz indiscutible del director) que pregunta: “Max, como actor, ¿cuál es tu visión personal de Andreas Winkelman?”¹⁴ Entre otros comentarios, llama la atención que von Sydow revele: “lo más difícil es expresar la no expresión”, característica de su personaje. La escena termina con un difuminado en blanco¹⁵. Por otro lado, la pregunta de Bergman se escucha únicamente en la entrevista a von Sydow; se intuye, por lo tanto, que el resto de actores contestan a la misma. Luego de esto, se vuelve inevitable no pensar en esa dificultad de expresión cuando reaparece nuevamente el personaje de Andreas en la ¿“ficción”? del filme. Lo mismo sucede con el idealismo de Anna, la falta de carácter de Eva y el sarcasmo de Elis, y demás detalles que intentan “describir” o “comprender” a sus personajes. Pero más allá de las máscaras que portarían los personajes, y de lo cual ya muchas líneas se han escrito, lo cierto es que el filme propone una reflexión en torno al estatus del actor/personaje en la historia.

¹³ Los guiones de los filmes de Bergman no suelen ser exactos a los diálogos en los filmes ni convencionales. En los casos donde se trata de textos que no aparecen en el guión, como la *voice-over* o lo hablado en las entrevistas, se ofrece la versión inglesa de los subtítulos.

¹⁴ Las entrevistas no vienen incluidas en el guión publicado, por lo que la traducción al castellano proviene de los subtítulos del filme.

¹⁵ Llama la atención el hecho de que los actores se vean, además, distintos, ya que, por lo que se ve, las entrevistas se llevaron a cabo antes o después del rodaje del filme (reconocible por los diferentes cortes de pelo, sobre todo). Resulta curioso también que, al parecer, se han llevado a cabo varias tomas de estas entrevistas (obsérvese el número de tomas al lado derecho de la claqueta), infiriendo que también han podido ser ensayadas o “actuadas”. Las respuestas de los actores, ¿forman parte de un guión preparado de antemano? ¿O son realmente respuestas directas de los actores?



Fot. VI "Mellanspel Sydow. Toma 4"

Estas escenas evocan la secuencia de los cuatro personajes sentados a la mesa durante la cena, donde cada uno de ellos, en un primer plano fijo, habla durante algunos minutos en una suerte de monólogo y donde no se presenta su contraparte, el contra-campo o imagen de los otros que lo observan. Por más que se trate de una conversación entre todos, e incluso se escuchen las voces de los demás interpelándolos o interrogándolos y estos respondan, la imagen permanece en cada uno de ellos durante un lapso mientras hablan; luego, por medio de un corte, se pasa de uno a otro. Esta secuencia recuerda a las entrevistas puesto que aquí también la imagen de cada uno de estos cuatro personajes está aislada del resto donde cada uno habla en una suerte de monólogo exponiendo algún punto.





Fot. VII-X Los cuatro personajes durante la secuencia de la cena

A lo largo del filme se construye un interesante uso de la técnica del plano/contraplano y del fuera de campo que se desea revisar con detalle. En la mayoría de los casos, se trata de una composición que muestra a un personaje y en la cual hay una omisión del corte y, posteriormente, del contraplano, el cual reafirmaría la presencia o punto de vista de un segundo personaje que lo acompañaría. En todo caso, el fuera de campo “remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, 2009: 32).

Otro ejemplo sugestivo es el primer plano fijo de Anna de aproximadamente cinco minutos al narrar a Andreas el accidente donde su esposo e hijo fallecieron. En esta escena, la mirada de Anna se dirige presuntamente a Andreas. El contraplano implicaría, quizá, cierta interacción, uniéndolo, en una especie de complicidad, la mirada de Andreas, su reacción/expresión, con la mirada del espectador. A pesar de que su presencia se intuye, y de que el narrador de alguna manera lo incluya, no hay ninguna imagen de Andreas en esta secuencia y su presencia es cuestionable durante el monólogo. ¿Está Andreas efectivamente presente?



Fot. XI El monólogo de Anna

Estas escenas son presentadas a través de lo que parece ser una imagen subjetiva; alguien más aparenta estar ahí y observar, lo cual enfatiza su estatus como espectáculo o actuación para ser visto. Se trata, en suma, de un mecanismo que logra evitar una causalidad acción-reacción (lo cual implicaría, a su vez, un corte y dos tomas distintas: planos de cada uno de los personajes), centrándose más bien en las reacciones de un solo personaje. Se ha evitado asimismo un plano general con ambos personajes en el mismo encuadre. Esto es claro tanto en la secuencia de la cena como en el monólogo de Anna, pero, curiosamente, también en las entrevistas, como ya se ha mencionado, donde el entrevistador no aparece y a quien se escucha hablar una sola vez.

No carece de interés la escena en la cual Andreas recuerda imágenes, al parecer, de su esposa¹⁶. Mientras Anna, sentada en la mesa de la cocina, trabaja en su máquina de escribir, Andreas, sentado en la habitación contigua, evoca imágenes de una mujer vistas desde su perspectiva mientras el ruido del tecleo de la máquina de escribir de Anna continúa y se escucha como trasfondo durante este recuerdo. Se escucha luego la *voice-over* (aparentemente de la esposa, aunque no se le ve “hablando”): “You have cancer of the soul. You should have an operation, you should have radiotherapy and medicine. Not that there’s much hope, you have tumors everywhere. You will die a horrible death” (Bergman, 1976: 161)¹⁷.

¹⁶ Aunque nunca se menciona su nombre en el filme, el guión se refiere a ella como Katarina, relación directa con las otras “Katarinas” de *Persona* y *De la vida de las marionetas*.

¹⁷ “[Du] har cancer i själen. Du borde opereras, du skulle ha strålbehandling och medicin. Det är nog inte mycket hoop förresten, du har svulster överallt. Du får en hemsk död” (Bergman, 1973: 173).



Fot. XII y XIII Imágenes de “Katarina” evocadas por Andreas

Se construye así el punto de vista subjetivo de Andreas, sobre todo dado que la cámara adopta, efectivamente, su postura, mas no sólo de su mirada subjetiva, sino de su posicionamiento (Andreas nunca se ve). Llama también la atención que no haya antes o después imágenes similares. De acuerdo con Bruce F. Kawin, el término “cámara subjetiva” denota únicamente el campo del ojo físico del personaje (Kawin, 1978: 10) y Jean Mitry al describir la imagen subjetiva señalaba precisamente que su intención no es traducir una realidad “psicológicamente verdadera” (por otra parte imposible de determinar) sino “dar al espectador –mediante un equivalente estético– la impresión que ve o que siente «como» el espectador del drama [...] la imagen subjetiva no nos muestra lo que ve, *tal* como realmente lo ve, sino como él *siente verlo*” (Mitry, 2002: 74). Este *flashback* o fantasía coincidiría con esto en la medida en que Andreas parece mezclar un recuerdo de la mujer con unas palabras, que se intuye son de ella pero que nunca se ven emitidas por su boca, asociando imágenes visuales con palabras en *voice-over*.

Resulta particularmente significativa, pues, la insistencia en las omisiones del filme, el hecho de suprimir determinadas convenciones, reflejo de cierto cuestionamiento de las técnicas enunciativas. Se construye así un relato que gira en torno, sobre todo, a lo que no se muestra. En *Pasión* la cámara inmóvil (durante el monólogo Anna, la secuencia de la cena y las entrevistas) obliga a reflexionar sobre la persona que observa, sobre quién está del otro lado; mucho se lleva a cabo en el fuera de campo, o al menos eso pareciera. Edward Branigan revela una cuestión sumamente importante en torno a la temporalidad en su descripción del punto de vista o POV (“Point of View Shot”): el hecho de que el tiempo está momentáneamente suspendido; al igual que sucede en el *flashback* subjetivo tradicional o

durante los intertítulos, *i. e.*, no se espera que sucedan eventos a los personajes mientras el espectador observa un objeto o hasta que se reconoce completamente la repetición o cierre del plano A dentro de la serie A-B-A, la forma más usual del POV: plano A (punto/mirada) seguido por plano B (punto /objeto) y seguido nuevamente por A (punto /mirada) (Branigan, 1975: 60-1). Una idea se impone: en *Pasión* se ha omitido ese “tiempo suspendido”, dado que la imagen nunca ofrece la reacción o mirada del otro.

Algo muy similar sucede en *Persona* cuando Elisabet [Liv Ullmann] toma la fotografía al fuera de campo, por ejemplo; en dicho filme también se podría cuestionar: ¿quién observa esas imágenes del inicio aparentemente “desconectadas” de la diégesis? En *Pasión* es Elis quien también toma una fotografía directamente a la cámara, aunque aquí un contra-campo muestra que es Andreas a quien Elis fotografía. ¿Quién observa a Andreas desde picado cuando está borracho y deambula por el bosque? ¿Quién reduce a Andreas a una imagen borrosa al final en la última escena?



Fot. XIX-XX Elisabet Vogler y Elis Vergéus (E/V) aludiendo al fuera de campo

De acuerdo con Stephen Heath, el trabajo de la continuidad clásica no es esconder o ignorar el espacio fuera de campo sino, al contrario, contenerlo, regularizar su fluctuación en un movimiento constante de reapropiación. Para Heath, este movimiento es el que define las reglas de la continuidad y la ficción del espacio que pretenden construir en el cine narrativo tradicional (Heath, 1981: 45)¹⁸. Aún cuando la técnica del campo/contra-campo sea, en una

¹⁸ David Bordwell apunta que una vez que la fórmula del plano/contra-plano ha sido absorbida, estrategias “modernistas” pueden impulsarla a límites elípticos: así, el inicio de *Muriel* (*Muriel ou Le temps d'un retour*/Alain Resnais, 1963) modifica esta estrategia haciendo los planos anormalmente fragmentarios y cortos, muchos con menos de medio segundo de duración, donde algunos son sólo partes del cuerpo (Bordwell, 1996, 102).

primera aproximación, una de las técnicas cinematográficas más extendidas y utilizadas a lo largo de la historia del cine¹⁹, se suele relegar por momentos precisamente su estatus como convención. David Bordwell, a propósito del origen o desarrollo de esta técnica subraya este punto en particular:

shot/reverse shot is in several respects quite unfaithful to perceptual experience. The best equivalent to a viewer moving her or his glance from one character to another would seem to be obtained by simply swiveling (“panning”) the camera from speaker to speaker. But this is a very rare stylistic option in mainstream cinema. The instantaneous transfer of attention given by the cut would seem to be a conventional substitute for this swiveling of the imaginary spectator’s attention –a substitute that has no exact correlate in ordinary perceptual experience (Bordwell, 2008b: 59).

Así, cierta disparidad es construida en el espacio escenográfico en sí; ciertamente poniendo en duda la creencia de que lo que a continuación se mostrará corresponderá con cierta lógica de la perspectiva. El espacio fuera de campo juega siempre un papel considerable en el movimiento de la cámara, sin duda, pero más en estos casos en los cuales su ambigüedad es enfatizada; se viola así nuestra expectativa de que el espacio fuera de nuestra visión será homogéneo con el que está dentro (Bordwell, 1991: 234)²⁰.

Vale la pena detenerse ahora en una de las secuencias que resultan más significativas de todo el filme: la de la carta escrita por Andreas Fromm a Anna. Luego del primer encuentro entre Anna y Andreas Winkelman, ella olvida su bolso en casa de éste. Andreas, solo, lo registra, encuentra la carta y, aunque al principio titubea, la toma y la lee en voz alta. Le sigue un primer plano de la carta que, por medio de un *travelling* de izquierda a derecha, siguiendo un ritmo parecido al de alguien leyéndola, recorre una parte de las palabras ahí escritas: “Men jag vill inte ge upp, eftersom jag vet, att vi bara kommer att gå in i nya komplikationer, som i sin tur utlöser hemska själsliga skakningar, fysiska och psykiska våldsamerheter” (“Pero yo no quiero renunciar porque yo sé que sólo vamos a entrar en nuevas complicaciones, que a su vez desencadenarán agitación, violencia física y psicológica”). Llama la atención que haya sido

¹⁹ Un ejemplo clásico en este sentido es, por supuesto, Jean-Luc Godard, quien ha evitado en numerosas ocasiones el uso del campo/contra-campo “tradicional”, sobre todo durante los diálogos, lo cual se ha visto como un ataque al cine clásico. Recuérdese también cierto cine feminista que evitaría este recurso, sobre todo dado que identificaría la “mirada” con lo masculino y “lo visto” con lo femenino. A este respecto véase el apartado 1 del Capítulo IV de este trabajo.

²⁰ Bordwell considera, sobre todo, que los filmes de animación y de la vanguardia son los que más han explorado estas posibilidades de tales movimientos prohibidos, como *La región central* (*La région centrale*/ Michael Snow, 1971). Para una visión general de esta convención véase D. Bordwell (1996b).

escrita en una máquina de escribir y que contenga además tachones o borrones. Además, durante las imágenes de la carta, el tictac del reloj de la casa de Andreas, el cual comienza a escucharse cada vez con mayor intensidad, acompañará las subsiguientes apariciones de dicha carta (al igual que durante la fantasía sobre su esposa donde el sonido de la máquina de escribir se ha quedado "adherido" a las imágenes). Esta escena reaparecerá luego en varios momentos del filme recordando la falsedad del discurso de Anna. Como bien señala Company,

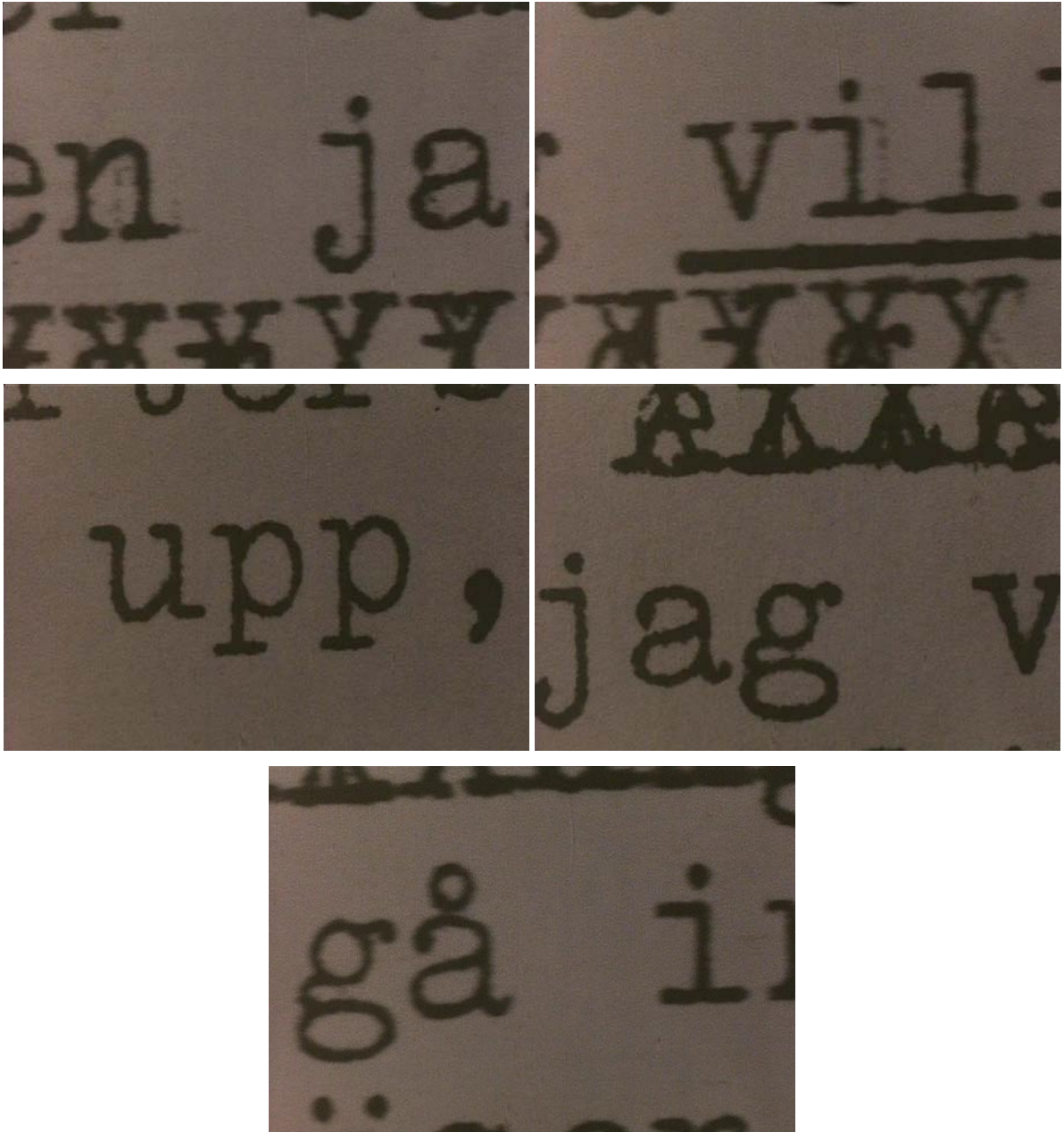
la palabra pronunciada se revela como mentirosa en relación a la palabra escrita, fetiche de verdad: la carta de separación que el marido de Anna Fromm dirige a ésta y que Andreas encuentra en su bolso sirve, como impertinente inserto, para desmontar toda la ficción de placidez conyugal por ella esgrimida (Company, 1999: 122)²¹.

Para Maaret Koskinen, la carta no puede relacionarse completamente con el punto de vista de un personaje en particular, ya que esta toma se repite en varios momentos del filme; se trataría más bien como si el narrador implícito o la cámara misma trataran de señalar lo que está en juego aquí, el hecho de que nunca se puede estar seguro de lo que "la verdad" es, o si existe del todo, por más cerca que uno se acerque a ella (Koskinen, 2000: 220-21). No obstante, dado que en dos de las ocasiones en que ésta reaparece, lo hace luego de un monólogo de Anna, donde Andreas está presente, se vuelve posible relacionar la carta con Anna y con la verdad o falsedad de su discurso, así como con su relación con ambos Andreas.

El texto aparece en tres ocasiones: primeramente, cuando Andreas encuentra la carta en el bolso de Anna y la lee; posteriormente, durante la cena inmediatamente después del monólogo de Anna y, por último, después de que ella narra el accidente de coche también en forma de monólogo. Llama la atención que en la segunda y tercera ocasión en que el texto reaparece éste es cada vez más corto: durante la secuencia de la cena aparece únicamente: "komplikationer, som i sin tur utlöser hemska själsliga skakningar, fysiska och psykiska våldsamheter" (complicaciones, que a su vez desencadenan terrible agitación mental,

²¹ Así descubre Andreas el hecho de que en realidad el matrimonio de Anna no era tan dichoso como ésta presumía. Andreas también se enterará del suicidio de Johan por medio de una carta, como bien lo apunta Company (Company, 1999: 122). De igual forma, en *Persona*, Alma se entera de la mentira de Elisabet por medio de una carta que, como señala Cowie, se asemeja a la carta de *Pasión*, sobre todo en el hecho de que también se lee de manera clandestina (Cowie, 1981: 149).

violencia física y psicológica). En la última ocasión, la frase de la carta es solamente: “skakningar, fysiska och psykiska våldsamheter” (agitación, violencia física y psicológica), terminando con un fundido en negro junto con el tictac del reloj que persiste.



Fot. XIV-XVIII La carta escrita por Andreas Fromm a Anna

Se trata, en suma, de una especie de augurio. Al igual que el sueño de Anna, el parhelio que aparece en la primera escena del filme y que Andreas observa, así como lo expresado por el narrador (“The warning signs are beneath, and they manifest themselves unexpectedly”).

Para Cowie, la cubeta que se cae en dos ocasiones y el pajarito que se estrella en la puerta son otros presagios de desgracia (Cowie, 1981: 148).

Aunque no precisamente el primer filme a color de Bergman (*¡Esas mujeres!* [*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964] lo había sido antes), *Pasión* fue el primer filme donde realmente experimentó con su uso. Según Sven Nykvist, Bergman deseaba “rodar una película en blanco y negro en color, con algún pronunciado acento de éste en una escala de tonos sumamente amenguada”, por lo cual los colores en los negativos fueron posteriormente tratados en el laboratorio (Nykvist, 1998: 106)²². El dominio del color rojo posee una función emotiva relevante (igual que en *Gritos y susurros* [*Viskningar och rop*, 1972]). En casa de Andreas, durante el encuentro entre éste y Eva, una larga secuencia durante el atardecer parecer colmar de rojo todos los espacios. Se trata ya no de un color que se hace ver, sino de la única tonalidad presente.



Fot. XXI-XXII

Ese rojo aparece como un leitmotiv (en la secuencia de Andreas y Eva, en los camiones de los bomberos y sirenas de los coches de la policía, en el fuego, en la sangre de animales), para nada arbitrario, que se asocia también con el personaje de Anna, con su pañuelo, así como con el sombrero rojo que lleva puesto durante la entrevista que, aunque indudablemente en un “afuera” de la diégesis, visto de manera estricta, aún así llama la atención sobre sí mismo porque recuerda a dicho pañuelo. El rojo también alude a cierta pasión y frenesí.

²² “[Mi] misión era conseguir un tono de noticiario cinematográfico realista, una cotidianidad gris” (Nykvist, 1998: 105). Cowie señala que el azul ha sido vaciado del negativo, donde el gris, marrón, verde y, sobre todo el rojo, predominan (Cowie, 1983: 263-4).



Fot. XXIII-XXV

Para Sergei Eisenstein, el color representa siempre un factor dramático y es claro en separar entre el proceso del desarrollo de la expresión en color y el estatus del color en la naturaleza y en los fenómenos (donde éste existe a pesar del deseo del realizador de crear algo que nunca antes había existido a partir de algo que existe). Asimismo, señala que no tiene caso abordar la producción del color en el filme a menos de que la línea del movimiento del color a través del filme progrese independientemente (Eisenstein, 1976: 383-6).

Ahora bien, se trata, más que de asociar colores con personajes, de considerar su relación con ciertos momentos en el drama, ya que estos no necesariamente tienen un significado fijo (Thompson, 1981: 160); se trata de aspectos que otorgan matices adicionales al filme. Si bien para Bergom-Larsson la naturaleza en *Pasión* es una proyección de los estados de ánimo de los personajes (Bergom-Larsson, 1978: 103).

En este sentido, la configuración del filme representa una coyuntura más que relevante que permite ahora investigar sus argumentos en relación a la violencia que tampoco agota, por supuesto, a *Pasión*. Esto conduce a ilustrar con detalle las formas en que

el cuestionamiento más general llevado a cabo por parte de los elementos meta-cinematográficos que se han aludido aquí, refuerza la noción de violencia; en este caso en particular van, asimismo, de la mano de elementos intertextuales.

3.7.1 Personajes, violencia e intertextualidad

El hecho de que Liv Ullmann y Max von Sydow interpreten a una pareja en tres filmes distintos en un período de tiempo relativamente cercano (*La hora del lobo* [*Vargtimmen*], 1967; *La vergüenza*, 1968 y *Pasión*, 1969) les otorga a los filmes ciertas connotaciones significativas. Más allá de los problemas de incomunicación de la pareja y las intrincadas circunstancias en las que se encuentran en los tres filmes, es posible distinguir una especie de partición o fraccionamiento de la pareja, ya sean los músicos de *La vergüenza*, el pintor y su mujer en *La hora del lobo* o el geólogo y la traductora en *Pasión*. Vale la pena detenerse, pues, en las significativas relaciones entre *La vergüenza* y *Pasión*, filmes vinculados, sobre todo, por medio de una secuencia en particular.

Anna es traductora, al igual que Ester en *El silencio*, hecho que la vincula con la comunicación, el lenguaje y la interpretación, a pesar de que estos están muchas veces ausentes en las interacciones personales de ambas. Resulta inevitable no contrastar los nombres de estas dos mujeres con sus iniciales, A y E, que antes también existieron en *El silencio* mismo (Ana y Ester), en *Persona* (Alma y Elisabet) y en *Pasión* también (Anna y Eva), y de quienes ya se ha hecho notar las posibles alusiones a una especie de par de binomios o contrapartes, “opuestos complementarios” de una sola mujer. Lo mismo puede decirse de la pareja que forman Andreas y Eva (A/E) y de ésta última con Elis (E/E). Por su parte, el apellido de Andreas, Winkelman¹, alude a la otra pareja protagonista del filme justamente anterior de Bergman, *El rito* (*Riten*, 1969).

En la escena final de *La vergüenza*, Jan y Eva Rosenberg [Max von Sydow y Liv Ullmann] huyen en una barca al lado de otras personas, dadas las circunstancias que se han desatado en la isla como consecuencia de la guerra. La barca viaja a la deriva por tiempo indeterminado sin llegar a ningún lado hasta casi perecer al final. El filme termina con un primer plano de los rostros de Jan y Eva, y luego uno de ella sola, donde ésta narra un sueño en el cual camina por una calle con un bebé en brazos y un avión pasa incendiando un muro llena de rosas. En realidad podría decirse que el filme comienza y finaliza con uno de los

¹ Para Frank Gado, Johan es una suerte de doble de Andreas, cuyo apellido, Winkelman, puede traducirse como “hombre del rincón” (“corner man”); su nombre de pila, Andreas, refleja, además, el apellido de Johan, Andersson (Gado, 1986: 382).

protagonistas contando un sueño reciente: en la primera secuencia Jan cuenta a Eva haber soñado que tocaban en la orquesta como antes una obra de J. S. Bach.

Pasión, por su parte, contiene las imágenes (en blanco y negro, como el filme *La vergüenza*) de un sueño de Anna, que inicia con una barca similar llegando a la costa. Una vez en tierra firme, Anna, que lleva puesta la misma ropa que al final de *La vergüenza*, desciende, comienza a caminar y se encuentra con dos mujeres en distintos momentos, quienes no quieren hablarle y que exponen que les tienen prohibido comunicarse con extraños. Se une luego a una multitud (al parecer, todas mujeres) que observa a una mujer cuyo hijo será sacrificado. Anna se le acerca compasiva y le pide perdón, pero ésta la rechaza y empuja con violencia. Anna marcha y comienza luego a correr, pero de pronto no viste más la ropa que llevaba antes, sino un abrigo y pañuelo en la cabeza que más tarde portará en *Pasión*. Llega de pronto al lugar que pareciera ser el del accidente donde su esposo e hijo murieron (accidente que Anna recién ha narrado a Andreas), quienes yacen en el suelo, al parecer muertos. Al final del sueño, el grito de “Andreas” no se percibe, pero se lee en sus labios.

Anna se sueña a sí misma, al parecer, como Eva Rosenberg y este sueño pareciera ser una secuencia extraída de *La vergüenza* o, como si luego del final de éste último, la historia continuase cuando inicia el sueño de Anna con la barca llegando a tierra y con Eva Rosenberg/Anna Fromm descendiendo. Pareciera tratarse de una transformación de personaje, evidente, sobre todo, en el momento en que la ropa de Eva Rosenberg/Anna Fromm cambia y aparece en la escena del accidente.



Fot. I y II Eva Rosenberg y la barca al final de *La vergüenza*



Fot. III-VI El sueño de Anna Fromm en *Pasión*

La relación con *La vergüenza* se evidencia en otros factores: la temática de la violencia, la participación de los mismos actores, el hecho de que ambas historias se desarrollen en la isla de Fårö, incluso la música de Bach. Esta intertextualidad pone en evidencia no sólo la relación entre ambos textos (esa prolongación de cierto desarrollo de la narrativa, cierta extensión del espacio de la isla), sino una de las técnicas que Bergman ha utilizado constantemente para la realización de ciertos filmes, la duplicación/reutilización de personajes. Además, *Pasión* resulta ser uno de sus filmes donde precisamente más se puede reflexionar sobre las particularidades y función del personaje. La repetición, aunada y/o asimilada a la idea de intertextualidad, resulta clave en estos textos. Pero antes, se considera oportuno situar algunos pormenores del contexto de *La vergüenza*.

El conflicto armado en el filme fue relacionado con la Guerra de Vietnam; de hecho Bergman afirmó haberse inspirado en ella y que con eso, *La vergüenza* “había aportado algo

al debate político” (Bergman, 2007: 257)², pero se le criticó por cierta postura conservadora y por no ofrecer datos más concretos al respecto o “inclinarse” por un veredicto final. El filme fue considerablemente juzgado por su supuesta incapacidad de mostrar una situación realista de la guerra al no representar ninguna situación “real” con nombres de países, el período histórico exacto o conflictos específicos³. Se consideró en general un trabajo apolítico⁴ y se criticó el hecho de presentar nuevamente como protagonistas e historia principal a un grupo de artistas y sus reflexiones individualistas y burguesas en medio de un conflicto ficticio donde éste es representado en su sentido más abstracto, *i. e.*, como la Guerra, su esencia, la violencia universal. Si el filme era, efectivamente, una alusión a la guerra de Vietnam (que entonces acontecía), su perspectiva era reaccionaria, ya que, entre otras cuestiones, Bergman no opta por colocarse ni de un lado ni del otro. Algunos también vieron cierta relación con la conocida “neutralidad” de Suecia durante la mayoría de los conflictos del siglo XX⁵. El filme fue reprobado por haber fracasado en su supuesto intento de querer abordar cuestiones socio-políticas⁶, sobre todo en una época en la que tomar partido era de máxima importancia: si no estabas a favor, estabas automáticamente en contra (Hedling, 2008b: 251).

La controversia que surgió a partir del filme en los medios suecos permite reconocer la atmósfera particular de un período en la crítica fílmica, así como sobre la recepción, en un país o contexto determinado⁷. Una de las acusaciones más controvertidas fue la de Sara Lidman, portavoz de los partidarios del Frente de Liberación Nacional en Suecia durante la

² Véase al respecto E. Hedling (2008b).

³ Según Hedling, a casi cuarenta años de su lanzamiento, *La vergüenza* resulta quizá más interesante por el debate que desencadenó en el tabloide socialdemócrata *Aftonbladet* (Hedling, 2008b: 250).

⁴ De acuerdo con Steene, mucha de la discusión extranjera sobre el filme giró alrededor de una cuestión de género: ¿podría *La vergüenza* ser clasificado como un filme de guerra o era ésta una simple metáfora de la marca del propio director sobre la angustia existencial? (Steene, 2005: 285). En Estados Unidos, curiosamente, hubo reacciones más variadas; Pauline Kael, por ejemplo, al contrario de sus reseñas anteriores, vio el trabajo de Bergman más positivamente orientado hacia cuestiones sociales. Consúltese P. Kael (1970). Véase también la entrevista a Bergman en J. Aghed (1970).

⁵ Debe recordarse que Suecia no forma parte de la OTAN y que su postura política internacional ha sido más bien neutral, sobre todo en relación al período de surgimiento del filme durante la Guerra Fría.

⁶ El filme fue mostrado a la prensa sueca el 21 de agosto de 1968, el día en que las tropas rusas invadieron Checoslovaquia, lo cual pudo haber intensificado el debate político sobre el filme (Steene, 2005: 284). De hecho, Bergman comentaría más adelante que había escrito el guión de *La vergüenza* antes de dicha invasión y cuando la guerra de Vietnam aún no había sufrido la escalada que tuvo lugar un año después, acontecimientos que habrían influido sin duda sobre el filme (Björkman, 1975: 225). Sobre la génesis del filme véanse S. Björkman *et alii* (1975) e I. Bergman (2007).

⁷ Erik Hedling (2008b), aunque no indaga mucho en las técnicas formales en sus diversos análisis, ofrece un excelente panorama del contexto y la recepción del trabajo de Bergman que, en este caso, permiten comprender el conjunto de circunstancias que aquí se dieron lugar.

guerra de Vietnam y autora del conocido libro *Samtal i Hanoi* (1966), sobre su viaje al norte de dicho país asiático. De acuerdo con Lidman, al fracasar en tomar un partido político, el filme brindaba su apoyo latente a aquellas fuerzas pro-estadounidenses que deseaban prolongar la guerra y que rehusaron verla como un conflicto vietnamés de liberación. Hubo muchas y variadas respuestas y una reacción bastante animada ante estas declaraciones⁸. En este debate iniciado por Lidman, *La vergüenza* sirvió como catalizador para la situación políticamente dividida entre intelectuales suecos durante ese período⁹.

Así, la lectura en términos temáticos y marxistas de Maria Bergom-Larsson, en la cual, además, se basa nuevamente en elementos del guión que no aparecen en el filme, señala que en *La vergüenza* no existe una realidad social y política autónoma que sostenga que está preocupada por las realidades de la guerra. Ésta sigue siendo abstracta, puesto que es atomista, y carece de cualquier contorno social o político donde la pareja de artistas se alía con lo burgués. Además, la guerra es ininteligible e ineludible y, por lo tanto, también abstracta y metafísica, puesto que Bergman siempre trata los problemas sociales en términos de “aquí dentro, allá afuera”¹⁰.

El hecho de que ahora Bergman considerara una guerra o conflicto armado como foco de su filme fue considerado una novedad. Muchos vieron esto como un episodio favorable en su carrera, donde al fin lograba reflexionar sobre los verdaderos problemas sociopolíticos de su tiempo. Si bien todas estas posturas y críticas transcurrieron durante un período sociopolítico muy específico, no logran resolver cuestiones como remisión/postura política/ideología y las formas en que todo esto aparece en el filme más allá de un primer acercamiento; sin duda, la perspectiva histórica es importante, permite entender el contexto más amplio en el cual surgió el filme. Sin embargo, el panorama de debates descrito únicamente tiene en cuenta dos cuestiones; primero, que el filme es una especie de reflejo

⁸ Se remite al trabajo de B. Steene (2005) en relación a la crítica y recepción del filme que ofrece un listado completo de referencias al respecto, pp. 284-6.

⁹ Lidman señaló, entre otras cuestiones, que cuando Liv Ullmann afirma que la guerra ha continuado por tanto tiempo que resulta un sin sentido cuestionar qué lado es el correcto o incorrecto, Bergman pone en su boca el sueño de las industrias militares occidentales: que la guerra (su guerra), la cual no ocurre en Vietnam sino en cualquier parte, continuará hasta que nadie tenga el juicio de preguntar de qué se trata. Para Lidman, el filme creaba propaganda para la administración estadounidense mucho mejor de lo que hubiesen soñado y con eso Bergman liberaba a (los suecos-) estadounidenses de tales tormentos. La sociedad occidental, napalm, Ky, Quisling, Thieu, la tortura, los niños. S. Lidman citada en E. Hedling (2008b: 250). Steene ofrece un breve resumen y referencias de los textos de y sobre Lidman (todos en sueco) en relación a este debate (Steene, 2005: 284).

¹⁰ M. Bergom-Larsson (1978), pp. 92-101.

objetivo de los sucesos del mundo y, en segundo lugar, que éste debe manifestar una postura política abierta y progresista o, al menos, un posicionamiento “claro”. He ahí el fondo del asunto y la base ideológica de estas protestas. Por otro lado, se trata también de una simplificación; esa misma violencia también estaría en la guerra en la ciudad de Timoka en *El silencio* que aparece en el fondo y funciona como un simple “reflejo” o “reforzamiento” de la situación de las hermanas protagonistas y de la temática del filme.

Uno de los objetivos de *La vergüenza* es entablar la confrontación de una sociedad determinada con un conflicto violento y su preocupación política es más bien la evidencia de la enorme complejidad de lo que representa realmente tomar partido con alguna de las facciones o ser realmente congruente con los ideales personales y a los límites vergonzosos a los cuales puede llegar el ser humano (agredir, asesinar, la indiferencia). Lo que se ha omitido en el filme, o no se ha dicho, no es fortuito, también tiene significado político (*Cahiers du cinéma*, 1976: 506). No obstante, esto no puede relacionarse simplemente con una visión indiferente hacia la toma de decisiones.

Una guerra civil desastrosa continúa porque los individuos parecen percibirla como una condición irremediable que existe más allá del ámbito de sus acciones personales. Al fallar en reconocer su implicación, fracasan al medir o controlar su propia contribución al ciclo creciente de violencia (Livingston, 1982: 171). Como ya se ha comentado en varias ocasiones, el filme sugiere la imposibilidad de distinguir entre “buenos” y “malos”; pero esto, en vez de ser una deficiencia es uno de sus principales propósitos. En el filme, resulta muy difícil distinguir a las facciones en conflicto, ya que ambos ejércitos parecen llevar el mismo uniforme (Fotogramas VII y VIII), como ya se ha hecho notar, y durante los ataques y encuentros con los soldados resulta muy difícil distinguir a los aliados de los enemigos. Las dicotomías entre los “buenos” y los “malos”, o entre los supuestos atacantes y los defensores, aquí no resultan tan claras. El filme subraya precisamente un cuestionamiento de dichas clasificaciones dentro de un conflicto violento; tanto las tropas armadas que llegan a atacar la isla como Jan y Eva Rosenberg participan en dichos hechos, aunque sea por su pasividad o porque se les obliga a tomar parte.



Fot. VII y VIII Enemigos y aliados

Como ya se ha sugerido, considerar meramente el argumento en términos de tema o acción en el cine de Bergman representa una visión muy limitada, al menos en lo que respecta a sus principios ideológicos. Visto desde otro ángulo, la imposibilidad de tomar partido y la crítica a la violencia en todas sus formas de *La vergüenza* ponen en evidencia las mismas condiciones de la situación de Bergman, como artista, y su crítica más generalizada. Si el filme se enfoca en el entorno particular del artista y en los límites que las nociones de “lo justo” o “lo injusto” implican para él, tal como ocurren con lo que se ha dado en llamar la “visión apolítica” o falta de compromiso de Bergman, es con el objetivo de reflexionar precisamente en la dificultad de ponerse de un lado o de otro cuando todo tipo de violencia es rechazado. La oposición entre la identificación política “negativa” o “positiva” de un grupo específico, llámese burgués, con los mecanismos de una determinada situación histórica de conflicto armado como “resolución” no puede sustentarse¹¹.

Por consiguiente, los actos de violencia en general son perpetrados por todos los involucrados por igual: los enemigos, los locales, entre la misma población, entre Jan y Eva, y cobran mayor predominio en la pareja protagonista, evidentemente, puesto que la humillación y transformación a la que llegan, sobre todo Jan, los hace cometer actos sin piedad.

¹¹ La única que parece acercarse a esta idea es la escritora Elisabet Hermodsson al señalar que lo que Bergman representa no es una guerra históricamente real sino sus propias sensaciones sobre la exigencia de tomar posición en el presente. E. Hermodsson citada en E. Hedling (2008b: 52). Para Paisley Livingston, se trata, además, de un filme pesimista, dado que confronta la enorme dificultad de descubrir una alternativa a la elección falsa de un compromiso desastroso y una neutralidad ilusoria (Livingston, 1982: 170).

Según Stig Björkman “algunas escenas del film tienen un carácter expresionista [Fotogramas IX-XII] muy acentuado, que contrasta con otras tratadas en un estilo más documental” (Björkman, 1975: 230-1). Las escenas del ataque, los disparos y explosiones, incendios y el arresto están realizadas con movimientos bruscos de la cámara y una rápida edición, mientras que las escenas del inicio y final durante la balsa sin duda son mucho más subjetivas llevadas a cabo por medio de tomas largas y *travellings*.



Fot. IX-XII

Si bien es verdad que en el filme no se especifica nada al respecto, el apellido Rosenberg es frecuentemente, aunque no siempre, un apellido judío; posteriormente, lo portará el protagonista de *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei/The Serpent's Egg/Ormens ägg*, 1977). Rochelle Wright afirma que la ambigüedad sobre la identidad nacional en *La vergüenza* va de la mano con lo no específico de la locación física. No obstante, señala que, aunque la reacción de los Rosenberg pueda corresponder en cierta medida a la de los judíos en la Europa dominada por los nazis, su herencia étnica, cualquiera que sea, es secundaria a su

función representativa como seres humanos ordinarios atrapados en unas circunstancias que ni entienden ni pueden controlar (Wright, 1998: 217-8).

Resulta significativo, sin embargo, que a pesar de que no se mencione la identidad nacional de los protagonistas o de los escenarios, aparezca en una escena una pintura del rey Óscar II de Suecia en la tienda de antigüedades que Jan y Eva visitan en el inicio del filme.



Fot. XIII La pintura de Óscar II de Suecia

Wright retoma aquí nuevamente esa idea de universalidad y, lamentablemente, no prosigue en esa línea en la que logra sólo exponer y que hubiese sido sin duda sumamente sugestiva. Esto vuelve a relacionarse con *Pasión* y con Andreas Winkelman y esa violencia que actúa “más allá de las acciones de los personajes”. La sospecha de que Andreas pueda estar suplantando al otro Andreas (Fromm), como una suerte de *Doppelgänger*, resulta un tanto más clara en la medida en que la relación con Anna tiende a repetirse en el nuevo contexto. La ausencia física de Andreas Fromm como presencia constante durante el filme es otra especie de revelación de otro ámbito ajeno al de la propia ficción del filme; recuérdese también que la única foto que aparece de Fromm es del actor Birger Malmsten, uno de los actores que participó en una gran parte de los primeros filmes Bergman.

The suspense of *The Passion of Anna* originates in this sinister “duplication”, the feeling that Andreas is being sucked inexorably along the same path to disaster as his namesake was –deluded, exasperated, and finally driven insane by the passionate idealism of Anna (Cowie, 1983: 261).

Esta “duplicación” se manifiesta de diversas maneras. Ejemplos de esto pueden verse en la relación entre Andreas y Anna (sobre todo en la cuestión más bien agresiva), así como en la que Andreas tiene con Eva casi repitiendo la historia entre Eva y Andreas Fromm, o en otros pequeños detalles como en el hecho de que Anna no dejó conducir a su esposo el día del accidente porque éste había bebido y que Andreas Winkelman haya estado en prisión por conducir en estado de ebriedad. También es verdad que cuando Andreas escucha la conversación de Anna por teléfono al inicio del filme, se puede pensar que el Andreas de quien ella habla es Andreas Winkelman. La escena posterior a la primera visita de Andreas a la casa de los Vergéus, en la cual Andreas, borracho, deambula por el bosque y grita su propio nombre, pareciera insistir en su identidad independiente (Gado, 1986: 378), como si esperase la respuesta de alguien que confirmaría su identidad (Cohen, 1993: 304).

Ni que decir tiene que la presencia de animales muertos y/o maltratados de la isla pueda leerse como una historia paralela, la del trastornado personaje que los tortura y cuya identidad nunca se esclarece y permanece en constante interrogante; obvia correlación entre Andreas y esa violencia ejercida por un desconocido y reflejo, a su vez, de la agresión que experimentan otros personajes. Así, la violencia y la muerte se manifiestan a lo largo de *Pasión* de diversas maneras: hacia los animales, hacia Johan, mediatizada por la televisión, en el accidente de Andreas Fromm y su hijo, en el suicidio de Johan y expresada, escrita, en la carta, “Fysiska och psykiska våldsamheter”. Ésta se manifiesta también entre Anna y Andreas cuando discuten y llegan a los golpes. Andreas se enfrenta cara a cara con violencia física, en la forma del maníaco que maltrata animales, y física, en la presencia de Anna (Cowie, 1983: 261).

Para Cowie, los humanos están siendo lastimados y destruidos tan misteriosamente como los animales en el ambiente a su alrededor; Eva pregunta a Andreas en forma de reflexión: ¿qué es eso que nos corroe dejando únicamente la cáscara? De la misma manera, su esposa en su fantasía le dice que tiene cáncer en el alma y que está lleno de tumores. Algo similar sucede en *La carcoma* (*Beröringen*, 1971), donde David, el arqueólogo, habla de las larvas que recién han despertado y devoran una estatua de madera muy vieja que recién ha sido descubierta y expuesta al sol (Cowie, 1981: 150). Así, se llevan a cabo constantes paralelismos entre los animales y los personajes, sobre todo Andreas; por ejemplo, en la escena final, cuando Anna y Andreas van en el coche y ella conduce, se logra distinguir un

osito de peluche pequeño atado por el cuello al espejo retrovisor que se sacude constantemente y que aparece en el mismo encuadre que Andreas (como el perrito que Andreas encontró atado al cuello en un árbol en el bosque). Esto también recuerda a Johan, quien, se ha quitado la vida ahorcándose y a Anna, quien intenta estrangular a Andreas en una especie de juego.



Fot. XIV y XV

Asimismo, tras la visita de Eva a la casa de Andreas, luego de su despedida y de que ésta se va en su coche, Andreas se acueste en la cama. A este plano general le sigue el plano de una oveja muerta sobre el suelo.



Fot. XVI y XVII

Algo muy similar sucede luego de esta secuencia, en la cual agentes de policía toman fotografías a las ovejas muertas para registrar el hecho. Unos minutos más tarde se pasa a un plano de Elis en su estudio fotografiando a Andreas.



Fot. XVIII y XIX

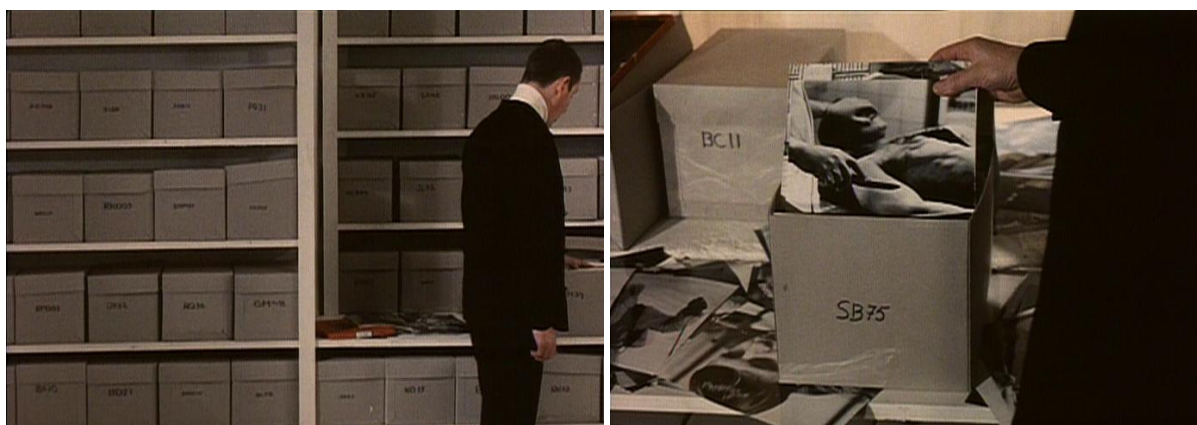
En este sentido resulta relevante el hecho de que Elis posea en su estudio en el molino una colección inmensa de imágenes de personas en muchas circunstancias distintas, así como de primeros planos, todas divididas en cajas, clasificadas por temáticas (gente comiendo, gente durmiendo, etc.). Entre su colección hay fotografías de Anna, Andreas Fromm¹², Eva y Johan. Elis afirma, además, que en algún momento coleccionó únicamente imágenes de personas en situaciones violentas. Se trata de una “clasificación irracional como la colección en sí”¹³. Estas cajas están clasificadas con una letra y una cifra numérica que recuerda al L 182 del mismo filme; reflexión, acaso, en torno a la recopilación de imágenes y a sus respectivos significados. Elis declara:

For God’s sake, don’t think I imagine that I reach into the human soul with this photography. I can only register an interplay and counterplay of thousands of forces, large and small. Then you look at the picture and give rein to your imagination (Bergman, 1976: 146-7)¹⁴.

¹² El hombre de la fotografía que representa a Andreas Fromm es, como ya se comentó, Birger Malmsten.

¹³ “Det är en alldeles irrationell indelning, som förefaller mig lika meningslös som själva samlandet” (Bergman, 1973: 148).

¹⁴ “Jag tror inte att jag når in till mänskossjälen med det här fotograferandet, tro inte det för fan. Jag kan bara registrera ett samspel och motspel av tusentals stora och små krafter. Sen ser du på bilden och fantiserar” (Bergman, 1973: 157).



Fot. XX-XXII

Cuando Elis afirma que no pretende entender el valor o significado de las imágenes se pone de relieve la capacidad de éstas para comunicar una determinada realidad, por más que Elis continúe en ese registro y lo prolongue al tomar las fotografías de Andreas. Tal como afirma Gado, al igual que los policías que toman fotografías a las ovejas muertas, son sólo “registros” (“records”) (Gado, 1986: 383).

No es posible pasar por alto la presencia de la célebre escena en televisión del vietcong asesinado en Saigón, elemento que vuelve a conectarse con *La vergüenza*, pero también con *Persona*¹⁵. Una tarde, Anna y Andreas se encuentran intentando arreglar la antena del televisor, ya que éste muestra imágenes borrosas. Cuando logran componerla un poco estos observan atentos: la imagen en televisión muestra, en una serie de planos y contraplanos yuxtapuestos con sus rostros, el momento de la famosa ejecución. Sin embargo, el corte no permite ver el momento exacto del disparo; el último plano muestra el cuerpo

¹⁵ Véase el apartado de este trabajo dedicado a *Persona*.

muerto yaciendo sobre el suelo¹⁶. Inmediatamente después, se escucha un golpe proveniente de afuera y Anna y Andreas encuentran un pájaro que se ha estrellado en la ventana, que posee más importancia que la escena de los horrores de la guerra (Company, 1999: 122). Andreas sacrifica al animal para que éste no sufra más y Anna lo entierra. Esta escena remite a aquella otra de *Persona* en la cual Elisabet (papel también representado por Liv Ullmann) observa por televisión la imagen del monje vietnamés autoinmolándose, como protesta a la intervención estadounidense en la guerra de Vietnam. Aquí, nuevamente es la televisión el medio por el cual se da a conocer esa realidad, violenta, que existe fuera de la isla: la guerra de Vietnam. Este tránsito de la violencia¹⁷ por un medio como la televisión, por medio de estas escenas tan conocidas, aquí surge distorsionado, con interferencia. No obstante, estas escenas se salieron de su contexto “original” desde un inicio, cuando se filmó ese suceso, convirtiéndose en emblemas, apareciendo un sinnúmero de veces, hasta la fecha, en fotografías, documentales, reportajes y artículos aún luego de más de cincuenta años desde el fin de la guerra de Vietnam; es que, ¿no han llegado también a otros contextos con cierta “interferencia”? Su presencia en *Pasión* es una más; ¿debería tratarse de manera distinta porque se trata de un filme? ¿De ficción? ¿Sería distinto si éstas apareciesen en un documental sobre la guerra? ¿Ahí sí que se trataría de un comentario “concreto” (en oposición a “abstracto”) sobre la guerra o la violencia?



¹⁶ Esta escena es “alargada” por medio del montaje y no corresponde al tiempo real de dicha secuencia. Véase el apartado dedicado a *Persona* en relación a las otras escenas famosas de Vietnam que aparecen en dicho filme.

¹⁷ Nuevamente, la escena vuelve a representar para muchos simplemente una especie de símbolo, “an unnecessary emphasis on suffering” (Young, 1971: 275).



Fot. XXIII-XXVIII Las escenas de la guerra vistas por televisión

Juan Miguel Company señala que se trata de “la voz de la Historia entendida como acta notarial del pasado que gravita sobre el presente y lo condiciona” (Company, 1999: 98) pero también señala en otro momento un hecho evidente: que los críticos se han negado a emprender el análisis de sus complejos mecanismos enunciativos en el cine de Bergman (Company, 1999: 128). Si estos acontecimientos tienen un efecto sobre el presente, sobre lo que estos personajes son y piensan, ¿de qué formas se manifiesta? Estos hechos históricos no

han sido meros sucesos lejanos que en nada se vinculan con ellos. Al menos esto pareciera exponer el filme. ¿Qué relación puede tener este hecho lejano de con la vida de esta pareja?

Livingston parece acertar también en lo relacionado a la presencia de la violencia en ciertos trabajos de Bergman. Para él, aquí la distinción entre violencia interna y externa es cuestionada. En *Pasión*, la violencia externa no es simplemente un reflejo que perturba la relación de la pareja: más bien, la interacción destructiva vista desde los niveles personal y social son ejemplos de un patrón subyacente que es en sí mismo la causa de la violencia. Bergman no presenta conflictos sociales y armados a gran escala como mero epifenómeno de un conflicto privado, ni tampoco ve la violencia entre los individuos como necesariamente el producto de alguna estructura social global. El fracaso de Andreas en evitar la violencia está directamente relacionado con su inhabilidad de relacionar su propia situación y acciones con la violencia externa: la violencia es siempre atribuida a los “otros”, pero esta decisión de expulsar toda responsabilidad y culpa, en sí mismo un gesto violento, garantiza que la violencia regrese a poseer a aquellos que dan la espalda al problema. Para Livingston, tanto *Pasión* como *La vergüenza* demuestran de qué manera el individuo que fácilmente distingue y condena las crueldades de los otros y huye de un mundo de humillaciones es él mismo atraído hacia el patrón destructivo, convirtiéndose tanto en víctima como en agente de la misma violencia de la que esperaba huir. A pesar de ver que los otros están atrapados en un patrón grotesco de rituales de humillaciones, la secuencia final del filme lo muestra incapaz de liberarse a sí mismo de las mismas (Livingston, 1982: 171-2).

Para Livingston, la carga de pesimismo está infundada en este sentido; si la representación del problema de la violencia en *Pasión* parece ser fatalista porque los personajes principales no encuentran una solución viable, esto no implica que se renuncie a la posibilidad de descubrir dicha solución. Bergman no comunica simplemente un horror inconcluso hacia la violencia o un miedo vago e irracional de la existencia social, como muchos han afirmado, al contrario, sus representaciones de violencia forman una lección convincente sobre la rivalidad y abordan las variadas formas de organización social que trabajan para canalizar y controlar la violencia (Livingston, 1982: 170-1). Afirmar, pues, que estas imágenes, o que esta “violencia externa”, no forman parte directamente del texto sería, por supuesto, absurdo. Mas no únicamente como mera metáfora de esta reflexión, sino como una relación de circunstancias mutuas. Al igual que la *voice-over* del narrador, el cartel “L

182” al inicio o el de “SLUT” al final, se encuentran *en* el texto y presentan claras exposiciones sobre su presencia y significado. Resulta verdaderamente imposible considerar a uno sin el otro.

La historia está claramente narrada desde la perspectiva de Andreas, a pesar de que las vidas de los personajes se entremezclan (Cowie, 1981: 148). En *Pasión*, lo anterior se construye, sobre todo, en torno al cuestionamiento alrededor de la noción de personaje

since our conception of “character” in a film is itself a coded construction [...] the POV [Point Of View] structure may best be understood as an adjunct to that system, in effect, pointing to the presence -the existence- of character. Variation, and even subversion, of the POV structure is, therefore, a device through which our perspective on character is altered and even, at times, challenged (Branigan, 1975: 64).

Como se deduce de lo expuesto por Edward Branigan, la clásica estructura del punto de vista (POV) posee un vínculo directo con la noción de personaje. Por otro lado, como bien explica Marie-Claire Ropars, todo punto de vista *de* un personaje sólo puede tener su origen en un punto de vista particular *sobre* ese personaje, por ejemplo, un plano cercano de su rostro (Ropars, 2009: 53). En este sentido, esto implica también cierta contradicción, ya que no necesariamente las imágenes se muestran exactamente *como* un personaje las ve para comprender que se trata de *su* punto de vista.

Todas estas cuestiones parecieran también reafirmar el hecho indiscutible de la existencia de “una mirada que, pese a las apariencias inmediatas, no se agota en [los personajes], sino que los rebasa revelando claves al espectador que exceden el saber narrativo de los [mismos]” (Sánchez-Biosca, 1996: 170). Aunque esto pueda parecer una obviedad, ciertas escenas, pero sobre todo planos, no necesariamente coinciden con una mirada particular de algún personaje. Esto ha sido entonces asociado a cierta mirada más “general”, autorial, narrativa o descriptiva.

En este sentido, cabe precisar que en el filme abundan los primeros planos de Andreas; asimismo, éste es muchas veces presentado desde lo que sería una “falsa cámara objetiva” desde posiciones imposibles o anómalas (Carmona, 1993: 251). En la secuencia en la cual deambula borracho por su casa y el bosque, Andreas aparece la mayor parte del tiempo desde una perspectiva en picado, al igual que el coche en la secuencia final del filme; en otras

escenas es visto desde planos en diagonal. Posteriormente, en la escena final, la cámara nuevamente funcionará desde una posición “anómala” que pareciera enfatizar su autonomía en relación a un determinado personajes o mirada.



Fot. XXIX-XXX

Lo cierto es que esa suspensión o exaltación del personaje y su entrada a escena, se manifiesta también en los espacios, sobre todo en la casa de Andreas y en la de Johan. Ahí, cierta “citación” del reencuadre se vuelve constante, sobre todo por medio de las ventanas y de los marcos de las puertas. (Recuerda también a los personajes de Alma y Elisabet sentadas a la mesa junto a la ventana en *Persona*):

That Bergman cites the window so often is sign of his classicism, and yet -as a montage of similar scenes readily proves- much more happens when one focuses on his half-open or half-closed doors, his full-length or hand-held mirrors, the moments of a character crossing the threshold from one space into

another, or when peering into one space through the doorway of another. Repetition here creates a degree of reflexivity (Elsaesser, 2009: 7)¹⁸.



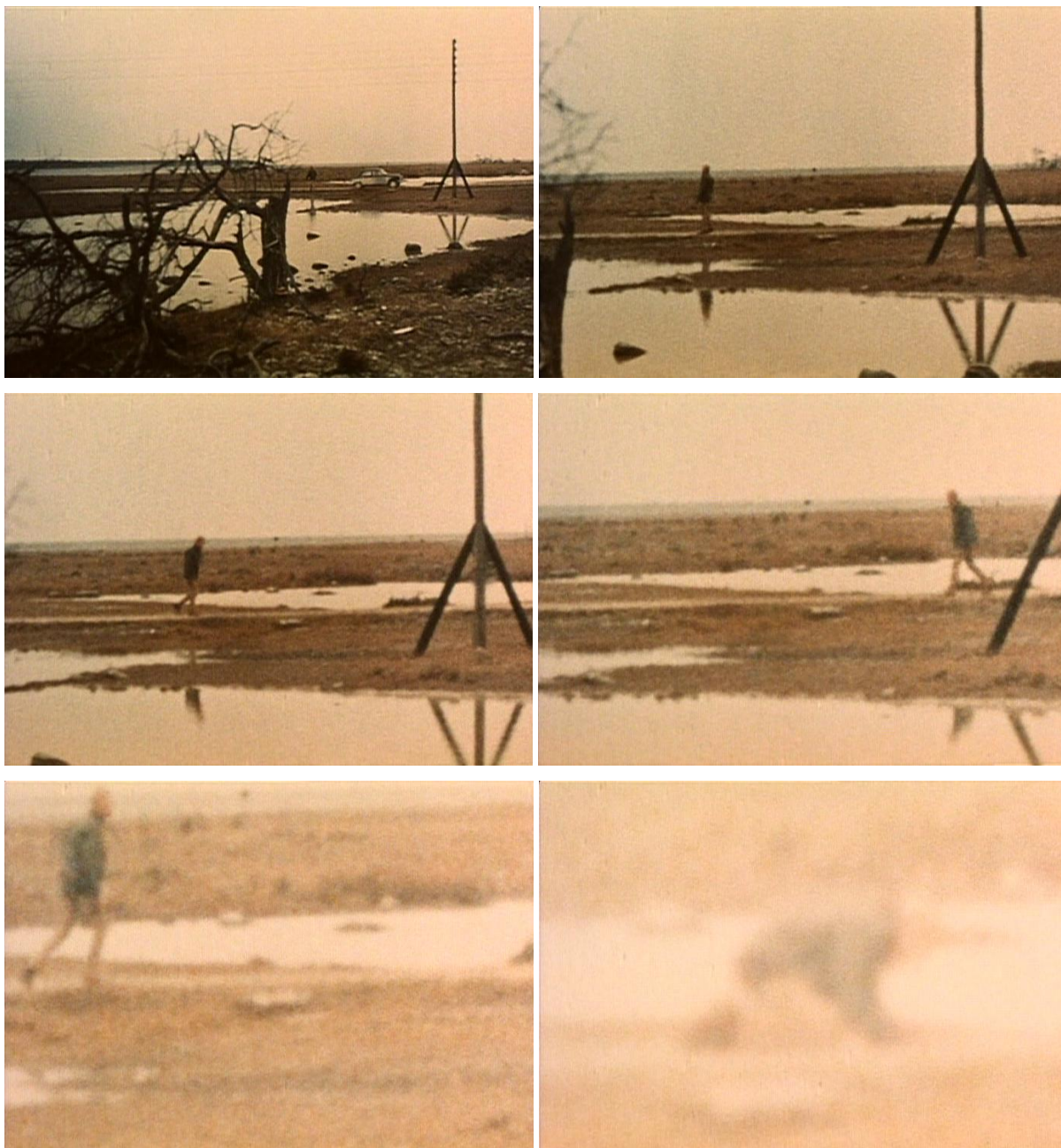
Fot. XXVII-XXX Ventanas y umbrales en *Pasión*

Así, el reencuadre enlaza en un mismo plano dos espacios, dos momentos evitando de esta forma, la mayoría de las veces, un corte que implicaría a su vez la imagen del contra-plano, de la contraparte. Se trata nuevamente de un énfasis en el umbral, el cual se centra en los vínculos entre las imágenes de dos realidades. Pareciera como si la cámara no se situara ni adentro ni afuera, sino en el dintel, en una especie de incertidumbre o ambigüedad. El encuadre contiene ese umbral que evoca un punto de vista indefinido sin una necesidad de enmarcar la acción, de situarla; el punto de vista proviene desde el interior de otra habitación de la casa, como si se tratase de la mirada de otro personaje. Tanto el tiempo como el espacio se mantienen en dicha imprecisión durante esos momentos.

¹⁸ Se remite nuevamente a uno de los ensayos audio-visuales del proyecto de Thomas Elsaesser: "Bergman Framed" (<https://www.youtube.com/watch?v=qUqbtwVkv5w>).

Sin duda alguna, la secuencia final de *Pasión* resulta muy significativa, sobre todo dadas sus características formales. Aquí, la cámara juega un papel sumamente diegético. Luego del incidente en el establo donde nuevamente, al parecer, el mismo desconocido que antes ha atacado a animales, ha prendido fuego a uno de los corrales encerrando en él a un caballo, Anna y Andreas se marchan juntos en el coche. Andreas intenta hablar con Anna, quien conduce, mas ella no responde ni manifiesta reacción alguna. Mientras la tensión de la situación asciende, los planos de cada uno se van acercando cada más a sus rostros por medio de un *zoom* hasta convertirse en primerísimos primeros planos, mostrando los contornos de ojos y labios. Cuando finalmente, luego de la insistencia de Andreas para que Ana hable, ésta le dice que sólo ha ido a buscarlo para pedirle perdón, éste sale del coche enfadado. Anna se marcha en el coche y lo deja ahí. A continuación, luego del corte, un plano general muestra a Andreas a lo lejos, que comienza a caminar de un lado al otro; mas, antes de salir fuera de cuadro, se detiene, como si algo le impidiese continuar (como si la cámara estuviera interfiriendo en la diégesis). Gira y comienza a caminar nuevamente hacia el otro lado mientras un *zoom* se acerca cada vez más a Andreas, que sigue sin “salir de cuadro”, hasta que éste, cuando ocupa casi todo el encuadre, se arroja al suelo, permanece en cuclillas y la imagen, “aprimando” a Andreas, pareciera desintegrarse, desintegrar al personaje. Andreas queda “atrapado” entre las “paredes” del encuadre, acorralado mientras se escucha nuevamente ese tictac del reloj. En esta imagen final, la voz en *off* participa por última vez: “Esta vez se llamaba Andreas Winkelman”. Ya no un “se llama”, sino “se llamaba”, mientras la imagen de Andreas se desintegra “confundiéndose con la misma textura material del film” (Company, 1999: 120).

“Esta vez”, ¿se refiere a este momento preciso del filme? ¿O habría que leer ese “esta vez” en relación al otro Andreas, Andreas Fromm? ¿O más bien a otros personajes representados por el mismo Max von Sydow en otros filmes? Esto alude, sin duda, una vez más a la duplicación. Según Cowie, en otra ocasión se pudo haber llamado Jan Rosenberg o Johan Borg. O quizá Barabbas (Cowie, 1983: 263). La postura de Andreas, además de expresar derrota total (Cowie, 1981: 154).



Fot. XXXI-XXXVI Andreas “acorrallado” entre las paredes del encuadre del filme

Para Gado, esta última línea permite ser leída también como *ahora* “Jan Rosenberg” se llama “Andreas Winkelman”. Para él, esta frase final, es el único elemento que provee una base de unidad formal (Gado, 1986: 380-1), dado que remite a la primera frase emitida por el narrador cuando presenta a Andreas. Por supuesto, esto le otorgaría más “coherencia” a la narración si ésta es vista en sentido lineal cronológico. Por su parte, Company mantiene que “[se] subraya así la intercambiabilidad impersonal del proceso: lo sucedido puede repetirse y la supuesta particularidad del personaje de Andreas se reduce a polvo” (Company, 1999:

120)¹⁹. Max von Sydow es ahora Andreas, antes Johan Borg y Jan Rosenberg. Esto supone una consideración de la (ir)relevancia del personaje, de lo que ha sido antes y de lo que fue después en el cine de Bergman, sobre todo cuando se trata de estos cuatro actores que reaparecieron en numerosos filmes suyos. Aquí, este cuestionamiento del estatus del personaje se concreta de manera visual cuando unos actúan como sustitutos de otros pero, sobre todo, desde el momento en que aparecen Max von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson y Erland Josephson, pero también desde que surge también Eva Rosenberg [Liv Ullmann] y, por qué no, Birger Malmsten *haciendo de* Andreas Fromm.

En consecuencia, resulta inevitable descubrir continuamente la presencia constante de las marcas de enunciación del filme, los recursos que se han utilizado para su construcción. El traspaso hacia los “afueras” del filme, pero también de vuelta al interior, está constantemente marcado por la yuxtaposición de elementos con cierto cariz “externo” o “extradiagético” (la *voice-over* del director, la presencia de los actores dialogando sobre sus roles, un personaje que nunca “aparece” en el filme, la violencia dentro de la isla y la violencia de Vietnam “extrañas” al mundo de los cuatro protagonistas) que cuestionan “el marco del filme”, el cual se desvanece, sobre todo, con el de *La vergüenza*. Sin embargo, todo eso no hace sino hacer surgir los adentros, en una especie de desdoblamiento. El filme está, además, contenido en cierto sentido; las palabras durante la introducción y en el epílogo proporcionan una especie de cierre a la historia de Andreas, mas sólo para recordar que las condiciones del personaje/actor que aquí se trazan han ya aparecido y reaparecerán posteriormente. Reflejo todo, a la vez, de cierta consciencia más allá del filme, de *Pasión*.

Todas estas cuestiones que configuran la forma misma del filme, un círculo sin núcleo específico, una historia que se pliega sucesivamente, conlleva diversos recursos que enfatizan la duplicidad así como el tema recurrente de la exploración de los vínculos entre diversas textualidades. Dos filmes (*Pasión* y *La vergüenza*), un enlace entre relatos que se desdoblan y reflejan respectivamente, actores/personajes cuyos estatus son cuestionados de manera constante y cuya historia ya no es posible ver en términos lineales como la cadena causal que produjo el texto.

¹⁹ “En la secuencia final la imagen literalmente se diluye. Ya no queda color alguno” (Nykqvist, 1998: 107).

CAPÍTULO 4

INGMAR BERGMAN

So how does one go about writing Bergman back into the contemporary cinema, and into a film history other than that of the European auteur/national cinema?.

Thomas Elsaesser

4.1 Bergman: notas preliminares

La bibliografía que abarca el trabajo de Ingmar Bergman es indudablemente extensa¹, así como la diversidad de enfoques desde los cuales ha sido tratado. La mayor parte de estas aproximaciones, sin embargo, no ha variado mucho, a pesar del paso del tiempo, a pesar de la llegada del feminismo, los estudios culturales o los *queer studies*. No obstante, los enfoques sobre su trabajo han pasado por diversas etapas que, de alguna forma, también reflejan ciertos intereses, contextos y desarrollos en la teoría y crítica fílmicas. Lo cierto es que lo anterior está íntimamente ligado con ciertas posturas esteticistas y la idea de los cines nacionales y se funda en una perspectiva doble heredada de una tradición cinematográfica que Thomas Elsaesser define como la condición por excelencia y estereotipada del carácter de una nación encarnado en el cine personal o “poético” y la postura defensiva de los filmes con sello personal en oposición al entretenimiento insustancial (Elsaesser, 1994: 23).

Bergman es el paradigma del “autor”², del artista que expresa con un estilo único una visión particular y personal del mundo, y el predominio de estas supuestas características se encuentra presente en la mayoría de textos que han abordado su trabajo. Bergman se inserta, pues, dentro de una tradición que lo ha rectificado a lo largo del tiempo como un director canónico, sin duda alguna hasta la actualidad³. Este trabajo pretende reflexionar y cuestionar a fondo esta visión, dado que impide u opaca la posibilidad de un análisis detallado de ciertos factores que, necesariamente, deben tenerse en cuenta en el momento de abordar cualquier texto, llámese fílmico, literario o filosófico.

¹ En este sentido, el libro de Birgitta Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide* (2005), resulta sumamente útil al ofrecer un panorama amplio, además de cuidadosamente documentado, no sólo sobre el total de las producciones, filmes, entrevistas y trabajos hechos por el director sueco a lo largo de toda su vida, sino sobre el total (hasta 2005) de estudios publicados sobre su trabajo. Véase también la página web de la fundación y los archivos Bergman en <http://ingmarbergman.se/en/content/start>.

² El éxito internacional de Bergman al final de la década de los cincuenta era indiscutible; quizá más concretamente una vez recibiera en 1956 el Premio del Jurado en Cannes por *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommamattens leende*, 1955) y posteriormente por *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957). Consecutivamente, tanto *El manantial de la doncella* [*Jungfrukällan*, 1960] y *Como en un espejo* [*Såsom i en spegel*, 1961] obtendrían respectivamente el Premio de la Academia como mejor película extranjera de manera consecutiva.

³ Steene indica en 2008 que alrededor del mundo existían ya unos cincuenta estudios extensos sobre Bergman, además de más de treinta tesis doctorales; asimismo, una gran parte de ellos consiste ya sea en introducciones escritas para lectores aún no familiarizados con Bergman o en estudios motivados por un fuerte compromiso personal de sus autores con el tema (Steene, 2008: 213-5).

Cabe destacar, sin embargo, que esta extensa y diversa bibliografía rara vez ha llegado a formar parte de los listados bibliográficos de cursos académicos de teoría o crítica fílmicas, sobre todo dado que la mayoría no está apoyada por planteamientos epistémicos pertinentes⁴. La gran mayoría de estos trabajos (monografías, ensayos o artículos de opinión o de comentario) abordan diversas cuestiones desde un punto de vista temático y personal, ahondan en los contenidos y en su tratamiento basándose en los supuestos argumentos de los filmes, en las acciones y diálogos de los personajes, en la exposición de ciertas ideas. Esto conduce a posturas como la de Steene, quien justifica este empeñamiento al señalando que en sus cursos sobre el cine de Bergman se ha vuelto cada vez más claro para ella que es su visión personal la que atrae a los estudiantes. Los que no comparten esa visión a menudo encuentran a Bergman aburrido y sostienen que técnicamente ha añadido poco al arte del cine y que en el área de la forma cinematográfica sólo ha tomado prestado en vez de ser un inventor (Steene, 1970: 23).

Dentro de estos acercamientos a su trabajo han predominado, sobre todo, dos enfoques (que suelen ir juntos): por un lado, una insistencia en despolitizar y descontextualizar sus filmes, llevando a cabo juicios e interpretaciones basados esencialmente en argumentos temáticos⁵, que relacionan, en la mayoría de los casos, su trabajo con su vida o visión personal. Por otro, un intento de ofrecer una perspectiva más amplia, muchas veces desde enfoques ligados a estudios histórico-sociales o al feminismo, pero aún así fuertemente sujetas a una insistencia en la figura del autor, la mera cuestión referencial y en la intencionalidad.

Lo cierto es que el trabajo de Bergman, en términos generales (y en cuyas características se ahondarán más adelante), ha dado lugar a este tipo de acercamientos o, dicho en mejores términos, los críticos han tendido a recurrir a estas estrategias debido a

⁴ Estados Unidos es el país donde más libros y tesis se han escrito sobre el cine de Bergman; el interés predominante entre los escritores académicos ha sido en los aspectos religiosos o humanistas pero también psicológicos y psicoanalíticos (Steene, 2005: 910-13). Steene describe igualmente que en la década de 1970 una corriente en el contexto de las universidades estadounidenses comenzó a enfocarse en programas que abordaban el trabajo de Bergman en cursos titulados "Cine y mujeres", "Cine y literatura", "Cine y existencialismo" (Steene, 1974: 3), entre otros. Afirma, asimismo, que hasta la década de 1980 los estudios internacionales sobre Bergman tendían a enfocarse en las implicaciones filosóficas de sus filmes, demostrando que su contenido en ideas era mucho más interesante que su estilo cinematográfico en desarrollo (Steene, 2008: 215).

⁵ Son clásicos, en este sentido, los trabajos de Peter Cowie, Marianne Höök, Robin Wood, entre otros. Dado que los libros sobre Bergman son abundantes, se evitarán listados innecesarios eligiendo, por consiguiente, los que se han considerado más significativos para ilustrar diversas cuestiones.

ciertas particularidades específicas de sus filmes. Permanece la interrogante, por supuesto, de los orígenes de dicha postura. En la ya clásica entrevista de Stig Björkman, éste se preocupa por aquello que parecen estimar más la mayoría de los críticos de Bergman:

Al ser tus films tan personales, y muchas veces muy autobiográficos, la aproximación metódica a tu obra nos plantea muchos problemas. El análisis formal y lo que se llama el análisis estructural no bastan, y nos vemos obligados a recurrir también al método genético, es decir, a partir de la obra para llegar al creador. Este dilema crítico, que se nos presenta como entrevistadores, ocasiona tantos problemas prácticos como teóricos... (Björkman, 1975: 247-8)⁶.

Este párrafo pareciera resumir claramente esta situación. Si bien es cierto que muchos de estos mismos críticos (Birgitta Steene, Maaret Koskinen, Mark Sandberg) comienzan por rechazar los enfoques temáticos y de contenido que suelen llevarse a cabo de sus filmes, así como la carencia de estudios pormenorizados, al final no terminan tampoco por excluir los mismos tipos de perspectivas, como se verá más adelante.

Se halla también esa clásica tendencia que considera que, con el paso del tiempo, la obra de todo *autor* debe progresar y perfeccionarse cada vez más. Asimismo, una inclinación a hablar continuamente de sus “grandes temas” y una marcada tendencia a establecer estudios temáticos y periodizaciones como el punto de partida del análisis de sus filmes. Por lo mismo, su trabajo suele considerarse como un todo o cuerpo (“dans son entier, comme un tout achevé” [Chion, 1989: 137]). De ahí que Cowie, al entablar los primeros trabajos de Bergman, afirma que recién está comenzado a formular lo que más tarde surgirá como su filosofía predominante (Cowie, 1966: 115); *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) es la gran culminación hacia la cual todos los previos trabajos de Bergman se mueven y que marca un tipo de parte aguas en su carrera hasta ese momento (Wood, 2013: 34-5) o que *Prisión* (*Fängelse*, 1949) contiene la semilla de todos sus trabajos posteriores (Houston/Kinder, 1980: 23). Para Maria Bergom-Larsson, por ejemplo, sus primeros filmes antes de *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), son sólo el “preludio” de una “obra” (“*oeuvre*”) cuyo centro de gravedad artístico yace en la década de los sesenta y setenta (Bergom-Larsson,

⁶ No carece de interés, por otra parte, la respuesta del propio Bergman al respecto: “Y también puede decirse que el método es obtuso. Una herida personal no produce forzosamente una expresión simbólica. Puede originar perfectamente una búsqueda meramente formal. ¡Todo eso se mezcla constantemente!” (Björkman, 1975: 247-248).

1978: 7); por esta razón, arguye, el análisis que ésta lleva a cabo de su trabajo se centra en este período en concreto.

Se diría que sus filmes simplemente “reflejan” (término clave no sólo en la crítica del trabajo del director sueco, sino en una perspectiva más amplia de la crítica fílmica) cierta realidad sin problematizarla; así, en la filmografía de Bergman es posible encontrar un reflejo de la travesía cultural entera del siglo XX (Timm, 1995: 91). Según Jacques Siclier, para Bergman la vida es un tipo de viaje monótono y las imágenes de la sociedad resultan interesantes en tanto que reflejan esta monotonía⁷. Por su parte, la tesis general de Steene es básicamente que Bergman siempre ha sido un observador y narrador psicológico astuto, enfocado en la confusión interior de personajes cercanos a su propia psique y experiencia de vida (Steene, 2005: 53)⁸.

La atención prestada al supuesto desarrollo y evolución en el trabajo de Bergman parece ignorar por completo la existencia de un alcance increíble de variaciones en las creaciones de Bergman. Imaginería, dramaturgia, conflictos, estructura, el uso del sonido y la música, los cuales son todos diferentes de filme a filme (Timm, 1995: 90). Bergman ha experimentado constantemente con nuevas formas de expresión, aceptado y rechazado temas, interpretaciones de personajes y modelos narrativos para en ocasiones regresar a ellos, más que ir de cierto optimismo hacia un nihilismo, como muchos afirman. La postura de este trabajo de investigación se acerca a ésta; en lugar de buscar líneas de parentesco o reiteraciones en su filmografía, es necesario revisar con detalle filmes en concreto o grupo de filmes en particular desde el punto de vista de sus procedimientos formales más allá de una visión o búsqueda logocéntrica de unidad⁹.

En efecto, esa insistencia y tendencia a minimizar las cuestiones formales y esa propensión a generalizar, a enmarcar sus filmes y sus personajes (trasladándose todo al espacio de las “emociones” o “ideas”) no aborda (salvo en muy pocos casos) una relación epistémica forma/contenido a través de las propiedades fílmicas específicas. Uno se pregunta si esto no resulta una empresa sumamente compleja, como si fuese factible inscribir a todos

⁷ J. Siclier citado en M. Bergom-Larsson (1978: 9).

⁸ Recuérdese a este respecto que, de acuerdo con David Bordwell, una de las características del denominado “cine de arte” (en contraposición al cine clásico narrativo) es la utilización de personajes “realistas”, es decir, psicológicamente complejos (Bordwell, 2008: 153).

⁹ Sobre la génesis de la mayor parte de sus filmes véase la serie de entrevistas llevadas a cabo en S. Björkman, T. Manns & J. Sima (1975).

sus filmes y temas en unas mismas categorías, tomando en cuenta que Bergman realizó más de sesenta filmes a lo largo de más de cuarenta años.

Esta propensión a minimizar las cuestiones formales termina por relacionarse, en la mayoría de los casos, con la vida y pensamiento del realizador, es decir, con sucesos personales o ideas que en algún momento expresó o supuestamente pretendía “plasmarse”, y se justifica por el hecho de tratarse de un trabajo “sumamente biográfico” o “personal”. Según Steene, al presentar un artista que posee una visión personal tan fuerte como Bergman, resulta difícil no relacionar a fondo sus mundos privado y público (Steene: 2005: 14); para Cowie, cuando Bergman encontró un idioma con el cual “expresar sus problemas personales de identificación”, recurrió de inmediato a los pronunciamientos amargos y nihilistas del período (Cowie, 1983: 40). De ahí también que se afirme en más de una ocasión que su obra es tan consistente como un registro de un desarrollo personal (Wood, 2013: 12)¹⁰. Si se han elegido citas, testimonios, ejemplos autobiográficos, etc., se ha hecho en realidad una “selección” de las mismas, la cual es acompañada por una perspectiva subjetiva en cada uno de los casos.

En *Conversaciones con Ingmar Bergman* éste expresó: “jamás hago un cine ligado ideológicamente. No puedo. Para mí es imposible, no existe” (Björkman, 1975: 18). Desde entonces, estas líneas han reaparecido a lo largo de innumerables textos, ya sea para favorecerlo en el análisis o cuestionarlo, pero su importancia sigue siendo considerable; sin embargo, ha representado una especie de panacea para la mayor parte. Resulta curioso, sin embargo, que no suela incluirse otra cita del mismo Bergman en dicho libro: “He dicho muy claramente que yo no era un artista comprometido políticamente, pero, naturalmente, soy la expresión de la sociedad en que vivo. Pretender lo contrario sería un absurdo” (Björkman, 1975: 177).

Steene también apunta que las discusiones sobre el contexto cultural de Bergman, ya sea el sueco o el internacional, siempre, en el análisis final, revelan su fuerte imagen artística y moral (Steene, 2008: 227-8). La cuestión “personal” es una de las principales tesis de Steene, junto con la idea de un desarrollo progresivo del trabajo del realizador, lo cual se analizará y discutirá más a fondo a lo largo de este trabajo. Las bases ideológicas de estas

¹⁰ De la misma forma, se llevan a cabo constantemente relaciones director/actor y sitúan, por ejemplo, a Erland Josephson como el *alter ego* de Bergman (Luque, 2007: 52) o a Max von Sydow como, más que una personalidad independiente, una proyección del propio Bergman (Wood, 2013: 13).

posturas conllevan una negación de las propias visiones reduccionistas de dichos enfoques, las cuales rehúyen una lectura crítica y las cuales deben ser reexaminadas todavía en gran medida, a varios niveles y desde diversos ángulos.

Por otro lado, es verdad que existe una tendencia en algunos de sus filmes a conferir un énfasis a la *exposición* de un tema en el sentido en que están orientados más hacia el tema más que al argumento (Törnqvist, 1995: 204). Este enfoque, si bien hasta cierto punto acertado, es exclusivo y como tal no permite la evaluación formal e ideológica de los filmes. Esto, sin embargo, no significa que el estudio temático no deba abordarse: el desarrollo de los temas puede, debe, estudiarse, pero siempre desde las diversas formas en que éste se expone. De esta manera, los textos críticos se convierten en una especie de explicación de los filmes, ofreciendo resúmenes tediosos e interpretaciones de escenas, buscando (forzando) la coherencia, en un afán por encontrar la veracidad e intención detrás de los filmes o lamentando la insuficiente congruencia de los mismos. Así por ejemplo, Frank Gado, en su análisis de *Pasión*, señala que tal como sucede a menudo con los filmes de Bergman, entre más reflexione uno sobre este filme, más se multiplican las preguntas, lo cual sugiere que la ficción responde a intenciones ocultas (“hidden agenda”) (Gado, 1986: 385). Similarmente, para Susan Sontag en su conocido texto sobre *Persona*, la dificultad de éste se origina en el hecho de que Bergman retiene el tipo de señales claras para aclarar las fantasías de la realidad que se ofrecen (Sontag, 2000: 67).

Otra corriente persistente relaciona a Bergman con planteamientos filosóficos y obvia el hecho, por una parte, de que referencias a filósofos importantes son extremadamente escasas en las declaraciones y entrevistas de Bergman (Livingston, 2009: 126 n2)¹¹, mucho menos dentro de los contextos específicos de sus filmes. Esta relación ha llegado a formar parte de los consensos de forma tan profunda, que resulta todavía complejo establecer claras

¹¹ En torno a las relaciones entre los filmes Bergman y la filosofía existe muchísima bibliografía; se destacan, sin embargo, los trabajos de P. Livingston (1982) y (2009), J. Orr (2008) y S. Cavell (2005). Livingston señala que si el trabajo de Bergman se sitúan dentro de la tradición del movimiento existencialista europeo no resulta claro que ésta pueda ser rigurosamente identificada o que Bergman pertenezca a tal, al menos si esto implica haber leído y comprendido los trabajos que constituirían dicha tradición. Quedaría por verse de qué forma pueden ser correctamente identificadas las tradiciones filosóficas y atribuidas a autores y trabajos específicos (Livingston, 2009: 127 n7).

distinciones entre ellas, mucho más en la consciencia del público. Lo mismo sucede con los enfoques teológicos a sus trabajos¹².

Estos enfoques han cambiado muy poco a lo largo de los años. Como consecuencia, no se han llevado a cabo análisis textuales propiamente de sus filmes, dando mayor importancia a factores extrínsecos, pasando por alto la enunciación fílmica. Para Bergom-Larsson, lo específico y único de sus filmes no es su relación con la sociedad (Bergom-Larsson, 1978: 7). Todo lo anterior sigue atestiguado por estudios más recientes llevados a cabo por Paisley Livingston (2009), Thomas Elsaesser (1994 y 2009), Jacques Aumont (2005) o críticos cuyo aporte en las áreas de la teoría fílmica ha sido de gran relevancia pero que, sólo llegan a enumerar, una vez más, diversos puntos débiles en los enfoques al director sueco. Para Aumont, por ejemplo, Bergman continúa siendo un *auteur* y ve su vida personal como la gran fuente de inspiración para su trabajo. Otro caso más reciente es el libro póstumo de John Orr (2014), cuyo enfoque prolonga esa supuesta imposibilidad de desatenderse de la figura del autor constantemente identificando las formas en las cuales su cine funciona como un exorcismo de traumas y culpas personales (Orr, 2014: 18).

Bergman trabajó no sólo en el cine y el teatro a lo largo de casi toda su carrera, fue también productor de ballet, ópera, publicó novelas, guiones, obras de teatro y sus memorias, realizó documentales, dirigió comerciales y series para la televisión¹³ y obras para la radio. Bergman había llevado a escena muchísimas obras de teatro antes de escribir su primer guión para el cine, que se convertiría en el filme *Tortura (Hets, 1944)*, dirigido por Alf Sjöberg. Por esta razón, la posibilidad de estudios que enriquezcan las relaciones entre distintas áreas y espacios interdisciplinarios¹⁴ que aborden su trabajo, además de haber sido poco estudiada, merece también ser revisada y reconsiderada. *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*, editado por Koskinen (2008) o el volumen de la revista *Nordic Theatre Studies* “Ingmar Bergman and the Arts” (1998), han sido intentos más o menos recientes de

¹² Existen diversos textos escritos por sacerdotes que abordan el trabajo de Bergman desde esta perspectiva; cabe mencionar: A. Gibson (1969), R. Lauder (1989), M. Gervais (1999). Véanse también J. M. Company (1999) y R. Garnemark (2013) sobre esta circunstancia en el caso de España. Para un listado de publicaciones al respecto véase B. Steene (2005), pp. 905-8.

¹³ Véase J. Åhlund (1998) en relación al trabajo de Bergman en la televisión.

¹⁴ Por ejemplo, su versión de *La flauta mágica (Trollflöjten, 1975)*, según Egil Törnqvist retomando al mismo Bergman, “It is not an opera film, it is a televisión opera” (Törnqvist, 1998: 85).

llevarlo a cabo, si bien la constante presencia del autor, y su consecuente intencionalidad, siguen presentes y permean la gran mayoría de los textos¹⁵.

Sin embargo, es necesario considerar, tal como expone Sandberg, que se vuelve menos imperioso venerar a Bergman el artista y se vuelve más interesante entender las razones por las cuales los espectadores solían hacer precisamente esto y hasta qué punto (Sandberg, 1997: 362). De ello se desprende la necesidad de una crítica activa en el terreno de las relaciones entre arte y cultura de masas, la cual, como se ha intentado apuntar, sea capaz de replantear muchas de las tendencias teóricas actuales y evitar reducciones falsas; una investigación fundada también en la confrontación con diversos valores culturales que se dan por sentado.

Ya en 1974 Steene planteó las carencias de una crítica que no abordaba el estudio del contexto del trabajo de Bergman, que además de acentuar la omisión de su herencia intelectual y cultural, convocaba la necesidad de estudios más especializados de su trabajo y apuntaba que son necesarios análisis visuales minuciosos de su trabajo, quizá de filmes individuales, tanto desde el punto de vista de la composición del plano como del desarrollo de la visión a través de escenas y secuencias (Steene, 1974: 9)¹⁶. Como consecuencia de esta circunstancia, hallamos que importantes factores, y no sólo el contexto, permanecen notablemente desatendidos. Los pocos textos que se han acercado a este propósito y aquéllos que han abordado nociones distintas a los estudios de autor o a las cuestiones temáticas, serán revisados en este trabajo.

¹⁵ Un caso menos acertado es la empresa llevada a cabo por el mismo Törnqvist, quien, en *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs* (1995), elige quince trabajos llevados a cabo por Bergman (entre puestas en escena, filmes y obras para la radio) para hablar de posibles relaciones y correspondencias entre las tres áreas a lo largo de cincuenta años. Eva Sundler Malmnäs, en "Art as Inspiration" (1998), lleva a cabo, por su parte, un estudio de las influencias pictóricas de Bergman en algunas de sus piezas de teatro; aunque pretende hablar básicamente de pintura o grabados, lo hace más bien basándose en "el gusto personal de Ingmar Bergman" (Sundler Malmnäs, 1998: 35) y no en un diálogo entre las obras en sí y las posibles referencias. A pesar de que relaciona ciertas obras con puestas en escena lo hace siempre en base a lo que Bergman afirmó, o no, y no en base a las obras mismas.

¹⁶ El trabajo de M. Koskinen llevado a cabo en *Spel och speglingar: En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik* (1993. Tesis doctoral. Universidad de Estocolmo), es un intento por analizar cuestiones visuales más allá de la crítica "temática, literaria o filosófica". Sin embargo, el texto mantiene una fuerte línea teleológica en base al "desarrollo de la estética de Bergman" y, a pesar de poseer un énfasis en lo visual, se basa únicamente en la representación de dos elementos: el espejo y la obra dentro de la obra. Las referencias versan, sobre todo, en textos escritos sobre Bergman y dialoga en muy pocas ocasiones con textos enfocados en la teoría y análisis cinematográficos. La tesis no está traducida pero Koskinen ha reutilizado diversos planteamientos de la misma en varios textos. Véanse las diferentes publicaciones de Koskinen en la bibliografía final.

Varios críticos parecen coincidir cuando señalan que en los filmes de Bergman “no encontramos una conclusión, sino una invitación a la reflexión” (Puigdomènech, 2004: 54); “Bergman, que se interroga perpetuamente, no concluye jamás” (Siclier, 1962: 232). Esto, sin embargo, se transforma en una especie de subterfugio que no permite deducir o inferir de manera clara las potencialidades de la expresión fílmica, postergando así el análisis de la construcción del filme, situándolo la mayor parte de las veces dentro de un contexto independiente, como si se encontrase en un “más allá”¹⁷. Fenómeno, por otro lado, no exclusivo de Bergman sino, quizá, de una visión del *auteur* en su sentido clásico que resulta muchas de las veces en un esteticismo, que se resume muy bien con estas palabras de Wood en relación a *Persona* (*Persona*, 1966):

an expression in actions of experiences taking place below the level of action. This makes these scenes *virtually impossible to «explain»* (and indeed if they could be neatly explained they would lose much of their point) (Wood, 2013: 199; el subrayado es mío)¹⁸.

Al mismo tiempo, existe una persistencia en ir de lo particular a lo general en lo que concierne también a las relaciones entre Bergman y Suecia, donde éste es visto como una especie de representante del país o la cultura sueca. Así, para Erik Hedling, en la primera secuencia de *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1962) donde el pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand) oficia misa ante un público extremadamente escaso en una iglesia solitaria, ese vacío también expresa algo general sobre la sociedad y cultura suecas (Hedling, 2008: 186).

Bergom-Larsson, por su parte, resumiendo la postura crítica del trabajo de Bergman llevada a cabo por Donner (y lo cierto es que esto bien podría aplicarse a la gran mayoría de críticos), afirma que ésta reproduce más o menos la propia imagen de Bergman de sí mismo

¹⁷ Esta idea de que la visión de Bergman está en un más allá trascendental curiosamente subyace en el fondo del trabajo de muchos de estos críticos; para Donner, por ejemplo, su lenguaje cinematográfico representa e interpreta una situación de caos e incertidumbre dentro de la esfera de la cultura occidental pero también es capaz de penetrar más allá de ella (Donner citado en Bergom-Larsson, 1978: 7).

¹⁸ Robin Wood fue uno de los primeros críticos en abordar el trabajo cinematográfico de Bergman. Tomando como premisa la cuestión “personal” del trabajo de Bergman sin poderse desligar de una interpretación también personal por parte del espectador, Wood se ve incapaz de estudiar o analizar las cuestiones formales; sin embargo, cabe recordar que cuando apareció su libro dedicado al realizador sueco la teoría cinematográfica como tal aún no contaba con la importancia de las propuestas de Christian Metz, Jean Mitry, de la semiología, y el psicoanálisis. Los film studies recién comenzaban a estudiarse como tal en las universidades en la década de los sesenta. Esto, por no mencionar las teorías sobre el autor, el feminismo, los queer studies, etc. A pesar de que su libro fue reeditado en 2013 con nuevas versiones de su texto (y con una relectura interesante de *Persona*), Wood insiste en la mayor parte de sus anteriores premisas.

como no-ideológico, vacío, reflejando como radar el malestar de la “época” (Bergom-Larsson, 1978: 7). Si existe un factor que se manifiesta y en el cual se insiste a través del tiempo, es la acusación de la carencia de compromiso ideológico de Bergman que continúa vigente y representa la base de la mayor parte de estos acercamientos.

Según Livingston, en la actualidad para muchos Bergman es más irrelevante que demoníaco y aunque sus “clásicos” sigan siendo partes habituales en programas y en cursos sobre cine, reciben cada vez menos atención crítica. Para los críticos Bergman representa únicamente una etapa en la historia del cine que ha sido evitada (“bypassed”) por el progreso inexorable de las vanguardias. Su argumento es que las percepciones e innovaciones que Bergman ofrece nunca han sido exploradas de manera adecuada y que sus filmes están lejos de haber sido agotados (Livingston, 1982: 16). Esta indeterminación, así como el panorama descrito, señalan la gravedad de unas prácticas que, de alguna manera, se vuelve preciso replantear tomando en cuenta las condiciones de las problemáticas que todo lo anterior ha puesto en evidencia.

Si se acepta que gran parte del trabajo de Bergman ha problematizado de diversas maneras algunas de las cuestiones más intrínsecas de la expresión fílmica (auto-reflexividad, representación, dicotomía imagen/palabra), uno de los retos consiste precisamente en estudiar, con nuevos puntos de vista, las formas en que sus filmes han llevado esto a cabo. Desde esta perspectiva, esto supone una revalorización que, si bien no implica una reivindicación ni mucho menos, aún no se ha abordado a fondo y que puede incluso suscitar nuevas consideraciones que reparan en el papel que la teoría y crítica cinematográficas han desempeñado con el paso del tiempo. A pesar de la tendencia a contraponer su trabajo a la crítica ideológica y a la inquietud socio-política, es preciso ilustrar de qué manera se vio esto estimulado por el surgimiento de posturas fuertemente apoyadas en la noción del autor o la persistencia en las periodizaciones y categorizaciones como el modernismo o el cine narrativo tradicional, sobre todo en un momento en el cual éstas no poseen la misma fuerza que antes.

4.2 Recepción y canales de circulación de los filmes de Bergman

Desde los orígenes del cine, Suecia se consolidó como un país con una gran tradición cinematográfica, conocida tanto por su originalidad técnica como temática. Pese a esta certeza, aún resulta necesario revisar con detalle las formas en que el cine de Ingmar Bergman se desplazó en dicho escenario, así como en el resto de Europa, sobre todo al tratarse de un realizador que, si bien forma parte de dicha tradición, se le ha tendido a considerar un personaje aislado. Además del estudio de los aspectos y procedimientos formales de los filmes de Bergman en el cual hemos hecho hincapié a lo largo de estas páginas, debemos abordar las condiciones de los contextos nacionales e internacionales en los cuales surgieron y los conductos por los cuales han transitado; asimismo, las formas en que estos han sido acogidos por la crítica dentro y fuera de Suecia. Todas estas cuestiones deben ser rescatadas con el fin de incorporarlas a la lectura textual propiamente como parte de los procesos de contextualización.

Mariah Larsson y Anders Marklund señalan en la introducción a su libro *Swedish Film. An Introduction and Reader* (2010): “The immediate response to anyone who attempts to cover Swedish film history is, How are you going to deal with Bergman?” (Larsson/Marklund, 2010: 12). El nombre y el reconocimiento del realizador sueco han trascendido de alguna manera las barreras nacionales y representa sin duda uno de los directores más estudiados y de los que más se ha escrito en la historia del cine; por otro lado, el nombre de Bergman ha sido por décadas sinónimo del cine sueco (Bono/Koskinen, 1996: 5)¹. Estas cuestiones han dificultado la puesta en contexto de su trabajo, ya que han ayudado a (pre)establecer un marco crítico muy hermético del que resulta muy difícil extraer esta imagen del director y determinar lo que han podido representar sus filmes en un escenario más general del medio cinematográfico.

La recepción del cine de Bergman en Suecia ha distado de manera notable de la extranjera. Fuera de su país natal, su éxito y reconocimiento han sido mayores, por lo cual es

¹ Eva Af Geijerstam señala que, de manera injusta, Bergman ha sido el criterio con el cual todos los filmes suecos desde la década de 1960 y en adelante han sido medidos. Además, a ciertos directores sólo un poco más jóvenes que Bergman que empezaron sus carreras a principios de la década de 1960 y que buscaron nuevas formas de expresión (en parte en oposición a Bergman), sobre todo Bo Widerberg y Jan Troell, se les continuó llamando los “directores suecos jóvenes” (Af Geijerstam, 1996: 43).

bastante frecuente encontrar fuertes divergencias entre la apreciación de su trabajo dentro de su contexto sueco nativo y dentro del extranjero². Ahí, sus filmes inicialmente se exhibieron como parte del cine “convencional” o *mainstream* en los teatros que pertenecían a las principales compañías productoras, mientras que fuera de Suecia estos fueron generalmente considerados dentro del “género de autor” o del “cine de arte” y fueron, y siguen siendo, con frecuencia distribuidos por filmotecas o asociaciones culturales de cine.

Curiosamente, los primeros reconocimientos internacionales de su trabajo se llevaron a cabo en Latinoamérica³, sobre todo en Uruguay, Argentina y Brasil⁴. En 1954, *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953) ganó un premio especial en un festival de cine de São Paulo; para Steene, este evento representa el primer reconocimiento público a grande escala de los filmes de Bergman en el extranjero (Steene, 2005: 887). Asimismo, varios de sus filmes se comentaron en diversas publicaciones en Uruguay y en Argentina. Anteriormente, *Barco a la India* (*Skepp till India land*, 1947) había recibido una mención honorable en el Festival de Cannes en 1947 pero no fue sino hasta *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955), que ganó el Premio Especial del Jurado en Cannes en 1956, que su reconocimiento en el extranjero prosperó⁵. (A esto le seguirían con los años muchos galardones, incluidos varios premios de la Academia). A mediados de la década de 1950, Bergman era ya un director reconocido, sobre todo luego de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957).

² Suele olvidarse, por ejemplo, que la mayoría de sus filmes han sido fracasos de taquilla en Suecia.

³ Véase B. Steene (2005) para una reseña de la recepción temprana del trabajo de Bergman en Latinoamérica, pp. 887-8.

⁴ En 1996, Steene publicó un trabajo sobre la recepción del cine de Bergman en Suecia de acuerdo con el público que asistió a ver sus filmes al cine “Fågel Blå” en Estocolmo durante 1992 y 1993 a partir de diversas encuestas. El punto de partida de Steene son las razones por las cuales ese público asiste a ver los filmes de Bergman y por qué otros no. Dos años después llevó a cabo un estudio similar pero añadió el contexto internacional, específicamente el de Francia, Brasil, Estados Unidos e India. Para Sandberg, el interés de Steene en las opiniones de los “espectadores ordinarios” corre el riesgo de una idealización problemática del “público regular”, puesto que se vuelve claro en las entrevistas que el grupo seleccionado no es para nada ordinario: se trata de una subcultura sueca pequeña (Sandberg, 1997: 367). El libro de Steene (*Måndagar med Bergman. En svensk publik möter Ingmar Bergmans filmer*) no ha sido traducido pero su artículo sobre la recepción internacional sí. Véase la reseña de M. B. Sandberg (1997) del libro de Steene.

⁵ Lo cierto es que este éxito internacional de Bergman se debió a una comedia y no a un filme dramático, hecho que suele dejarse de lado. Aunque no siempre fue el caso, cabe destacar que en más de una ocasión Bergman se vio obligado a realizar diversas comedias por cuestiones más bien pragmáticas; por ejemplo, por necesidad económica o para poder producir luego sus propios proyectos personales como *El séptimo sello*. Resulta curioso que en dicho filme haya incluido igualmente elementos cómicos. Bergman fue criticado porque aparentemente “combinaba” géneros o elementos que correspondían a tipos distintos de textos, como en el caso de *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) y del propio *El séptimo sello*.

En muchas ocasiones las series de televisión de Bergman tuvieron más éxito en Suecia que sus filmes⁶. *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973)⁷, su primera serie para la televisión, representó el verdadero primer éxito de Bergman en Suecia. Un repaso por la recepción de este proyecto en particular demuestra que fue considerado una serie popular y que gozó de un público muy amplio. Fue un evento que le concedió una audiencia masiva y cambió su imagen creativa en las mentes de muchos suecos (Steene, 2005: 408-9). Bergman se inclinó por el medio televisivo a lo largo de casi toda su carrera. *El rito* (*Riten*, 1969) fue su primer filme hecho específicamente para la televisión basado en un guión suyo, pero mucho antes había dirigido varias obras teatrales para este mismo medio, como *Llega el señor Sleeman* (*Herr Sleeman kommer*, 1957), basada en la obra teatral de Hjalmar Bergman de 1917 y, más adelante, durante la década de 1960, *La tormenta* (*Oväder*, 1907) y *El sueño* (*Ett drömspel*, 1901) de August Strindberg. Sus últimos filmes fueron, de hecho, realizados concretamente para la televisión: *En presencia de un payaso* (*Larmar och gör sig till*, 1997), *Creadores de imágenes* (*Bildmakarna*, 2000) y *Saraband* (*Saraband*, 2003). Como ya hemos visto también, dentro de la historia del cine se ha tendido a posicionar a Bergman en un espacio artístico más allá del entretenimiento y lo popular y se han desatendido, por lo tanto, sus series para televisión, sus comedias o sus trabajos para la radio, entre otros. El vínculo entre el trabajo de Bergman y medios populares o la cultura de masas tiene aquí su mayor exponente.

Fanny y Alexander (*Fanny och Alexander*, 1982), su último filme hecho para el cine, fue el trabajo que mayor éxito recibió en Suecia. Se ha hablado mucho sobre su “final feliz”; Pauline Kael señaló que por fin Bergman había hecho un filme que todos podían disfrutar⁸. Mikael Timm lo relaciona con el hecho de que éste posee cierta linealidad, armonía del argumento, los conflictos están completamente desarrollados, el movimiento es hacia adelante y donde “todo encaja” (Timm, 1995: 91). ¿Es que los filmes anteriores de Bergman carecían de “linealidad”? ¿Qué implica que los argumentos estén *completamente*

⁶ Esto sucedió incluso con *Las mejores intenciones* (*Den goda viljan*, 1992), filme dirigido por Bille August pero basado en el guión/novela de Bergman. Esta serie (reducida y lanzada luego como filme) fue presentada en la televisión sueca en el invierno de 1991 con muchísimo éxito. Para una visión general del trabajo de Bergman en la televisión véase B. Steene (2005), pp. 407-454. A propósito del medio televisivo en Escandinavia véase I. Bondebjerg & F. Bono (1996).

⁷ *Secretos de un matrimonio*, *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976) y *Fanny y Alexander* fueron series que se idearon y proyectaron primeramente para la televisión y de las cuales, posteriormente, se realizaron versiones cortas para su proyección en el cine

⁸ “[At] last Bergman has made a movie everyone can enjoy”. Pauline Kael citada en L. K. Bundtzen (1987), p. 89.

desarrollados? Timm no ahonda en dichas características⁹. No obstante, se ha tendido a olvidar elementos disruptivos del filme, sobre todo su juego con la oposición magia/realidad y la sexualidad¹⁰.

La recepción de sus filmes en Estados Unidos y en Francia respectivamente resulta significativa en la medida en que estos dos escenarios marcaron el rumbo que la percepción de su trabajo adoptaría. Podría decirse que Francia fue el primer país en elevar a culto su trabajo, a pesar de que luego Bergman experimentaría ahí un descenso. Esto no sucedió en Estados Unidos, al menos no de manera tan drástica, donde su estatus resultó fundamental y se vio, a su vez, reflejado, como ya hemos visto, en la transformación de las ideas alrededor del concepto estadounidense del “art theatre”, un cine para filmes de porno blando, a un área de exhibición para los “filmes de arte” de Bergman y otros directores europeos de la posguerra. Ahí, los primeros distribuidores de filmes de Bergman en el mercado estadounidense tendían a anunciarlos como muestras de un género de explotación sexual.

Por su parte, la apreciación y el prestigio de Bergman en Francia serían inaugurados por la revista *Cahiers du cinéma*, donde éste representó una figura muy importante, como lo demuestran los textos de Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut, André Bazin, entre otros¹¹, durante ese período. Estos, como ya se sabe, distinguieron a sus maestros y a los verdaderos “autores” de los que no lo eran. Referencias al cine de Bergman no sólo se llevaron a cabo en la prensa, sino incluso en algunos filmes franceses como *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*/François Truffaut, 1959) y, más adelante, *Masculino, femenino* (*Masculin Féminin*/Jean-Luc Godard, 1966)¹². En una escena ya clásica los niños Antoine Doinel [Jean-Pierre Léaud] y René [Patrick Auffay] se roban del cine la imagen de Monika [Harriet Andersson].

⁹ John Simon criticó duramente el filme y afirmó que existen pocas cosas más tristes que el intento de un gran artista, hasta ahora apreciado por completo sólo por una minoría, de llegar a las masas, sin importar si el intento tiene éxito o no (Simon, 1983: 886).

¹⁰ Véanse los estudios más sugestivos de L. K. Bundtzen (1987) y J. Hayes (1997) sobre *Fanny y Alexander*.

¹¹ J.-L. Godard (1971 [1958]); F. Truffaut (1975 [1958]), E. Rohmer (1956). Jean Béranger fue el introductor de Bergman en Francia y Jacques Siclier llevó a cabo el primer estudio extenso sobre él en francés. Béranger también realizó la primera entrevista amplia a Bergman por parte de un crítico extranjero: J. Béranger (1972). *Cahiers du cinéma* dedicó dos números al trabajo de Bergman (julio 1956 Vol. 11 No. 61 y julio 1958 Vol. 15 No. 85). Entre 1958 y 1959 apenas se publicaría un número de *Cahiers* sin una reseña, entrevista o artículo sobre Bergman (Hillier, 1985: 70). Sobre la recepción francesa del cine de Bergman véase B. Steene (2005), pp. 892-5 y J. Hillier (1985) y (1986).

¹² Véanse las observaciones sobre las posibles relaciones entre Bergman y Godard en el próximo apartado.



Fot. 1 Antoine Doinel y René con la imagen de Mónica en *Los cuatrocientos golpes* (1959)

La alusión al cine de Bergman en *Masculino, femenino* (*Masculin Féminin*/Jean-Luc Godard, 1966) resulta también bastante notable. Los protagonistas acuden a un cine donde se proyecta un filme que es una especie de parodia erótica de *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) titulada "4X Ein Sensitiv und Rapid Film". Éste se sitúa en un país extranjero donde una pareja llega a un hotel y se entrega a una extraña seducción carnal y violenta a base de gruñidos y gritos. La relación erótica en un país extraño, el hecho de tratarse del actor sueco Birger Malmsten, quien participó en numerosos filmes de Bergman, así como la presencia insinuante de un reflejo/primer plano del actor en un espejo enfatizan el guiño al director sueco.





Fot. II-V *Masculino, femenino* (Jean-Luc Godard, 1966)

Su introducción en Estados Unidos fue llevada a cabo sobre todo por parte del crítico Andrew Sarris¹³, quien importaría la noción del “cine de autor” a dicho país y la aplicaría a los filmes de Bergman así como a otros directores¹⁴. El éxito estadounidense del trabajo de Bergman ha sido de enorme importancia y sin esta respuesta hubiese sido muy difícil para Bergman lograr el estatus de realizador independiente del que disfrutó a mediados de la década de 1960 (Steene, 1995: 138-9)¹⁵. Uno de los factores que más ha influido en esta circunstancia es el alcance de sus filmes en diversas áreas que no se limitan al cine, arte o cultura, el cual ha dado origen a un sinnúmero de lecturas e interpretaciones de índole muy variada. Además, la reputación de Bergman en Estados Unidos ha estado íntimamente relacionada con diversos estereotipos sobre el estilo de vida y la idiosincrasia, melancólica y sombría, en Suecia.

Daniel Humphrey (2008) llevó a cabo un estudio y puesta en contexto de la recepción estadounidense de Bergman por medio de un análisis crítico de las diversas instituciones (políticas, cinematográficas, culturales) que participaron en el establecimiento y reiteración de numerosos imaginarios culturales y estereotipos sobre Suecia y el trabajo de Bergman. El director sueco fue introducido en Estados Unidos con *Barco a la India*; Humphrey considera

¹³ Un artículo de Sarris sobre *El séptimo sello* en 1959 jugó un papel determinante en la transformación de la recepción de Bergman en Estados Unidos. Para el crítico, este filme era el primer trabajo genuinamente existencial en la historia del cine (Sarris (1978 [1959]: 60). Sarris se convertiría luego en uno de los críticos más duros de Bergman.

¹⁴ Para un contexto general de su recepción en Estados Unidos véanse B. Steene (1995) y (2005), pp. 910-13 y D. Humphrey (2008).

¹⁵ El caso de *El silencio* fue excepcional, dada la polémica en la *Statens Biografbyrå*, la junta estatal de censura cinematográfica sueca. Cuando el filme se exhibió en los cines sin cortes atrajo muchísima audiencia nacional. Véase M. Koskinen (2010a).

este hecho como una reiteración directa de las diversas críticas a Suecia llevadas a cabo en Estados Unidos por esos años¹⁶. La teoría más obvia es que su distribuidor en Estados Unidos, *Film Classics*, quería repetir el éxito de *Tortura (Hets)* (Alf Sjöberg, 1944), filme realizado con un guión de Bergman, cuyo lanzamiento en 1947 en dicho país había sido uno de los más controvertidos y rentables del año de todas las películas en lengua extranjera (Humphrey, 2008: 30).

La versión de *Barco a la India* que se presentó en Estados Unidos, sin embargo, fue alterada. El filme original inicia con el regreso a casa de Johannes [Birger Malmsten] luego de siete años de estar fuera; posteriormente, un largo *flashback* narra todo lo sucedido antes de irse. En la versión estadounidense se eliminó el inicio con la secuencia en la cual éste regresa y se presentó únicamente el *flashback* como la historia total del filme, lo cual oscureció radicalmente su tono. Al omitirse la estructura del *flashback* el tema optimista del filme acerca de la habilidad de un individuo para entender y dominar un pasado traumático se vio debilitado. En la misma línea, Humphrey añade que trabajos más optimistas de Bergman, como *Hacia la felicidad (Till glädje)*, (1950), fueron ignorados por los distribuidores estadounidenses. *Llueve sobre nuestro amor* nunca contó con un lanzamiento comercial en Estados Unidos a pesar de su carácter optimista, haber sido celebrado por los críticos escandinavos y haber ganado el premio de cine sueco *Charlie* en 1946. De la misma manera, a pesar del éxito internacional de *Sonrisas de una noche de verano*, las campañas de publicidad en Estados Unidos se esforzaron para sugerir que el filme debería verse como una excepción a las inclinaciones naturales de Bergman y de la Suecia melancólica. En cambio, *Noche de circo* (cuyo eslogan en inglés era: “Desperately they fought the desires, the passions that dragged them down deeper and deeper into *The Naked Night*”) sí fue exhibido en New York.

Al mismo tiempo, otros filmes suyos de la segunda mitad de la década de 1950, trabajos quizá no tan claramente reflexivos o neuróticamente depresivos sobre la distopía socialista, fueron considerados “anomalías”. Así, *En el umbral de la vida (Nära livet)*, (1958), con su “mensaje” antiaborto y su “final feliz”, fue considerado una rareza por el periódico *The Reporter* y sólo lo puede explicar como una oportunidad calculada y engañosa de Bergman para probar que era capaz de llevar a cabo un filme simple, claro y completamente realista

¹⁶ Véase el apartado 3.1 del Capítulo 3.

(Humphrey, 2008: 29)¹⁷. Unos años más tarde, su imagen apareció en la portada de la revista *Time* (marzo 1960), donde, entre otras cuestiones, este retrato oscuro se exponía de forma más abierta¹⁸.

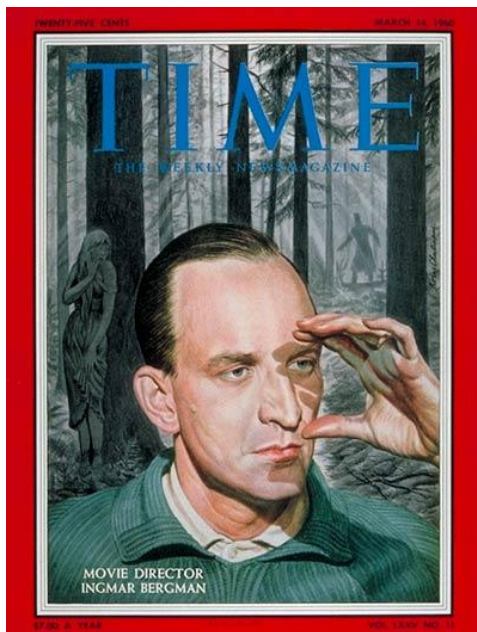


Fig. 1 Bergman en la portada de la revista *Time* (marzo 1960)

Tanto *El séptimo sello* como *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) ayudaron a establecer la imagen solemne del director, a pesar de que cada una contiene diversos momentos de comedia y romance. Al mismo tiempo, a finales de la década de 1950 y principios de 1960 Bergman comenzó a ser criticado justamente por cierto pesimismo y oscuridad. Periodistas, cineastas jóvenes, así como gran parte del público sueco, le reprocharon su postura individualista, ser demasiado “personal”, y su carencia de compromiso en relación a la cultura sueca contemporánea y a cuestiones socio-políticas. Además, cuando el éxito de Bergman en el extranjero se estableció alrededor de esa misma década, en Suecia florecía un movimiento en el cine y se instauraban nuevas políticas en la industria cinematográfica, como ya hemos

¹⁷ Ford ha señalado en torno a *En el umbral de la vida* que las razones de su éxito contemporáneo en Suecia y su actual olvido se debe a las mismas circunstancias. El filme surgió inmediatamente después de *El séptimo sello* y *Fresas salvajes*, los cuales habían sido sumamente populares y ensalzados por la crítica en 1956 y 1957. Por lo tanto, su próximo filme fue recibido con muchísimo interés. En la actualidad, sin embargo, el filme (tan radicalmente diferente en forma y tema) se sitúa casi de forma invisible a la sombra de esos dos clásicos canónicos (Ford, 2009b: 3).

¹⁸ Según Sandberg, si se pudiese elegir un ejemplo para representar el grado máximo alcanzado en la actitud de la recepción estadounidense de Bergman, sería la portada de la revista *Time* (Sandberg, 1997: 362).

notado¹⁹. Dentro de algunos años se establecería una escuela de cine nacional y la industria del cine sueco comenzaría a ser subvencionada por un sistema de impuestos canalizado a través de la *Svensk Filmindustri*. A partir de *El barrio del cuervo* (*Kvarteret Korpen*/Bo Widerberg, 1963), sobre todo, filme situado en el contexto de la clase trabajadora, se establecería un nuevo grupo de directores congregados alrededor de los puntos de vista que subrayaba Bo Widerberg y que ya hemos comentado.

Luego de la exhibición de *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) en Francia en 1961, diversas opiniones negativas se manifestaron en dicho país en una nueva actitud de la revista *Cahiers du cinéma* y en gran parte de la crítica francesa. Un año antes, la revista sueca *Chaplin* (vol. II, no. 8) publicó un número anti-Bergman que contenía, curiosamente, un texto del propio Bergman con el pseudónimo de Ernest Riffe. Ya desde entonces también surgieron críticas por su supuesta visión sexista y apolítica. Así, en veinte años el perfil de Bergman había cambiado del realizador joven y enfadado que desafiaba a la autoridad (*Tortura*, 1944) a un director cuya visión era considerada pasada de moda e irrelevante (Steene, 2005: 42).

El trabajo de Bergman se convertiría en un tema intrascendente y retrógrado luego de que las aproximaciones basadas en la noción del “cine de autor”, los estudios temáticos o aproximaciones biográficas se volvieron obsoletas y empezaron a ser fuertemente cuestionadas por parte de posturas más críticas centradas en cuestiones determinantes en torno a la ideología, el análisis textual, los gender studies, etc. Esto se convirtió en un lugar común en los Film Studies sobre todo a partir de la década de 1970, por lo cual el cine de Bergman se vio directamente atacado por muchas de las mismas razones que influyeron en determinar su prestigio inicial. Desde la experiencia personal de Hamish Ford, por ejemplo, de todos los realizadores reconocidos del pasado, ninguna reputación parece haberse desplazado tan lejos de la deificación internacional a la oscuridad como la de Bergman (Ford, 2002). La percepción actual de que en las últimas décadas el trabajo de Bergman ha caído en relativa oscuridad al no estudiarse con tanta frecuencia como antes y que se ha alejado del

¹⁹ Koskinen sostiene que los filmes de Bergman de principios de la década de 1960 no fueron necesariamente financiados debido a su estatus como “autor”. En esos tiempos, Bergman era el director artístico de la *Svensk Filmindustri* y pudo haber sido este estatus informal o encubierto como productor lo que le proporcionó el financiamiento para sus filmes, al igual que una influencia de más amplio alcance de la que se cree en la cultura de la producción cinematográfica sueca durante ese período (Koskinen, 2010a: 32-3).

interés crítico y teórico puede ayudar a desplazar sus filmes de esa tradición interpretativa dominante (también de esas lecturas “esotéricas”, como las llama Sandberg), puesto que la motivación para llevar a cabo aún más lecturas textuales de sus filmes ya no es tan evidente como antes (Sandberg, 1997: 362).

Mark B. Sandberg señala en un texto de 1997²⁰ que en el contexto académico estadounidense la idea de un curso sobre Bergman se vuelve problemática conceptualmente sobre todo debido a lo que él describe como el giro en los programas de los Film Studies de las metodologías basadas en el *auteur* a los Estudios Culturales, a los análisis motivados por el género (textual), la teoría de los medios de comunicación y la historia del cine teóricamente informada. Diez años después, Jonathan Rosenbaum (2007)²¹ afirmó en líneas similares que Bergman no se enseñaba más en los cursos de cine o era discutido por cinéfilos con la misma intensidad que Alfred Hitchcock, Welles y Godard y que sus trabajos se mostraban cada vez menos en retrospectivas que aquellos de Carl T. Dreyer y Robert Bresson. Rosenbaum aseguró, además, que su enorme reputación parte de su encanto inicial en la década de 1950 vinculado a la sensualidad de sus actrices y a la actitud relajada de Suecia en relación a los desnudos en la pantalla; si la *Nouvelle vague* abordaba un mundo contemporáneo nuevo, el talento de Bergman estaba consagrado principalmente a preservar y perpetuar uno viejo.

Esta perspectiva es compartida por muchos críticos dentro de los Film Studies y se percibe cada vez que el trabajo de Bergman es citado de manera fugaz con el fin de aclarar o ejemplificar algún punto sobre la historia del cine. David Bordwell, por su parte, responde al texto de Rosenbaum y sugiere que el dictamen de éste responde a cierta “antipatía generacional” (hacia Bergman) y que el espacio del periodismo popular favorece la opinión sobre la información y las ideas y no permite explorar con detalle las opiniones y las cuestiones planteadas por nuestros juicios de valor²². El punto de vista de Bordwell sintetiza el contexto en el cual se inserta la mayor parte de las aproximaciones al realizador. Para él, este tipo de opiniones son compatibles con las limitaciones propias del periodismo; en cambio, el acopio de hechos y la exploración de ideas de manera responsable (junto con el

²⁰ El comentario de Sandberg surgió a partir de una nota de Peter Brunette en la cual sugiere que en la actualidad la mayoría de la gente se sentiría rara impartiendo un curso sobre Bergman (ese gran artista europeo blanco), puesto que parece pasado de moda. Véase M. B. Sandberg (1997).

²¹ A raíz de la muerte de Bergman en 2007 surgieron una serie de artículos (J. Rosenbaum, R. Ebert, D. Bordwell, L. Gross) que trajeron a la luz cuestiones muy importantes.

²² Rosenbaum ha escrito crítica de cine durante décadas. En la actualidad mantiene un blog donde publica estudios y análisis de manera regular: <http://www.jonathanrosenbaum.net/>

establecimiento de distinciones, la verificación de contraejemplos, la anticipación de objeciones, la matización de declaraciones generales) requieren más tiempo²³.

Por otro lado, el mismo Bordwell advierte que las preocupaciones sobre la postura política de Bergman que se manifestaron durante la década de 1960, entre otros factores, pudieron haber hecho que la generación de él y de Rosenbaum sospechara de tales importaciones extranjeras “artísticas”, de las cuales el trabajo de Bergman constituyó un ejemplo central. No obstante, de este panorama surge una cuestión en la que hace falta indagar: según Sandberg, si la investigación en el área de los Film Studies en Estados Unidos se ha alejado de filmes como los de Bergman para enfocarse en los que aparentemente están más arraigados en la cultura popular o que poseen más agudeza política, se debe en parte a la cabida más fácil de esos filmes en la metodología de los Estudios Culturales que ha estado creciendo en las últimas décadas en los círculos de cine académicos. De acuerdo con lo que Sandberg llama “criterios obvios de pertinencia”, resulta fácil advertir por qué razón los filmes de Bergman han atraído las metodologías basadas en la crítica de *auteur*, la biografía, la literatura, la filosofía y el análisis textual y no aquellos que invocan la cultura popular, el género (textual) o la alegoría socio-histórica (Sandberg, 1997: 362). Se asume así que el cine de Bergman debe estar necesariamente ligado a los parámetros con los cuales se le juzgó en sus contextos de aparición y, por lo mismo, las subsiguientes aproximaciones adoptan casi las mismas formas que dichas condiciones particulares de surgimiento y recepción; sin embargo, ¿hasta qué punto resulta necesario continuar con dichas perspectivas?

En consecuencia, en lugar de una relectura, un intento de precisar los factores y condiciones que han influido en este escenario (la red y complejo de actividades, en términos de Itamar Even-Zohar) o de adoptar una postura crítica en torno a las contribuciones y práctica fílmica de Bergman, se ha tendido a retomar una idea preestablecida acerca de su estatus como “autor”; se ha producido así un desplazamiento de las estrategias enunciativas a una concepción apriorística de un cine anticuado e incuestionablemente ligado a la visión apolítica y burguesa del director que hemos venido identificando a lo largo de este trabajo. Una vez señaladas algunas de las formas en que el contexto sueco más inmediato del trabajo de Bergman, nociones como “cine de arte” y autoría, la recepción (y manipulación) tanto

²³ D. Bordwell (2007a). Las propuestas de Bordwell en este sentido son comentadas en detalle en el siguiente apartado.

nacional como extranjera, así como la cambiante situación de los Film Studies, etc., han entrado en conflicto, queda por reconocer su lugar dentro del cine europeo por medio del análisis de la puesta en escena. La distinción de los modos en las cuales el cine sueco y europeo influyeron en el cine de Bergman (y/o viceversa), así como las formas en que éste se reinventó, están aún por verse.

4.3 Bergman: montaje, *mise-en-scène* y composición

Afirmar que existe un vacío en el estudio de la *mise-en-scène*¹ en el trabajo cinematográfico de Bergman resulta en buena medida exacto². El título de este apartado pareciera apoyar cierta idea de unificación en el mismo; sin embargo, lo que se propone más bien es indagar en los elementos característicos que forman parte de él, aquellos que se distinguen por ser algunas de las piezas principales de sus planteamientos cinematográficos. Dentro de estas relaciones, para muchos en ocasiones extremadamente “representativas”, se encuentra muchas veces presente una suerte de voluntad de extender una serie de principios y ampliarla al total de sus realizaciones. Una comprensión adecuada del estilo, de las características de la expresión, así como de sus relaciones con la teoría del cine depende en gran medida del enfoque y la orientación que, desde un principio, se han adoptado para estudiarlos.

La postura o finalidad de esta exposición no va en búsqueda de conclusiones acerca de cierto estilo general, ni mucho menos de una aclaración definitiva, sino que se encamina por una línea similar a la de un recorrido por las marcas de elaboración de los filmes, por la investigación de los componentes de la composición, por los registros y estrategias enunciativas que convergen dentro del texto fílmico. En lugar de indagar en las líneas de parentesco en su labor como director (dentro de esos más de sesenta filmes que llevó a cabo) se analizarán rasgos en concreto con el fin de revelar las características más relevantes de la *mise-en-scène*. Tampoco se trata de omitir lo anteriormente expuesto al respecto, de descartarlo, sino entablar también algunas propuestas de diversos críticos, las formas en que ha sido leído su trabajo, las incongruencias de diversos argumentos y de la incesante visión teleológica, de la carencia de propuestas que no sitúan los diversos filmes en sus contextos. Se trata de identificar los diversos códigos visuales que se manifiestan en el filme, como la perspectiva, la cámara fija o la cámara móvil: ¿cómo muestra Bergman el fuera de campo?

¹ Entendida aquí como “el arte de la imagen”, del análisis de los escenarios, actores, iluminación y movimientos de cámara considerados en sí mismos y en su relación unos con otros (Henderson, 1976: 315). Véase también el apartado sobre el montaje en el Capítulo 2.

² Existen muy escasas aproximaciones que verdaderamente hayan abordado la *mise-en-scène* en el caso de Bergman; entre ellos algunos textos sobre filmes en particular como *Persona* o *El séptimo sello*. Se destacan, sin embargo, los trabajos de D. Bordwell (2007), T. Elsaesser (2005) y (2009), D. M. Borden (1977) y M. Cieutat (2002), los cuales se comentarán en este apartado.

¿De qué forma(s) lleva a cabo la transición entre planos? Una forma más productiva de aproximarse al examen de las particularidades de la puesta en escena es concebir la noción de estilo como el uso sistemático y significativo de técnicas de los medios esgrimidos por un filme, la textura de las imágenes y sonidos de éste, así como el resultado de las elecciones tomadas por el director en circunstancias históricas particulares, tal como se manifiestan dentro de los filmes³.

La noción de estilo, aunque siempre evocada por la crítica como cuestión clave cuando abordan el caso de Bergman, continúa siendo ambigua en la mayoría de los acercamientos a sus filmes. Jacques Siclier señala que establecer un estilo representaría un gran problema en la obra de Bergman y que al final de un estudio de sus filmes él permanece incapaz de definir lo que podría llamarse, a falta de un término mejor, “su estilo”⁴. Siclier sugiere que amplíemos el concepto de estilo y lo reemplacemos por el de *écriture*⁵, de acuerdo con la noción del autor y en líneas muy similares Steene sostiene que la autoría de Bergman resultaría con el tiempo en un estilo fílmico distinto cuyo distintivo particular sería el primer plano y el registro sensible del rostro humano (Steene, 2005: 53). Esto supone más un listado de las características que habitualmente se utilizan para describir el cine del director que un reconocimiento de las estrategias particulares de los procesos del montaje.

En la década de 1960 durante el surgimiento de las concepciones alrededor del autor, los estudios brillantes que aparecieron en *Cahiers du cinéma*, *Movie* y *Film Culture* deliberadamente alzaron a los filmes fuera de sus contextos históricos. Así, la noción de estilo se volvió en vehículo para entablar el significado temático de los filmes, en gran medida aislado de patrones más generales de continuidad estética y cambio. La *politique des auteurs* se convertiría de esta forma en una anti-historiografía, una omisión de lo que para Bordwell significa entender la expresión fílmica a través de una comprensión de las normas estilísticas prevaletentes en un determinado período (Bordwell, 1997: 81)⁶.

³ Definido así por David Bordwell en su *On the History of Film Style* (1997), p. 4.

⁴ J. Siclier citado en T. Botz-Bornstein (2008: 39).

⁵ Siclier no se refiere a la noción de *écriture* en sentido derrideano y el cual es abordado a lo largo de este trabajo.

⁶ El director persigue objetivos y la variedad estilística ayuda a lograrlos, pero ningún realizador llega inocente al trabajo; las tareas y usos son, por lo común, suministrados por la tradición (Bordwell, 1997: 151). Cada artista está insertado dentro de una tradición, constantemente traicionada y constantemente renovada, lo cual es, en términos generales, cultural y específico a cada medio (Stam, 1992: 22).

La propuesta del presente enfoque se acerca más bien a eso que Vicente Sánchez-Biosca llama “gesto autorial”, que “no se trata de una autoría física ni social, sino [de] la traducción de la misma a términos de puesta en escena” (Sánchez-Biosca, 1996: 213); dado que otra intención estaría condenado al fracaso, más bien “el gesto del sujeto no se transfiere al orden textual, sino que nace y se constituye en el texto y, sólo por ello, funda una autoría analizable en sus manifestaciones discursivas y en sus implicaciones pragmáticas”. Ya decían Peter Brunette y David Wills que es una serie de textos la que crea al autor y no viceversa (Brunette/Wills, 1989: 64).

En otros términos, se trata de estudiar con detalle estas manifestaciones discursivas en la medida en que pocos directores construyen sus filmes como objetos tanto como experiencias, como constructos de acuerdo a modelos que pueden o no entrar de manera ajustada dentro de una perspectiva que se desarrolla a través del tiempo (Bordwell, 2008: 53). Así, su estudio más bien pretende investigar el carácter particular de algunos recursos que Bergman utiliza y que desempeñan un papel significativo dentro de la totalidad de su trabajo, mas no por esto reducidos ni obligados a ignorar sus contradicciones.

Una circunstancia que quizá ha influido en el hecho de que esto ha quedado bastante desatendido es que Bergman expuso en contadas ocasiones y dejó muy pocos indicios sobre la técnica o prácticas empleadas. La ausencia del denominado *découpage*⁷, en sentido estricto, caracteriza sus filmes, en los cuales éste se guió más bien por cierto instinto en el momento de filmar y en la mesa de montaje. Sus guiones no abordan el tratamiento de las escenas, el emplazamiento de la cámara o los tipos de planos. Bergman, al respecto, comentó:

siempre me ha gustado montar “en la cámara”. Para mí, es como un deporte. Siento un placer particular en dejar los menos descartes posibles a mis espaldas, y en saber dónde y cómo voy a cambiar de plano. Y con ello, se da un ritmo al film ya en la fase de rodaje. Los actores son conscientes entonces del ritmo buscado y trabajan con una comprensión cada vez más profunda a medida que avanza el rodaje (Björkman, 1975: 162).

Esto está probablemente relacionado con su desempeño y experiencia en el campo del teatro. Se ha hablado de “muchacha libertad” en el momento de llevar a cabo sus producciones

⁷ El término “*découpage*” hace referencia a la reunión escrita de las indicaciones sobre los tipos de planos, ángulos, movimientos de la cámara, etc. que se llevarán a cabo previo al rodaje.

o, como Philip Mosley apunta, se trata de una supuesta visión romántica que expresa que Bergman estuvo libre de las presiones hacia el compromiso que han distorsionado tantos talentos en la historia de la industria (Mosley, 1981: 19); en palabras de Thomas Elsaesser:

how removed he was from the routines of Hollywood script-writing, from story-boarding or using the script as the production's financial and technical blueprint. In this, Bergman conforms rather precisely to the cliché of the European director: improvisation on the set or on location, the most intense work is expended with the actors, while the film is taking shape as the director penetrates the inner truth of the various motifs that the story or situation first suggested to him (Elsaesser, 2005: 149)⁸.

Cuestiones todas que conciernen a esa figura autorial que está más allá de las técnicas o estilos definidos por la historia y la crítica, muchas veces dado que el autor mismo *es* un estilo. De ahí que Michel Chion se asombre al encontrar tanta diversidad en la filmografía de Bergman y lo llame “un cineasta impuro”:

la diversité stylistique de son oeuvre, une diversité anarchique, sans progression apparente, sans épuration, ne prouve-t-elle pas que c'est un cinéaste éclectique, un artiste incertain? Il est difficile à première vue de trouver la moindre unité de style et de technique dans son oeuvre [...] Tantôt il pratique une sorte de dé-construction avant-gardiste du langage cinématographique, et tantôt il revient à un classicisme total (Chion, 1989: 137).

Chion menciona el caso de dos filmes que ilustrarían dicha versatilidad: *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei/The Serpent's Egg/Ormens ägg*, 1977), una gran producción hablada en inglés con distribución internacional realizada durante su exilio en Alemania⁹, y el filme que le siguió, *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), un ensayo austero, no narrativo en blanco y negro. Chion señala, por lo tanto, que no resulta posible hablar de una evolución lineal que llevaría del expresionismo al clasicismo (Chion, 1989: 137). ¿Pero es que existe algún supuesto que señale que todo trabajo de un determinado realizador debe seguir un patrón o desarrollar los mismos temas sin que estos se vean alternados? Lo mismo podría decirse de la comedia *¡Esas mujeres!* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964), su primer filme a color, realizado inmediatamente después de *El*

⁸ Para Bordwell y Thompson, sus técnicas de la puesta en escena y filmación han estado generalmente al servicio de los valores dramáticos de sus guiones (Bordwell/Thompson, 2010: 386).

⁹ Por lo que respecta a la producción de este filme debe recordarse que el reconocido productor Dino de Laurentiis estaba detrás de esta empresa y quería lanzar a Bergman al mercado internacional.

silencio (*Tystnaden*, 1963) y seguido por *Persona* (*Persona*, 1966) y *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) respectivamente, filmes en los cuales retomó el uso del blanco y negro, una temática más sombría y cierta simplificación. En cierta medida es verdad que existen diversos patrones, cuestiones recurrentes, estrategias repetidas dentro de sus filmes, pero ¿en qué realizador no las hay?

Se construye así una síntesis histórica de la filmografía de Bergman que abarcaría dos prácticas que bien podrían resumirse de la siguiente manera: en primer lugar, filmes en donde convergen fórmulas tradicionales del “cine narrativo clásico”, las cuales abandonaría para, posteriormente, durante la década de 1960, desarrollar un cuestionamiento de las mismas. Esta segunda etapa se trataría, en suma, de un trabajo más experimental enfocado también en la representación de cuestiones cercanas al mundo femenino. En todo caso, como se pretende exponer aquí, estas delimitaciones no resultan para nada evidentes, mucho menos demarcadas. El panorama descrito pone en evidencia, además, la omisión del contexto más amplio del cine europeo.

Entre las aproximaciones más sugerentes que se han llevado a cabo sobre el cine de Bergman se destaca un proyecto a cargo de Elsaesser y las iniciativas de un grupo de investigadores y estudiantes de las universidades de Estocolmo, Yale y Amsterdam que de manera conjunta llevaron a cabo tres ensayos audio-visuales. El asunto central de dichos ensayos audio-visuales es un repaso por diversos motivos en el cine del director, así como una investigación acerca de sus posibles vínculos o de su reiteración más general. Sin duda se trata de un examen visual nunca antes visto que investiga diversos elementos formales:

as we looked for extracts and scenes, our renewed attention to moment and instant, to interval and intermittence, to seriality and succession, to random distraction and free association, became of immense value in looking closer at the films and appreciating their many levels of interlacing internal architectures (Elsaesser, 2009: 7)¹⁰.

¹⁰ Los ensayos audio-visuales están en línea: “Bergman’s Bodies” (<https://www.youtube.com/watch?v=Vbi-WGyD3dl>), “Bergman Framed” (<https://www.youtube.com/watch?v=qUqbtwVkv5w>) y “Machines of Vision and Audition in Bergman” (<https://www.youtube.com/watch?v=xH2rmPZyKiQ>). Véase al respecto T. Elsaesser (2009) y el sumario del proyecto en el sitio web *Film Studies for Free*: <http://filmstudiesforfree.blogspot.de/2011/06/ingmar-bergman-studies.html> El proyecto tenía pensado realizar un total de siete ensayos audio-visuales para acompañar cada uno de los capítulos del libro *Film Theory. An Introduction Through the Senses* (2010); sin embargo, el proyecto no pudo ser finalizado.

“Bergman, Antonioni and the Stubborn Stylists” (2007a)¹¹ representa, sin embargo, un estudio sin parangón en los acercamientos formales que hasta la fecha se han realizado sobre el cine de Bergman. En él, Bordwell establece algunas pautas, ciertamente notables, sobre el estilo y la *mise-en-scène* del director dentro del contexto del denominado “cine de autor” europeo. Los planteamientos de Bordwell permiten partir de ahí hacia nuevas profundizaciones, si bien él mismo aclara que se trata sólo de notas para un proyecto¹², los cuales se revisarán a continuación.

Dejando de lado las premisas en relación al denominado “cine de arte”, a los “grandes” (“major”) directores, etc. que Bordwell ha formulado en diversos textos y que ya se han tratado en otros apartados de este trabajo, éste reconoce que en esta aproximación las categorías necesitan más refinamiento, que ha ignorado el sonido, iluminación y montaje, enfatizando el estilo visual y, dentro de ese marco, sólo la filmación y la puesta en escena. Bordwell habla de un contexto muy específico y es cuidadoso en aclarar que se propone explorar sólo una de las cuestiones que Jonathan Rosenbaum plantea pero que éste no puede proseguir: la cuestión de la innovación estilística de Bergman. Como bien apunta, entre 1950 y 1960, durante el ascenso del “cine de autor” europeo en la cultura fílmica, la cuestión del estilo personal se convirtió en tema de discusión:

But back then we didn't have many tools for analyzing stylistic differences among directors. We didn't know much about the local histories of those imported films [...] *L'Avventura* was Antonioni's sixth feature but was his first film released in the US. Moreover, we didn't know much about the norms of ordinary commercial filmmaking, in the US or elsewhere. Today we're in a better position to characterize what went on (Bordwell, 2011).

En la mayoría de los países, el cine de finales de la década de 1940 dependió fuertemente de las variaciones de las estrategias de la puesta en escena, el rodaje y la edición de Hollywood que habían surgido durante el período mudo. Los directores movían a sus actores alrededor del plató con bastante fluidez y utilizaron la edición para agrandar y enfatizar aspectos de la acción. Muchos realizadores del período se basaron en esta condición y crearon la

¹¹ Publicado por David Bordwell en su blog (11 de agosto de 2007) a raíz de un artículo de Jonathan Rosenbaum (2007) publicado en el *New York Times* tras la muerte del director.

¹² Bordwell admite, reiterando de alguna manera la previa reflexión de Steene, que su análisis es muy esquemático y habría que estudiar a Bergman filme por filme y escena por escena para confirmar si estuvo apegado a las normas generales de su tiempo y admite que sus planteamientos merecen una investigación más profunda que la que él les ha dado.

profundidad de campo¹³ en la puesta en escena y en el encuadre. El uso de lentes con objetivo de gran angular permitía a los actores acercarse bastante a la cámara, en ocasiones con sus cabezas emergiendo en primer plano, mientras otras figuras podían colocarse lejos a la distancia. Así, varios planos de acción podían estar más o menos enfocados (Bordwell, 2007a)¹⁴.

Bergman emplea de diversos modos la profundidad de campo desde sus primeros filmes. En su uso suelen enfatizarse situaciones de tensión o ponerse al desnudo escenarios típicos del espectáculo. Se construye así un espacio cerrado donde dos o más situaciones contrastan; un ejemplo de esto puede verse en *Ciudad portuaria* (*Hamnstad*, 1948) cuando Berit [Nine-Christine Jönsson] recuerda, por medio de un *flashback*, una escena de su niñez en la cual ella duerme mientras sus padres riñen en el fondo. En *La sed* (*Törst*, 1949), durante un ensayo de ballet donde las bailarinas deben afrontar la rigurosidad de su profesora, éstas aparecen por medio de un escorzo al inicio de la secuencia.



Fot. I y II Profundidad de campo en *Ciudad portuaria* y *La sed*

¹³ La puesta en escena en profundidad (o profundidad de campo) es posible sin el empleo de la “profundidad de foco”, la cual implica el sostenimiento del enfoque claro en todos los planos. Ambas han sido estudiados a fondo de manera brillante por Bordwell (1997), especialmente en el capítulo 6: “Exceptionally Exact Perceptions: On Staging in Depth”, pp. 158-271.

¹⁴ Varios directores explotaron esta estrategia no sólo en Estados Unidos, sino en Europa del Este y Oeste, Escandinavia, la Unión Soviética, Japón, México y Sudamérica, aunque resulta difícil conocer las razones por las cuales esta estrategia emergió en tantos países al mismo tiempo. No fue simplemente la influencia de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*/Orson Welles, 1941) como podría pensarse, ya que el cine estalinista había desarrollado la puesta en escena en profundidad en la década de 1930, por ejemplo. Bordwell señala que probablemente los filmes de Hollywood de la década de 1940 ayudaron a difundir el estilo, pero es probable que existan causas locales en varios países también.

En la composición en profundidad, el montaje *dentro* del plano se vuelve fundamental, esa atención prestada al plano *per se* a la cual Bordwell otorga mucha importancia¹⁵, a lo que sucede con los contornos y ángulos del encuadre en oposición a las imágenes planas que crean un contraste entre dos objetos, o incluso tres. Estas relaciones entre un primer plano y un espacio trasero traen a la vista ciertos objetos en contraste con los que permanecen en el fondo del campo, sobre todo si utiliza o no la profundidad de foco; en el marco del filme, resulta necesario establecer las relaciones que esto tiene con con el movimiento así como con lo que a continuación muestra la cámara.

En *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) en una escena emblemática en la cual Antonius Block [Max von Sydow] retoma su juego de ajedrez con la Muerte [Bengt Ekerot] mientras la pareja de juglares, Jöns [Gunnar Björnstrand] y la chica muda [Gunnel Lindblom] permanecen sentado a lo lejos, se hallan visibles tres niveles de experiencia son filmados de manera simultánea, dando la ilusión no tanto de una perspectiva en profundidad, sino más bien de una perspectiva plana hierática, similar estilísticamente a los campos en tapices o pinturas medievales. La perspectiva en sí se vuelve apropiada para el escenario medieval del filme (Borden, 1977: 51).



Fot. III *El séptimo sello*

En todo caso, Bergman se inspiró en diversas pinturas en iglesias medievales suecas que representaban a la Muerte jugando al ajedrez o la danza de la muerte en la realización de este

¹⁵ Bordwell la llama "shot-consciousness". Véase D. Bordwell (2007b).

filme¹⁶. Una estrategia similar se repite en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, sobre todo en lo correspondiente a la alineación de diversos personajes dentro del mismo encuadre:



Fot. IV y V *El séptimo sello*

Bergman suele recurrir a cierta segmentación o capas de cuerpos o rostros, como en una especie de sucesión por medio de la puesta en profundidad. Desde temprano en su carrera es posible hallar estos planos que Bordwell llama “cuerpos apilados en profundidad” (“deeply piled-up bodies”). Imágenes que, ciertamente, han terminado representando una especie de firma de Bergman. Al mismo tiempo, en las escenas en las cuales se hallan varios personajes alineados en una especie de serie, el espectador percibe varias miradas y expresiones que se extienden en una suerte de intimidad, de cercanía de cuerpos. En una escena al inicio de *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) se aprecia esta especie de serie con planos muy cercanos a los rostros de las tres criadas mientras Tubal [Åke Fridell] les ofrece una poción de amor. En *Tres mujeres* (*Kvinnors väntan*, 1952) un plano más general, por medio de la profundidad de foco, presenta las figuras de las cinco mujeres sentadas de manera circular mientras revelan sus confidencias. Esta estrategia reaparecerá a lo largo de la filmografía del director y se convierte en parte sustancial de filmes como *El silencio* o *Pasión*.

¹⁶ Consúltese el libro editado por B. Steene (1972) dedicado a este filme.



Fot. VI-VIII *El rostro*, *Tres mujeres* y *Fanny y Alexander*

Esto representa una especie de analogía con lo que el mismo Bordwell, en otro contexto, describe como la capacidad general de la puesta en escena cinematográfica para obstruir y revelar figuras en profundidad. Esa facultad, que permite privilegiar o censurar, un paralelismo o una oposición, representa uno de las tácticas de estilización más importantes en el cine de Bergman. Bordwell llama “volumétricos” a esos planos que presentan a un personaje en el fondo en profundidad de campo y a otra figura o personaje de frente en primer plano. No obstante, uno de los esquemas que más sobresalen en este tipo de plano es la presentación de uno o dos rostros encuadrados. Diane M. Borden señala que a pesar de que los grandes directores trabajaron con la profundidad de foco de varias maneras, la contribución singular de Bergman a esta técnica fílmica fue el desarrollo del primer plano facial como parte de una perspectiva en profundidad (Borden, 1977: 50)¹⁷.

¹⁷ Esta idea se desarrolla con más detalle en el apartado dedicado al primer plano en este capítulo.



Fot. IX y X *La hora del lobo* y *De la vida de las marionetas*

De manera más obvia, Bergman recurrió a lo que Bordwell llama el primer plano frontal sofocante, idea visual que Bergman desarrolla al crear cabezas flotando sin estar sujetas (“unanchored”) tanto en primer plano como en el fondo (Bordwell 2007a). Un ejemplo es la escena de *Persona* en la cual el señor Vogler [Gunnar Björnstrand] se encuentra con Elisabet [Liv Ullmann] y Alma [Bibi Andersson] en la casa de verano:



Fot. XI y XII *Persona*

El rostro de Elisabet poco a poco descubre el del señor Vogler, aludiendo a cierta suplantación que, en el contexto del filme, cobra mucha importancia. Esta secuencia en la cual Elisabet aparentemente no se percata de que su esposo está con Alma al confundirla con ella, indudablemente desafía los hábitos convencionales de ver cine, o al menos formas convencionales de leer una escena. Ésta combina la profundidad de campo, el esquema de

traer algo al primer plano de la década de 1940 con los primeros planos ajustados del trabajo temprano de Bergman y en vez de especificar el espacio lo socava (Bordwell, 2007a).

El resultado es también una concepción distinta de la unidad espacio-temporal donde surge una fragmentación del espacio dentro del cuadro se ve relacionada con la noción del tiempo. Se trata no sólo de una sino de diferentes percepciones en conjunto con cierta abstracción. En su crítica a *Intolerancia* (*Intolerance*/D. W. Griffith, 1916) Sergei Eisenstein habla de su inhabilidad de abstraer un fenómeno, sin lo cual no puede expandirlo más allá de lo estrictamente representativo (Eisenstein, 1977b: 243). Sin que esto suponga una oposición entre un tiempo “lineal” y otro “fragmentario”, los procedimientos del montaje destacan precisamente la alternancia y correspondencia entre ambos. En filmes como *Persona*, *La hora del lobo*, *Pasión* o *Gritos y susurros*, donde se combinan distintas temporalidades, Bergman engendra varios discursos que llevan a cabo un uso más entreverado de niveles temporales, llámense *flashbacks*, imágenes subjetivas, “mindscreen”, que no siguen un “curso lineal” o una “coherencia” espacio-temporal de escena a escena¹⁸.

Bergman investiga la cuestión de la temporalidad desde su preferencia por yuxtaponer marcas temporales en apariencia contradictorias; esto se destaca en los procedimientos de la *mise-en-scène*: “[lo] que incumbe al montaje, en sí mismo o en otra cosa, es la imagen indirecta del tiempo, de la duración” (Deleuze, 2009: 52). No obstante, cabe recordar al respecto que las cuestiones de tempo cinematográfico no pueden ser reducidas a alguna proposición simplista entre evento y tratamiento, sino que están inextricablemente vinculadas con aspectos de estilo y edición. El tempo varía con la frecuencia de los planos, la cantidad de variación en ángulo y distancia focal y la complejidad del la banda sonora (Stam, 1992: 146). Desde filmes tempranos como *La sed* y *Prisión* se incorporan interposiciones de relatos que, aunque resulta claro en la mayoría de ocasiones que no suceden al mismo tiempo sino que se trata de recuerdos o episodios pasados, instauran una concepción dispar del tiempo de las acciones o estados psíquicos de los personajes.

La referencia al reencuadre imprime un efecto agudo que adopta la forma de una variación de la imagen cinematográfica *per se*, del plano y el encuadre, con un carácter muy

¹⁸ En relación al trabajo de Alain Resnais, aunque Resnais lo materializó en planos y Bergman en secuencias, más que limitar el trabajo de Bergman a una mera extensión de las innovaciones de Resnais, recuerda que el director sueco desarrolló una secuencia de temporalidades plena e integral en *Fresas salvajes*, lanzada en París dos años antes que *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) (Corliss/Hoops, 1968: 49).

significativo, que se traduce en un interés por marcos, ventanas, espejos y puertas, la presencia de fotografías, el enmarcado en general. Se advierte, además, que dichas técnicas permiten poner en evidencia una atención más concentrada en el fuera de campo y en el espectador. Este rasgo fundamental del cine de Bergman adopta una perspectiva más autoconsciente, plantea un cuestionamiento tanto del punto de vista o perspectiva como de la articulación espacio-temporal específica; si la realidad está enmarcada no puede estar completa (Brunette/Wills, 1989: 70). En esta práctica se descubre también cierto distanciamiento, como en el caso de *Sonata de otoño*, cuyos planos generales son vistos en muchas ocasiones desde la habitación contigua o un lugar más apartado; diversas ventanas y puertas fungen también de marco en *Persona* y *Gritos y susurros*, entre otros.



Fot. XIII-XVI

Por otro lado, estas imágenes apuntan a la noción de “imagen planimétrica”, la cual apunta a la geometría rectangular de la imagen y resulta adecuado para una aproximación pictórica al cine. En este tipo de imagen la posición de la cámara es perpendicular a una superficie

trasera, normalmente una pared, y los personajes están suspendidos a lo largo del encuadre como ropa colgada sobre una línea, a veces de frente (por lo que la imagen parece una rueda de identificación policíaca), o de perfil, dado que están conversando, pero a menudo hablan mientras miran al frente. A veces los planos son filmados desde bastante cerca, otras veces los personajes se ven empequeñecidos por el entorno. En todos los casos, este tipo de encuadre evita alinearlos a lo largo de diagonales que se alejan y si hay un punto de fuga, tiende a estar en el centro y si los personajes se sitúan en profundidad tienden a ocupar filas paralelas. Estas imágenes son muy raras antes de la década de 1960 pero pronto Michelangelo Antonioni y Godard las utilizaron a menudo y se volvieron más populares a partir de la década de 1970. Sus funciones pueden variar mucho; a menudo se usa para sugerir inmovilidad y pasividad, sencillez infantil, cine *naïve* o algo opresivo. A menudo tiene connotaciones de fotografía de pose. Godard, quien ayudó a diseminar el esquema, lo alteró luego en *Vivir su vida* y en *Origen U.S.A. (Made in U.S.A., 1966)*¹⁹.

Esto tiene en Bergman su mayor exponente en *¡Esas mujeres!*, quizá el filme más dinámico del realizador repleto de movimiento, de técnicas que juegan con la velocidad, de encuadres frontales, de actores dirigiéndose a la cámara y otras estrategias de auto-reflexividad²⁰. Por lo demás, se trata de un recurso que el director utilizó en muy pocas ocasiones.



Fot. XVII y XVIII *¡Esas mujeres!*

¹⁹ D. Bordwell (2007b). Véase también B. Henderson (1976a).

²⁰ Véase el apartado 7 del Capítulo I donde se comenta más sobre este filme.

Según Bordwell, ésta pudo haber surgido de cierta dependencia cada vez mayor de los directores en el teleobjetivo, a menudo dadas las demandas de filmar en escenarios reales, el cual tiende a crear un espacio de aspecto plano, más acartonado que el objetivo de gran angular²¹; éste hace que una imagen parezca menos voluminosa, como hecha de trozos de espacio alineados uno detrás del otro. Los utilizaron el teleobjetivo con diversas finalidades y algunos se dieron cuenta de que éste ofrecía recursos nuevos para la puesta en escena y la composición²². Esta lente de larga distancia focal creaba anomalías como dotar a la imagen de una característica plana (“flatter”), como si se estuviese viendo la acción a través de binoculares o un telescopio. La lente “aprieta” el espacio al sustraer algunas señales familiares para el volumen, pero el plano aún representa profundidad porque conserva otras señales: solapamiento, corte cinético, tamaño familiar de las figuras, disminución sistemática (aunque muy gradual) de figuras con distancia, pérdida de definición en planos distintos (Bordwell, 1997: 244).

La mayoría de directores de la posguerra, modernistas o *mainstream*, no pueden ser distinguidos por su compromiso a una estética distintiva en cuanto a la profundidad. Federico Fellini, Bergman, Antonioni, Luis Buñuel, Nicholas Ray y otros directores del “cine de arte” no rechazaron normas prevalecientes de profundidad pero tampoco la mayoría de la generación joven y varias de las nuevas olas en Europa y el “Tercer mucho”. Prácticamente todos los directores modernos canonizados por los *Cahiers* filmaron con profundidad de foco en la década de 1940 y 1950 y cambiaron a la lente del teleobjetivo y *zooms* durante las décadas de 1960 y 1970. Rápidamente adaptaron las nuevas técnicas a sus objetivos dentro de la narración más conscientemente realista, auto-reflexiva y ambigua (Bordwell, 1997: 253).

El empleo del color en el cine y otros factores como el *cinemascope* y *panavision* dificultaron el uso de la profundidad de foco²³. A lo largo de la década de 1960, ésta se

²¹ Sobre el uso del teleobjetivo véase D. Bordwell (1985), pp. 107-110, (2005a), (2007a).

²² Bordwell trata las imágenes palimétricas en (1997), (2007b) y (2005a). También véase B. Henderson (1976a), sobre todo en lo relacionado al trabajo de Godard.

²³ Cuando el uso del color en las décadas de 1960 y 1970 comenzó a dominar, creó dificultades para la representación en profundidad. La película fotográfica de color era, y aún es, mucho menos sensible a la luz que las emulsiones “más rápidas” en blanco y negro; por lo tanto, el color no podía sostener gran profundidad de foco como el blanco y negro. El color podía producir profundidad de foco nítida sólo si los niveles de luz se elevaban de manera abrupta. De ahí que la tendencia de los planos a color con profundidad de foco hayan sido casi exclusivamente de exteriores, donde había luz solar para reducir la apertura del diafragma. En el estudio, los cinematógrafos usualmente optaron por no crear gran profundidad de campo para filmaciones a color, sobre todo si el director quería que una escena tuviera trozos significativos de sombras. Obligados a usar significativamente menos profundidad de campo, los directores trabajando con color tendían a poner en escena

convirtió en una opción menor y los directores encontraron otras alternativas para presentar las interacciones de los personajes. La más básica fue simplemente colocar la cámara a una distancia media y crear una puesta en escena más porosa y abierta, con menos planos de acción y movimientos de panorámicas simples para seguir a los personajes:

One new approach relied not on wide-angle lenses but on lenses of long focal length. Instead of staging scenes in depth, putting the camera close to a foreground figure, filmmakers began keeping the camera back a fair distance and using long lenses to enlarge the action. This accompanied a trend toward greater location shooting; it's easier to follow actors on a street or highway if the camera shoots with a telephoto lens. The long lens also reduces the volumes of each plane, so that figures tend to look like cutouts. This lens facilitated the development of those perpendicular images I've called [...] planimetric shots.

En suma, para Bordwell, Bergman aceptó en general las tendencias generales de su época y, al igual que muchos directores, con la llegada del color y la pantalla ancha se dedicó a relizar puestas en escena más abiertas, con el uso de teleobjetivos y *zooms* y, no obstante, innovando de alguna manera. Cabe recordar que Bergman aplazó más que otros el uso del color; cuando filmes a color como *Una mujer es una mujer (Une femme est une femme)*/Jean-Luc Godard, 1961), *El desierto rojo (Il deserto rosso)*/Michelangelo Antonioni, 1964) o *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), entre otras, habían surgido sería hasta *Pasión* en 1969 cuando Bergman establecería su uso de manera más continua.

Bordwell concluye que una vez que un director ha alcanzado la madurez y se ha convertido en un artesano seguro, se presentan varias opciones. Así, el director puede ser lo que él llama un “estilista flexible” (“flexible stylist”), un “estilista tozudo” (“stubborn stylist”) o un “poliestilista” (“polystylist”)²⁴. El “estilista flexible” se adapta a normas reinantes, el cual sería el caso de Bergman, quien podía ser un director agresivo con la profundidad de foco,

la acción de forma menos profunda. Muchos directores que utilizaban la profundidad de foco retomaron una puesta en escena más segura con distancias largas y primeros planos poco profundos (Bordwell, 1997: 237).

²⁴ El “estilista tozudo” persigue un estilo propio a través de los caprichos de las tendencias y la tecnología. Dreyer, desde *Vampyr* en adelante, hace esto; busca “teatralizar” el cine de forma que vaya más allá de las normas de su momento. Lo mismo podría decirse de Hitchcock y von Sternberg, al menos en las décadas de 1920 y 1930. Bresson, Tati y Ozu fueron estilistas tozudos. Según Bordwell, esto no significa que los “estilistas tozudos” nunca cambian o que siempre hacen lo mismo y considera que el reto yace en ver de qué manera los estilistas tozudos exploran persistentemente las condiciones obligadas que ellos han establecido para sí mismos. El “poliestilista” prueba diferentes estilo sin preocuparse mucho por lo que las normas reinantes exigen; estos ocupan un lugar alto en la estética modernista. Directores como R. W. Fassbinder, Raoul Ruiz y Oshima Nagisa persiguen una estética poliestilista, como si rechazasen un estilo propio.

luego un director panorámica-y-zoom. Ambas estrategias para la puesta en escena y la filmación conservaban las dimensiones expresivas que más le importaban a él: la actuación (la cara y la voz, sobre todo), la tragedia burguesa à la Ibsen, la obra de teatro junto con el sueño de Strindberg y la disolución del ego, entre otros elementos²⁵. Según Bordwell, la mayoría de los grandes autores de la década de 1960, como Truffaut, Wajda, Pasolini y Demy fueron “estilistas flexibles” en este sentido, así como muchos directores japoneses y de Hollywood como Lubitsch y Kinoshita y quizá Ousmane Sembene²⁶.

Si bien es cierto que a partir de la denominada trilogía²⁷ es posible discernir cierta alteración dentro de sus filmes, no puede pasarse por alto el hecho de que precisamente esto sucedió en un contexto del cine europeo mucho más amplio. Durante la década de 1960 crecía en Europa cierto interés de muchos directores por la descripción (de ambientes, emociones, situaciones), más que por *narrar* una historia (lineal, con acciones y consecuencias). Contextualizar los filmes, en este sentido, se vuelve también algo primordial. Así,

los manuales de montaje se convirtieron a partir de los años sesenta en una gramática normativizada por la tradición del cine clásico en un momento en el que sorprendentemente las escrituras modernas lo estaban poniendo en cuestión con especial violencia (indiferencia hacia la sacrosanta ley del eje, descuido o directa transgresión del *raccord*, preferencia por planos largos de apariencia menos manipuladora en detrimento de las estructuras plano/contraplano, rechazo del dirigismo que entrañaba el montaje analítico, gusto por el sonido directo con la carga de suciedad y ruido que a menudo éste llevaba aparejado) (Sánchez-Biosca, 1996: 18-19).

Gilles Deleuze hablaba de la crisis de la *imagen-acción* en el período de posguerra que había empezado sobre todo con el *nerorrealismo*. Esta “crisis” se debía a razones de carácter social, económico, político, moral, así como otras relacionadas más concretamente con el cine y el

²⁵ En líneas muy similares András Bálint Kovács sostiene que al inicio de la década de 1960 Bergman modernizó esta modalidad al añadirles rasgos estilísticos y narrativos del modernismo. Ubicó sus historias en tiempo y espacio abstractos, como en *El silencio*, los hizo no concluyentes, como en *Los comulgantes*, los volvió autorreflexivos y ambiguos, como en *Persona*. Cuando el modernismo se volvió obsoleto a finales de la década de 1970, regresó a su forma clásica narrativa y a un estilo clásico adaptado a las tendencias de las décadas de 1970 y 1980 (Bálint Kovács, 2007: 63).

²⁶ Bordwell concluye al final de su texto que luego de su publicación, Kent Jones señaló que cualquier argumento sobre la influencia de Bergman debe tomar en cuenta la alta estima que éste tuvo en Francia, tanto por críticos como por directores como Godard, Truffaut, Rivette, Assayas, André Téchiné y Arnaud Desplechin. Asimismo, al hecho de que Antoine de Baecque basa mucho de su historia de *Cahiers du Cinéma* alrededor del poder fascinante de la imagen sensual de Harriet Andersson en la portada de *Cahiers* en 1958 y robada por Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes*.

²⁷ Véase el apartado 3 del Capítulo III.

arte en general y se trataba de un cine donde había un énfasis mayor en el personaje (muchas veces de un mero “vagabundeo”) en lugar de la acción, donde lo primero que se ve comprometido es el encadenamiento situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta (Deleuze, 2009: 287-93). Ejemplos de esto pueden verse en *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *La noche* (*La notte*/Michelangelo Antonioni, 1961) o *Weekend*.

En la filmografía de Bergman se produjo sin duda una alteración, menos enfocada en la acción o el acontecimiento *per se*; esto ha tendido a manifestarse, sobre todo, en el proceso reductivo en los filmes de cámara²⁸. Mucho de esto coincide con la colaboración importantísima con el director de fotografía Sven Nykvist, que remplazaría a Gunnar Fischer²⁹ en 1960, y que trabajó al lado de Bergman durante 25 años en 22 filmes, a partir de *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960). Los dos camarógrafos poseían estilos muy diferentes, sobre todo en lo relacionado a la iluminación; Fischer se inclinaba por una iluminación con altos contrastes de blancos y negros mientras que Nykvist utilizaba sobre todo un tipo de luz más “neutral”, una fotografía naturalista sin contrastes extremos: “[En] *El manantial*... nos contentamos con eliminar toda la iluminación artificial, todos los «efectos bellos»”. Nykvist, además, afirmó que, efectivamente, los filmes de Bergman cambiaron radicalmente de estilo a partir de *Como en un espejo*, donde Bergman lo obligó a crear un tono de grafito sin contraste extremadamente difícil de llevar a cabo desde un punto de vista técnico, altos niveles de realismo destacando la enorme significancia de la reducción insistiendo en que Nykvist redujera toda la luz artificial, toda aquella que no fuera lógica (Nykvist, 1998: 93-5)³⁰.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Fischer se había formado con Julius Jaenzon, el camarógrafo de Victor Sjöström y Mauritz Stiller durante el período de oro del cine sueco.

³⁰ Nykvist señala que *Los comulgantes* “significa sin duda el viraje crucial, el momento en que aprendí la decisiva importancia de la reducción, aprendí a limitar toda luz artificial, toda luz ilógica” (Nykvist, 1998: 96).



Fot. XIX y XX

Sin embargo, Bergman volvería a utilizar fuertes contraluces y a hacer uso de iluminación no natural o expresionista y de la sobreexposición en filmes posteriores como *Persona*, *La hora del lobo* y *De la vida de las marionetas*, sobre todo en determinadas escenas. Cabe recordar que el cine de Bergman no adopta formas invariables ni es necesario volver a cuestionar la perspectiva teleológica, presente en la mayor parte de estas diferenciaciones, aunque sí remarcar que reviste importancia lo que Steene ha descrito como su concentración creciente en el espacio dominante del actor por encima de las escenas panorámicas de la naturaleza, tan comunes en el cine sueco tradicional (Steene, 2005: 136).

We may note here Bergman's fondness for isolating his characters, whether on small islands or in foreign countries, or visually, by presenting them in close-up against blank walls or unobtrusive decor so that they seem to speak directly to the audience, in monologue or interview, deprived of all social context (Wood, 2013: 305).

Sin entrar nuevamente en detalles innecesarios sobre la "privación de todo contexto social", Wood pone de manifiesto una de las características más representativas del cine de Bergman: el carácter de individualización; cuestión en la que ciertamente varios directores europeos comenzaba a incursionar. El primer plano es un claro ejemplo de esto, sin duda, pero también el tipo de construcción de imágenes que se ha venido comentando en las cuales uno o dos rostros aparecen de forma muy acusada.

De acuerdo con Bordwell, tanto el desarrollo de lentes como el uso del color resultaron sustanciales en relación a los cambios en el estilo de Antonioni y Bergman; ambos pasaron por la misma ruta de composiciones de profundidad de campo en la década de 1950 y a principios de la década de 1960 imágenes más planas del teleobjetivo en sus trabajos a color. En la década de 1950, a diferencia de Bergman, Antonioni empleó una puesta en escena bastante intrincada apoyada por planos-secuencia³¹ y, generalmente, no optó por grandes primeros planos, prefiriendo más bien encuadres distantes y movimientos de cámara laterales. De ahí esos grandes planos generales y *travellings* largos tan característicos del trabajo de Antonioni, empezando quizá con *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950), dos años después de *La soga* (*Rope*/Alfred Hitchcock, 1948):

If the expressionist side of Bergman plays up the psychological implications of the drama, the more austere Antonioni plays things down, “dedramatizing” his scenes by keeping the camera back, turning the figures away from us, and reminding us of the milieu (Bordwell, 2007).

Muchos directores comenzaron a incluir escenas por medio del plano-secuencia³² (“long take”) estructuradas por una panorámica y un *zoom* (“panning and zooming”). Desde un punto de vista con objetivo gran angular del escenario, el director podría utilizar un *zoom* y una panorámica mientras los actores actuaban la escena; la cámara a menudo descubre una escena en búsqueda de un personaje para luego llevar a cabo un *zoom* hacia atrás para volver a encuadrar la figura en relación a otros. *Zooms* aún más ajustados serían reservados para momentos de drama crucial. Este acercamiento de “búsqueda y revelación”, que permitía a la cámara otear la acción y seleccionar detalles clave de manera abierta, se volvió una norma significativa de las décadas de 1960 y 1970 entre directores novatos y también veteranos como Visconti, Fellini, Bergman y, sobre todo, Rosellini³³.

³¹ Una escena podía consistir en una serie de planos-secuencia o sólo en una junto a algunas tomas más breves. En ocasiones la escena consistía en un plano-secuencia o una secuencia de una sola toma (Bordwell, 2008a: 38).

³² A partir de la década de 1940 nuevas normas emergieron y la repercusión de *Ciudadano Kane* y su uso de la toma larga fue importantísima. Una vez que ésta estuvo a la orden del día, algunos directores pusieron a prueba los recursos de la estrategia. Para Otto Preminger, George Cukor, Vicente Minelli, Joseph Mankiewicz la toma larga representó una piedra angular. En esa misma década, los directores empezaron a reconocer también la duración de la toma como parámetro formal y puede inferirse que Hitchcock, al igual que otros, la tomaron como un reto, como una ocasión para remodelar normas contemporáneas de narración cinematográfica (Bordwell, 2008a: 38-42).

³³ Esto es tratado más a fondo por Bordwell en (1997: 249) y (2007).

La mayoría de los análisis sobre directores y estilos de plano-secuencia se concentran en él *per se* y señalan el modo de corte que le es propio, lo que Henderson llama el corte “intra-secuencia”; no obstante, tales cortes o patrones de corte son tan esenciales al plano-secuencia como ésta misma. De hecho, desde André Bazin, se ha hablado de la distinción entre lo que sucede dentro de las tomas y eso que sucede entre tomas, mas tal como afirma Henderson, la teoría cinematográfica en gran parte ha ignorado la combinación del plano-secuencia y la edición. Esta área de interacción representa un espacio significativo de la escritura fílmica³⁴.

Si bien es cierto que Bergman se inclinó, sobre todo, por la cámara fija, muchos críticos coinciden en que antes movía más la cámara y que gradualmente fue utilizando más planos largos. En todo caso, la duración promedio de toma representa un recurso valioso en este sentido. Michel Cieutat afirma que el plano largo fijo, ya sea con o sin desplazamiento de los personajes, es una de las características principales de la estética de Bergman y que prácticamente todos sus filmes a partir de *Juegos de verano* contienen planos de una duración promedio de dos minutos (Cieutat, 2002: 35). En *Llueve sobre nuestro amor* y *Barco a la India* la cámara tiende a moverse mucho y a partir de *Prisión* y *La sed* comienza a utilizar planos y tomas más largas³⁵. Sin pretender dar así cuenta de un cómputo total acerca de la duración de los planos en el cine de Bergman, resulta útil en la medida en que proporciona una idea general sobre el tempo de filmes determinados. Así, el ASL de *Los comulgantes* es de 15.85 segundos, el cual posee un parecido con un filme que aparecería nueve años después con similares características como *Gritos y susurros*, el cual posee una duración del ASL de 15.18 segundos.

Bergman más bien crea una dialéctica entre el plano-secuencia y la edición o corte, dos formas muy generales con que se suele dar ritmo y movimiento a los filmes, y suele combinarlos como la mayoría de los directores. El movimiento de la cámara, aunque suele ser sutil y emplear muy pocas panorámicas o *travellings*, se inclina más por construir escenas particulares dentro del plano; aquí los ángulos oblicuos, los planos cenitales, los contrapicados, así como la composición en profundidad, constituyen algunos de los recursos más

³⁴ B. Henderson (1976b), pp. 316-8.

³⁵ El concepto de duración promedio de toma (“average shot length” [ASL]), que proviene de Barry Salt, se extrae dividiendo la duración del filme, en segundos, por el número de tomas. Véase al respecto B. Salt (2009) y D. Bordwell (2005a).

utilizados, los cuales varían en los filmes muchas veces incluso de acuerdo con cada personaje³⁶. He ahí que diversas tendencias estilísticas coexistan en diversos filmes y en distintos momentos de su carrera. Existen también filmes posteriores en los cuales la cámara se mueve considerablemente y de manera singular como en *Gritos y susurros*, donde se llevó a cabo un uso particular del *zoom*, o *Fanny y Alexander*. Los planos generales de paisajes y ciudades también se manifiestan, sobre todo al inicio de sus filmes, empezando por *Crisis*. Tampoco tendía mucho a utilizar el *cross-cutting* o montaje paralelo, el cual tiende a suponer simultaneidad, así como una determinada relación.

Según Borden, ni el movimiento de cámara ni la edición (“cutting”) son características particulares de Bergman, quien es extremadamente restrictivo al mover la cámara; cuando lo hace su apariencia es tan moderada que la vuelve más notorio:

Bergman creates “motion” by visual rhythms within the shot. Overall, the “action” in a Bergman film is not in the plot; narrative structure tends to develop from imagery and parallel sequencing, not event and episode. Rather, the action of the films, understated and internalized, emerges from the subtle interplay of shot composition (Borden, 1977: 44).

Los filmes de Bergman no pueden examinarse sin antes colocarlos dentro de su contexto más amplio del cine europeo y dentro una tradición a la que pertenecen, por más que se insista en lo contrario. Esto sucede, sobre todo, con filmes como *Persona*, *El silencio*, *La hora del lobo*, *La vergüenza* en relación a las técnicas utilizadas dentro de las grandes tendencias que muchos directores estaban (o no) adoptando. *La hora del lobo* y *El huevo de la serpiente* se inscriben dentro de una tradición expresionista y *Persona* debe considerarse dentro del marco del cine europeo, por nombrar solo algunos³⁷.

La influencia del neorrealismo, y de Roberto Rossellini en especial, en los filmes de la década de 1950, sobre todo en *Ciudad portuaria*, en relación a los elementos documentales de la fábrica, el sistema del reformatorio juvenil, la clase trabajadora o el aborto clandestino; su experimentación se desarrollo, sobre todo, en lo relacionado a cierto realismo, el perfil de los personajes y las situaciones socioeconómicas y la forma nueva que tomaba la narración por medio de la influencia del documental. El neorrealismo trajo consigo una ruptura con los

³⁶ Véanse los comentarios sobre *El silencio* en el apartado 3 del Capítulo 4.

³⁷ Véanse los análisis de *La vergüenza*, *Pasión* y *La hora del lobo* en este trabajo.

elementos del denominado “cine narrativo clásico” y su enorme influencia como el primer movimiento cinematográfico de posguerra se dejó ver no sólo en el cine europeo sino también estadounidense durante la década de 1960.

Esto no equivale a decir que Bergman fue un realizador experimental en el sentido en el cual normalmente se le otorga (filmes dentro de cines menores, sobre todo); varios de sus filmes fueron experimentales en otro sentido. Las secuencias oníricas de *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) o el prólogo de *Persona* podrían contarse entre los experimentos fílmicos suecos más conocidos internacionalmente; pero, reflexionan: ¿son parte de la historia del cine experimental? En la recepción internacional la respuesta sería “sí”. Sin embargo, desde un punto de vista nacional, la respuesta sería probablemente negativa, dado que lo “experimental” ha sido a menudo definido como aquello que institucionalmente no puede ser incluido en el cine comercial; que claramente no es no es el caso de Bergman. El canon nacional del cine sueco experimental difiere significativamente del internacional (Andersson *et alii*, 2010: 26).





Fot. XXI-XXIV

Los sueños y otras secuencias oníricas presentes en muchos de los filmes de Bergman suelen estar cargados de un exceso, la mayoría de las veces enfatizando un marcado contraste de luz y sombra, como en las pesadillas/alucinaciones de Jenny en *Cara a cara (Ansikte mot ansikte, 1976)*, sobreexposición como en los sueños de Peter en *De la vida de las marionetas* o de Isak Borg [Victor Sjöström] en *Fresas salvajes*, simbolismo como en la secuencia onírica en *Prisión* o la introducción de *Persona*³⁸.

Según Steene, antes de *Persona*, Bergman “preparaba” a los espectadores antes de hacer un cambio sobre un sueño o imagen subjetiva (Steene, 2005: 54-5). Beverle Houston y Marsha Kinder, por su parte, sostienen también que a través de su “desarrollo artístico” en filmes tempranos la línea entre realidad y sueños se tiende a disolver (Houston/Kinder, 1980: 27). En filmes como *Sueños (Kvinnodröm, 1955)* o *La sed* los *flashbacks* están, efectivamente, introducidas por un sutil difuminado. ¿Qué suponen, entonces, los difuminados en rojo presentes en *Gritos y susurros* antes y después de cada secuencia en primera persona? ¿No son, acaso, también una forma de introducir dichas secuencias o perspectivas? ¿Es un caso distinto puesto que se trata de una cuestión más bien autorreflexiva y no “realista”? ¿Y los que aparecen antes de ciertas imágenes oníricas en *De la vida de las marionetas*? En *La hora del lobo* los difuminados en negro a lo largo del filme (des)vinculan *flashbacks*, pesadillas o recuerdos; luego de esto, ¿hasta qué punto resulta productivo este tipo de análisis o periodizaciones? En consecuencia, la búsqueda de generalizaciones, más allá de localizar

³⁸ En torno a los sueños en el trabajo de Bergman véanse T. Botz-Bornstein (2008), M. Kinder (1983), P. Cowie (1981) y V. Petrić (1981) y (1983).

patrones, intertextualidad, recurrencias, conlleva desarrollar las estrategias de estilización y no meramente su ubicación dentro de un complejo que avanza siempre hacia un desarrollo estable.

En *Ciudad portuaria*, la confesión de Berit con un primer plano suyo mirando directamente a la cámara en dirección al espectador representa para Koskinen una forma convencional en el cine clásico de ficción para introducir un *flashback*, indicando que el personaje no necesariamente ve tanto a la audiencia como a un espacio indefinible más allá (Koskinen, 2000: 215).



Fot. XXV y XXVI

En todo caso, el primer plano frontal y un posterior difuminado es un elemento recurrente en sus películas. En una de las escenas más emblemáticas de *Persona* sus protagonistas aparecen dirigiendo sus miradas a la cámara. ¿Cómo leerlos? ¿En el caso de *Ciudad portuaria* como un *flashback* “clásico” y en el de *Persona* como un mero recurso autorreflexivo? ¿O tal como afirma gran parte de la crítica: primero en términos del cine clásico y, posteriormente, de acuerdo a las técnicas del “modernismo”? ¿Serían así en los casos de *Gritos y susurros* y *La hora del lobo*, entre otros, con esos primeros planos frontales de sus protagonistas?



Fot. XXVII y XXVIII

En el trabajo de Bergman existe una “relectura” continua de los clásicos y del debate estético (Timm, 1995: 93). Desde las constantes referencias a la literatura como al cine mudo, el cual resulta más evidente de lo que suele pensarse en una primera aproximación, representado en el constante uso de la profundidad de campo, la preferencia por el plano secuencia o la cámara fija, la auto-reflexividad o consciencia de estar presenciando un espectáculo, el uso de intertítulos y la presencia de un narrador, hasta la inmovilidad de la cámara. Al margen de esto, varios críticos han señalado diversos casos de filmes del denominado cine modernista (o bien de la década de 1960 en Europa) que utilizaron técnicas de montaje muy similares a las del período mudo.

Lo cierto es que ya desde su primer filme, *Prisión (Fängelse, 1949)*, Bergman había propuesto una serie de reflexiones en torno al propio lenguaje cinematográfico y a sus recursos más específicos. Para Bálint Kovács, este filme es el ejemplo más temprano de la auto-reflexividad crítica modernista en el cine europeo, el cual surgió al menos diez años antes del modernismo propiamente y siete años antes de la concepción crítica de las nociones sobre el autor. Bálint Kovács el primero auto-reflexivo en su tipo en el cine moderno de la posguerra, donde Bergman utiliza el proceso fílmico como fondo para introducir ambigüedad en los valores estéticos clásicos³⁹; tema que será investigado en el próximo apartado.

³⁹ Bálint Kovács afirma que se trata de una formulación sorprendentemente clara de la paradoja modernista: una obra de arte, la cual es posible e imposible al mismo tiempo. Es posible puesto que la vemos, pero en términos de reglas estéticas clásicas relacionadas a valores morales incuestionables, es imposible. Véase A. Bálint Kovács (2007) para un análisis del filme en el contexto europeo y M. B. Sandberg (1991) en relación a la auto-reflexividad.

Bergman ha llevado a cabo una experimentación constante pero también una reinención, donde ha modificado sus propios procedimientos, por no decir una auto-citación, ésta última muchas veces criticada por conllevar cierto manierismo más bien engañoso. Todo esto supone establecer las condiciones de las diversas formas de expresión que adopta, varía y niega, así como de los modelos narrativos. El rechazo al cierre o “conclusión” argumental, así como a cierto suspenso, también puede leerse como una negación a utilizar convenciones más *mainstream* sin que esto suponga la mera justificación de las técnicas utilizadas. Si bien sus filmes tempranos contenían más clausura narrativa, vuelve posteriormente a cierta idea del cierre en trabajos como en *Fanny y Alexander* o *Saraband* y si determinados filmes están organizados en torno a cierto discurso femenino de manera más tradicional esto llega al otro extremo en filmes como *Persona* o “La danza de las mujeres condenadas” (*De fördömda kvinnornas dans*, 1976). Esta búsqueda de vínculos y conexiones dentro del filme representa una tentativa por despojar a la expresión fílmica, plural y heterogénea, de darle forma de alguna u otra manera para hacerla, luego, encajar en el rumbo de la línea⁴⁰. Es también una visión crítica del proyecto de *escritura* y una práctica crítica categórica, es decir, concluyente, de los registros de éste y de todo intento de lectura donde no existe cabida al “sentido”. Así, debe reconocerse la diversidad de estrategias que ha adoptado la *escritura* de Bergman a lo largo de su filmografía: imagería, composición dentro del cuadro, conflictos, exceso, el primer plano; todos y cada uno de ellos se desprende de sus contextos específicos y toman forma distinta en los diversos filmes.

⁴⁰ Sobre la noción de la linealidad consúltese a J. H. Miller (1992).

4.3.1 La auto-reflexividad: motivo y (pre)texto

Diversos tipos de auto-reflexividad se convirtieron en parte integral del arsenal estilístico de varias nuevas olas europeas, en sí mismos reflejados por la teoría del cine (Elsaesser, 2010: 56). Hacia la década de 1960, dentro de un contexto amplio del cine europeo, muchos realizadores, más que por la narración *per se*, habían abandonado este tipo de recurso en favor de diversas técnicas de composición como, por ejemplo, el tratamiento de la *descripción* o exposición de motivos. Por otro lado, los modelos de representación clásicos, como el denominado “cine clásico narrativo”, ha venido luchando desde entonces “por desconocer las fracturas decisivas de la modernidad y pugna igualmente por esconder la máquina y sus efectos tras la fábrica de relatos” (Sánchez-Biosca, 1996: 122). En su lugar, estas nuevas tendencias planteaban, entre otras cuestiones,

indiferencia hacia la sacrosanta ley del eje, descuido o directa transgresión del *raccord*, preferencia por planos largos de apariencia menos manipuladora en detrimento de las estructuras plano/contraplano, rechazo del dirigismo que entrañaba el montaje analítico, gusto por el sonido directo con la carga de suciedad y ruido que a menudo éste llevaba aparejado (Sánchez-Biosca, 1996: 18-19).

Se trataba, al mismo tiempo, de resistir y atacar también los contextos de las estrategias enunciativas de lo que comenzaba a ser conocido como “cine *mainstream*”. La repercusión de la auto-reflexividad en el cine europeo de dicha década, también como consecuencia de las vanguardias artísticas, se halla en diversas manifestaciones que llegaron incluso a formar la base de muchísimos trabajos. Otro fenómeno que sin duda jugó un rol crucial en la expansión de técnicas autorreflexivas y se llegó a identificar directamente con éstas fue el nacimiento de la perspectiva del “filme de autor”¹.

¹ András Bálint Kovács entiende por auto-reflexividad modernista de la posguerra la reflexión personal del autor sobre el medio y sobre la realidad. La percepción de que el autor está en el centro del filme aparece de muchas formas en filmes de la década de 1950, no sólo en Europa sino también en el cine de Hollywood, por ejemplo en filmes como *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*/Billy Wilder, 1950), *En un lugar solitario* (*In a Lonely Place*/Nicholas Ray, 1950), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*/Stanley Donen & Gene Kelly, 1952) y *Falso culpable* (*The Wrong Man*/Alfred Hitchcock, 1955). De este modo, surge una actitud crítica con respecto al medio mismo, a la noción de autoría y al sujeto creador. Véase A. Bálint Kovács (2007), sobre todo el capítulo 12 “Critical Reflexivity or the Birth of the Auteur”, pp. 217-37.

Tiempo atrás, en el contexto literario, concretamente el francés, los antecedentes teóricos de la auto-reflexividad estuvieron estrechamente vinculados a la *nouveau roman* y el grupo de críticos alrededor de la revista *Tel Quel*, quienes subrayaron

[la] asunción de una manera literaria en la que se confunden en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura [...] era el modo mediante el que la literatura pasaba a ocuparse de sí misma, de sus poderes y de su pasión. Sin auto-reflexividad no puede haber poder literario, situación que deja libre el camino para que la literatura se vea sobredeterminada por un lugar ajeno a ella (por los grandes ideólogos) (Asensi, 2006: 255-69)².

No obstante, no podemos simplemente equiparar lo autorreflexivo con lo progresista; algunos textos evidencian y aluden a los procedimientos que se han empleado para su construcción, mientras que otros tienden a ocultarlos, pero esta oposición no puede leerse siempre en clave política (Stam, 1992: 16). Además, ambas estrategias pueden coexistir en un mismo texto. La auto-reflexividad, por lo demás, no apareció con el supuesto modernismo cinematográfico, sino que se manifiesta desde los orígenes del cine, durante el período mudo, y ha tenido fines distintos³. Más allá de la descripción de casos determinados, resulta fundamental investigar los efectos que esta técnica produce dentro de la enunciación, así como el discurso crítico que generalmente la acompaña. En consecuencia, ésta es concebida no como la mera presencia de recursos formales que aluden y/o revelan los mecanismos de la ficción, sino como un enfrentamiento con el artificio en términos de la “*Verfremdungseffekt*” de Bertolt Brecht⁴: una actitud crítica que se rebela contra la imposición de “verdad” de la obra de arte como creadora de ilusiones.

Los proyectos que derivan de la auto-reflexividad cinematográfica se traducen en relaciones espacio-temporales que giran en torno a una serie de cuestionamientos que éstas provocan: ¿cómo se relaciona un filme con la realidad? ¿Con una audiencia? ¿Qué es la forma? ¿Qué es el contenido? ¿De qué forma son políticos? Si no son políticos, ¿cómo pueden hacerse políticos? (Polan, 1985: 663). Si comparamos aquellos filmes que se inclinan por borrar las marcas de enunciación y los que las enfatizan en tanto que mecanismos de ruptura de una supuesta linealidad o continuidad, no podemos evitar tropezar constantemente con

² Consúltese M. Asensi (2006), sobre todo el capítulo 3 de la segunda parte: “Auto-reflexividad y «literatura»”, pp. 267-344. En torno a la auto-reflexividad en el contexto del cine la más importante referencia sigue siendo, sin duda, R. Stam (1992).

³ Para una panorámica de los usos de la auto-reflexividad en el cine véase R. Stam (1992).

⁴ B. Brecht (1992) y W. Benjamin (1998b).

nociones como “realismo”, “modernismo” y texto “(a)político” que conducen a un *impasse*. La auto-reflexividad, al insistir en el artificio y poner en duda la cadena causal, provoca cierta consciencia en el espectador acerca del lugar que éste ocupa, se concentra en sus expectativas y en el tipo de transformación que se ha llevado a cabo dentro del tejido textual.

Así, es posible reconocer cierta tradición de filmes autorreflexivos en al menos uno de los siguientes sentidos: 1) como una exploración del entorno del trabajo en el cine; 2) como exposición de los procesos actuales de la producción cinematográfica, ya sea directamente o por analogía; 3) como ostentación de su propio artificio que llama la atención sobre la técnica fílmica (Stam, 1992: 77). Una vez que esta configuración ha sido identificada, conviene precisar seguidamente de qué forma se manifiesta en textos concretos y, por último, establecer las condiciones para su análisis sin perder de vista el hecho de que la auto-reflexividad no plantea un solo cometido en todos los casos.

La auto-reflexividad es quizá el tema por excelencia de Ingmar Bergman, quien enfatizó y reflexionó de manera constante sobre el proceso mismo de ficción, de representación, por mostrar el aparato, dejando, además, su *firma*, la huella del proceso mismo de producción, reafirmandolo. Esto se vio manifestado en un sinnúmero de procedimientos y estrategias, desde la cuestión autorial (cameos del propio realizador, los juegos intertextuales que remiten a otros filmes suyos, el uso de su *voice over*), pasando por un gran interés en los orígenes del cine (hincapié en la composición del plano, uso del *tableau*, énfasis en el fuera de campo, presencia de espejos, contraste en la iluminación), hasta un acento en la naturaleza del lenguaje cinematográfico, más relacionada con la articulaciones espacio-temporales propiamente fílmicas (la composición del primer plano, el reencuadre, el empleo del plano/contra-plano, la mirada a la cámara)⁵; sin duda en ningún filme tan explícitamente como en *Persona* (1966)⁶.

Al mismo tiempo, a lo largo de muchos de sus filmes se hallan diversas manifestaciones de una especie de intermediario⁷ entre el espectador y el texto en sí, ya sean

⁵ Estas cuestiones se tratan más a fondo en el apartado 3 de este capítulo, así como en las lecturas de los filmes que en esta tesis se abordan.

⁶ Puesto que varios de los apartados de esta tesis abordan más específicamente escenas, imágenes y filmes enteros que se vinculan directamente con la auto-reflexividad en el trabajo de Bergman, han quedado aquí sólo esbozadas cuestiones en las que es necesario matizar y profundizar, pero que conforman las estrategias más destacables en este sentido.

⁷ Esta característica aparece desde muy temprano en el cine de Bergman. *El ojo del diablo* (*Djävulens öga*, 1960), por ejemplo, se destaca por estar dividido en cuatro “escenas” y contener intermedios donde un comentarista

narradores, intertítulos o historias enmarcadas. Esto se concreta y llega a su punto más álgido en las imágenes de artefactos proto-cinematográficos como la cámara oscura, la linterna mágica y el propio cinematógrafo que aparecen en filmes como *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-3), en proyectores, platós e, incluso, a la filmación propiamente en *Prisión* (*Fängelse*, 1949), *Persona* o *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei/The Serpent's Egg/Ormens ägg*, 1977) y, especialmente, los arcos de carbono en *Persona* y que vuelve a reaparecer años después en su filme *En presencia de un payaso* (*Larmar och gör sig till/TV*, 1997).



Fot. I y II Los arcos de carbono: *Persona* (1966) y *En presencia de un payaso* (1997)



[Gunnar Björnstand] se dirige al espectador y ofrece algunas observaciones sobre la historia. Curiosamente, éste se encuentra en una especie de cine al lado de una pantalla e invita al espectador a continuar viendo el filme que inmediatamente se reanuda desde un plano congelado que antecede a su interrupción. Años antes, *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946) presentaba a un intermediario muy similar que se dirige al espectador.

La tendencia de la crítica ha sido sostener que las cualidades autorreflexivas y auto-referenciales (el director como “autor”) en el trabajo de Bergman equivalen a una mera reflexión sobre la autoría en términos temáticos y, sobre todo, autobiográficos. Consideramos, no obstante, que las alusiones explícitas y constantes tanto a su figura de director como a la propia organización de los filmes representan una reflexión que abre las puertas a uno de los acercamientos más ricos a su trabajo cinematográfico: la crítica a la noción del autor como el demiurgo que ejerce total control sobre su texto.

Así, en su exploración del “cine modernista”, András Bálint Kovács denomina a *Prisión* el primer filme modernista del segundo período. Según él, más allá de una simple estructura *mise en abîme*, éste lleva a cabo una gran innovación al presentar una estructura de autorreflexividad altamente complicada que sería bastante rara incluso más adelante durante el período modernista. El filme posee diferentes narrativas que se refieren la una a la otra y las expresiones autorreflexivas se logran de dos maneras: por medio de comentarios autoriales (el autor es representado por una *voice over* o encarnado en un personaje) o por procedimientos narrativos autorreflexivos *per se*. Dos características importantes que no se hallan en las formas autorreflexivas modernistas tempranas; la primera es el resultado de lo que Bálint Kovács y otros llaman el “nacimiento del *auteur*” en el cine y la segunda proviene de la influencia de la literatura moderna del siglo XX, la cual comenzó a tener efectos en el cine a finales de la década de 1940⁸.

Prisión inicia con una especie de prólogo. La primera escena tiene lugar en un plató donde Martin [Hasse Ekman] lleva a cabo una película y a donde llega su antiguo profesor [Anders Henrikson] con una idea para hacer un filme. Posteriormente, le sigue una secuencia en casa de Tomas [Birger Malmsten] y Sofi [Eva Henning], donde Martin les cuenta lo sucedido con el profesor. Ahí, Tomas señala que tiene una mejor idea y cuenta la historia de su encuentro con una prostituta, Birgitta-Carolina [Doris Svedlund], que vemos a continuación en un *flashback*. Luego de esto, vemos un *travelling* que avanza por una calle de Estocolmo mientras la *voice over* de Bergman comenta las escenas anteriores diciendo que se trató del prólogo del filme que ahora comienza, que se llama *Prisión*, y ofrece los datos del productor,

⁸ A. Bálint Kovács (2007), pp. 228-31.

director, cinematografía, música, etc. Señala después que han pasado seis meses desde lo acontecido en dicho prólogo. Así, puede hablarse de cuatro niveles o desdoblamientos en *Prisión*: 1) el filme de Martin; 2) la idea del profesor para un filme; 3) la historia de Tomas como posible contenido para un filme y 4) *Prisión*, el filme de Bergman. De acuerdo con Bálint Kovács, la razón por la cual la solución de Bergman resulta particularmente notable es que, puesto que no se ofrecen pistas sobre la producción de la película que se está rodando, se sugiere que ésta y *Prisión* son la misma y que Bergman se está refiriendo al hecho de hacer su propio filme, como Federico Fellini haría catorce años después en *8 1/2* o Andrzej Wajda en *Todo a la venta (Wszystko na sprzedaż, 1969)*⁹. Sin embargo, no se trata de una reflexión metafórica, sino de una “reacción en cadena” de referencias asociativas. Martin no está haciendo *Prisión*, pero *Prisión* incluye a Martin, quien piensa que un filme como *Prisión* es imposible¹⁰.

Elementos metafilmicos e historias enmarcadas¹¹ están presentes desde filmes como *Barco a la India (Skepp till India land, 1947)*, *La sed (Törst, 1949)*, *El ojo del diablo (Djävulens öga, 1960)*, *La hora del lobo (Vargtimmen, 1968)*, *Sonata de otoño (Höstsonaten, 1978)* hasta trabajos posteriores como *Persona* y *Saraband (Saraband/TV, 2003)*¹²; si bien la singularidad de *Prisión* se destaca del resto. Marilyn Johns Blackwell asevera que en filmes posteriores a *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende, 1955)*, sobre todo,

Bergman is at pains to remind us, by way of framing devices and various other self-conscious filmic techniques, that spectating is a “guilty” pleasure that is built into the film medium, that viewing space is also a potential playing space and that there is a cultural complicity between filmic conventions and the dominant social order (Blackwell, 1997b: 59)¹³.

De ahí que muchos filmes contengan escenas en las que los personajes presencian diversos tipos de funciones o espectáculos, con su respectivo escenario y público, o se convierten de pronto ellos mismos en parte de ese espectáculo. Como resultado, encontramos un gran

⁹ El mismo año en que *8 ½* surgió, Godard realizó uno de sus filmes más autorreflexivos, *El desprecio (Le mépris, 1963)* y Bergman llevó a cabo *El silencio*. Tres años más tarde, haría *Persona*.

¹⁰ A. Bálint Kovács (2007), pp. 228-30.

¹¹ A propósito de los elementos metafilmicos en el cine de Bergman véanse M. B. Sandberg (1991), M. Koskinen (1993) y (2008c), M. Chion (1989), J. M. Company (1999), P. Livingston (1999).

¹² Mark B. Sandberg sostiene que las técnicas de enmarcado se hallan, sobre todo, en los filmes de Bergman de las décadas de 1940 y 1950 (Sandberg, 1991: 1); sin embargo, un análisis detenido muestra que éstas se encuentran igualmente en trabajos posteriores, incluso en sus últimos filmes.

¹³ Véase a este respecto los análisis de *Persona* y *De la vida de las marionetas* en este trabajo.

número de escenarios, representaciones, artistas y acróbatas, escenas de varieté, directores de cine, bailarinas durante un ensayo, integrantes de un circo, así como compañías que viajan en carrozas ambientada en épocas pasadas, como los de *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953), *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) o *El rostro*, etc.



Fot. V y VI El público durante la obra de teatro en *Fanny y Alexander*

Uno de los procedimientos más sugerentes en este sentido es el lugar privilegiado e importancia que Bergman otorga a la idea del umbral, esa separación o puerta entre el escenario y el público, y a la actividad del actor entrando a escena. De ahí la presencia constante de prólogos u otras historias antes y durante el texto principal y de un “introducción” o lo que Birgitta Steene llama el vínculo entre el escenario y el público (Steene, 1998a: 21). Esa ubicuidad de la audiencia o de un grupo de espectadores, la cual posibilita también cierto reconocimiento del acto de *ver*, vuelve al público “real” en imágenes especulares del público que aparece en dichos escenarios. Esta aguda consciencia de una audiencia representa la clave de la estética de Bergman, según Maaret Koskinen (Koskinen, 1997: 88)¹⁴.

Desde luego, los filmes presentan diferentes tipos de públicos y audiencias: la clase trabajadora que asiste al cine en momentos de esparcimiento (*Un verano con Mónica* [*Sommaren med Monika*, 1953], *Ciudad portuaria* [*Hamnstad*, 1948]), la turbación de Anna [Gunnel Lindblom] en el teatro ante los “espectáculos” degradados de los enanos y la pareja

¹⁴ M. Koskinen (1997), pp. 82-8. De acuerdo con Koskinen, dichos pasajes podían observarse también en las puestas en escena teatrales de Bergman durante las décadas de 1960 y 1970 y se volvieron especialmente pronunciadas más adelante durante las décadas de 1980 y 1990 (Koskinen, 1997: 82). M. Koskinen (2008c) y E. Törnqvist (2003) han analizado este tipo de estrategias en sus puestas en escena teatrales.

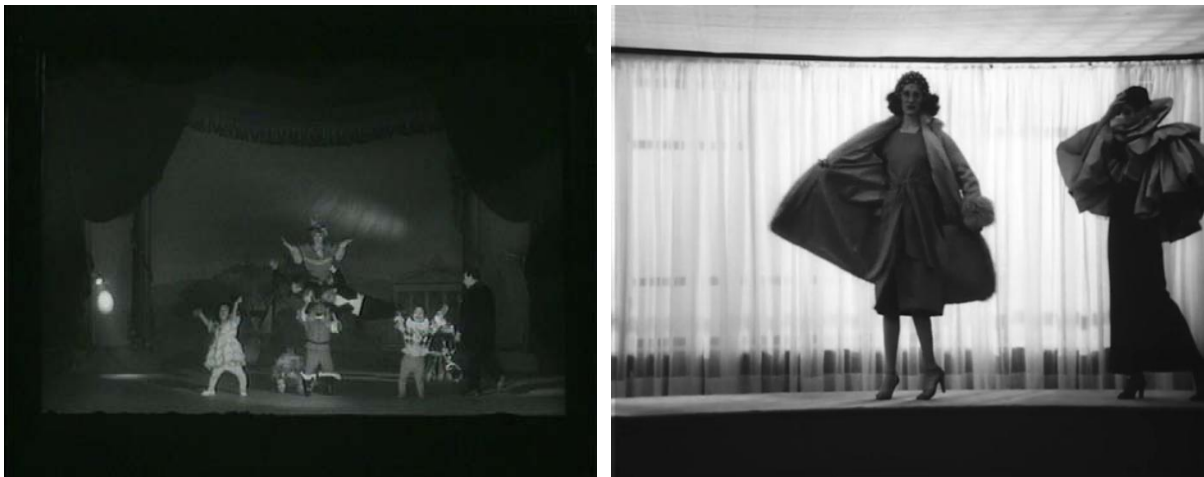
que tiene sexo a su lado (*El silencio* [*Tystnaden*, 1963]), David [Gunnar Björnstrand] ante la obra teatral que su hijo presenta como crítica a su actitud y a su ausencia como padre (*Como en un espejo* [*Såsom i en spegel*, 1961]), la linterna mágica de la familia burguesa (*Gritos y susurros*, *Fanny y Alexander*), la humillación de los personajes del circo o del teatro ambulante ante la alta sociedad más “refinada” (*Noche de circo*, *El rostro*). Públicos distintos, variados, pero que al final remiten a los procesos de mirar y ser mirado; idea que queda muy bien expresada en la secuencia inicial en el teatro de *La flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1975) con la presencia de todo tipo de espectadores (de distintas edades, razas y clases).

Uno de los elementos clave más interesantes de estos filmes es la presencia de una plataforma o escenario, como Blackwell (2008) bien lo ha ilustrado¹⁵. Basta pensar en las numerosas tribunas que aparecen a lo largo de sus películas y que consisten ya sea en el espacio de los espectáculos que los personajes disfrutan, donde ellos mismos actúan o en un espacio en el cual estos quedan temporalmente expuestos. Estos sirven más que nada para subrayar ciertos episodios dramáticos y para recordar una vez más que el “escenario” y la “actuación” están en el centro de la escena¹⁶.



¹⁵ Según Blackwell, esta idea se transfiere muchas veces en sus filmes a imágenes de camas (Blackwell, 2008: 68).

¹⁶ *Tras el ensayo* (*Efter repetitionen*/TV, 1984) se desarrolla casi en su totalidad sobre un escenario.



Fot. VII-X Los escenarios-plataformas en *El séptimo sello* (1956), *Como en un espejo* (1961), *El silencio* (1963) y *De la vida de las marionetas* (1980)

En este contexto, Thomas Elsaesser alude a la afinidad de Bergman con lo que él llama las “artes menores” (“low arts”): la magia blanca, y ocasionalmente negra, del entretenimiento y la maestría para el espectáculo de los artistas, intérpretes, actores que deambulan, manipuladores y embusteros que pueblan sus filmes y cuyas vidas de arduo trabajo Bergman parece homenajear por su toque popular, así como reconocer sus apetitos corporales en filmes como *El séptimo sello*, *Noche de circo*, *El rito*. Quizá la función más importante de estas linternas mágicas, teatros de marionetas, juguetes mecánicos y artilugios ilusionistas sea el hecho de que son un recordatorio útil de una genealogía alternativa del cine que no depende de la perspectiva renacentista burguesa amante del museo y concebida como la ventana al mundo. Al derivar de la cámara oscura, conduce vía fantasmagorías del siglo XVIII, el fantasma de Pepper (“Pepper’s Ghost”), fotografías de niebla y de apariciones, la estereoscopía, sesiones espiritistas a los terrenos más salvajes de los “efectos especiales” en la actualidad, a gráficas 3D y a los espectáculos de inmersión posibilitados por los nuevos medios y no limitados por el marco de la imagen ni basados en los parámetros calibrados de distancia y proximidad, típicos de la exposición de la pintura y el museo, y en vez de eso nos envuelven en el ambiente permanente “etéreo” de la fantasía (Elsaesser, 2009: 8).

Todo esto cobra mayor fuerza si tomamos en cuenta que la gran parte de estas acciones van acompañadas de las ideas de “humillación”, “clase”, “ritual”, “detracción”. Juglares, acróbatas, artistas y vedettes de cabaret, bailarinas de can can, personajes de circo, de teatros ambulantes, espectáculo de varieté y otras formas populares del entretenimiento desempeñan un papel sumamente importante en el trabajo del director. Paralelamente,

debemos reconocer también la presencia de las denominadas “bellas artes”, las cuales juegan también un rol significativo: pintores, músicos, actores de teatro y bailarinas de ballet, por ejemplo, aparecen constantemente en el cine de Bergman. Si bien esta oposición de clase entre “bellas artes” y/o “artes menores” asoma en algunas ocasiones (piénsese en *El rostro, El rito* [Riten/TV, 1969] o *Noche de circo*,) no aspira a privilegiar a uno sobre el otro sino a estudiar el rol del artista y el animador en todas sus variantes, llámese juglar, acróbata, pintor o músico, así como el desafío y la sospecha a las cuales los somete la sociedad.

Bergman se sirvió de diferentes tipos de humor, desde el *slapstick* a la comedia romántica y algunos de sus trabajos están más próximos a ciertas tradiciones o fórmulas generalmente asociadas a los “filmes populares” de lo que suele pensarse. En la mayoría de los casos lo cómico viene acompañado de una exploración de la noción de escenificación a través de elementos teatrales, las artes del espectáculo, la actuación y la noción de artificio. Estos recursos son evocados en relación a los actores/artistas y sus actuaciones, los cuales suscitan espacios cómicos asociados a un sentido más amplio de *performance*. Este rasgo autorreflexivo provoca, entre otras cosas, una reflexión en torno a las formas en que se construye dicho género; Horton relaciona la comedia cinematográfica con cierta consciencia de sí misma (“self-consciousness”), la cual ayuda al desdoblamiento (“unfolding”) de personajes y eventos para que estos sean tomados como lúdicos en vez de trágicos (Horton 1991: 9)¹⁷.

En todo caso, partamos de la consideración de algunas estrategias específicas de autorreflexividad propiamente. Uno de los recursos por medio de los cuales se subraya esta circunstancia es la presencia de espejos. El espejo actúa como uno de los motivos más destacables en este sentido y se relaciona íntimamente con el espacio fuera de campo. A nivel del personaje y la narración, éste sirve en muchas ocasiones para “descubrir” la máscara, exponer al personaje ante sí mismo o ante otros, marcar una clara diferencia con un antagonista o para indicar cierta transformación; en otras ocasiones, se vincula con estrategias de distanciamiento que pretenden problematizar el proyecto cinematográfico.

¹⁷ Sobre los usos de la comedia en el cine de Bergman véanse P. Livingston (1982), concretamente el capítulo 3: “The Comic Device”, pp. 110-142, J. Orr (2008) y D. Alman (1996).

No abogamos aquí por la existencia de una sola forma en que los espejos se manifiestan, al contrario. En su análisis de *Noche de circo*¹⁸, Blackwell reconoce que los espejos no funcionan de la misma forma en cada filme pero admite que un rasgo común en estas escenas con espejos es que normalmente están construidas de forma que registran momentos epifánicos (algunas veces con un componente erótico) no sólo para el personaje que observa por el espejo, sino también para el espectador (Blackwell, 2010: 171-2). Puede hablarse de un despliegue de intimidad, un descubrimiento de alguna verdad oculta o una oscilación entre el reconocimiento y negación de determinados valores.

Uno de sus objetivos es poner énfasis en cuestiones relacionadas con la subjetividad, así como en el instante en el cual el personaje es consciente de su vulnerabilidad. En *La sed*, el duro enfrentamiento entre Rut [Eva Henning] y Valborg [Mimi Nelson] por su severa profesora de ballet [Naima Wifstrand] es enfatizado durante una escena en la cual las dos chicas quedan encuadradas en un espejo y la profesora en otro (Fotograma XI). En *Juegos de verano*, luego del ensayo general del ballet, sucede algo similar cuando Marie [Maj-Britt Nilsson] es cuestionada a su sobre su vida y su futuro por otro profesor de ballet [Stig Olin] (Fotograma XII). También podemos hablar de una exposición, donde el personaje queda al descubierto ante alguien que lo reformula o lo exhibe ante sí mismo. En *Fresas salvajes*, Sara [Bibi Andersson] le muestra un espejo de mano a Isak Borg [Victor Sjöström] con su propio reflejo (Fotogramas XIII y XIV) mientras le advierte sobre la proximidad de la muerte, todo como parte de un sueño¹⁹.

¹⁸ Blackwell (2010) lleva a cabo uno de los análisis más notables de este filme que ha recibido relativamente poca atención. El texto examina los frecuentes instantes metafílmicos, la secuencia radicalmente experimental de Frost y Alma, el amplio y complejo uso de espejos y la edición y composición inusuales de planos que marcan el principio y final del filme. Según Blackwell, como es habitual en estos críticos, este trabajo presagia aquellos elementos de la subsiguiente producción de Bergman. Sobre el filme véase también J. Simon (1972), pp. 48-105.

¹⁹ Para Paisley Livingston, la identidad personal nunca está fijada en un proceso de reflexión privado, sino que surge únicamente a través de la interacción. Así, cada vez que Bergman coloca a uno de sus personajes frente a un espejo, incluye en la escena a aquellos que median la visión del "yo" (Livingston, 1982: 51).

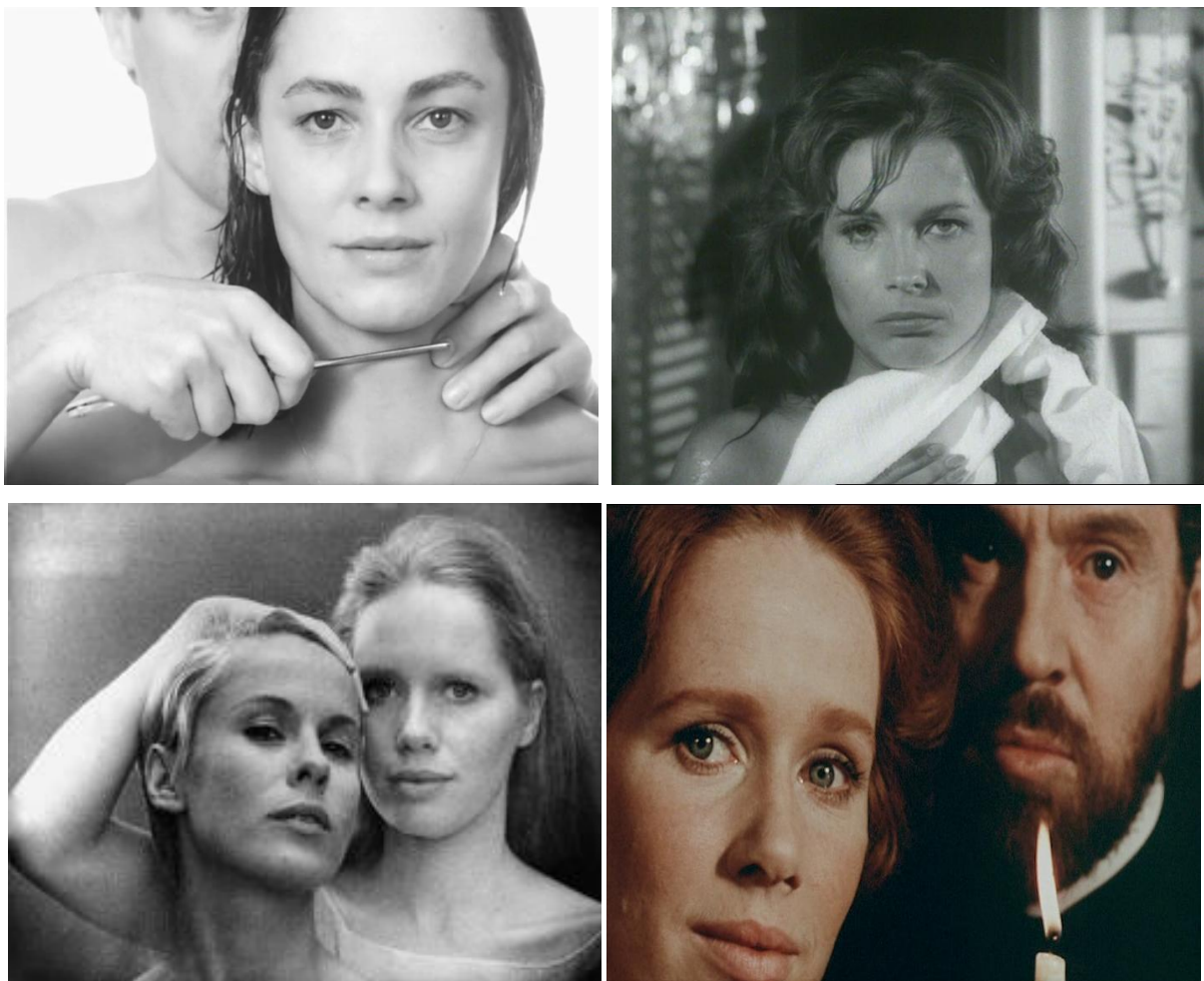


Fot. XI-XIV Espejos en *La sed* (1949), *Juegos de verano* (1951) y *Fresas salvajes* (1957)

Del mismo modo, puesto que casi siempre están enmarcadas, las imágenes de los espejos son puestas en primer plano precisamente como imágenes y, por lo tanto, expresan la noción de Bergman de la naturaleza del cine y de cómo funciona. Blackwell arguye que los espejos no son únicamente imágenes que sugieren narcisismo u ocasiones para la mera autocontemplación, no reflejan o revelan únicamente la realidad (aunque también hacen esto), sino que son sustitutos del cine *per se*. Los espacios que estos espejos crean promueven nuevas subjetividades y problematizan el proyecto fílmico (Blackwell, 2010: 172)²⁰. La estructura formal de estas escenas, la cual tiene como prototipo al reencuadre, revela una denuncia hacia el proyecto que impone las nociones de estabilidad, univocidad y homogeneidad.

²⁰ Nuevamente, la postura de Blackwell conlleva una visión sumamente teleológica y afirma que la noción del espejo como un reflector de una verdad simple y directa es socavada cada vez más al “progresar” la carrera de Bergman (Blackwell, 2010: 172).

Esto supone la puesta en duda de la “objetividad” de la cámara y de los mecanismos de una supuesta “representación” que revela el funcionamiento de la ficción, de una de las formas en que ésta actúa. Es precisamente esta reflexión la que se manifiesta en diversas imágenes en filmes como *El silencio*, *Persona*, o *Gritos y susurros* y *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) que, en un primer momento, aparentan ser primeros planos o miradas directas a la cámara; sin embargo, esto es luego cuestionado cuando una imagen posterior revela que se trata más bien de sus reflejos en un espejo. En otras ocasiones, el espejo nunca se muestra pero uno de los personajes lo insinúa.



Fot. XV-XVIII El reflejo especular

Se trata de un recurso que, por un momento, trastoca y pone en duda el fuera de campo, confunde la mirada a la cámara con una mirada dirigida hacia un supuesto espejo. La yuxtaposición de una “imagen real” y otra de un simple reflejo pareciera estar dirigida hacia

su indeterminación; oposición, por lo demás, difícil de sostener en estos contextos de los filmes. Así se entiende también la relación del espejo con el género (*gender*). Algunas de las formulaciones de Koskinen, por ejemplo, investigan las formas en que Bergman utiliza los espejos como espacios sexualmente diferenciados²¹. Suelen ser mujeres las que se observan al espejo, pero también para poner al desnudo cierta cuestión de identidad; parecieran así extrañarse al encontrar su propio rostro en el reflejo y desconocerlo. En muchas ocasiones están acompañadas de un hombre, a veces de otras mujeres; no obstante, estas relaciones frente al espejo exponen la existencia de una coyuntura particular, muchas veces expuesta por el movimiento y el diálogo del protagonista de la escena, o de los que le acompañan, alrededor de la imagen ahí reflejada.

Para John Simon, los espejos funcionan como extensiones del escenario teatral que aparece en la narrativa, como espacios-escenarios circunscritos por los marcos de los espejos, tema que domina en filmes como *Sonrisas de una noche de verano* y en *Noche de circo*. En este último, el espejo se convierte en una extensión del escenario al encuadrar un rostro en una especie de proscenio miniatura para una audiencia pequeña pero selecta, para uno mismo y quizá para otra persona, a quienes se desea impresionar con la actuación (Simon, 1972: 75-6). El espejo también refleja hasta cierto punto dispositivos análogos a los del primer plano, como veremos en el siguiente apartado, sobre todo en la medida en que la figura humana se convierte en el foco de atención con especial interés en la subjetividad y la mirada. Marco, espejo, reencuadre, escenario, parecieran todos apuntar hacia una idea de fijar o establecer el espacio fílmico donde se lleva a cabo el artificio.

Como advertimos en apartados anteriores, el uso del reencuadre pone en evidencia los efectos del plano cinematográfico, que se insinúa por medio de una proliferación de ventanas, marcos, puertas, etc. El uso de la ventana en el trabajo de Bergman, según Elsaesser²², sobre todo cuando se combina con espejos, marcos y portales, puede enfatizar la composición pictórica de muchas de sus escenas y llevar a comparaciones productivas entre la puesta en escena en profundidad teatral, convenciones pictóricas de múltiples planos de acción y el “espacio en profundidad” cinematográfico. El reencuadre sugiere así una inquietud

²¹ M. Koskinen (1993), pp. 64, 94-97. Koskinen citada en. Véase también M. J. Blackwell (2010), pp. 172 y 183 n. 9, J. Simon (1972), pp. 75-76 y 92-3 en relación al uso de espejos. Asimismo, el ensayo audio-visual disponible en línea “Mirrors of Bergman” en <https://www.criterion.com/current/posts/3461-mirrors-of-bergman>

²² T. Elsaesser (2009). Véase también el ensayo audio-visual disponible en línea “Bergman Framed” sobre el encuadre (<https://www.youtube.com/watch?v=qUqbtwVkv5w>)

hacia los límites o la periferia, reflejo, a la vez, de cierto espacio liminar el cual pone énfasis en una transformación, en el movimiento de un espacio a otro que lleva a cabo un personaje; como ya hemos sugerido, en otras ocasiones se trata de un acento en los elementos iconoplásticos, ese interés en la expresividad del plano más allá de lo narrativo²³.

Aunado a esto encontramos otro de los frecuentes recursos utilizados por Bergman en este sentido: la mirada a la cámara; estrategia en donde convergen los principios de autorreflexividad y del primer plano. Esta mirada suele romper con el supuesto desarrollo causal del filme, aleja al personaje de su contexto y apunta directamente al espectador. Debido a esto, la presencia del *hors-champ*, que alude también al director y al camarógrafo, se hace latente, tal como la mirada de Elisabet [Liv Ullmann] al tomar una fotografía al fuera de campo en la conocida escena de *Persona*. Su carácter autorreflexivo, por medio de esos encuadres frontales, generalmente un primer plano, sugiere, en todo caso, una investigación en torno a la arbitrariedad de las estrategias y las convenciones enunciativas.

En *El séptimo sello*, luego de la interrupción del acto de los juglares por parte del desfile de flagelantes (*tableau* que pareciera detener el curso de los hechos y se centra en estos personajes que se auto-flagelan, rezan, cargan cruces e incienso y en la multitud que ha quedado conmocionada ante tal espectáculo) aparecen tres primeros planos frontales muy breves de la chica muda [Gunnel Lindblom], Jöns [Gunnar Björnstrand] y Antonius Block [Max von Sydow].



²³ Estas cuestiones son tratadas más a fondo en el apartado 3 de este capítulo y en el análisis de *Pasión* en el capítulo anterior.



Fot. XIX-XXI Primeros planos en *El séptimo sello* (1956)

Se trata quizá de los tres personajes más importantes del filme y representan el contraste u oposición a la pareja de Jof [Nils Poppe] y Mia [Bibi Andersson] (sus asociaciones con la trinidad son evidentes no sólo por los nombres sino por la presencia de su bebé y las visiones de Jof), los juglares. Esto último es evidenciado por medio de una serie de discursos y connotaciones opuestos que acompañan a cada uno durante toda la historia, que descansa sobre una yuxtaposición de las relaciones entre discurso y silencio, fe y escepticismo. *El séptimo sello* no es propiamente un filme auto-reflexivo en sentido estricto y estas miradas a la cámara resultan un tanto inusuales y señalan cierta desconfianza, incredulidad²⁴.

Tres años antes, en 1953, *Un verano con Mónica* presentaba una de las miradas a la cámara más célebres y comentadas del cine. Cerca del final del filme, Monika [Harriet Andersson] se halla en un bar con un hombre a quien no se le ve del todo; éste le enciende un cigarrillo y en seguida ésta gira su rostro hacia la cámara y permanece mirando fijamente hacia ella mientras un *zoom* lento enfoca su rostro cada vez más cercano y lo que se observa del fondo se oscurece.

²⁴ El silencio de la chica (quien habla sólo al final del filme para decir “se ha terminado” [“Det är fullbordat”] a la llegada de la Muerte) se ha visto como la resistencia al discurso masculino que representaría, sobre todo, Block por medio de sus monólogos y su punto de vista. Los discursos de éste y de Jöns son los de la fe y el escepticismo respectivamente. Véanse los análisis del filme de M. B. Sandberg (1991), la edición llevada a cabo por B. Steene (1972), E. Törnqvist (1999) y M. J. Blackwell (1997b) y (1999a), éste último desde una perspectiva feminista.



Fot. XXII y XXIII La mirada a la cámara de Monika

Gertrud Koch lo llama uno de los ángulos de cámara más desconcertante en la historia del cine y señala que éste obtiene su ambivalencia del rompimiento del tabú de la mirada de la mujer: si la mujer se atreve a mirar entonces no hay nadie que pueda responderle libremente (Koch, 1985: 109). Esto supone un desafío a la clásica estrategia plano/contra-plano precisamente porque propone, por medio de una provocación, una interrogante acerca de la mirada en el cine (¿quién ve? ¿Qué ve?), tal como ocurre en ciertas instancias de *Persona* o *Gritos y susurros*.

Robert Stam afirma que Jean-Luc Godard merece con más exactitud la etiqueta de “brechtiano” (Stam, 1992: 55) y para Robin Wood, las estrategias utilizadas por Bergman en el caso de *Persona* no tienen nada en común con el juego de estrategias de distanciamiento constantes y delicadas, por momentos subliminales, con los que Godard mantiene el desapego analítico del espectador. Bergman involucra al espectador en el filme y exige implicación emocional total; así, las secuencias de pre-créditos y créditos de *Persona* conmocionan y perturban en vez de desconectar. La ficción que sigue hasta la mitad cautiva, sin nada que logre distanciar o distraernos de una exploración moral y psicológica de los personajes y su relación a través de los procesos emocionales-intelectuales mediante los cuales se experimentan por regla general narrativas de ficción (Wood, 2013: 188-9). Visto desde otro ángulo, ¿no sería necesario establecer primeramente de qué forma juzga la crítica la diferencia entre el “desapego analítico” y la “implicación emocional”? ¿Aclarar en qué consisten esos “procesos emocionales-intelectuales mediante los cuales se experimentan por regla general narrativas de ficción” a los que se refiere Wood?

Pascal Bonitzer por su parte señala que es necesario distinguir entre dos miradas a la cámara que no son seguidas por un contra-plano. La primera se da cuando una de las dos figuras (el que filma al observador filmado) permanece oculta; un ejemplo de esto es la mirada “femenina” que está dirigida al Otro como maestro, *metteur-en-scène*, y que confirma a los espectadores en su lugar imaginario. Ésta es la mirada de Monika en el filme de Bergman y aquélla de las actrices/modelos en los filmes de Steve Dwoskin. La otra mirada, presente en *El viento del este* (*Le vent d’est*/Jean-Luc Godard, 1970), en otros filmes de Godard, en Jean-Marie Straub, así como en varios directores vanguardistas, es una que amenaza al anterior “orden del cine” y lo pone en duda, puesto que ya no se dirige a través de la lente de la cámara a un *metteur-en-scène*, a un maestro, sino al conjunto de espectadores interpelados como una colectividad (Bonitzer, 1977: 45-6).

Esta distinción de Bonitzer, sin embargo, posee una base muy fuerte en la conocida “resistencia” o “principios políticos” a los que se alude para abordar el trabajo de Godard y que ya hemos señalado. Esta postura plantea que una mirada se dirige al *metteur-en-scène* y otra a cierta colectividad y asocia a la primera con una “mirada femenina”. ¿Qué sucede con las “miradas femeninas” en los filmes de Godard? ¿No serían, por tanto, casos distintos de aquéllas que “amenazan al anterior orden del cine”, de acuerdo con Bonitzer, y que más que nada cuestionan esa necesidad de englobar todo el trabajo del director bajo los mismos presupuestos?



Fot. XXIV y XXV Las “miradas femeninas” en *Masculino, femenino* (1966) y *Vivir su vida* (1962) de Godard

Stam afirma que los elementos autorreflexivos de los filmes de Godard fueron considerados durante mucho tiempo lapsus desafortunados o la extravagancia de un vicio personal en vez de la clave de su estética²⁵, circunstancia que invalidaba el poder crítico de los mismos. Esto sólo demuestra las limitaciones que las convenciones, tanto técnicas como críticas, pueden suponer si no se toma en cuenta un contexto más general de los procesos de significación, de las estrategias enunciativas, así como de la aparición de dichos textos. En realidad, se debe proceder a rescatar la desconfianza del texto ante los recursos de la ficción, así como a explorar más a fondo eso que conduce a definir el “compromiso” de un texto, dos de los elementos fundamentales de la auto-reflexividad.

La actividad autorreflexiva no consiste sólo en enfatizar las estrategias del aparato con el fin de llamar la atención del espectador sobre el dispositivo fílmico. Se trata de construir un marco analítico que más bien persigue acentuar la correspondencia, así como las discontinuidades, entre dispositivos fílmicos específicos y las condiciones de su aserción ideológica para establecer un discurso que se ofrezca como instrumento crítico que se ocupe de presentar las condiciones latentes en la actividad de “ver”. Estos son, a fin de cuentas, alguno de los planteamientos que genera el diálogo entre estrategias y diversos motivos que sitúa al cine de Bergman como una inquietud sobre su propia naturaleza específica que no tiene nada de gratuita o arbitraria, como sucede en los casos que se examinan a lo largo de este trabajo y que deben ser evaluados de manera individual.

²⁵ Véanse éstas y otras observaciones sobre Godard que desarrolla R. Stam (1992).

4.3.2 Sujetos en primer plano

“The close-up is always, at some level, an autonomous entity, a fragment, a «for-itself»”.

Mary Ann Doane¹

Si tuviésemos que distinguirse una marca o sello, un *trademark*, en el cine de Ingmar Bergman sería sin duda su uso particular del primer plano. Gran parte de su trabajo puede estimarse en la forma en que alinea o distribuye los rostros de sus personajes y cómo estos se manifiestan dentro del encuadre. Basta pensar simplemente en algunos títulos significativos al respecto como *La mujer sin rostro* (*Kvinna utan ansikte*/Gustaf Molander, 1947), basado en un guión de Bergman, *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), *Persona* (1966), que significa “máscara del actor” en latín, *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976), *El rostro de Karin* (*Karins ansikte*, 1985)².

Un breve repaso por la historia del cine demuestra que los primeros planos no fueron introducidos gradualmente sino que se usaron en gran medida durante sus primeros años. Después fueron abandonados por algún tiempo y, de hecho, D. W. Griffith, lejos de innovar con el uso del inserto del primer plano, más bien lo adoptó, al mismo tiempo que otros directores durante esos mismos años. Un primer plano conciso de un rostro u objeto parece haber sido bastante raro en cualquier filme entre 1908 y 1915 y no muy frecuente hasta la década de 1920³. Uno de los estudios magistrales del primer plano es, sin duda alguna, *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d’Arc*/Carl Theodor Dreyer, 1928).

¹ M. A. Doane (2003), p. 90.

² Sobre el uso del primer plano en el trabajo de Bergman véanse D. M. Borden (1977), M. Koskinen (1993) y (1995b), C. Roulet (1977).

³ D. Bordwell (1997). Sobre el uso del primer plano en el cine véase en especial B. Balázs (2011) y J. Aumont (1992). Véase también P. Coates (2012) y el excelente artículo de M. A. Doane (2003).



Fot. I y II *La pasión de Juana de Arco* (1928)

Sergei Eisenstein puso de manifiesto una de las cuestiones más significativas en relación a la noción de remisión y el primer plano cuando señaló que éste introdujo cambios absolutos en las dimensiones de cuerpos y objetos en la pantalla (Eisenstein, 1974: 229)⁴. La amplificación del rostro representó nuevas posibilidades para la composición y combinación espacio-temporales en la expresión cinematográfica que iban más allá de las “representaciones realistas” de personas y objetos diversos en sus dimensiones “reales”. Pero el primer plano implica también una separación del resto del cuerpo, una fragmentación; ¿se diría, entonces, que el cuerpo es menos significativo? ¿O es que el primer plano representa más bien el principio metonímico del cuerpo en su totalidad? Puesto que su procedimiento es precisamente inherente a ese rostro, es decir, el primer plano es el rostro y presupone su existencia, la relación que asumen, aunque resulte una obviedad, va ligada también a un cuerpo que se ha omitido⁵.

En una primera aproximación al estilo visual de Bergman, se reconoce su fascinación por el llamado “primerísimo primer plano”⁶, esa ampliación del rostro que tiende a cortarlo de la frente al mentón, cuyo dominio en la mayor parte de su trabajo resulta particularmente significativo.

⁴ Sobre esta noción de ampliación véase M. A. Doane (2003).

⁵ Al respecto véase M. A. Doane (2003).

⁶ May Ann Doane cuestiona: ¿a qué distancia del objeto o estrechez del marco comienza? ¿En qué punto se convierte el plano medio en un primer plano medio y el primer plano cede el paso al primer plano puro? (Doane, 2003: 90).



Fot. III-VI “Primerísimos primeros planos” en *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1963), *Pasión* (1969) y *De la vida de las marionetas* (1980)

Jacques Aumont lee en este rostro, cortado y enmarcado de esta forma, un elemento que sustenta la presencia de lo cinematográfico; someter el rostro a la presión del marco implica someterlo al distintivo más cinematográfico de la representación (Aumont, 2003: 171). Este encuadre frontal que aparenta ocupar toda la pantalla pone de manifiesto el efecto del enmarcado al sobrecargar el espacio y cortar parte de los rostros; puesto que el fondo se vuelve casi imperceptible, el rostro se convierte así *en* pantalla.

Desde un punto de vista cronológico, Diane M. Borden mantiene que Bergman comienza a utilizar el primer plano en filmes como *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953), *El séptimo sello* y *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) pero que es en los filmes de las décadas de 1960 y 1970 cuando éste se desarrolla (Borden, 1977: 42). Birgitta Steene habla también del empleo “progresivo” del primer plano, el cual se hizo cada vez más frecuente a partir de la década de 1960 (Steene, 2005: 146). Éste abunda efectivamente en filmes como

Persona o *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), donde llega a significar una parte indispensable de los textos. Sin embargo, aunque no es nuestro cometido indagar en el supuesto desarrollo de este recurso, conviene señalar que éste surge desde filmes muy tempranos, tal como un análisis meticuloso de los primeros filmes de Bergman lo atestigua. En *Ciudad portuaria* (*Hamnstad*, 1948), por ejemplo, cuando la salud de Gertrud [Mimi Nelson] se agrava luego de serle practicado un aborto clandestino y Berit [Nine-Christine Jönsson] la cuestiona en relación a lo sucedido, un primer plano del rostro Gertrud en completo silencio, por medio de un lento *zoom*, pone de manifiesto su dolor físico pero también la impotencia de su situación.



Fot. VII El primer plano de Gertrud en *Ciudad portuaria* (1948)

En muchos casos, el primer plano va acompañado de un monólogo (*En el umbral de la vida* [*Nära livet*, 1958], *Pasión* [*En passion*, 1969]), otras veces de la lectura de una carta (*De la vida de las marionetas*, *La carcoma* [*Beröringen*, 1971], *Los comulgantes* [*Nattvardsgästerna*, 1963]). Detrás del rostro suele haber una pared vacía que enfatiza un momento de revelación dentro de la narrativa donde la cámara se fija únicamente en ese sujeto que habla. Si bien éste suele ir acompañado de un *zoom*, se trata de un plano único en la gran mayoría de los casos. La cámara permanece inmóvil sobre el rostro, la escena suele tener una duración larga y no tiende a relacionarse con la mirada de un personaje en concreto (*De la vida de las marionetas*, *Los comulgantes*), aunque a veces se intuya (*Pasión*); la atención se centra en la expresividad de la mirada y de los gestos que se revelan en ese rostro-paisaje.

El primer plano entra en relación con las imágenes precedentes o posteriores de acuerdo con un ritmo, una asociación por contigüidad, contraste o similitud y no puede entenderse fuera del contexto donde aparece; posee en cada caso funciones diversas, incluso en momentos distintos dentro de un mismo filme. Aunque únicos, los principios formales y el rol específico del primer plano exigen una puesta en correlación con otros componentes de la puesta en escena, así como con el total del filme.

Al tratarse de primeros planos *de rostros*, ¿conllevar necesariamente una insinuación subjetiva? Para Gilles Deleuze, puede tratarse de una especie de penetración en el pensamiento o reflexiones del personaje, algo que sucede más allá de lo visible y que extrae a la imagen de su contexto espacio-temporal. Si bien los nexos entre rostro y subjetividad no están necesariamente unificados en todos los casos, Bergman se sirve de éste para indagar en las condiciones del acto de mirar, en el comportamiento humano, así como en cierta caracterización psicológica, temas que son ya elementos impulsores del tono central de muchos de sus filmes. En este marco, un acento individualista surge también con estas imágenes que continuamente pone en evidencia la cuestión personal, íntima: “al mostrar la manera en que los personajes viven la escena de que forman parte, el primer plano dota al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala o incluso lo rebasa” (Deleuze, 2009: 53).

Esta condición subjetiva suele comportar una intensidad dramática cuyo movimiento queda momentáneamente suspendido por medio del primer plano. El uso de planos muy prolongados, de la cámara inmóvil, la presencia de fotografías⁷ y la ausencia del corte reafirman esta insistencia en acentuar el estatismo dramático que rompe muchas veces con el desarrollo causal del filme pero, al mismo tiempo, expone así la propiedad más intrínseca del cine: el movimiento. Para Deleuze,

Bergman es, sin duda, el autor que más insistió en el nexo fundamental que une cine, rostro y primer plano [...] el primer plano suspende la individuación [...] Bergman llevó hasta su extremo el nihilismo del rostro, es decir, su relación en el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada. En toda una parte de su obra Bergman alcanza el límite supremo de la imagen-afección, quemando el icono, consumiendo y extinguiendo el rostro con la misma contundencia que Beckett (Deleuze, 2009: 147-8).

⁷ Véase el apartado 5 del Capítulo II sobre el uso de la fotografía en la filmografía de Bergman. A este respecto véase también L. H. Rugg (2008).

El estilo visual de Bergman se caracteriza por la composición de imágenes con uno o varios rostros en primer plano (en ocasiones un encuadre frontal, en otros un perfil) y un fondo, ya sea manifiesto y en profundidad de foco o uno ambiguo y confuso. El resultado es una atención puesta en el rostro, enfatizada por su relación con uno o dos rostros más dentro del encuadre o por su extracción de un contexto o campo visual concreto, tal como vimos en los planos de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) y de *Persona* respectivamente⁸. Un caso particular es el plano que Maaret Koskinen denomina “nose to nose”⁹ (otra marca/firma o distintivo de Bergman) y que comprende dos rostros juntos que parecen unirse en la nariz, como en la conocida imagen de *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) en la cual los rostros de Anna [Gunnel Lindblom] y Ester [Ingrid Thulin] quedan suspendidos por un instante cuando las narices de ambas pareciesen tocarse (Fotograma VIII)¹⁰.



Fot. VIII *El silencio* (1963)

Para Koskinen, los primeros planos pueden conservar cualidades pictóricas puesto que son a menudo reproducidos como un espacio continuo no editado (Koskinen, 2010a: 134) y este plano en particular le recuerda a ciertos retablos o *tableaux* cuyos puntos de fuga son difíciles de discernir y donde la perspectiva queda un tanto opacada. Pone en evidencia cierta resistencia a la linealidad y en ellos se funde la impresión de un retrato cubista con uno de los

⁸ En el apartado 3 de este capítulo.

⁹ Koskinen toma este nombre de las notas de Katinka Faragó (encargada de continuidad y, posteriormente, gerente de producción de varios filmes de Bergman) durante el rodaje del filme.

¹⁰ Koskinen (1995b) aborda la transformación del primer plano durante la carrera de Bergman y señala la presencia de una fragmentación radical, donde su uso rompe a menudo con su poética personal y la continuidad narrativa.

rostros en posición frontal, su mitad bloqueada, el otro de perfil en términos de una deformación¹¹. Esta imagen distintiva revela también la unión y desencuentro (a varios niveles) entre ambas mujeres que conduce la mayor parte del filme; sin que obviemos tampoco las connotaciones lésbicas e/o incestuosas entre las hermanas. Estas imágenes contrastadas, por momentos opuestas, concebidas como trozos o fragmentos de rostros sobre todo, exhiben una de tantas variaciones de la noción de dualidad. Unos minutos después en el filme, durante la misma conversación entre las hermanas, una imagen similar vuelve a repetirse, con la diferencia de que Anna ahora mira hacia el otro lado.



Fot. IX *El silencio* (1963)

Esta imagen vuelve a repetirse en *Persona*, filme en donde todas estas cuestiones son llevadas a un extremo:

¹¹ Recordemos la imagen de los dos rostros fusionados de las protagonistas de *Persona*, filme en el que estas ideas se llevan a un extremo.



Fot. X *Persona*

Puesto que suele tratarse de instantes muy cortos, estos planos pasan muchas veces inadvertidos si no se lleva a cabo una lectura detenida. Aunque Koskinen afirma que esta imagen aparece por primera vez en *El silencio* (Koskinen, 2010a: 134), un plano extremadamente similar había aparecido catorce años antes en una escena de *La sed* (*Törst*, 1949) durante la visita de Viola [Birgit Tengroth] al psiquiatra Rosengren [Hasse Ekman].



Fot. XI *La sed* (1949)

En el ámbito del cine europeo es posible hallar imágenes parecidas en trabajos como *La Pointe Courte* (Agnès Varda, 1955) y, varios años después, en *Una mujer casada* (*Une femme mariée*/Jean-Luc Godard, 1964). Un plano casi exacto se repite con la pareja protagonista en

el filme de Varda, mientras que en el de Godard aparecen imágenes similares aunque presentan una fragmentación mucho más latente¹².



Fot. XII y XIII *La Pointe Courte* (Agnès Varda, 1955) y *Una mujer casada* (Jean-Luc Godard, 1964)

En *La vergüenza* (*Skammen*, 1968), algunas de las escenas de mayor tensión y violencia implican y/o vienen introducidas por un primerísimo primer plano de los protagonistas. Durante la detención de Jacobi [Gunnar Björnstrand] en la casa de Eva [Liv Ullmann] y Jan [Max von Sydow], éste último niega tener el dinero que se les pide para dejar a Jacobi en libertad ante el asombro de éste y de Eva. El momento de tensión es acentuado con un primer plano de Jan, puesto que su reacción puede suponer el asesinato de Jacobi. Poco antes del final, un primer plano de Eva marca otra escena de agresión. Cuando ésta y Jan, cerca del final, encuentran al chico en el invernadero Jan aprovecha un momento de distracción y se lo lleva a la fuerza de ahí. El rostro de Eva queda enmarcado mientras permanece dentro observándolos cuando cae en la cuenta, demasiado tarde, de que su marido tiene la intención de matarlo.

¹² Consúltese a este respecto la página web de la fundación y los archivos Bergman, específicamente la sección sobre influencias y nexos entre Bergman y otros cineastas y películas: <http://ingmarbergman.se/en/universe/bergmans-legacy>



Fot. XIV y XV El énfasis dramático en el primer plano en *La vergüenza* (1968)

Uno de los ejemplos más significativos de una suerte de crisis o tensión es la aparición del rostro de un personaje con la mitad iluminada y la otra a la sombra. Los rostros de Karin [Ingrid Thulin] en *Gritos y susurros*, Jenny [Liv Ullmann] en *Cara a cara* y de Alma [Bibi Andersson] en *Persona* (como antes de Elisabet, su contraparte) muestran en determinadas escenas la mitad de su rostro oscurecido. Reflejo, a su vez, de cierta dualidad, pero también de un devenir contingente que se puede, o no, llevar a cabo en estos personajes.



Fot. XVI-XVIII *Gritos y susurros* (1972), *Cara a cara* (1976) y *Persona* (1966)

Una de las formas más frecuentes que Bergman utiliza para reflejar cierto contraste entre personajes es la yuxtaposición o empalme de dos personajes en un plano mediante diversas angulaciones de la cámara. En la primera parte de *Pasión*, Andreas [Max von Sydow] y Elis [Erland Josephson] aparecen constantemente juntos en el mismo encuadre, uno al lado del otro, en un movimiento continuo de complementariedad entre ambos perfiles: el rostro de Andreas lleno de vacilación y aplomo en contraste con la ironía y sagacidad de Elis¹³. En este caso en particular, se pone en evidencia una confrontación, pero más en términos de una descripción que de una acción.



Fot. XIX y XX Andreas y Elis en *Pasión* (1969)

Esta tendencia a agrupar así rostros y cuerpos, típica de Bergman, otorga a las escenas una cualidad sumamente comprimida, densa, pero muy expresiva. Existen otros casos donde simplemente funge como una forma de presentarlos cuando interactúan o durante un mero coloquio. Tal como hemos venido señalando, la originalidad de estas imágenes no tiene su base en la atención prestada al rostro *per se*, como en el emplazamiento de la cámara en determinados momentos que pone en evidencia la articulación de sus elementos iconoplásticos.

¹³ Borden llama "incorporation shot" al plano en el cual dos o más rostros y torsos se fusionan a través de la dinámica de composición para formar un solo cuerpo y que aparece en varios filmes de Bergman (Borden, 1977: 48). Esto se comenta en el apartado 3 de este capítulo.



Fot. XXI y XXII *Los comulgantes* (1963) y *La vergüenza* (1968)

Otra forma sugerente de mostrar el primer plano es por medio de la duplicación, muchas veces llevada a cabo con el uso de espejos. La coexistencia de ambos rostros (el propio y el otro reflejado) en un mismo encuadre señala a la repetición pero también a la alternancia. Esto sucede en momentos en los cuales podría decirse que el o los personajes han hallado un espacio para la introspección, para un diálogo interior con su “otro”, lo cual se funda en la naturaleza del espejo y el reflejo, en cuya superficie la historia pareciera detenerse momentáneamente. En *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), el revelador monólogo de Tim [Walter Schmidinger] es subrayado por su reflejo en el espejo mientras habla y en *El rito*, cuando Thea [Ingrid Thulin] y Hans [Gunnar Björnstrand] discuten sobre los propósitos de sus actuaciones en el tocador en el teatro luego de una actuación de ésta, su reflejo aparece en un espejo mientras se distingue la palabra “merde” escrita sobre su superficie.



En muchos casos, el primer plano adquiere connotaciones de máscara¹⁴, sobre todo en la relación de ésta con la clase alta o burguesa, donde la distinción máscara/rostro “real” se vuelve indistinguible¹⁵. Algo parecido sucede cuando se trata de un semblante maquillado: el rostro de Frost [Anders Ek] pintando de payaso en *Noche de circo*, la bailarina Marie [Maj-Britt Nilsson] vestida y maquillada como cisne en *Juegos de verano (Sommarlek, 1951)*, Elisabet/Electra [Liv Ullmann] en el teatro en *Persona* o los casos de travestismo en *El rostro* o *La hora del lobo (Vargtimmen, 1968)*. Esto llega a un extremo cuando la vieja mujer [Naima Wifstrand] literalmente se quita el rostro/máscara e incluso los ojos en *La hora del lobo*.

Existen, por otro lado, algunos primeros planos de índole más discontinua. Muchas de estas imágenes se componen de rostros inclinados horizontalmente que, en pausas estáticas breves, parecieran desafiar los emplazamientos comunes de la cámara. Los encuadres reflejan cierta perspectiva sesgada, una deformidad; sin duda se trata de estrategias menos convencionales de mostrar el rostro de un personaje.



¹⁴ Las nociones de rostro, máscara y primer plano en el contexto del cine han sido tratadas a fondo por P. Coates (2012).

¹⁵ Esto se vuelve más evidente en filmes donde el artista es el portador de la máscara dentro y fuera del escenario o donde éste se enfrenta a un grupo de la clase burguesa que cuestiona su estatus artístico: *El rostro*, *Juegos de verano*, *Persona* o *La hora del lobo*. Al respecto véase P. Coates (2012).



Fot. XXV y XXVII *Tres mujeres* (1952), *Persona* (1966) y *Pasión* (1969)

De modo parecido, existen algunos planos donde la parte de un rostro aparece “fuera de campo”, segmentado. En estas escenas en las que se rebasa el límite de los márgenes se expone más claramente esa noción del marco de la que hablamos anteriormente. En *Juegos de verano*, durante el ensayo de ballet, medio rostro de Marie aparece brevemente en el lado derecho del encuadre antes y después del *flashback* principal del filme mientras reflexiona sobre su pasado; pareciera como si su pensamiento ocupara esa otra dimensión que no es posible ver en la imagen. Algo similar ocurre en la conocida escena de *Persona* en la cual Elisabet aparece en un primer plano frontal cortado por la mitad mientras Alma y el señor Vogler [Gunnar Björnstrand] permanecen detrás (Fotograma XXX)¹⁶.



¹⁶ Esta escena se comenta en el apartado 3 de este capítulo.



Fot. XXVIII-XXX

Pascal Bonitzer (1985), a propósito de los espacios fuera del cuadro, habla de “desencuadre” (“*décadrage*”) para denominar ciertas perspectivas y angulaciones contradictorias que apuntan hacia un aspecto distinto de la imagen en relación a la narrativa o a la acción. Deleuze pone como ejemplo los encuadres fragmentados de Dreyer como en los rostros cortados por el borde de la pantalla en *La pasión de Juana de Arco*, los espacios vacíos de Yasujiro Ozu que encuadran una zona muerta o los espacios desconectados de Robert Bresson, cuyas partes no concuerdan. La cuestión, *tout court*, es que confirman que “la imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible” (Deleuze, 2009: 32). Se trata de una concepción un tanto arbitraria que excede los efectos materiales y expone parte del proceso desigual que participa en la realización del texto fílmico; tal como Roland Barthes indica, hay un dominio de significantes y una ausencia de significados.

Su composición particular sugiere cierta disimetría; por otra parte, resulta en la mayoría de ocasiones inútil tratar de explicar estas imágenes en términos de acción o sentido, puesto que no suelen identificarse con una mirada específica. Otra de las imágenes de carácter autorreflexivo más llamativas que reaparece en el cine de Bergman y que resulta poco convencional es un primer plano de un rostro invertido. Éstas despliegan ambigüedad suscitada por su propio artificio. En dichos momentos se trata igualmente de una cuestión hasta cierto punto arbitraria, en la medida en que ningún factor los motiva directamente. Con frecuencia hay en ellos un escorzo que presenta parte de los cuerpos (generalmente sobre una cama).



Fot. XXXI-XXXVI

Para Marilyn Johns Blackwell, ésta aparece durante momentos narrativos sumamente cargados, son más “reales” que las imágenes rectas que forman parte del cine convencional y que sugieren la conexión entre el ver fílmico y el no fílmico y la posición privilegiada que ocupa el cine en general en nuestra búsqueda para comprender la visión tanto literal como figurativa. Para Blackwell, sirven cada vez más como momentos metafílmicos autorreflexivos que interrumpen la concentración del espectador en la ficción y tienen una base en el hecho de que todos los sistemas ópticos de una sola lente, tanto el ojo humano como la cámara, proyectan imágenes boca abajo. Una lente convexa curva los rayos de luz y los enfoca para que puedan converger en un solo punto; en este momento se forma una “imagen real” invertida del objeto que sólo en el cerebro, dentro de la corteza visual, es luego invertida para que aparezca del lado correcto hacia arriba (Blackwell, 2010: 170).

En *Persona*, el rostro invertido aparece de manera llamativa en la pantalla de la cámara en el epílogo del filme. Luego de que Alma deja la casa de verano y sale con su maleta, la cámara se detiene un momento en esa estatua recurrente que se encuentra afuera de la casa; se acerca a ella por medio de un *zoom* y se pasa luego al plano de Elisabet/Electra en el teatro. Luego de esto vuelve a aparecer Alma caminando cerca de la costa por medio de un *travelling* y posteriormente vemos una grúa con una cámara en movimiento la cual manejan quienes parecen ser Bergman y Sven Nykvist y en donde aparece el rostro de Elisabet reflejado¹⁷.

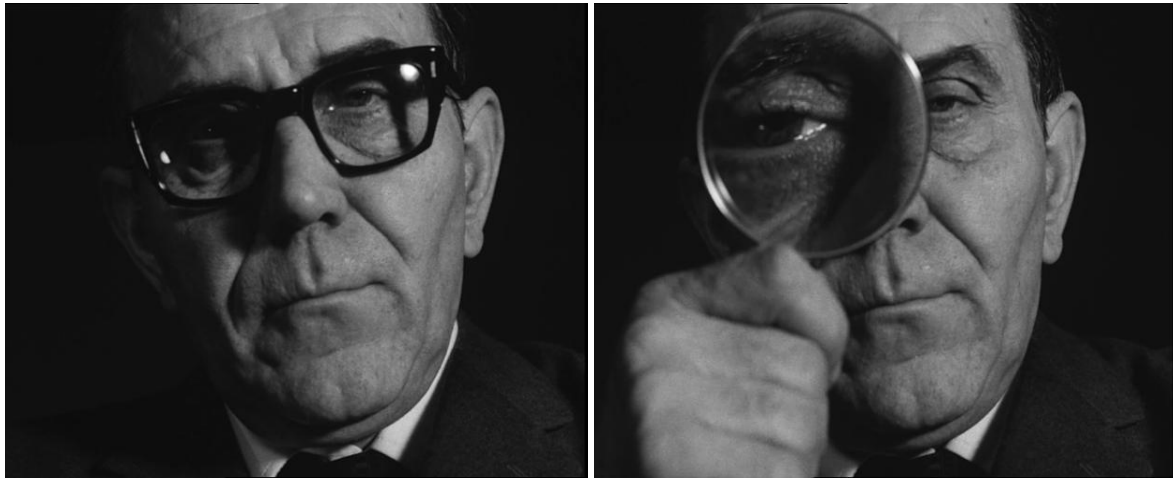


Fot. XXXV

Si bien la presencia de un rostro en un filme es siempre potencialmente auto-referencial (Coates, 2012: 2), Aumont ha señalado que en esta figura inclinada en horizontal, invertida, y en todas las formas oblicuas intermedias, el rostro pierde su sustancia como rostro (Aumont, 2003: 175). La reiteración del artificio, la manipulación, acusa aquí un contraste entre elementos del filme como emplazamiento de la cámara, lente y el narrador visual. Aunque es verdad que en algunos casos se trata de una situación dramática intensa (el sueño inquieto de Alma en *Persona*, el ataque de dolor de Agnes [Harriet Andersson] en *Gritos y susurros* y la escena de masturbación de Ester en *El silencio*), también pone al desnudo una inversión; en lugar de situarse justo enfrente, como suele pasar en las imágenes más convencionales, la cámara se sitúa “arriba” del actor.

¹⁷ Esta escena se analiza más detenidamente en los apartados dedicados a este filme en el último capítulo de este trabajo.

Una de las exploraciones del rostro más llamativas de Bergman es *El rito*. El filme, dividido en nueve actos (todos en interiores) está conformado casi únicamente de primeros planos y planos medios muy cortos y casi no hay planos generales¹⁸. La primera imagen del filme es altamente significativa: se trata de un primer plano del juez Abrahamsson [Erik Hell] quien, luego de unos instantes, se quita las gafas, coge una lupa y mira con atención hacia el espectador. El contra-plano que sigue muestra una fotografía de Thea, miembro del grupo de artistas que investiga, “Les riens”. El carácter directo y cercano de la imagen comporta un tono firme que inmediatamente llama la atención por su brusca confrontación con la mirada del espectador.



Fot. XXXVI y XXXVII El plano inicial de *El rito* (1969)

No puede negarse que el colapso aparente de las oposiciones entre detalle y totalidad, la parte y el todo, microcosmos y macrocosmos, lo miniatura y lo gigantesco, es crucial para la operación ideológica del primer plano (Doane, 2003: 108). Esta idea adquiere una gran repercusión en un filme como *Persona* cuando el niño acaricia esa pantalla/rostro gigante (ampliado) mientras las caras de ambas mujeres van cambiando de una a la otra y pasan de la imprecisión a la claridad. Este exceso y meditación sobre el artificio, el marco y la estilización resulta aquí de gran repercusión, sobre todo tratándose de un filme que gira en torno a los recursos del lenguaje cinematográfico.

¹⁸ Cuando a Bergman se le cuestionó esta decisión, puesto que, generalmente, tiene la costumbre de alternar continuamente los planos generales y los primeros planos, él explicó que se trataba de un trabajo para la televisión, la cual posee un ritmo distinto al del cine (Björkman, 1975: 242)



Fot. XXXVIII-XL Los planos iniciales de *Persona* (1966)

Para Doane, de todos los diferentes tipos de planos, el primer plano es el que más está asociado por completo con la pantalla como superficie, con la aniquilación de un sentido de profundidad y sus correspondientes reglas de realismo en relación a la perspectiva (Doane, 2003: 91). Su conformación promueve la advertencia de las nociones más específicas de la expresión cinematográfica: la ampliación, el marco, la subjetividad, la profundidad.

Ahora bien, si permanecemos únicamente en este ámbito de consideraciones estilísticas imposibilitamos el reconocimiento del valor de tales componentes y recursos técnicos en relación al contexto más amplio de la *mise-en-scène*. El establecimiento de dichas marcas de *escritura* es sólo el primer paso en el trayecto de la exploración textual. ¿Qué sucede, pues, con ese énfasis en el aspecto palpable y superficial de la imagen concebido como forma autorreflexiva y metadiscursiva, en otras palabras, con aquellas configuraciones producidas por una atención en el marco y en la superficie en sí que son tan comunes en el cine de Bergman? Todo esto significa que tanto las propiedades externas, como las internas,

en términos de mecanismos formales constituyentes y de una afirmación de subjetividad en casos concretos, determinan las condiciones del proyecto textual de cada filme. Así, el primer plano representa una de las herramientas indispensables de Bergman al explorar dichas cuestiones.

4.4 *La hora del lobo* (Vargtimmen, 1968) y el proyecto expresionista

La hora del lobo es un filme que, desde su inicio, expresa una inquietud por ciertos recursos estilísticos que se traducen en un reflejo de cierto interés por una tradición específica en el cine europeo: el expresionismo. Asimismo, las características de la puesta en escena adoptan formas particulares y apuntan a una organización específica de estrategias enunciativas que se distingue de los trabajos anteriores de Ingmar Bergman. Así se entiende la necesidad de estudiar los procedimientos que dan forma a dicha singularidad más allá de la simplificación argumental. Es preciso también establecer un panorama en torno a las diversas tradiciones fílmicas que Bergman retoma.

Se trata también de otro filme plagado de elementos de auto-reflexividad que enfatizan las marcas de su elaboración; basta pensar en los ruidos y sonido *over* del plató durante los créditos iniciales, marcas de puntuación/rastros de elaboración del filme (difuminados, *zooms* y otros movimientos anómalos de la cámara, fundidos encadenados) y angulaciones singulares, miradas a la cámara, referencias al origen del filme (intertítulos al inicio, las declaraciones de Alma, el diario Johan). Se percibe, además, una insistencia en la presencia de “otras” operaciones que se distinguen del argumento *per se* y que forman parte del entramado textual.

Las cuestiones “subjetivas”, así como la considerable omisión de cierta “congruencia” narrativa de carácter ambiguo y sus relaciones con el cine de horror, dominaron en los comentarios críticos durante su recepción original¹. Gran parte de las discusiones se han concentrado en lo que “realmente” sucede, en esa mezcla de sueño y “realidad” o en el hecho de que no resulta claro si lo que ocurre es la “realidad” (del filme) o si se trata de algo que pasa en la mente de los personajes. Fue paralelamente criticado y atacado por representar supuestas ansiedades del propio Bergman, en tanto artista romántico, y otros detalles personales innecesarios que resultan tan frecuentes en la recepción del trabajo del

¹ A diferencia de Inglaterra, en Suecia y Estados Unidos la recepción de *La hora del lobo* fue en gran parte negativa. El filme sería posteriormente foco de estudios psicoanalíticos, sobre todo en Estados Unidos. Véase B. Steene (2005), pp. 278-9.

director. Las nociones de paranoia o demencia también han dominado y se ha tendido a concluir que se trata de un “filme sobre la locura” (Petrić, 1983: 136)².

Todo esto corre el riesgo de obviar sus principales propuestas estilísticas y la necesidad de plantear la película como una exploración formal, más allá de la caracterización psicológica del protagonista, los procesos psíquicos de la neurosis o la crisis del artista. Lo cierto es que, por razones obvias, sería un error concebirlo una vez más como una manifestación de las preocupaciones personales de Bergman o como un texto que tiene que responder a las lógicas de una narrativa lineal causal. Por consiguiente, el asunto central de la presente aproximación se enfocará en los rasgos del cine de horror, expresionista y sobre lo fantástico y en ilustrar las formas en que Bergman investiga en su propio filme una intertextualidad con estas tradiciones en términos formales, cuestión de suma relevancia en el momento de abordar este trabajo³.

La secuencia introductoria inicia con una serie de intertítulos en primera persona (¿Bergman?) donde se señala que el pintor Johan Borg [Max von Sydow] ha desaparecido en la isla Frisia de Baltrum⁴ y que el filme se ha realizado a partir de la información referida en su diario y el testimonio de su esposa Alma [Liv Ullmann]⁵. Inmediatamente después le siguen los créditos del filme mientras se escuchan distintos ruidos, voces, martilleos, a alguien dando instrucciones, al parecer de un plató, y luego la voz de Bergman ordenando silencio y luego inicio de rodaje⁶. Luego de esto aparece un plano de una mesa en un jardín que ejerce de preámbulo: Alma sale de la casa del fondo y se sienta de frente al espectador en un primer plano de más de tres minutos donde ofrece pormenores de Johan por medio de un monólogo. Este recurso volverá a aparecer al final, en una especie de conclusión, con Alma nuevamente sentada de frente hacia la cámara exponiendo la desaparición de Johan durante

² “Borg” significa castillo en sueco. Para Jeffrey Gantz, además de la relación directa del nombre, Borg es el castillo y la acción del filme es toda interior (Gantz, 1980: 114 n. 12).

³ Existen escasos textos relevantes sobre *La hora del lobo*; véase R. Corliss & J. Hoops (1968), donde los autores ofrecen un breve contexto y recepción del filme, así como el análisis de J.-L. Comolli (1986).

⁴ La película fue filmada en la región de Hovs Hallar en la provincia de Escania (Skåne) al sur de Suecia, aunque muchos han cometido el error de afirmar que se trata de la isla de Fårö.

⁵ Este inicio recuerda al de *Saraband* (*Saraband*/TV, 2003) cuando Marianne/Liv Ullmann habla de su propia historia al lado de Johan/Erland Josephson dirigiéndose a un público y a la cámara luego de aparecer juntos en *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), ser aludidos en *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) y concluir “su historia” con este filme.

⁶ Algo similar sucede en el filme posterior *La vergüenza* durante la secuencia de créditos: aquí estos aparecen mientras se escuchan voces en varias lenguas, entre ellas la de Hitler, disparos, ruido deformado de estaciones de radio y un noticiario.

la secuencia final. El filme parece así contrastar la información que da Alma con los *flashbacks* o escenas donde aparece Johan de acuerdo a lo escrito en su diario, sus recuentos, su propio comportamiento y palabras.



Fot. I y II Alma en la secuencia introductoria y final respectivamente

Estas estrategias utilizadas para explicar la génesis del filme, los intertítulos, el diario íntimo y el relato de Alma, provocan un distanciamiento que sin duda sitúa la atención del espectador en la procedencia de la información que tiene ante él. Con ello Bergman provoca “un efecto de ruptura apasionante. Como si fuera un drama realista [...] [Estamos] presenciando un filme” (Björkman, 1975: 218). Por otra parte, esto también permite identificar la forma y al rumbo que a partir de aquí tomará el filme. El mismo Bergman ha señalado que por esta misma razón se repite la frase/título *Vargtimmen* (“hora del lobo”) a la mitad del filme. En consecuencia, al legitimar y enfatizar de esta forma los “orígenes”, este intento de autentificar sus fuentes, Bergman no hace más que cuestionar justamente, y desde un principio, el concepto de ficción; de esta manera, pone en duda la idea de que cierta veracidad antecede necesariamente a los proyectos de ficción: ¿cómo distinguir la “verdad” de la “ficción” en el texto? El asunto es que todo esto representa, al final, más un cuestionamiento de la calidad de ficción que de la probable autenticidad y revierte la puesta en duda de la “verdad” por la de la ficción. De nuevo, Bergman decide comenzar su filme recordando al espectador que éste surgió de la creación de un filme (Comolli, 1986: 314) y

nada más; estos mecanismos son, además, análogos a los de trabajos como *Persona* (1966) o *Pasión* (*En passion*, 1969)⁷.

A pesar de la tendencia a concebir las imágenes y palabras de Alma como evidencia auténtica y el resto de secuencias como *flashbacks* o reminiscencias en relación a ese presente, es preciso el reconocimiento de varias modalidades de discurso que se suceden a varios niveles. Lo que Alma lee en el diario es representado en imágenes, la escena del encuentro entre Johan y el niño es narrada por aquél a Alma, se escucha, además, la voz en *off* de Johan cuando Alma lee el diario y las secuencias de la pareja (en su casa, en el castillo, al final en el bosque) se hallan en otro nivel que no es ese “presente” de Alma, sino que constan más bien de recuerdos (¿de Johan? ¿Relatados por Alma, quizá, a ese entrevistador?). En primer lugar, esto pone al desnudo la irrelevancia de una dicotomía evocación/realidad presente; se trata en realidad de una combinación de enunciaciones que no necesariamente poseen más objetividad unas que otras.

Bergman señaló que la idea de que una mujer le haya dado el diario y luego ella contara su vida en común con el pintor se basa en el famoso esquema de E.T.A. Hoffmann (Bergman, 2007: 214) en *Opiniones del gato Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1819-21). Otro ejemplo de esta influencia puede verse en el hecho de que varios de los personajes de *La hora del lobo* llevan nombres procedentes de textos de Hoffmann; Kreisler, Heerbrand, Lindhorst, Veronica aparecen en textos como *El puchero de oro* (*Der goldne Topf. Ein Märche aus der neuen Zeit*, 1814) y el mismo *Opiniones del gato Murr*, entre otros⁸. A propósito del título, y de acuerdo con el folclor sueco, éste hace referencia a las horas entre las tres y las cinco a.m. cuando el mayor número de gente muere y bebés nacen (Steene, 2005: 276). Bergman ofreció su propia interpretación del título:

⁷ Estas películas se analizan en los capítulos III y V de este trabajo.

⁸ Para Charles Thomas Samuels, *La hora del lobo* no trata sobre un hombre que está loco que se vuelve más loco ni es un estudio de caso de la neurosis de Johan (o de Bergman); tampoco un tratamiento del intercambio de personalidad como sucedía en *Persona*, sino sobre el cisma entre el arte y la vida, el mismo tema que en “El escarabajo de oro”, “La flauta mágica” y “El hombre de arena” (Samuels, 1972: 206). Para Paisley Livingston, resulta más pertinente la comparación del filme con Mozart que con Hoffmann, ya que éste representa una imagen negativa cuya cara positiva emerge años después, libre de oscuridad, en el filme de Bergman *La flauta mágica*. Para Livingston, *La hora del lobo* y *La flauta mágica* forman un díptico (Livingston, 1982: 235). Por otro lado, Jeffrey Gantz señala que lejos de ser soportes para la estructura cinematográfica de Bergman, Mozart y Hoffmann proveen la base temática sobre la cual se construye el filme (Gantz, 1980: 105). Para Robin Wood, el filme toma incluso de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Alfred Hitchcock y de *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*/James Whale, 1935), entre otros (Wood, 2013: 207-8).

According to the ancient Romans, the Hour of the Wolf means the time between night and dawn, just before the light comes, and people believed it to be the time when demons had a heightened power and vitality, the hour when most people died and most children were born, and when nightmares came to one (Bergman citado en P. Cowie, 1983: 242).

Todo esto conduce al reconocimiento de los principales rasgos de la *escritura* en este texto fílmico, los cuales se dan a través de elementos y estrategias que destacan por su condición oscura y distorsionada y se vuelven muy perceptibles: los bruscos contrastes en la iluminación, la auto-reflexividad, las referencias a las tradiciones del denominado cine expresionista y a la escuela de lo fantástico, la corriente romántica o la novela gótica, así como la caracterización de Johan y los personajes siniestros, “los demonios”. Esto debe ser entendido como el conjunto de motivos que impulsan al filme hacia una reflexión en torno a ciertas prácticas cinematográficas específicas y que apoyan la construcción de una inquietud sobre los procedimientos de significación, cuestiones todas que han aparecido antes en la filmografía de Bergman pero que aquí destacan por poseer un vínculo más directo con una tradición específica.

El montaje visual y auditivo⁹ va acompañado de un complejo contraste entre imágenes de rostros y primerísimos primeros planos y planos generales; asimismo, se apoya en varios planos en picado, ciertos ángulos y planos oblicuos de aspecto expresionista, desenfoques violentos. Esto alterna con un movimiento constante de la cámara, en ocasiones llevada a mano, que se vuelve evidente y por escenas vistas desde un punto de vista subjetivo. Por lo demás, la *mise-en-scène* está organizada, sobre todo, en torno a la iluminación artificial, que destaca de lo común, y a la oposición luz/sombra. Como se mencionó anteriormente, las transiciones entre escenas son llevadas a cabo mayormente por medio de difuminados en negro. Stig Björkman señala una distinción importante sobre la construcción del filme: “o bien la imagen tiene un papel predominante, y la acción no es en absoluto comentada por el diálogo, o bien todo está contado verbalmente, mientras la cámara se posa en un rostro”, con lo cual se alcanza una densidad enorme, una fuerza de sugestión mayor que la yuxtaposición de la imagen y del texto; así, “el paso del acontecimiento simplemente filmado al acontecimiento hablado crea igualmente una tensión” (Björkman, 1975: 217).

⁹ De acuerdo con Bergman, “*La hora del lobo* es más vaga: una consciente desintegración formal y temática [...] se desarrolla en un mundo de fronteras imprecisas” (Bergman, 2007: 28; 38).

Por lo que respecta al uso de la música electrónica extradiegética en determinadas escenas, éste resulta también particularmente significativo; en todos los casos el sonido está desasociado de la imagen y se manifiesta en la forma de sonidos agudos e indefinidos¹⁰. Esta música aparece en momentos clave: durante la secuencia de “la hora del lobo” cuando Johan y Alma permanecen despiertos durante la noche y cuando Johan es maquillado antes de su encuentro con Veronica Vogler [Ingrid Thulin]. En la secuencia con el niño la música avanza *in crescendo* como en una especie de pesadilla; ahí ambos personajes vociferan sin que se escuche lo que dicen. La música vuelve a interponerse entre las imágenes y los sonidos que surgirían de ellos cuando Johan dispara a Alma y en el ataque de los demonios hacia el final cuando Alma grita y no se escucha lo que ésta dice.

El cine alemán del período mudo aportó recursos y estrategias a ciertos aspectos del cine de Hollywood como el *film noir* y el cine de horror¹¹. Constituye un grupo de filmes cuya construcción textual no se impuso en el cine comercial y ha permanecido un “cine alternativo”, tan diferente que casi se ha vuelto incomprensible, así como ciertos géneros románticos narrativos se volvieron obsoletos una vez que la novela (ya sea Dickens, Balzac, etc.) se había apropiado de los códigos de representación y conflicto por medio de los cuales una sociedad reconoció su realidad moral o psicológica (Elsaesser, 1990d: 173).

Sánchez-Biosca establece un panorama crítico del denominado expresionismo y advierte que más que definir un filme como perteneciente a determinada corriente artística en función de su coincidencia con el cumplimiento de una serie de rasgos, se trata más bien de preguntarse por las condiciones particulares (de realización, proyección y representación) bajo las cuales una película puede convertirse en un acto particular de dicha corriente¹². Este planteamiento consiste precisamente en advertir aquellas condiciones que ponen en evidencia las relaciones de un texto con un posible cine fantástico.

En primer lugar, un distintivo del género fantástico es el hecho de que entre el héroe y el mundo se interpone un poder extraño; así, los filmes de estas características manejan una fractura bastante decisiva entre causa y efecto al permitir que la motivación substituta y una causalidad irracional llenen el hueco. El filme fantástico encarna la característica central del

¹⁰ Tanto *La hora del lobo* como *Persona* contienen música y sonidos electrónicos del compositor vanguardista sueco Lars Johan Werle.

¹¹ T. Elsaesser (1990d) y (1996a) (ed.), L. H. Eisner (1969) y T. Ginsberg & A. Mensch (2012) (eds.).

¹² V. Sánchez-Biosca (2004: 92). Esta idea la desarrolla T. Elsaesser en (1990d).

cine alemán del período mudo, concretamente la ausencia virtual de narrativas basada en suspenso de la acción, la preferencia por la composición sobre montaje, las elipsis de tiempo frecuentes y la impresión generalmente estática que el filme expresa. La carencia manifiesta de vínculos causales inequívocos entre secuencias se convierte en el distintivo mismo del cine alemán y que invita a interpretaciones simbólicas como las que Siegfried Kracauer señaló en su clásico libro (Elsaesser, 1990d: 178)¹³.

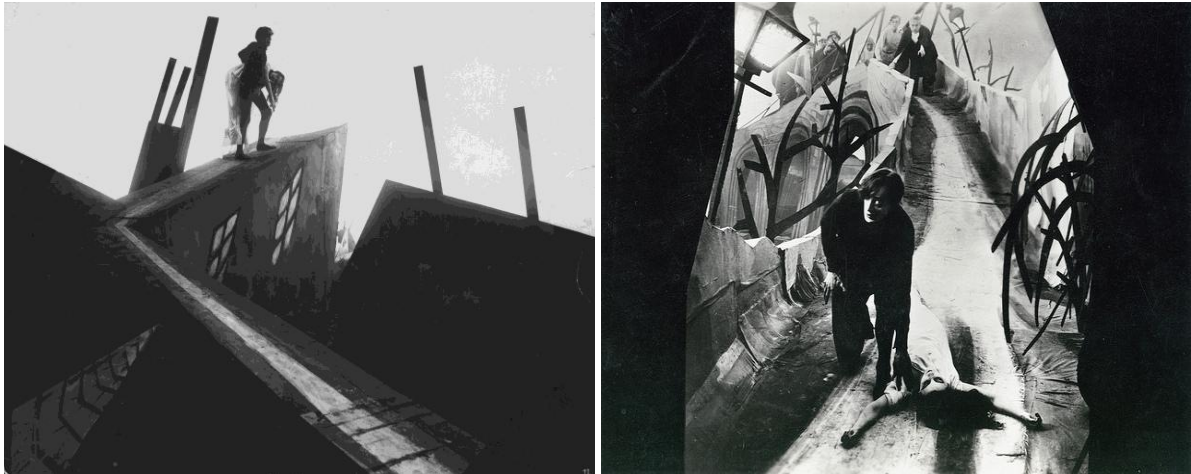
Un recurso expresionista no sigue patrones lógicos, es elegido arbitrariamente y puesto que los rasgos específicos de la *mise-en-scène* no se relacionan de manera realista con la acción, deben llamar la atención sobre sí mismos a través de la deformación visual (Thompson, 1981: 174). Uno de los ejemplos más significativos a este respecto es la angulación utilizada; algo similar sucede con los personajes excéntricos y la desaparición final de Johan. Esta interrogante (¿significa que se ha vuelto completamente loco? ¿Qué todo ha sucedido en la “mente” de Johan o en la de Alma? ¿Es raptado? ¿Es devorado por “los demonios”? ¿Él y Alma se han fusionado de alguna manera?) ha sido generalmente interpretada como un elemento inconcluso carente de vínculos causales.

El gabinete del doctor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*/Robert Wiene, 1920) representa en este sentido uno de los más importantes paradigmas del cine expresionista. Por su parte, Vicente Sánchez-Biosca, a propósito del filme, señala:

el aspecto plástico de *El gabinete del doctor Caligari* exhibe una intensidad hermética inusitada en cada plano, como si se tratara de un cuadro, resistente a toda fragmentación inmune al montaje. Precisamente este hermetismo lo hace propicio a convertirse en metáfora de los personajes que incorpora, así como de sus procesos psíquicos. El espacio ha dejado de ser un contexto de la acción para convertirse en metáfora de una visión delirante y ése es precisamente el aspecto que lo emparenta con el expresionismo pictórico (Sánchez-Biosca, 2004: 53)¹⁴.

¹³ Elsaesser lleva a cabo una crítica interesante de los postulados de Kracauer en (1990d).

¹⁴ Para un acercamiento más detallado a *El gabinete del doctor Caligari* véanse la edición a cargo de M. Budd (1990) y V. Sánchez-Biosca (2004).



Fot. III y IV *El gabinete del doctor Caligari*

Estas reflexiones conducen al contexto de surgimiento del expresionismo en el campo del cine. Puesto que éste no tenía una tradición propia de su medio que modernizar, una de las maneras en que se pretendió extraer su potencial artístico fue creando versiones cinematográficas de movimientos modernistas en las bellas artes, el teatro y la literatura o simplemente adaptarlo a formas narrativas y visuales de la herencia cultural nacional. El expresionismo alemán fue la primera aparición de ese tipo de manifestación. De acuerdo con Andrés Bálint Kovács, antes de su llegada ningún director había pensado en llevar esto a cabo y nadie había concebido al medio cinematográfico como una manifestación relacionada con el modernismo artístico. La importancia del expresionismo en este sentido es que institucionalizó al cine como un medio capaz de una abstracción visual moderna (Bálint Kovács, 2007: 17).

Se advierte que durante la trayectoria de Bergman éste se sirvió de diversos elementos que, a falta de una denominación mejor, pueden llamarse “expresionistas”: diversos juegos de luz y sombras, elementos de lo fantástico, la magia o lo sobrenatural, entre otros. No obstante, cabe hablar más bien de diversos escenarios, breves secuencias o escenas en *Crisis* (*Kris*, 1946), su primer filme, *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946), *Barco a la India* (*Skepp till India land*, 1947), *Ciudad portuaria* (*Hamnstad*, 1948) y *El rostro*, así como en *Fresas salvajes* en las conocidas escenas oníricas, entre otros. Un caso en particular, realizado décadas más tarde, es *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei/The Serpent's Egg/Ormens ägg*, 1977). En su estudio de esta película, Thomas Elsaesser analiza la forma en que retrata la atmósfera de cierta tradición en el cine europeo y las numerosas

referencias a filmes como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *El ángel azul* (*Der blaue Engel*/Josef von Sternberg, 1930), *El doctor Mabuse: el gran jugador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*/Fritz Lang, 1922) y *Los mil ojos del doctor Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*/Fritz Lang, 1960). Asimismo, destaca las alusiones directas a diversos filmes alemanes pertenecientes al cine de cámara y al expresionismo clásico como *La calle* (*Die Straße*/Karl Grune, 1923) y *Metrópolis* (*Metropolis*/Fritz Lang, 1927)¹⁵.



Fot. V y VI *El huevo de la serpiente*

El huevo de la serpiente pertenece, según Elsaesser, a un grupo de filmes que se extiende desde *Desesperación* (*Despair*/Rainer Werner Fassbinder, 1967), con el cual tiene muchas similitudes, así como *Hitler, un film de Alemania* (*Hitler -ein Film aus Deutschland*/Hans-Jürgen Syberberg, 1976-77), *Lili Marleen* (Rainer Werner Fassbinder, 1980) y *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*/Volker Schlöndorff, 1980). *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), *El otro señor Klein* (*Mr. Klein*/Joseph Losey, 1976) y *El último metro* (*Le dernier métro*/François Truffaut, 1980) forman parte de este fenómeno europeo no limitado a Alemania. Estos filmes rompieron muchos de los previos tabúes sobre la representación del período nazi e incluso reconocieron la fascinación ambigua del fascismo. Al hacerlo en términos de espectáculo, glamour y perversión erótica, también retomaron el neorrealismo como el lenguaje fílmico dominante del período de posguerra; para Elsaesser, ninguno de ellos es tan desalentador y está impregnado con miseria como *El huevo de la serpiente* (Elsaesser, 2008: 167).

¹⁵ T. Elsaesser (2008).



Fot. VII-IX

En cierta medida, en *La hora del lobo* Bergman retomó el uso de contrastes de luz y sombra y recursos similares que es posible reconocer en *El rostro* y *Noche de circo* y que había abandonado en la denominada trilogía; sin embargo, estas diferenciaciones, como ya se ha expuesto, no han sido nunca tajantes y en este caso en particular su utilización se vuelve excesiva¹⁶. Aquí, la proliferación de sombras, la sobreexposición, contraluces, destellos de luz y los claroscuros se convierten en una manifestación de la iluminación anti-naturalista que ofrece una acentuación de diversas figuras en sí: siluetas, contornos, marcos de ventanas y puertas, llamas, rostros iluminados sobre fondos oscuros o viceversa, etc., más allá de lo que

¹⁶ En relación a los códigos cinematográficos sobre la iluminación, Francesco Casetti y Federico di Chio han afirmado que las “dos grandes posibilidades que se nos ofrecen son, por una parte, una luz que haga ver sin dejarse ver, y, por otra, una luz que no se limite a iluminar, sino que también se muestre en cuanto luz” (Casetti/di Chio, 1991: 89).

éstas ilustran. Esto se manifiesta sobre todo en las escenas en exteriores así como aquéllas en donde aparecen “los demonios” dentro del castillo y la secuencia final en el bosque.



Fot. X-XII Los claroscuros

La escena de Johan con Veronica en la costa o cuando éste recuenta su encuentro con el niño mientras pescaba están marcadas por la sobreexposición y le otorgan un efecto penetrante. Como ya se ha sugerido, los sueños desempeñan un papel muy importante en la filmografía de Bergman y una gran parte de las escenas en las cuales se trata de un *flashback* o sueño (más bien pesadilla) implican una suerte de confrontación con ciertos demonios interiores. En la mayoría de los casos estos transcurren en silencio (tal como ocurre en *Fresas salvajes*, *Noche de circo* y *De la vida de las marionetas*) donde por momentos se escuchan sólo ruidos. Estos ejemplos de composición visual donde prolifera una yuxtaposición de imágenes muy estilizadas y una sobreexposición se resumen, pues, a escenas determinadas y enmarcadas

dentro de la historia o marco principal del filme. No ocurre lo mismo en todos los casos, claro está, y éstas contrastan, como ya se ha hecho notar, con aquellas escenas en las cuales la iluminación es más bien naturalista, como en las secuencias de Alma en su casa.

Se advierte, por otro lado, que los vínculos del filme con lo pictórico se ve enlazados por medio de las pinturas y bocetos de Johan, la cual se asemeja a la pintura expresionista (abstracta) y que se traduce también en un reflejo doblemente pictórico del filme. Se diría que los cuadros, bastidores y marcos que aparecen en distintos momentos del filme, así como Johan dibujando a Alma o pintando sobre su caballete en el campo, reflejan esa visión distorsionada del entorno físico, y psíquico, de Joan.



Fot. XIII-XV

La hora del lobo trata nuevamente una reflexión en torno al rol del artista en la sociedad. En *El rito* (*Riten*, 1969/TV) otro grupo de artistas, “Les riens” (“Los nada”), Hans Winkelmann, su

esposa Thea y Sebastian Fischer, se ven enfrentados a la autoridad en un país desconocido, pero años antes sucedía algo muy similar con aquellos de *El rostro* o *Noche de circo*. Asimismo, las conexiones con *La flauta mágica* han significado también una referencia aludida en las aproximaciones al filme y se ha relacionado a Johan con Tamino, a Alma con Pamina y al templo del saber con el castillo lúgubre. De hecho, *La flauta mágica* puede ser entendido aquí más bien en contraste y oposición a *La hora del lobo*¹⁷. *El rostro* es el filme que posee quizá más similitudes con *La hora del lobo*; Peter Cowie llega incluso a afirmar que es una nueva versión, un “remake”, de *El rostro* (Cowie, 1983: 243). Los actores Erland Josephson y Gertrud Fridh que encarnan al cónsul Abraham Egerman y a la señora Ottilia Egerman, la pareja burguesa en *El rostro*, personifican en *La hora del lobo* al barón von Merkens y a su esposa Corinne. Ambas parejas reciben en su mansión al grupo de artistas y al pintor Johan respectivamente en donde la clase alta, culta y burguesa se enfrenta al artista de clase media que, a diferencia de ellos, sólo desea cumplir con su oficio sin disquisiciones teóricas o morales en torno al arte.



Fot. XVI y XVII

Puede hablarse también de elementos recurrentes entre *La hora del lobo* y *Persona*: la condición del artista, el vampirismo. Además, el filme comparte con *La sed* (*Törst*, 1949) una escena bastante peculiar en la cual uno de los protagonistas mantiene una cerilla encendida cerca de su rostro. Si en *La sed* se trataba de una secuencia de tensión erótica entre dos mujeres, en *La hora del lobo* Johan recuenta uno de los castigos más sombríos de su niñez.

¹⁷ Paisley Livingston (1982) desarrolla estas ideas con más detalle.



Fot. XVIII y XIX *La sed* y *La hora del lobo*

Por lo que respecta al paisaje y a los espacios, estos vienen acompañados de una atmósfera grisácea y tenebrosa, así como de esos escenarios rocosos¹⁸ antes vistos. Ese paisaje con pequeños collados puntiagudos al inicio del filme cuando Johan y Alma llegan a la isla se asemeja a esos planos arquitectónicos expresionistas llenos de puntas o extremidades desproporcionadas. Las líneas diagonales también abundan en esos ambientes de cielos grises y amaneceres sin fin que se extienden a crepúsculos y que continúan apareciendo a lo largo del filme (Comolli, 1986: 313).



¹⁸ Véase a este respecto el apartado dedicado al paisaje y escenarios en el cine de Bergman en el Capítulo III.



Fot. XX-XXIV

Del mismo modo, en una de las primeras escenas, al llegar en barca a la isla cargados de cosas, la pareja entra en el campo por la derecha del encuadre y suben con sus cosas por un paisaje rocoso algo escarpado. Esta imagen guarda una semejanza con otro plano: cuando la pareja, al volver de la fiesta en el castillo, entra por la izquierda en un plano general con el mar y el sol que parece ponerse en el fondo y que desarrolla ese aspecto sombrío a lo largo de las composiciones visuales.

En una de las últimas secuencias, en la ciénaga en el bosque, se utilizó la impresora óptica (“optical printer”) en el laboratorio con el fin de debilitar los componentes de la imagen; de este modo, los rostros de los personajes son entrevistados en grandes primeros planos granulados y el fondo es áspero y oscuro (Cowie, 1983: 244). En todo caso, se trata nuevamente de una práctica que engendra una plasticidad saturada de elementos sombríos y que le confieren a esta secuencia final la marca de cine del horror.



Fot. XXV-XXVIII

Las escenas dentro del castillo resultan igualmente llamativas. Cuando Johan y Alma arriban y el barón von Merkens les presenta a los asistentes, cada uno de ellos se acerca en un primer plano frontal y es visto por medio de planos subjetivos con sus “atributos depredadores” (Cowie, 1983: 242). La posterior secuencia de la cena inicia con un *travelling* alrededor de la mesa donde están todos sentados de modo que cada uno es presentado brevemente por espacio de unos segundos para luego posarse en otro de forma agitada. La cámara actúa por medio de primeros planos frontales, desenfoques y oscilaciones visuales que parecieran simular los movimientos y actitudes, por momentos lentos y por momentos veloces, de esos personajes difusos sentados a la mesa.



Fot. XXIX-XXXII

La atención prestada al artificio anteriormente mencionada se lleva también a cabo por medio de los personajes siniestros y sus caracterizaciones grotescas y artificiosas, lo cual se mueve, sin duda alguna, también en la línea de lo fantástico. La imposibilidad de adecuarlos a parámetros en términos narrativos (su procedencia, razones, intenciones) enfatiza esta circunstancia; por el contrario, esto ilustra de qué manera su calidad inverosímil cobra sentido como parte de las narraciones fantásticas. Estos personajes sombríos actúan y traman en la medida en que el filme avanza y llega a ese clímax al final durante la desaparición de Johan. En lo que respecta a su oscura concepción cada uno de ellos consta de rasgos y actúa de manera individual. Así, uno es un hombre-pájaro, el otro camina por las paredes y el techo, una mujer que, literalmente, se “quita” el rostro/máscara y los ojos que porta.



Fot. XXXIII-XXXVII

“Los demonios”, como los denomina el propio Bergman¹⁹, que persiguen a Johan y que éste dibuja, muestra y describe a Alma son similares a esos “personajes profundamente irracionales” del cine alemán del período mudo (Elsaesser, 1990d: 171). Perseguidores,

¹⁹ I. Bergman (2007), p 26-41.

dobles, parte de la psique de Johan, apariciones, invasores y sedientos. Conducen a Johan hacia la oscuridad y a su desaparición. En la segunda visita de Johan al castillo provocan su encuentro con Veronica Vogler, cuyas motivaciones parecen resumirse en ese encuadre frontal de todos los demonios observándolos en tono burlesco (Fotograma XXXVIII). Luego de esto, su encuentro final en la ciénaga en el bosque expresará la culminación de sus deseos donde los demonios logran “embestirlo” hasta hacerlo desaparecer.



Fot. XXXVIII “Los demonios”

Varios críticos han advertido ciertas connotaciones homosexuales en el personaje de Johan, sobre todo en la escena en la cual se encuentra con el niño. Para Robin Wood, la caña de pescar que sujeta, en posición “erecta”, está inclinada como por un tirón irresistible mientras el niño lo observa. Por otro lado, los “demonios” son esencial y fundamentalmente sexuales y la homosexualidad y el miedo a la feminización son prominentes entre ellos (Wood, 2013: 287-8)²⁰. En todo caso, esto adquiere una mayor relevancia en el hecho de que Johan es posteriormente maquillado como mujer en una suerte de travestismo. Si se admite la ambigüedad presente en esta secuencia (los motivos para maquillarlo, la disposición de Johan) se percibe a su vez cierto énfasis en la inconsistencia de los roles así como en los posicionamientos y la subjetividad, que ponen en evidencia los procesos de construcción e identidad de los roles en torno a los géneros.

²⁰ Marilyn Johns Blackwell añade que el elemento de voyeurismo, cuando Johan encuentra a Veronica Vogler acostada y “los demonios” los están viendo, subraya aún más la sexualidad de la escena (Blackwell, 2008: 74).



Fot. XXXIX y XL

Johan es “feminizado” por los demonios por medio de elementos (tipo de maquillaje, perfume) que, histórica y culturalmente, han estado relacionados con lo “femenino”. Este recurso ya había sido trazado en *El rostro* en el personaje de Aman/Manda [Ingrid Thulin], así como en otros personajes y momentos en el cine de Bergman. En *Gritos y susurros* el exceso de la vestimenta femenina de Karin [Ingrid Thulin] es retratada en ese ritual de quitar una a una las prendas que lleva puestas y en *El silencio* el pequeño Johan [Jörgen Lindström] es vestido con un atuendo de niña (sin perder de vista que estos dos personajes llevan el mismo nombre). En *La hora del lobo*, Johan es preparado para un encuentro erótico posterior dando a entender que existe una relación explícita entre la apariencia y la vestimenta y las relaciones carnales.

En su estudio de la transición del discurso masculino al femenino en el cine de Bergman, y que se ha comentado en otros apartados de esta tesis²¹, Mark B. Sandberg²² señala el hecho de que Alma intenta narrar los extraños eventos que contiene el diario de Johan, pero dada la naturaleza ambigua y de pesadilla de la experiencia, finaliza su recuento apagándose con medias frases; así, es posible leer la narración incompleta de Alma como un alineamiento de lo femenino con la no clausura, o incluso como modelo del tipo de historia posible en el discurso femenino. Sandberg percibe una sensación de vacilación en la construcción del filme y señala que su ambivalencia fundamental se manifiesta formalmente en el hecho de que a pesar de que Alma comienza y finaliza el filme con su propia narración

²¹ Apartados 1.1 y 4.1 del Capítulo V.

²² M. B. Sandberg (1991).

enmarcada, su discurso está claramente provocado por la presencia invisible, pero inequívoca, del director en esas escenas; más específicamente, la narración corta que introduce el informe de Alma procede directamente del nivel de la enunciación y provoca su discurso; en este corto preámbulo, una fuente no identificada explica que Alma “me dio” el diario de Johan y que junto con lo que ella “me” dijo la historia del filme fue creada. Alma, por su parte, se dirige directamente a su entrevistador inadvertido diciendo “tú tienes el diario”. Lo cierto es que la primera frase de Alma en el filme es obviamente una respuesta a una previa pregunta y en su monólogo final usa un tono conversacional y se interrumpe a sí misma preguntando “¿tienes prisa?”. Según Sandberg, el juego de pronombres a lo largo de su narración enmarcada marca su discurso claramente como discursivo en naturaleza y se trata de una conversación entre Alma y su interlocutor invisible aunque sólo se escuchen sus respuestas, no las preguntas implícitas e importantes.

Conviene insistir que esa transición del discurso masculino al femenino a la que Sandberg se refiere no resulta del mero paso de una a otra de apariencia no problemática. Para Sandberg, el estatus invisible del entrevistador no puede evitar traer a la mente la enunciación masculina familiar, la omnisciente invisibilidad de Bergman. En pocas palabras, ha rechazado la distancia de la “histoire” en tercera persona en su técnica narrativa pero parece inseguro de su rol en la conversación cinematográfica subsiguiente y conserva un rol formal al dirigirse en el filme pero de manera simultánea trata de borrarlo. El resultado, según Sandberg, no es una apropiación de la enunciación por parte de la voz femenina, sino un simple “efecto” que distrae de la problemática más compleja de filmar a través de los límites del género. ¿De dónde surge esta presencia “inequívoca” del director en esas escenas? ¿Acaso no hay una omisión total a esa figura autorial específica? ¿Qué impide que este interlocutor sea otra instancia discursiva y no una referencia directa a Bergman? Esto sugiere que el sujeto de la enunciación no puede/debe identificarse necesariamente con el director, puesto que el texto mismo no ha ofrecido dicho indicio. Por otro lado, aunque lo hubiese dado, ¿podría seguir hablándose de Bergman-autor-origen de las intenciones del filme? Al margen de lo que Bergman ha rechazado o no. Se trata, en suma, de identificar las contradicciones que el filme enfatiza y que Sandberg no admite.

Estas trasgresiones torno al sujeto de la enunciación y a una serie de relaciones iconoplásticas se convierte en asunto central del filme, al igual que ese juego atemporal de la

narración, de la composición audio-visual y a las relaciones imagen/sonido y su preocupación sobre sus orígenes. El énfasis en el artificio (formal, enunciativo, sobre el género) consiste en trastocar sus configuraciones. *La hora del lobo* es un tratado sugestivo sobre las contradicciones que expresan desde el principio nociones como género y corriente cinematográfica.

CAPÍTULO 5

MIRADA, ESPECTÁCULO Y REPRESENTACIÓN

5.1 Género y representación en el cine de Bergman

Uno de los objetivos del presente apartado consiste en una reevaluación de la afirmación de Teresa De Lauretis que señala que la representación de la mujer¹ como espectáculo (como cuerpo para ser mirado, como lugar de la sexualidad y como objeto del deseo), tan generalizado en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia (De Lauretis, 1984: 4). Históricamente, la mirada de la cámara ha sido tradicionalmente atribuida de manera implícita a la mirada masculina y representa una concepción planteada desde las dicotomías sujeto/objeto, masculino/femenino.

Mary Ann Doane señala que las cuantiosas lecturas, escritos y filmación del cuerpo femenino construyen y mantienen la idea de la diferencia sexual asumida como natural (Doane, 1981: 24-6). No cabe ninguna duda ante esta afirmación, por lo demás bastante aludida. Por otro lado, los supuestos habituales que señalan que en el “cine narrativo tradicional” la mujer es incapaz de hablar o de ver, tienen relación directa con el ingreso de ésta en esa economía escópica dominante de la cual habla Luce Irigaray y con el hecho de que esto implique necesariamente su confinamiento a la pasividad y a la cosificación². Esta tautología ha representado en el campo de la crítica y el análisis cinematográfico una constante que ha terminado por dividir y clasificar a los filmes comprometidos con la causa feminista o pertenecientes al denominado *counter-cinema*, y al cine clásico o *mainstream*.

Concepts such as voyeurism, fetishism, or the imaginary signifier, however appropriate they may seem to describe the operations of dominant cinema [...] are directly implicated in a discourse which circumscribes woman in the sexual, binds her (in) sexuality, makes her the absolute representation, the phallic scenario. It is then the case that the ideological effects produced in and by those concepts, that discourse, perform, as dominant cinema does, a political function in the service of cultural domination

¹ Estamos al tanto de la distinción entre “mujer” y “mujeres” trazada por De Lauretis (1984), para quien existen discursos hegemónicos en los cuales el término “mujer” es condensado como un efecto y, por otro lado, la noción de “mujeres”, seres reales históricos que existen presuntamente antes que la “mujer”, es decir, que son anteriores a los discursos que producen el efecto “mujer”. Alec McHoul y David Wills (1990a) han cuestionado este binomio con sugerentes objeciones y señalan que no resulta posible que alguna de estas partes exista afuera del discurso y así privilegiar a una sobre la otra; esas “mujeres” tampoco pueden definirse fuera del discurso. De Lauretis busca “corregir” la representación de la mujer haciendo referencia a las mujeres tal como *son* a pesar de tales representaciones y busca los fracasos o el éxito de las representaciones en los textos donde una lectura correctiva reemplazaría a la mujer ausente con una representación satisfactoria de ella.

² El trabajo de Irigaray, en su relectura de los trabajos de Sigmund Freud y Jacques Lacan, critica la lógica que privilegia la mirada y cuestiona así el gesto de “hacer visible” una sexualidad femenina que estaría previamente oculta. Estas tesis están expuestas en su mayoría en L. Irigaray (1985). Véase también C. Penley (1990) en relación al feminismo y el psicoanálisis.

including, but not limited to, the sexual exploitation of women and the repression or containment of female sexuality (De Lauretis, 1984: 25-6)³.

Cabría preguntarse hasta qué punto sigue siendo necesario o útil emplear los términos y conceptos que han estado relacionados, históricamente, con un tipo de crítica que ha reafirmado los discursos en torno a la diferencia sexual. En ese sentido, por ejemplo, Lucy Fischer sugiere que, más que hablar de lo “masculino”, sería más preciso hacerlo de lo “patriarcal”, puesto que este epíteto está desprovisto de cualquier asociación con un sexo particular o práctica creativa (Fischer, 1989: 8); propuesta que acierta al poner en duda uno de los calificativos más característicos de la crítica feminista y en ir más allá de la concepción dicotómica de los sexos.

Doane expone la extrema dificultad que implica ir más allá de ese “impasse” generado por la oposición entre las posturas esencialista y anti-esencialista dentro de la teoría del cine feminista. Desde la perspectiva esencialista, el objetivo de una práctica fílmica debe ser la producción de imágenes que provean un reflejo puro de la “mujer real” y devolver así el cuerpo femenino real a ésta como su justa propiedad; éste sería accesible a un discurso cinematográfico transparente. Por su parte, las críticas anti-esencialistas conllevan una exclusión absoluta del cuerpo femenino, el rechazo de cualquier intento de figurar o representarlo dada su contaminación de ideas de “naturaleza”. Según Doane, tanto la propuesta de un acceso puro a un cuerpo femenino natural como el rechazo a intentar conceptualizarlo, son represoras y engañosas. En este contexto, encontramos esa idea tan extendida dentro de la teoría del cine en relación a las “imágenes de mujeres”, donde éstas son o “negativas” o “positivas”, como ya hemos visto.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando en los filmes no se pone en duda la inscripción de la diferencia sexual en la(s) imagen(es), sino que se da por sentada? (De Lauretis, 1984: 9). ¿Cuándo no se problematizan las articulaciones o construcciones del género o de los roles sexuales? A este respecto cabe recordar “la no necesidad de colaborar con los límites que marca un texto, o mejor dicho, la negativa a estar de acuerdo con el modelo de mundo y el

³ De Lauretis agrega que no es casualidad que en la atención crítica de las mujeres en relación al cine se insista en las nociones de “representación” e “identificación”, los términos con los cuales se articula la construcción social de la diferencia sexual y el lugar de la mujer, a la vez imagen y observador, espectáculo y espectador (De Lauretis, 1984: 28).

silogismo que presenta” (Asensi, 2011: 139)⁴. La noción del “realismo” en el cine⁵ expone los vínculos que existen entre éste y el logocentrismo y conduce de manera directa a hablar de una analogía o cercana o distante y esto se convierte rápidamente en una analogía “buena” o “mala”; pero mientras esta relación siga siendo concebida como una analogía debe entonces considerarse una tautología o, en todo caso, admitir sus diferencias⁶. Dentro de esa correspondencia entre una supuesta materialidad “original” y su correspondiente “reproducción” en el tejido fílmico resulta necesario abandonar la idea de las “imágenes positivas” por un marco que permita abordar esa correlación desde el estudio de su alcance referencial, puesto que no existe una trasposición directa ni podemos hablar de la primera sin que la segunda no intervenga de alguna manera. Es aquí donde el análisis textual debe apoyarse en la lectura de las rupturas, desplazamientos y reapropiaciones textuales que permiten, y a la vez imposibilitan, dicha correspondencia.

El interés por cuestiones relacionadas al género juega un papel fundamental dentro de la filmografía de Ingmar Bergman. Hemos considerado necesario repasar en primer lugar el panorama crítico que hasta la fecha ha dominado, el cual se ha interesado básicamente en la llamada “representación de personajes femeninos”, puesto que ha desempeñado un rol significativo no sólo en la gran parte de enfoques a los filmes de Bergman, sino en una concepción más generalizada de las relaciones entre el cine y los estudios de género que aún predomina en los Film Studies. Por otro lado, es preciso también que exponamos las formas en las cuales sus filmes se desplazan a través de un proyecto que se interesa en poner al desnudo las relaciones entre el género y el discurso, que va más allá de la caracterización de personajes, y aparece la mayoría de las veces al lado de una denuncia de sus propios mecanismos de enunciación.

Ha existido una opinión bastante generalizada sobre la presencia de personajes femeninos en el cine de Bergman. En una aproximación inicial reconocemos a innumerables mujeres en roles protagonistas de un sinnúmero de filmes (*En el umbral de la vida*⁷, *Juegos de*

⁴ Ésta es uno de las principales premisas de la “crítica como sabotaje”. Véase M. Asensi, sobre todo el Capítulo 3 (“El lector desobediente”), pp. 139-213.

⁵ Esto ha sido tratado en el apartado 3 del Capítulo.

⁶ Estas cuestiones relacionadas a la analogía en el cine son tratadas a fondo en P. Brunette & D. Wills (1989), pp. 60-98.

⁷ Hamish Ford lleva a cabo un sugestivo análisis de este filme (tan poco estudiado) y afirma, entre otras cosas, que, además de las personalidades, deseos y situaciones tan distintas de las mujeres, no hay una “mujer” o un “sujeto” humano universalizado (Ford, 2009b: 7).

*verano, Sueños [Kvinnodröm, 1955]*⁸, *Cara a cara*), una ausencia evidente de personajes masculinos (*El silencio, Persona, Gritos y susurros*), casos en los cuales el filme se centra sólo en dos mujeres (*El silencio, Persona, Sonata de otoño*), así como diversos roles de índole existencial o reflexiva que habían sido atribuidos a protagonistas masculinos (*La sed, El silencio, Persona, Gritos y susurros*). Al mismo tiempo, al director se le ha reprochado, como ya hemos comentado, cierta visión conservadora y trabajos como *Gritos y susurros* o *Sonata de otoño* fueron duramente criticados desde posturas feministas durante su aparición.

Está claro, por otro lado, que valerse de actrices para roles importantes no implica necesariamente una postura feminista progresista. Varios directores coetáneos de Bergman como Michelangelo Antonioni o Jean-Luc Godard recurrieron a actrices para los roles principales de muchos de sus filmes. Los trabajos de Geneviève Sellier (2008), Philippe Mary (2006) y de Jean-Pierre Esquenazi (2004), no obstante, han analizado las visiones patriarcales y misóginas en el cine francés y la *Nouvelle vague* que suelen olvidarse al abordar dicha “corriente”. Según Ginette Vincendeau, muchos de estos directores presentaron a actrices en roles que rompieron tabúes, pero también las mostraron como obstáculos para la realización propia del alter ego masculino de los protagonistas o adoptaban una actitud entomológica como figuras patéticas y cómicas (Vincendeau, 2009: 22). Sellier señala, por ejemplo, que en *Vivir su vida (Vivre sa vie: film en douze tableaux/Jean-Luc Godard, 1962)* la protagonista Nana [Anna Karina] es el objeto y no el sujeto, sobre todo puesto que ésta es constantemente “narrada” por esa *voice-over* masculina (Sellier, 2008: 162-3) y por la del mismo Godard al final del filme. Ante estas aseveraciones resulta urgente ofrecer una alternativa que permita salir de esta disyuntiva y recordar al mismo tiempo que la distinción entre celebración y cosificación resulta muy difícil de trazar (Dyer, 1977: 61).

Peter Gidal aseguraba en relación a su propio trabajo que desconocía la forma en que las imágenes de mujeres pueden separarse de su significado dominante (Gidal, 1980: 169) y Michel Citron señalaba en términos similares: “I would argue that a man *can't* make a film about a woman now. I don't think they *should* and I don't think they *can*. It's dishonest. Those

⁸ Los títulos del filme en castellano y en inglés (“Sueños” y “Dreams”) ignoran el énfasis en las mujeres (“Kvinnodröm” significa en sueco literalmente “sueños de mujeres”). Sobre la alteración y manipulación de los títulos de los filmes de Bergman en el extranjero véase el apartado 3.5 del Capítulo 3.

films are really about themselves, not women, yet they never acknowledge that”⁹. ¿Hasta qué punto resulta esto acertado? ¿Debe el cine únicamente plantear perspectivas que rompan con y cuestionen la cosificación de la mujer? ¿Pueden las imágenes de mujeres separarse de sus significados dominantes? Más que “hacer visible lo invisible”, ¿no se trata más bien de enfocarnos en las formas de producir las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente, tal como De Lauretis señala? (De Lauretis, 1984: 8-9).

Así, múltiples casos del denominado cine feminista (por ejemplo, los trabajos de Laura Mulvey, Yvonne Rainer, Chantal Akerman) se rehúsan a utilizar determinadas técnicas tradicionalmente relacionadas con el cine clásico narrativo o *mainstream*¹⁰. Muchos de estos llevan al límite ciertas estrategias de resistencia por medio de usos radicales de las técnicas (como el campo/contra-campo¹¹) y de diferentes formas de mostrar el cuerpo femenino dentro de la dicotomía sujeto/objeto; asimismo, llevan a cabo un uso especial del tempo y el ritmo cinematográficos, por citar algunos. Según Doane, estos filmes elaboran una nueva sintaxis para “hablar” del cuerpo femenino de diferente manera, como *Los enigmas de la esfinge (Riddles of the Sphinx/Laura Mulvey & Peter Wollen, 1977)* y *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles/Chantal Akerman, 1975*). Así, en el primer filme la mirada se encuentra en continuo desplazamiento, sólo “captura” el cuerpo de la mujer accidentalmente y se niega a asirlo o fijarlo en el encuadre para no fetichizarlo¹². El filme de Akerman, por su parte, construye su sintaxis al conectar escenas que en el texto clásico permanecerían ocultas y negadas a través de elipsis temporales; su especificidad yace en la duración dolorosa del tiempo “entre” eventos, ese tiempo que es propio de la mujer, sobre todo del ama de casa, dentro de una sociedad patriarcal (Doane, 1981: 34).

⁹ M. Citron en la discusión llevada a cabo por varios críticos en la revista *New German Critique* (1978 no. 13) en su edición especial sobre el feminismo, p. 104.

¹⁰ Para Pam Cook, el cine experimental o de vanguardia enfatiza el hecho de que el discurso de las mujeres es suprimido y sólo puede regresar en la forma de síntomas en los huecos y fisuras de la ideología dominante (Cook, 1981: 280). Véase también el trabajo de C. Johnston en (1973), (1977) y (1979) en relación al cine realizado por mujeres. Por otro lado, De Lauretis (1984) ha demostrado que incluso en el trabajo de un realizador experimental como Michael Snow las espectadoras se ven situadas prácticamente en la misma posición que en el cine clásico.

¹¹ Kaja Silverman arguye que el más paradigmático de todas las formaciones del plano/contra-plano es el que vincula el cuerpo de la mujer con la mirada masculina (Silverman, 1988: 27-8).

¹² Stephen Heath hace una sugestiva crítica del filme y admite que si bien su fuerza sigue estando en el riesgo, éste repite aún así, en sus propios términos, las relaciones de las mujeres formadas dentro del patriarcado, su representación en la combinación de elementos como la maternidad como misterio, el inconsciente o una voz que habla a lo lejos desde del pasado a través del sueño o de una lengua olvidada (Heath, 1978: 73).

Las críticas feministas al trabajo de Bergman surgieron rápidamente y por primera vez en Suecia, aunque luego se fortalecieron en Estados Unidos¹³. Un “feminismo” temprano aparece, por ejemplo, en el libro de Marianne Höök (1962), aunque desde una perspectiva meramente temática¹⁴. Posteriormente, Joan Mellen (1973) abordaría su tratamiento de personajes y argumentaría que se ha asumido falsamente que por el hecho de tener a la mujer como temática y foco de atención, Bergman posee cierta percepción o sentimiento particular sobre éstas. Así, sus filmes han sido confundidos con un culto aunque éste persiste en representar a la mujer como un ser torturado, confundido e incapaz de estar por encima de una fragilidad biológica repelente. De acuerdo con ella, sus personajes femeninos (cuyas vidas carecen de significado porque están enraizadas en la biología y en la inhabilidad de elegir un estilo de vida independiente de su rol sexual) son más instintivos y más completos en su degradación que los masculinos (quienes fracasan sólo porque sus súplicas no se responden). La tesis de Mellen, además de generalizar y abordar temáticas sin un análisis formal detallado, cae en errores que denotan una exigua lectura de los textos. Algo muy similar sucede con los trabajos de Molly Haskell (1987) y Constance Penley (1976)¹⁵.

Formulaciones posteriores continúan sin problematizar la noción de “representación”. Maria Bergom-Larsson (1978) afirma, entre otras cuestiones, que las representaciones de mujeres de Bergman tienen su base en las estructuras sociales burguesas suecas y que su visión de la sociedad está conformada en relación a la estructura patriarcal bajo intentos frustrados de liberarse a sí mismo de ésta. Estudios aún más recientes se han enfocado en teorías como del denominado postfeminismo o la teoría *queer*: Mark B. Sandberg (1997), Gwendolyn Audrey Foster (2000), Daniel Humphrey (2013) y el trabajo de Marilyn Johns Blackwell (1997f, 2000, 2008, 20010). Sin embargo, como Blackwell apunta, no ha habido casi

¹³ Para una relación general de la bibliografía sobre el trabajo de Bergman desde el punto de vista de género véase B. Steene (2005), pp. 888-91.

¹⁴ Höök incluso distingue tres tipos de mujer en sus filmes: la “Venus triunfante”, simbolizada por la actriz Eva Dahlbeck, “Diana” por Anita Bjork y “Hebe” por Ingrid Thulin. Jonas Sima también sugirió dos tipos de mujeres en el cine de Bergman: “una criatura esencialmente sexual, llena de vida” o “la mujer intelectual emancipada, moderna que se convierte inmediatamente en un ser frígido y neurótico” y se vuelve desgraciada dada “la concepción moderna de su función” (Björkman *et alii*, 1975: 20).

¹⁵ Haskell localiza una “evolución” en los personajes femeninos de Bergman: de libres, sensuales, inteligentes y altamente individualizados, presentes a principios de su carrera, a mujeres torturadas, reprimidas y cada vez más aprisionadas. Según ella, estas primeras heroínas estaban un tanto “separadas” del director, mientras que las segundas están tan cercanas a Bergman que son “proyecciones de su alma” (Haskell, 1987: 314-5). Penley trata cuestiones muy similares en su artículo, a menudo citado, sobre *Gritos y susurros*.

ninguna tentativa de evaluar la producción de Bergman a la luz de las contribuciones del debate crítico feminista de los últimos quince años (Blackwell, 1997f: 4)¹⁶.

El trabajo de Blackwell, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman* (1997) significativo en muchos sentidos, es uno de los pocos que aborda cuestiones de género en el cine de Bergman desde una perspectiva un tanto más formal. No obstante, a lo largo de los ensayos, no logra desatenderse de la perspectiva subjetiva del autor, que considera como base para sus argumentos, ni de las clasificaciones temáticas por períodos y busca aplicar ideas y reflexiones a la totalidad del trabajo de Bergman. Aunque aborda cuestiones sumamente relevantes, Blackwell se deja llevar por una visión teleológica y una insistencia en generalizar sus tesis, lo cual resulta un tanto paradójico, ya que en su libro analiza únicamente cinco filmes en profundidad.

Según ella, al representar a mujeres controladas y erradicadas por el patriarcado, Bergman se involucra en un proyecto que, si bien no es feminista en su intención o impulso, es al menos empático con los propósitos del feminismo (Blackwell, 1997b: 71-2). Asimismo, señala que en *El séptimo sello* y en filmes posteriores Bergman intenta trazar de manera persistente la victimización de la mujer por parte del orden dominante (Blackwell, 1997b: 92). En su análisis de este filme localiza los contrastes entre el mundo de lo visible y lo verbal y el mundo de lo invisible y el silencio y señala que el locus de esta ausencia se encuentra en lo masculino y en el patriarcado religioso y no en los personajes femeninos, donde general, e históricamente, suelen ubicarse. En *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955) ilustra la forma en la cual el viejo orden es destruido y surge uno nuevo; ahí, el poder y la autoridad masculinos son subvertidos consistentemente y el filme concluye con una mujer que ha usurpado el control a los hombres¹⁷. Del mismo modo, en su aproximación a *El silencio* detalla los modos en que Bergman se mueve más allá de los binarismos y de la dicotomía femenino/masculino al desnaturalizar sus categorías y rechazar el género¹⁸.

¹⁶ Blackwell afirma que aunque Penley, Mellen y Haskell analizan filmes individuales, no localizan estos trabajos “dentro del proyecto de crítica cultural más amplio de toda la trayectoria del director”. Luego, al entablar el trabajo realizado por Bergom-Larsson, señala que si bien muchos de sus puntos son extremadamente aceptables, el impulso específicamente polémico de su libro le impide ver “los elementos más progresivos del trabajo de Bergman” (Blackwell, 1997f: 2-4).

¹⁷ Algo similar puede decirse de *Fanny y Alexander*, donde las mujeres se apropian del poder hacia el final del filme.

¹⁸ Estos filmes son analizados en M. J. Blackwell (1997f).

En este contexto, volvemos a encontrar la idea de que Bergman “no concluye”, lo cual se considera un desacierto. Los críticos se extrañan cuando algo no está “resuelto”, al encontrar incongruencias o cuando alguna película no corresponde con su “proyecto general” y se empeñan en buscar coincidencias entre filmes tempranos y posteriores. Lo paradójico de estas “excepciones”, y que los críticos no parecen advertir, es que éstas tampoco permiten concebir un conjunto o visión general del cine de Bergman; ¿es posible hablar de *una* visión de Bergman si hallamos filmes que se salen de la norma? ¿Qué sucede con las “excepciones”? Las contradicciones existen en todo grupo de textos o corpus de un determinado realizador; esto se pone de manifiesto cuando Blackwell afirma que en *Sonrisas de una noche de verano* existe tanta subversión como reintegración social, que el filme, al mismo tiempo, subvierte y reinscribe al patriarcado; pero en vez de subrayar esta calidad antitética ella lo relaciona al hecho de que en ese momento Bergman aún no había reconocido todas las repercusiones de su desafío al orden masculino.

¿Es el trabajo de un director el resultado de una suma de experiencias y opiniones siempre invariables? ¿Son sus últimos filmes el resultado de un desarrollo? ¿Qué representan esos rastros de “contradicción” o “incoherencia” dentro de ese proyecto “total”? Estas perspectivas, ligadas a las concepciones antes discutidas de “autor”, “obra”, “representación” e “intención”, han producido los mismos criterios que les permiten denunciar la contradicción, considerada un fallo en el proyecto artístico. En este sentido, no debería parecer un despropósito que rechacemos dicha postura por una que aporte aproximaciones que produzcan las lecturas pertinentes que los textos solicitan.

Para Birgitta Steene, a pocas de las mujeres emocionalmente trastornadas de Bergman se les permite el lujo de comprenderse a sí mismas y considera que ésta es una de las razones por las cuales sus retratos de mujeres han molestado a críticas feministas (Steene, 1979: 95). La perturbación, la desolación o el pesimismo no pueden asociarse únicamente a figuras femeninas (o para el mismo caso masculinas), sino al conjunto de discursos presentes en el texto fílmico; además, si de cuestiones meramente narrativas se trata (caracterización de personajes, acciones, diálogos), a muy pocos personajes de Bergman, *en general*, se les permite el lujo de comprenderse a sí mismos¹⁹. Estas cuestiones permanecen de nueva cuenta

¹⁹ Sobre *El silencio* Bergman afirmó que “Ester habría podido ser muy bien un hombre, y además, en la primera versión del guión, era un personaje masculino. Ester y Anna eran hombre y mujer” (Björkman, 1975: 20).

en el nivel temático solamente y vuelven sobre la cuestión de “intención”. Además, ¿sería una empresa más “feminista” si estas mujeres lograran “comprenderse a sí mismas”? ¿Si al final de un filme “alcanzan” cierto entendimiento?

De acuerdo con Steene, sería una cuestión relativamente simple abordar el total del corpus de Bergman desde un punto de vista feminista estricto y mantiene que si utilizamos dicha estrategia habremos simplificado demasiado la complejidad de los modos artísticos y definido así un filme bueno, poderoso o “que vale la pena” como documento social positivo o relevante y como declaración realista contemporánea. Cuando menos se espere, se aplicarán los mismos criterios a *Gritos y susurros* que a *La batalla de Argel (La battaglia di Algeri/Gillo Pontecorvo, 1966)* o a *El acorazado potemkin (Bronenosets Potemkin/Sergei Eisenstein, 1925)* (Steene, 1979: 96). Sería un error, por supuesto, explicar un filme como un “documento social positivo o declaración realista contemporánea”, como ya hemos señalado. Cada texto apunta a sus lecturas pertinentes y debe necesariamente abordarse desde la constitución de sus componentes y combinaciones formales; así, las condiciones de su base ideológica serán reveladas desde los mecanismos enunciativos propiamente cinematográficos (y no al revés). Steene basa sus argumentos en el valor artístico y la visión personal del autor:

when Bergman begins to create his own subjective landscape on the screen and to project, through his women characters, his own personal mythos –are we really justified then in evaluating that self-imaginary world by using extrinsic criteria, such as our political convictions or contemporary feminist views? (Steene, 1979: 97).

Si bien tiene razón cuando afirma que la crítica feminista, tanto en el cine como en la literatura, debería ser parte de un complejo crítico mucho más grande²⁰, la constante insistencia de Steene en la relevancia del contexto sueco en el trabajo de Bergman resulta insatisfactoria, puesto que es incapaz de desatenderse de la pesada figura del autor y no vincula su trabajo con un panorama o tradición determinados ni con un contexto concreto propiamente cinematográfico de manera coherente. Llama la atención, pues, que sus conclusiones surgen desde una carencia total de una base epistémica²¹.

²⁰ Mary C. Gentile señala de forma acertada: “Let us not define feminist film theory [...] by its oppositions to or its exclusion of the other film theories –the semiotic, psychoanalytic, structuralist, auteurist, or avant-garde. Rather let feminist film theory be that which exists in the spaces between all these theories” (Gentile, 1985: 5).

²¹ Además de las generalizaciones, Steene alude, aunque sin ahondar en ellas, a una serie de excepciones que constantemente debe rechazar para formular sus argumentos sobre los personajes. Así, por ejemplo, con la

Sandberg (1991), por su parte, traza un sugestivo recorrido por el cine de Bergman en relación al intercambio entre discursos masculinos y femeninos. Aunque afirma que no arguye por un desarrollo lineal en el rechazo de Bergman del discurso masculino señala que en filmes tempranos como *Prisión* y *Juegos de verano* se hallan los primeros indicios de modos alternativos de narración que alcanzan completa expresión en trabajos como *El séptimo sello*. Según él, en *Prisión* Bergman inicia una narrativa alternativa al discurso patriarcal en la modalidad del sueño, un ámbito de imaginaria simbólica no interpretada, aparentemente no mediada que aspira a escapar de las restricciones racionales del discurso logocéntrico. Esta alternativa (exclusivamente cinematográfica) al lenguaje está marcada en sus filmes como femenino. Mientras que en *Prisión* el sueño debe ser explicado por el sujeto masculino y reducido a una interpretación útil, en filmes posteriores como *Persona* y *La hora del lobo* el sueño es su propia justificación y es consecuentemente inaccesible a través del discurso racional. Así, en tono muy parecido al de Blackwell, afirma que en filmes de la década de 1940 y 1950 como *Hacia la felicidad* (*Till glädje*, 1950), *Tres mujeres* (*Kvinnors väntan*, 1952) y *Sueños* aparecen cuestiones de género y control discursivo aunque también son comunes las configuraciones narrativas convencionales.

Sandberg se acerca más a ciertos recursos centrales que caracterizan a algunos filmes de Bergman, a pesar de que éste no profundiza en esas cuestiones de género que menciona (es verdad también que se trata de un artículo) y termina por afirmar que, a pesar de una valoración cada vez mayor de un discurso femenino en sus filmes, la voz femenina independiente es consistentemente recuperada por un punto de vista masculino aislado, una *voice-over* masculina, un entrevistador oculto y otras estrategias similares. Este enfoque ignora la fuerza que radica precisamente en estas estrategias que van más allá de objetivos totalizadores y deja completamente de lado el hecho de que la gran parte de estos recursos tiene el objetivo de exponer y poner en duda las condiciones de la (im)posibilidad de darle voz a un sujeto femenino²².

Aunque algunos de estos planteamientos son sugerentes, sobre todo ciertas ideas de Blackwell y de Sandberg, resulta fundamental en este sentido la importancia (muchas veces

excepción de *Noche de circo*, Bergman le permite a las mujeres dominar la pantalla hasta mediados de la década de 1950 y excepto Märta [Ingrid Thulin] en *Los comulgantes*, estas mujeres son encantadoras y competentes en sus roles domésticos (Steene, 1979: 94-5).

²² Las tesis de Sandberg se abordan con más detalle en los casos concretos de *La hora del lobo* y *Gritos y susurros*.

“ausente de algunos planteamientos feministas”) de “la metodología de análisis y la reivindicación de una atención al modo semiótico de representación, al *problema y problematización de la lectura*” (Asensi, 2011: 21²³), lo cual se ha convertido en uno de los principales objetivos de este trabajo.

Consideramos que no es posible hablar de manera general ni de la exposición de “hombres” y “mujeres” en sus filmes ni de las estrategias enunciativas en relación al género. *Persona* invita a lecturas muy distintas que las de *Gritos y susurros*; *El rostro (Ansiktet, 1958)* no lleva a cabo procedimientos formales ni hace el mismo uso de la cámara que *El silencio* y éste último no utiliza estrategias relacionadas a las estructuras espacio-temporales como las de *Pasión*. Resulta más enriquecedor analizar filmes en concreto, así como sus respectivos contextos intertextuales. Al margen de las caracterizaciones y acciones de los sujetos en los filmes, proyectamos estudiar y enfatizar las formas en las cuales mecanismos enunciativos fílmicos concretos revelan su base ideológica, la cual se traduce muchas de las veces en un rechazo a las estructuras patriarcales y en un cuestionamiento de los roles de género.

Ambas cuestiones se manifiestan de diversas formas pero están fuertemente relacionadas con la presentación de los cuerpos, y en gran medida los rostros, en el campo visual; de hecho, podríamos decir que el primer plano es una forma de apresar el cuerpo que posee en el cine de Bergman diversas implicaciones, sobre todo en la medida en que el rostro se relaciona con el resto del cuerpo. En sus filmes abundan elementos corporales, desde una atención puesta al contacto físico, al desnudo y al travestismo hasta llegar al cuerpo grotesco²⁴ y a los apetitos sexuales. No obstante, su estudio conlleva el análisis de “los procesos de corporización” (Acedo/Torras, 2008: 9) con el fin de establecer las condiciones (textuales, formales, ideológicas) bajo las cuales estos se manifiestan²⁵.

El cuerpo es siempre una función del discurso (Doane, 1981: 26). En el cine, donde el cuerpo está (casi) siempre presente, esto se vuelve una empresa sumamente compleja; debemos considerar, por ejemplo, “¿[de] quién es el cuerpo que vemos sobre el escenario?

²³ El énfasis es nuestro.

²⁴ Lo grotesco se halla en personajes concretos; piénsese en Frost [Anders Ek] y Alma [Gudrun Brost] (*Noche de circo*), Rigmor [Agneta Ekmaner] (*En presencia de un payaso*) o en algunos de los personajes de *La hora del lobo*. Las actrices Thea Winkelmann [Ingrid Thulin] en *El rito* y Manuela Rosenberg [Liv Ullmann] en *El huevo de la serpiente* caen sin duda también dentro de lo grotesco, sobre todo en sus actuaciones, ademanes y vestuario y maquillaje.

²⁵ Puesto que este espacio no nos permite ahondar en todas estas cuestiones algunos casos o ejemplos serán sólo aludidos. Se remite de nueva cuenta a los análisis más detallados de los filmes que forman parte de este trabajo.

¿Del actor o la actriz, o del personaje que *encarna y representa?*”; a este tenor, “[podría] decirse que el cuerpo del actor/de la actriz coincide con el del personaje, pero no sería exacto” (Acedo/Torras, 2008: 10). Esto pone en evidencia una serie de interrogantes: ¿de qué forma influye esto en la enfermedad, el embarazo, la agresión y la violación en filmes como *Gritos y susurros*, *En el umbral de la vida*, *Pasión* o *El manantial de la doncella*? ¿Qué recursos audio-visuales participan en la proyección de imágenes de cuerpos? Por otro lado, ¿hasta qué punto influye la constante aparición del mismo grupo de actores en la filmografía de Bergman? Esto último adquiere un matiz singular si se consideran, por ejemplo, las grandes diferencias entre los cuerpos de los actores Liv Ullmann y Erland Josephson en *Secretos de un matrimonio* y, posteriormente, en *Saraband*, filme en el cual encarnan de nueva cuenta a los mismos personajes treinta años después.

Una cuestión que resulta sugestiva es sin duda la presencia del travestismo y el juego con los roles de género que poseen un lugar significativo en filmes como *El rostro*, *El silencio*, *La hora del lobo*, *De la vida de las marionetas* o *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-3). Hombres actuando o haciéndose pasar por mujeres, mujeres actuando como hombres²⁶, individuos andróginos y personajes que maquillan o visten a otros con ropa usualmente relacionada con el sexo opuesto representan otras formas en las cuales el cuerpo se convierte en parte fundamental de la narración visual.

La ropa está siempre constituida de acuerdo al género y generalmente refuerza al género del cuerpo que está debajo; por lo tanto, ocasiones de travestismo socavan esta ecuación y tienen el potencial de poner en duda la ideología dominante²⁷. Annette Kuhn encuentra una relación directa entre la potencia desnaturalizante de un texto que conlleva travestismo y el hecho de estar abierto. Kuhn cita el argumento de Roland Barthes donde señala que, al estar cerrado, el texto es una marca de formas narrativas culturalmente dominantes, formas cuya trayectoria es siempre hacia la resolución, al cierre de los espacios (Kuhn, 1985: 56). Por ello, la apertura del texto propone, en cambio, una consolidación aún mayor de las nociones de disseminación y de intertextualidad; el hecho de que esto esté relacionado con las construcciones de los géneros es sumamente significativo.

²⁶ No es nuestra intención generalizar o fijar nociones como lo “masculino” o lo “femenino”, sino distinguir las formas en que éstas han podido ser construidas desde los tejidos textuales; lo mismo sucede en relación a los roles en la sociedad, la ropa o a las identidades de género.

²⁷ M. J. Blackwell (2000).

Además, el hecho de que en los filmes de Bergman el travestismo está asociado en muchas ocasiones a la actuación, a la gente del teatro o a las artes del espectáculo enfatiza la naturaleza construida del género, la idea de que éste representa una cuestión performativa más que biológica o, dicho de otro modo, que el vestido es en sí *performance*²⁸.



Fot. I-III Momentos de travestismo en *El silencio* (1963), *El huevo de la serpiente* (1977) y *La hora del lobo* (1968)

Algo muy llamativo sucede con ciertos personajes ambivalentes, andróginos o sexualmente ambiguos como Aman/Manda [Ingrid Thulin]²⁹ de *El rostro*, Ismael [Stina Ekblad] de *Fanny y Alexander*, Rigmor [Agneta Ekman] de *En presencia de un payaso (Larmar och gör sig*

²⁸ M. J. Blackwell (2000), pp. 193-4. Blackwell analiza el travestismo en los casos de *El rostro*, *El silencio* y *Fanny y Alexander*. Véase al respecto J. Butler (1993) y (2007).

²⁹ Una gran parte de los papeles de la actriz Ingrid Thulin posee connotaciones sexuales; propiamente corporales (*La hora del lobo*, *El rito*), están relacionados con la androginia (*El rostro*), la enfermedad (*En el umbral de la vida*, *Los comulgantes*, *El silencio*), la masculinidad e insinuaciones lésbicas (*El silencio*, *Gritos y susurros*).

till/TV, 1997) y Tim [Walter Schmidinger] de *De la vida de las marionetas*, quienes suelen figurar como portadores de verdad, percepción y simpatía humana³⁰. Uno de los primeros personajes de Bergman con connotaciones andróginas es Aman/Manda, cuyos nombres masculino y femenino conforman un tipo de anagrama que refleja esa dualidad presente en un solo ser. Bergman señaló que este personaje “con su identidad sexual que cambia incesantemente” (Bergman, 2007: 158) representa “el eje central de la historia [...] Todo gira en torno a ella y su misterioso personaje” (Bergman, 2007: 146)³¹.



Fot. IV y V Aman/Manda (*El rostro*, 1951)

El personaje de Ismael [Stina Ekbald] en *Fanny y Alexander*, además de tratarse de un rol masculino interpretado por una actriz³², representa uno de los casos más notables. El encuentro de Alexander [Bertil Guve] con el personaje enigmático de Ismael en la casa de Isak Jacobi [Erland Josephson] es una de las escenas claves de la película; aquí, los deseos más íntimos del niño se convierten en realidad. La secuencia está cargada de erotismo, misterio y magia; no se sabe quién es exactamente Ismael, las razones de su encierro y aislamiento ni por qué es peligroso. El entendimiento, intelectual, físico y erótico, entre ambos se ve incrementado en este encuentro de Alexander con un hombre/mujer/consigo mismo (Hayes 1997: 44) donde el rasgo andrógino favorece la supresión de límites por medio de una

³⁰ M. Koskinen citada en P. Livingston (2009), p. 156.

³¹ Blackwell señala que la explicación de su disfraz es poco sólida (que los busca la policía) pues el grupo es muy obvio y la carreta en la cual viajan lleva el nombre de la compañía de Vogler (Blackwell, 2000: 196).

³² Igualmente, en *Fanny y Alexander* el papel de la tía Elsa Bergius es interpretado por un hombre (Hans Henrik Lerfeldt). Consúltense los análisis del filme de L. Haverty Rugg (1988) y J. Hayes (1997).

composición audio-visual atemporal que mezcla el sueño con la imaginación, el deseo, el pasado y el presente.



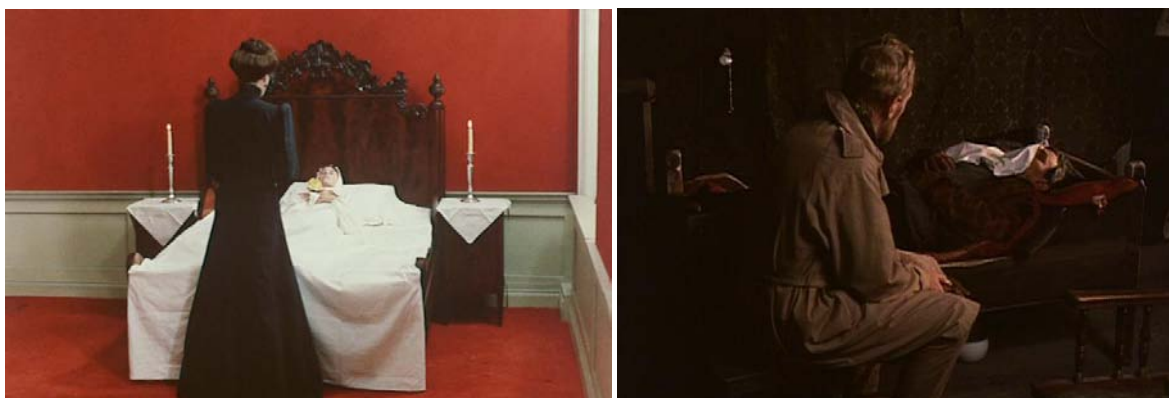
Fot. VI y VII Ismael y Alexander en *Fanny y Alexander* (1982-3)

Una resistencia a los esencialismos se manifiesta en algunos filmes por medio de la presencia del homoerotismo; concretamente, en los personajes de Tim en *De la vida de las marionetas*, Valborg en *La sed*, Ester en *El silencio*, en las relaciones entre Maria y Karin y entre Anna y Agnes en *Gritos y susurros*, así como en otros personajes secundarios en *Cara a cara*, *El huevo de la serpiente* y *Sueños*. Más allá de una mera distinción entre las relaciones heterosexuales y las homoeróticas se trata de una forma más de entablar las problemáticas generales de las innumerables interacciones humanas y, sobre todo, de la comunicación. Algunos de los resultados son las relaciones que han fracasado, personajes frustrados con sus parejas, adulterio, idilios enfermizos, incapacidad de conectar con el otro, búsqueda incesante de contacto. Suele tratarse de escenas breves y de personajes que aparecen unos instantes; esto les otorga una cualidad efímera pero también crucial que marca a los filmes en un antes y después.

Igualmente, cuestiones como el incesto (*Como en un espejo*, *Saraband*), la violación (*El manantial de la doncella*, *Cara a cara*, *De la vida de las marionetas*), el aborto (*Ciudad portuaria*, *En el umbral de la vida*, *La sed*, *Persona*), el rechazo a la maternidad (*En el umbral de la vida*, *Persona*, *Sonata de otoño*) o filmes con un alto contenido sexual (*El silencio*, *De la vida de las marionetas*) permiten una reflexión en torno a las convenciones sociales y a la sexualidad y sus límites; asuntos, por lo demás, que tampoco se han abordado lo suficientemente. Conviene volver a precisar, además, que el resultado no siempre es el

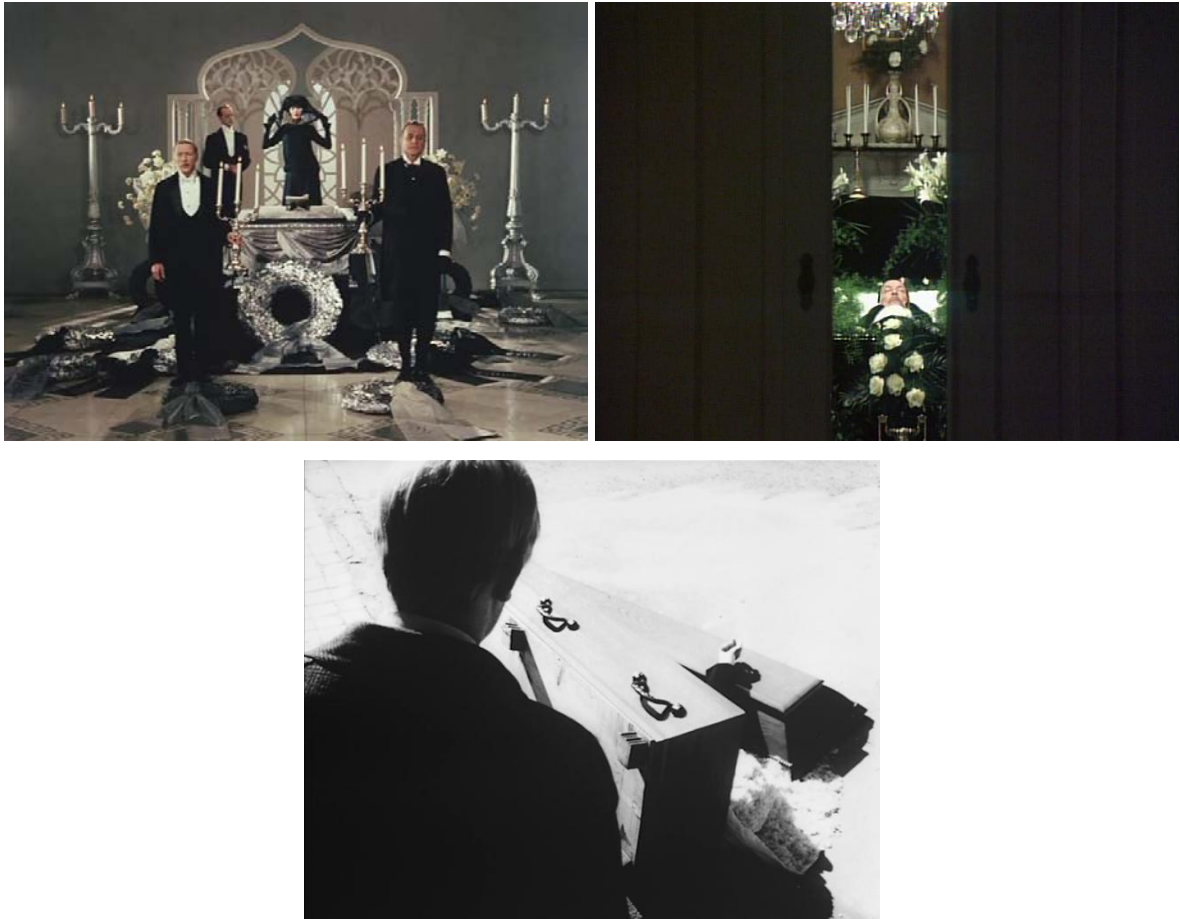
mismo y que es necesario tratar cada caso en particular, puesto que no han sido tratados de la misma forma.

Por otro lado, una buena parte de su filmografía está relacionada con la enfermedad y, sobre todo, con la muerte; de ahí también que cobre sentido la presencia de médicos y psiquiatras así como de padecimientos y trastornos. Esto se manifiesta por medio del fallecimiento de un personaje (*Juegos de verano*, *Hacia la felicidad*, *El manantial de la doncella*), sujetos en su lecho de muerte (*Fanny y Alexander*, *Gritos y susurros*), filmes cuyo asunto central es la muerte (*Fresas salvajes*, *El séptimo sello*, *De la vida de las marionetas*) una presencia extensa de cadáveres (*El huevo de la serpiente*, *Persona*, *Pasión*, *El rostro*) y cuerpos que aparentan serlo (*La hora del lobo*, *El silencio*, *Persona*).



Fot. VIII y IX

Lo mismo puede decirse de las imágenes de féretros en secuencias muy particulares: el plano estático de más de cuatro minutos en el inicio de *¡Esas mujeres!* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964), el padre de *Fanny y Alexander* en su ataúd visto desde la rendija de las puertas, el sueño de Isak Borg [Victor Sjöström] en *Fresas salvajes* y su encuentro consigo mismo dentro de un féretro.



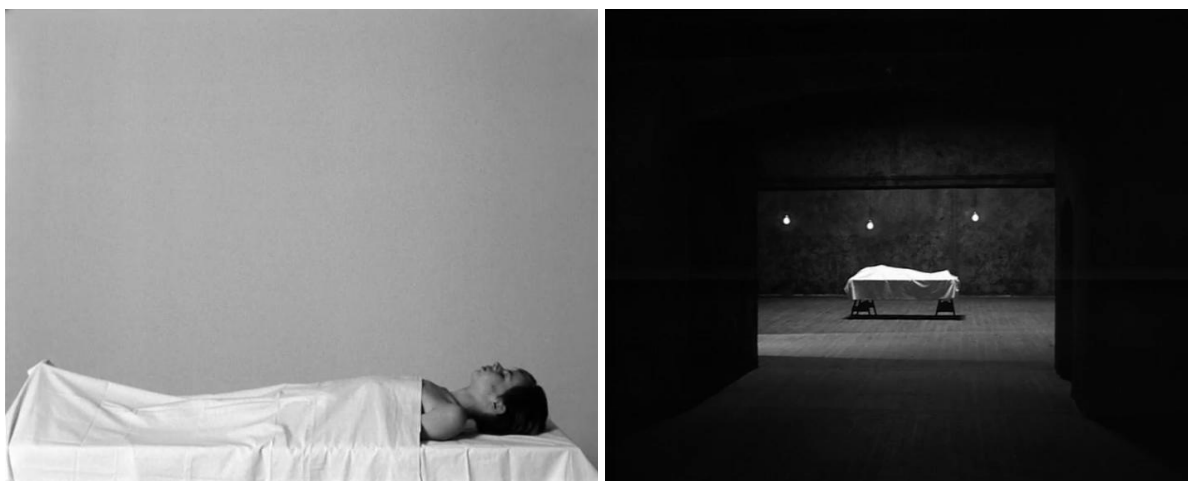
Fot. X-XII Fétretros en *¡Esas mujeres!* (1964), *Fanny y Alexander* (1982-3) y *Fresas salvajes* (1957)

Un ejemplo muy particular es el caso de *El huevo de la serpiente*, donde la presencia de individuos enfermos y diversos cadáveres en una morgue está ligada a su estilo policíaco y a su tono sombrío. No olvidemos que se trata de un filme organizado en torno a los antecedentes del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial.



Fot. XIII y XIV *El huevo de la serpiente* (1977)

La perspectiva de estos planos suele sugerir cierta rigidez, fija nuestra atención sobre un cuerpo que yace tendido, inmóvil, e instaura un efecto inquietante; recuerdan a la introducción de *Persona* y a las imágenes de diversos cuerpos que aparecen en lo que parece ser una morgue también³³. Un plano muy similar apareció después en *La hora del lobo* durante la búsqueda de Johan [Max von Sydow] de Veronica Vogler [Ingrid Thulin] en el castillo.



Fot. XV y XVI

El rito (*Riten*/TV, 1969) plantea un acercamiento al cuerpo desde el interior de la puesta en escena, principalmente en su escena final. El filme retoma muchos de los aspectos del

³³ Véase a este respecto el artículo de M. J. Blackwell (2008) sobre la presencia de camas en el cine de Bergman.

denominado “cine de cámara”, sobre todo en lo relacionado a la reducción del espacio, al número de personajes y al argumento y sus secuencias constituyen una sucesión de *tableaux*. Aquí, las relaciones entre los cuerpos de los cuatro personajes se vuelven centrales. En la escena del rito³⁴, donde convergen el enigma, el erotismo y la muerte, los artistas llevan puesta una vestimenta muy particular. Dentro de los encuadres, bastante ceñidos, destacan las líneas verticales sobre fondos descubiertos. Ahí, los cuerpos de los artistas se desplazan lentamente y se ven reflejados/duplicados en los falos que Hans [Gunnar Björnstrand] y Sebastian [Anders Ek] llevan puestos y cuya presencia altamente simbólica parece enfatizar el acto sexual, el clímax, la muerte.



Fot. XVII-XX *El rito* (1969)

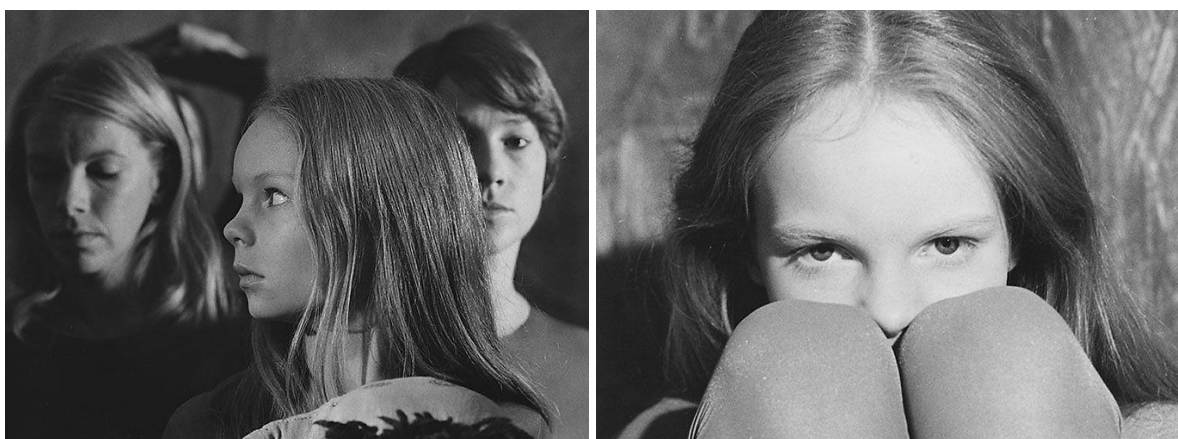
³⁴ P. Livingston (1982) y M. Koskinen (1999) desarrollan la idea de Bergman del arte como ritual en relación a este filme.

En otras ocasiones, los cuerpos son construidos por medio de secuencias largas de exploración y redescubrimiento, en ocasiones frente a un espejo, que están llenas de estupefacción o admiración: el *flashback* de Eva frente al espejo observando su cuerpo de niña con detenimiento en *Sonata de otoño*, la fantasía erótica de Andreas en *Pasión* al recordar a su esposa, el sueño narrado por Peter [Robert Atzorn] en *De la vida de las marionetas*. La escena en la cual Johan toca lentamente el cuerpo de Veronica Vogler en *La hora del lobo* conlleva las ideas de deseo y tentación. Una escena extremadamente similar puede verse en *De la vida de las marionetas* cuando Peter describe un sueño en el cual él y Katarina [Christine Buchegger] yacen tendidos y él la toca de una manera extremadamente parecida, empezando por su rostro y bajando por el cuerpo. Desde luego, resulta lógico sospechar de esta exposición del cuerpo femenino, desnudo e inmóvil, en la medida en que yace para la contemplación y el contacto³⁵.



³⁵ Ambas escenas son comentadas en las lecturas dedicadas a estos trabajos.

La presencia de la danza en el cine de Bergman es una de las expresiones más interesantes de su interés por el cuerpo y el espectáculo, ilustrado en películas como *Juegos de verano*, *La sed* y *De la vida de las marionetas*. No obstante, “La danza de las mujeres condenadas” (*De fördömda kvinnornas dans*, 1976)³⁶, dirigido en colaboración con la bailarina y coreógrafa Donya Feuer, es una de las manifestaciones más notables de ese interés que toma la forma de una crítica a los roles femeninos. En él actúan tres mujeres y una niña que bailan y se desplazan dentro de un espacio pequeño y cerrado; son acompañadas por la música de Claudio Monteverdi y no contiene diálogos. Las bailarinas personifican distintas generaciones de mujeres cuyos roles femeninos les han sido impuestos de generación en generación por otras mujeres, la niña se ve forzada a entrar y formar parte de esta práctica y es presionada por éstas. El breve filme contiene muchos planos de rostros y manos, primeros y primerísimos primeros planos y miradas directas a la cámara y a pesar de tratarse de una especie de baile en escasas ocasiones vemos los cuerpos enteros de las mujeres en planos generales. En una escena sugestiva la niña sonríe, pero cuando la mano de una de las mujeres la toca ésta se entristece; en la escena final las tres mujeres “jalan” a la niña con los brazos extendidos: el último plano antes de los créditos la muestra con una mano tapándole un ojo y otra la boca³⁷.



³⁶ Este filme fue hecho para la televisión y no ha sido estrenado en público ni lanzado en formato DVD. Nos hemos basado en la copia vista en la Biblioteca Nacional de Suecia (Kungliga Biblioteket) en Estocolmo.

³⁷ Éste es uno de los filmes menos conocidos de Bergman y no existen textos o reseñas al respecto. Steene señala que la recepción del filme fue entusiasta. Véase su comentario en B. Steene (2005), pp. 430-1.



Fot. XXV-XXVII "La danza de las mujeres condenadas" (1976)

En la mayoría de los filmes de Bergman aquí mencionados se advierte una voluntad por poner en discusión diversas aproximaciones al cuerpo y a los roles de género. Esta voluntad parte de concepciones más bien abiertas que suelen fluctuar entre criterios contradictorios, no poseen un solo sentido o posicionamiento ni persiguen tampoco una resolución. Esto no debe tenerse por meras incoherencias o ambigüedades; por el contrario, funge de pautas para ubicar la heterogeneidad textual particular de cada filme (imagen, movimiento, sonido, discursos), al margen de las probables intenciones del director. En todo caso, ahí surge la exploración de esas distintas formas de abordar los roles, cuyos contornos los filmes desplazan, relacionan, contrastan. Esto desvela la gran diferencia entre un texto que asigna una posición estática y otro que presenta una correlación de posiciones que se refleja mutuamente en las estructuras espacio-temporales. La gran variedad de ambivalencias, tan característica del trabajo de Bergman, corresponde la mayoría de las veces a una interrogación.

El desplazamiento entre cierta exposición de la subjetividad y, por otro lado, un aparente interés en el "realismo" (la "representación auténtica" de diversas cuestiones) constituye uno de los proyectos centrales en el cine de Bergman. Curiosamente, este hecho es el que más se ha juzgado de manera negativa y se ha considerado un fracaso precisamente porque se ha querido designar su trabajo como "representaciones realistas" de la mujer o la condición femenina (*Gritos y susurros*, *Sonata de otoño* [*Höstsonaten*, 1978]), se ha juzgado la apatía y falta de compromiso del director por las circunstancias socio-políticas de su época (*La vergüenza*, *El huevo de la serpiente*) y se ha rechazado su interés personal en problemas

existenciales como la incomunicación y el ensimismamiento burgués (*La hora del lobo, Pasión*).

La dificultad de concretar a la cual se ha enfrentado la crítica estriba en su insistencia en concebir una idea o significado previo y luego querer localizarlo en el cine de Bergman (en las formas en que el director lo “retrata” por medio de caracterizaciones y “representación” de temas y circunstancias). Aquí radica esa concepción generalizada sobre la ambigüedad y abstracción en sus filmes, que se traduce muchas veces en eso que podríamos llamar carencia de resolución narrativa, rompimiento en el desarrollo causal, insistencia en el artificio, etc. Conviene prestar atención a los mecanismos de los que Bergman se vale para trazar el camino donde convergen cuestiones tanto radicales como conservadoras desde una óptica dialéctica: ¿cómo narrar el género? ¿Desde dónde? ¿Es posible? ¿Adentrarse en un “mundo de mujeres” es suficiente? (*En el umbral de la vida, Sueños, Sonta de otoño*) ¿Y si éste se revierte y cuestiona? (*Persona, El silencio*) ¿Y si se ponen de manifiesto y se ahonda en los estereotipos o preconceptos de manera simultánea? (*Gritos y susurros, De la vida de las marionetas*).

Sin duda, el trabajo más desafiante sobre la relación entre la mujer y el cine aborda precisamente esa correlación³⁸. El tratamiento de las cuestiones de género continúa siendo una de las áreas menos abordadas en el trabajo de Bergman cuando se compara con los cuantiosos estudios y publicaciones sobre temáticas filosóficas, religiosas, psicológicas, etc. Se trata, pues, de desplazar ese énfasis en la “representación”, tan anclado en una visión conservadora del entramado fílmico, hacia un replanteamiento de las bases ideológicas que se desprenden de las relaciones textuales.

³⁸ Véase J. Mayne (1985) y J. Rose (1980) para una discusión sobre esta relación.

5.2 De la vida de las marionetas (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980): corps en abyme



Fot. I Los intertítulos iniciales del filme

Se ha planteado a continuación una lectura del filme *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980/TV) con el fin de exponer un panorama de las relaciones del mismo con la mirada y el cuerpo, así como de algunos elementos de su montaje y segmentación que, además de resultar sugestivos, aparecen un tanto disimulados en un primer acercamiento al texto fílmico. Esta lectura tiene como objetivo bosquejar algunas ideas en relación a la representación y la mirada en el caso concreto del cine, ofreciendo, en segundo lugar, un análisis del filme inspirada y a partir de esas propuestas.

Sin duda, este filme de Bergman se inscribe en la misma línea de aquellos del director que abordan más directamente cuestiones de género, cuerpo y sexualidad, sobre todo *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), *Persona* (*Persona*, 1966), *El rito* (*Riten*, 1969), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972).

*De la vida de las marionetas*¹ gira en torno al asesinato llevado a cabo por Peter Egermann [Robert Atzorn] de la prostituta “Ka” [Rita Russek]. El filme es presentado como una especie de crónica policíaca condensada y dividida en una serie de “cuadros”², cada uno de ellos identificado por una leyenda, o intertítulos, sin un orden cronológico preciso pero con

¹ Bergman realizó este filme durante su exilio en Alemania y es el único del director sueco hablado en alemán.

² Se ha optado por titular, de manera general, “cuadros”, a las acciones entre intertítulos, ya que los términos “secuencia” o “escena” resultan inexactos, como se verá más adelante. Estas series de imágenes escapan a una demarcada definición que abarque fijamente tiempo y espacio desde un punto de vista narrativo lineal. Se ha añadido al final de este apartado un anexo con el desglose en cuadros y sus respectivas secuencias y acciones.

indicaciones exactas del lugar y el tiempo en que las acciones transcurrieron (“Cinco días antes...”, “Cuatro semanas después...”). La primera escena del filme, titulada “Prólogo”, muestra el asesinato; así, la investigación va en busca no de un *quién*, sino de un *por qué*. Esta estructura fragmentada, junto con su linealidad interrumpida y su uso de paratextos, representa una evidente fragmentación y ruptura que alude, más que nada, a su propia construcción, a cierto carácter autorreflexivo. Además, tanto el primer como el último cuadro del filme (titulados “Prólogo” y “Epílogo” respectivamente) son a color, mientras que el resto de cuadros son en blanco y negro.

Ahora bien, esos intertítulos³ presentes antes de cada cuadro (que recuerdan, de alguna manera, al cine mudo) ¿deben considerarse dentro o fuera del filme? (¿Parte del texto o un comentario sobre él? [Brunette/Wills, 1989: 106]). Conforman una especie de marco que se encuentra relacionado con el *adentro*, que está ahí para describir, como viñetas, con palabras “escritas”, claras, lo que está luego, posteriormente “en el interior” de la diégesis, lo que sucederá, en términos visuales. Por otro lado, se encuentran *afuera* en tanto caracteres meramente lingüísticos, descriptivos⁴. Palabras, pues, precisas, descriptivas, objetivas que informan y sitúan. Llevan a cabo cierto distanciamiento, por supuesto, brindando al filme un efecto episódico, incompleto. Los intertítulos mantienen una relación tanto implícita como explícita con las imágenes. Una suerte de duplicación. Los hechos, literalmente, “se escriben” por medio de grafemas y por medio de imágenes. ¿Qué resulta más importante? ¿Una imagen o algunas palabras? Sin embargo, ¿no resultan insuficientes? ¿No se halla más información, aparentemente, en las imágenes que en el texto? Las imágenes, a su vez, no terminan de explicar aquello que el texto manifiesta; quedan, como los intertítulos, a medio camino de la supuesta explicación, presentando sólo un aspecto de los acontecimientos, una posible perspectiva. Pero, por otro lado, ¿no ofrecen los intertítulos el tiempo y el lugar exacto en que se desarrolla la acción? Dado que las imágenes no terminan de contestar las innumerables preguntas de la diégesis, ¿no “resumen” entonces los intertítulos el principal acontecimiento de cada uno de los cuadros?

³ Durante la mayoría de los intertítulos se perciben algunos acordes de piano y ligeros redobles de un tambor, aunque no en todos ellos.

⁴ ¿Son los intertítulos *imágenes* propiamente dichas? Por supuesto, habría que preguntarse hasta qué punto y bajo qué condiciones una serie de intertítulos entra en la definición de la imagen visual cinematográfica en relación a las demás imágenes.

Las imágenes presentadas por medio de los intertítulos evocan un cuadro, una escena de situación en el sentido dramático. Como los cuadros mismos de una obra de teatro⁵ que, en un tono brechtiano, aluden a cierta auto-reflexividad. La segmentación misma del filme logra acentuar y enfatizar las nociones de referencia y el proceso mismo de ficción. Podría incluso decirse que cada cuadro posee cierta autonomía; tanto las barreras como las trabazones entre ellos son muy vagas, por lo cual resultan también bastante independientes. Se trata de un filme episódico. Los cuadros son interrumpidos e inconclusos; en las últimas palabras quedan preguntas sin contestar, conclusiones por añadir, despedidas por ver. Los finales de los cuadros y los inicios de los que les siguen no tienen relación, al menos en cuanto a continuidad se refiere. Tienen en común que giran alrededor del asesinato, la “catástrofe”⁶; se trata de algo que sucedió antes o después (dependiendo del cuadro) y que intenta resolver, de alguna manera, la interrogante principal, el móvil. Lo cierto es que por más que exista cierta continuidad (sobre todo en relación a las razones del asesino), la fragmentación y los saltos en el tiempo reflejan una constante desvinculación. Además, aunque la mayor parte de los cuadros, carentes de un orden lineal cronológico (y aún cuando no contaran con el apoyo de los intertítulos), logran igualmente comprenderse y relacionarse, el requisito estricto de una necesaria estructura lineal es puesto en duda.

Como se verá más adelante, aunque al parecer la mayoría de los cuadros van en búsqueda de las razones o son vistas, aparentemente, desde el punto de vista del inspector que investiga el caso, estos no corresponden a dicha mirada. La gran parte de las perspectivas o miradas en el filme es bastante dudosa, si se considera el sentido que tradicionalmente se le ha dado al denominado “closed point of view”, el cual posee un alto grado de estabilidad narrativa y sirve para restablecer lugar, tiempo y lo que se ha visto señalando el final de una mirada “subjetiva” (Branigan, 1975: 60)⁷.

En este sentido también, la utilización del encuadre juega aquí un papel importante. Se halla así una constante referencia al marco, al espejo, al retrato, a umbrales y a escenarios; cuando los personajes observan a otros por medio de una mirilla, se observan a sí mismos o

⁵ Cabe destacar que este filme también tiene una versión teatral.

⁶ Aunque el único personaje que se refiere al asesinato como “la catástrofe” sea el psiquiatra Mogens durante el diagnóstico que da de Peter casi al final del filme, los carteles refieren el asesinato, en algunos casos, también como “la catástrofe”. Para Mogens, ésta ocurre cuando Peter entra en contacto con la prostituta y, aunque no menciona su nombre, o apodo, la conexión “catástrofe” (“Katastrophe”)/“Ka” resulta evidente.

⁷ Véase también N. Carroll (1993).

se reflejan en diversos espejos⁸. Efectivamente, la mayoría de los personajes se observan al menos una vez al espejo; además, cuando “Ka” comienza a desmaquillarse, luego de la llegada de Peter al prostíbulo, éste le pide que se lo deje, como si aquélla fuera a “actuar”. El espejo alude aquí también a cierto desdoblamiento y a cierta división (cuestionamiento también de la referencialidad *per se*), al igual que cuando algún personaje queda momentáneamente comprendido en diversos encuadres. Igualmente, en una serie de “cuadros” que están presentes a lo largo del filme: los personajes y diversas mujeres pegados en las paredes del prostíbulo, el rostro de una pintura (¿un arlequín?) doblemente reflejado en el espejo en el cual Tim [Walter Schmidinger] se observa, los bocetos de modelos en la casa de Peter y Katarina [Christine Buchegger], su esposa, y en el estudio de modelaje, así como otros más perceptibles en una cuidadosa observación de los espacios: el rostro de un retrato detrás de la madre de Peter durante su entrevista (quedando ella enmarcada entre la silueta del detective y la imagen), etc. Recuérdese también la colección de figuras y máscaras en el consultorio de Mogens [Martin Benrath]. Una serie de cuerpos doblemente enmarcados que, en ocasiones, se triplica.

El “marco” del texto fílmico ilustra y pone en evidencia una cuestión de desdoblamiento; entendiéndose que su estatus es completamente relacional, *i. e.*, no posee un estatus, es sólo una función, es un adentro pero sólo en términos de un afuera y viceversa (Brunette/Wills, 1989: 101). Así, la configuración del filme resulta una suerte de estructura *en abîme* hacia el interior, en el espacio y no en el tiempo: primeramente enmarcada al inicio por un título (“Aus dem Leben der Marionetten”) (Fotograma I) y una firma en el fotograma final del filme (nuevamente “Aus dem Leben der Marionetten” seguido por “Ein Film von Ingmar Bergman”) (Fotograma II). Dentro de ese marco hay un “Prólogo” y un “Epílogo”, dentro de estos últimos, una serie de cuadros y, asimismo, dentro de estos una serie de alusiones al cuadro (ya sean verbales o icónicas) dentro de la diégesis.

Además, es como si el filme (en blanco y negro) estuviese entre paréntesis, comprendido entre dos secuencias a color, el “Prólogo” y el “Epílogo” que, a su vez, están enmarcados por un “Aus dem Leben der Marionetten” al inicio y una firma al final: “Ein Film von Ingmar Bergman”. Aquí, además, intertítulos y cuadros están doblemente marcados al

⁸ Sobre el uso de espejos en el cine de Bergman véase el apartado x del presente trabajo.

estar “representados” y “escritos” (con unos caracteres, además, que remiten a una máquina de escribir). Lo visual remite a lo escrito, y viceversa.

Por otro lado, ¿ese “Ein Film von Ingmar Bergman es la *firma* de Bergman? No carece de interés el hecho de que el término “firma” indica ya de por sí no sólo una cuestión escrita, sino simbólica (autoría, originalidad); el término mismo, “firma”, se ve y se lee, vincula estos dos hechos: indudablemente se trata *de* un filme de Bergman. Nótese también el hecho de que normalmente la firma o nombre del realizador aparece al principio del filme, a veces también al final; aquí aparece en ambas ocasiones.

Esta característica encuentra su más claro exponente durante la secuencia onírica⁹ de la carta “nunca enviada”¹⁰ en el cuadro “Peter Egermann hat einen Brief an Professor Jensen geschrieben. (Der Brief wurde nie abgeschickt)”¹¹. Aquí, es posible reconocer seis diferentes niveles diegéticos, cada uno desprendido del anterior:

- 1) el filme como primer universo diegético;
- 2) el cuadro presentado por los intertítulos “Peter Egermann hat einen Brief an Professor Jensen geschrieben...”;
- 3) la carta, la cual es representada por medio de un primerísimo primer plano de Peter “leyendo” el contenido: “Lieber Mogens...”¹²
- 4) el universo diegético de la carta: primer desdoblamiento del sueño: “soñé que dormía”, dice Peter (imagen de él y Katarina durmiendo sobre su cama) (Fotograma II);
- 5) segundo desdoblamiento del sueño, “soñé que soñaba” (introducido por un largo fundido en blanco y ambos acostados sobre una superficie indeterminada con excesiva luminosidad);
- 6) tercer desdoblamiento del sueño, “soñé que despertaba de un sueño profundo”, (ambos en la misma posición, mas desnudos, “en un espacio cerrado sin ventanas, puerta, techo o paredes”, igualmente muy iluminado) (Fotograma III).

⁹ Cabe destacar que, aunque no abordado en el presente trabajo, el filme posee claras y recurrentes alusiones al psicoanálisis a nivel temático (la neurosis, la sexualidad, lo onírico, la represión, el doble, la diagnosis, el espejo).

¹⁰ “The event of addressing and sending can *in no way* guarantee arrival, only arrival can do that”, P. Brunette & D. Wills (1989: 181). Véase a este respecto J. Derrida (1987).

¹¹ “Peter Egermann escribió una carta al profesor Jensen. (La carta nunca se envió)”. Dado que el guión y el filme en sí varían considerablemente, se ha optado por basarse en los diálogos e intertítulos tal como aparecen en la cinta. Las traducciones del guión son nuestras. El guión en alemán está publicado en: I. Bergman (1980).

¹² “Querido Mogens...”.



Fot. II y III El sueño dentro del sueño de Peter

No se trata únicamente de una estructura tipo *mise en abîme*, sino que el desdoblamiento es aún más profundo y se da en varios niveles. Dentro del filme hay un cuadro, dentro de éste una secuencia sobre una carta y dentro de ésta última una historia de alguien que duerme y que, a su vez, sueña que sueña y que, dentro de ese sueño, se despierta. La carta, el documento “escrito”, resulta, a su vez, doblemente “reproducida”, en una yuxtaposición del primer plano de Peter que la “lee” (no aparece, literalmente, leyendo; de hecho “la carta” nunca aparece como tal) y la representación de su contenido en imágenes. El contenido de la carta, lo escrito ahí, es “representado” por medio de alguien que la habla y luego por imágenes que describen eso que se escucha (la voz de Peter continúa a lo largo de dicha representación). Desdoblamientos que, posteriormente, vuelven a su estado original: Peter despierta del sueño dentro del sueño, despierta del sueño principal, regresa su primer plano y, finalmente, se cierra el cuadro.

La secuencia llama la atención, en relación al resto del filme, sobre todo por su estilización. La fuerte iluminación presenta aquí un brusco contraste. Además, Peter y Katarina yacen, efectivamente, como si se tratara de las dos partes de un solo cuerpo, ella de espaldas, él de frente (Cowie, 1983: 335). El cuerpo es, efectivamente, el asunto central de esta secuencia, donde los sentidos, la desnudez y lo tangible yacen en el centro de la narración de esta ensoñación donde Peter acaricia y percibe numerosos detalles del cuerpo de Katarina. En todo caso, pone en evidencia la seducción que siente Peter hacia el contacto físico y hacia el voyeurismo.

Por otro lado, la presencia de una carta y su respectiva lectura es un tema recurrente en el trabajo de Bergman; recuérdese *Persona*, *Pasión* (*En passion*, 1969), *La carcoma* (*Beröringen*, 1971). En muchos de los casos estas secuencias suelen presentarse con un primer plano del que las ha escrito, tal como aquí Peter; lo mismo sucede con Märta [Ingrid Thulin] en *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963), Karin [Bibi Andersson] y David [Elliott Gould] en *La carcoma*, así como Eva [Liv Ullmann] y Charlotte [Ingrid Bergman] en *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978). Obviamente, esto conduce también a plantearse la forma en que se expresa la presencia o ausencia de quien las ha escrito, pero también de quien las “lee”, por supuesto¹³.



Fot. IV y V Peter Egermann en *De la vida de las marionetas* y Märta Lundberg en *Los comulgantes*



Fot. VI y VII Karin Vergerus y David Kovac en *La carcoma*

¹³ Sobre la presencia de cartas en relación a este primer plano también véase M. Koskinen (2000).

Considérense ahora seis escenas que se distinguen particularmente de las demás y provocan un giro en el filme. La primera de ellas no es presentada por ninguna serie de intertítulos, sino que aparece repentinamente luego de la primera secuencia dentro del sexto cuadro cuyos intertítulos advierten “Fünf Tage vor der Katastrophe verbringen Katarina und Peter Egermann eine schlaflose Nacht”¹⁴. Se trata, primeramente, de cinco planos (con una duración aproximada de tres segundos cada uno) de una ciudad (¿München?) durante la madrugada. En ellos se aprecian múltiples coches sobre una autopista y un conjunto de edificios. Esta breve secuencia se enlaza, por medio de un fundido encadenado, con una escena de Peter en su despacho dictando una carta a su secretaria (¿son estas escenas también presentadas desde ese punto de vista objetivo/policiaco? No obstante, tampoco hay un cartel que las introduzca). Posteriormente, seguida de la secuencia del despacho (la cual dura unos tres minutos aproximadamente), se presenta otra escena (¿relacionada?) de lo que parece ser una pasarela de un desfile de modas. Un plano fijo de cuatro modelos que, de derecha a izquierda, en cámara lenta y con difuminados, se suceden una a una con movimientos cadenciosos acompañadas de una melodía.

Se tienen dos escenas que invitan a ser leídas de otra forma. No hay antes ni después escenas similares. Parecieran brotar de una aparente gratuidad, no ubicarse en ningún momento preciso de la historia y, más aún, no resulta claro quién o desde qué punto de vista son observadas. ¿Un caso de signifiante sin significado? ¿Una reminiscencia del paso del tiempo, de lo inefable? ¿Un sutil “mientras tanto”? Imágenes ácronas, colmadas de exceso. Algo que remite, sin duda, a Roland Barthes y a su “tercer sentido” (“le troisième sens”), u obtuso¹⁵, que él define como una tercera propiedad que poseen ciertas imágenes que, más allá de los niveles informativo y simbólico, constituye y contiene, más que una intención comunicativa o significativa, una predominancia de significantes y, muchas veces, una ausencia de significados (o, en todo caso, una disociación más marcada entre ellos). “El sentido obtuso es un signifiante sin significado” (Barthes, 1986a: 61),

no es posible confundirlo con un simple *estar ahí* de la escena, excede a la pura copia del motivo referencial, obliga a una lectura interrogativa (justamente la interrogación se refiere al signifiante, no al significado, a la lectura, no a la intelección: se trata de una captación “poética”); y, por otra parte, no se confunde tampoco con el sentido dramático del episodio (Barthes, 1986a: 50-1).

¹⁴ “Cinco días antes de la catástrofe Katarina y Peter Egermann pasan una noche sin dormir”.

¹⁵ R. Barthes (1986a). Véanse también S. Heath (1975) y K. Thompson (1986).

Stephen Heath utiliza el término “excess” para referirse a algo bastante similar. Kristin Thompson se inclina, por su parte, por este segundo término, ya que el empleado por Barthes revela una identificación con cierto “significado”, como su propio nombre lo indica, cuando precisamente se intenta describir algo totalmente distinto del significado *per se*; la elección del término “significado” es desorientador, puesto que estos elementos del texto son precisamente aquellos que no participan en la creación de significado narrativo o simbólico (Thompson, 1986: 131).

A partir de aquí, se advierte una suerte de ruptura donde la relación entre intertítulos y sus respectivas secuencias ya no resulta tan clara. En el cuadro siguiente, durante los intertítulos (“Vier Tage vor der Katastrophe bereitet Katarina Egermann ihre Modenschau vor”¹⁶), se percibe, ya no silencio o esos ligeros redobles, sino el sonido claro y directo de un piano, voces, ruido. Se trata de Tim y Katarina que, a continuación, aparecen en el primer plano del cuadro preparando un desfile de modas con un escenario, un pianista y unas modelos detrás (quienes, se reconoce, recién han aparecido en la escena descrita anteriormente). El sonido se ha adelantado o, más bien, la imagen no coincide con el universo sonoro, recordando también a ciertas escenas en algunos filmes en las cuales los sonidos de la próxima escena (los cuales normalmente no tienen relación con la anterior) se anticipan y superponen a la anterior. Además, los campos visual y escrito se confunden y entrecruzan (pero, ¿es que antes estaban completamente separados?), ahora quizá de forma más explícita, y lo que en un principio parecía un “segmento” demarcado (antes y después) por cada uno de los grupos de intertítulos, ahora se vuelve ambiguo. Se deduce entonces, a nivel diegético, el “papel” de las modelos sobre la pasarela.

¹⁶ “Cuatro días antes de la catástrofe Katarina Egermann prepara su desfile de modas”.



Fot. VIII-XI Las modelos durante el ensayo del desfile de modas de Katarina

Este elemento hará eco con dos escenas posteriores del filme. Primeramente, durante la visita de Katarina a la madre de Peter, y antes de introducir a los siguientes intertítulos, una escena del cuadro siguiente se adelanta sin previa introducción: del plano general del salón donde las dos mujeres, sentadas, charlan, se pasa repentinamente al plano de una mujer desnuda bailando sensualmente sobre una cama/mesa giratoria en medio de una habitación al ritmo de una canción (una especie de *remix* de “Touch me, Take me” de Rita Wright¹⁷). Asaltan, obviamente, preguntas: ¿Dónde ocurre esto? ¿Quién lo está observando? La ruptura se ha dado con la imagen nuevamente adelantándose a sus respectivos intertítulos, al siguiente cuadro. Luego de un minuto aproximadamente, aparece la leyenda en silencio: “Fünfzig Minuten vor der Katastrophe besucht Peter Egermann die Prostituierte Katarina

¹⁷ Siguiendo al “Prólogo”, cuando Mogens narra su encuentro con Peter en el prostíbulo y encuentra a “Ka” muerta, se escucha esta canción por primera vez, la cual, al parecer, Peter ha hecho reproducir. Esta misma melodía será escuchada al final, luego del “Epílogo”, junto con el título del filme, la firma “ein Film vom Ingmar Bergman” y, posteriormente, acompañando los créditos finales. Según Paisley Livingston, aquí, la música de disco sirve para evocar el barbarismo tecnificado de la pornografía (Livingston, 1982: 245).

Krafft¹⁸ y la escena de la mujer y la canción continúan donde se habían quedado. Una vez aparece el texto, se sabe de qué lugar se trata y quién, aparentemente, observa el “espectáculo”.



Fot. XII-XV La bailarina en el prostíbulo

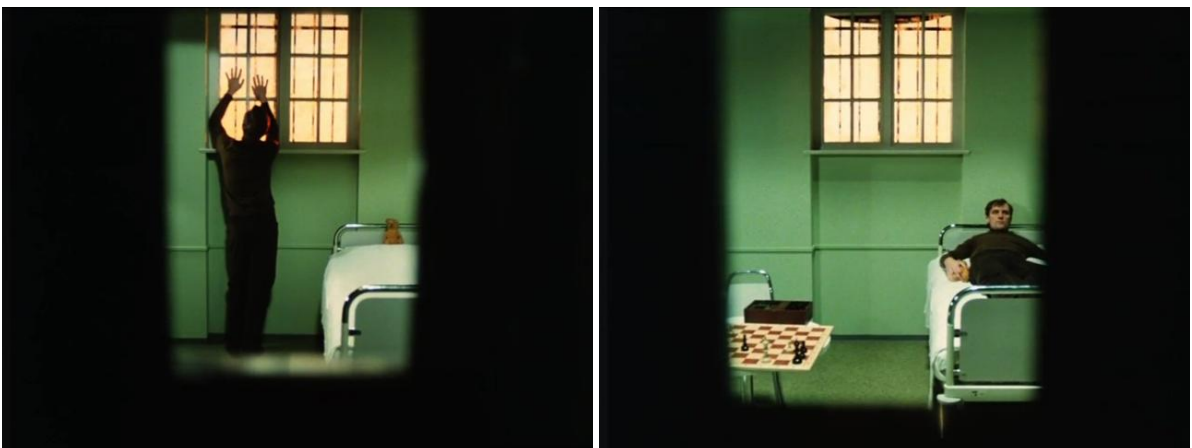
La tercera de estas “intromisiones” se dará entre los dos últimos cuadros del filme. Mogens, sentado frente a un escritorio, graba su diagnóstico final de Peter. Su discurso médico se conecta, nuevamente por medio de un corte y una yuxtaposición, con un primer plano de Peter en el centro psiquiátrico. Mientras la voz de Mogens continúa, en otra clara ruptura imagen/sonido diegético, el rostro de Peter vuelve nuevamente al color.

¹⁸ “Cincuenta minutos antes de la catástrofe Peter Egermann visita a la prostituta Katarina Krafft”.



Fot. XVI y XVII La vuelta al color durante un primer plano de Peter

Le siguen una serie de planos de éste jugando al ajedrez y, finalmente, un plano de Peter de pie mirando por la ventana con los brazos extendidos sobre ella visto desde el reencuadre que forma la mirilla de una puerta (Fotograma XVIII). Inmediatamente después aparecen los intertítulos con la palabra “Epílogo” y, simultáneamente, la voz de una mujer (la enfermera) que ofrece una descripción del estado de Peter. Pero he aquí que ese último plano fijo de Peter visto por el postigo, y que continúa luego del cartel “Epílogo”, se convierte en un *travelling* que comienza ahí mismo y se dirige hacia Katarina y la enfermera (que continúa hablando), y quienes, efectivamente, están afuera de la habitación y lo observan desde la mirilla de la puerta. Ahora se trata de Katarina, efectivamente, quien observa a Peter (sin que él la vea a ella) por una especie de *peephole*.





Fot. XVIII-XXI La mirada de Katarina

No carece de interés, por supuesto que esta serie de intromisiones corresponde y se relaciona con los cuerpos, sobre todo de mujeres, y el acto de mirar. En efecto, el voyeurismo¹⁹, constantemente presente a lo largo del filme, constituye una parte sustancial del mismo: continuamente hay alguien que ve y alguien que es visto. Cabe destacar, sin embargo, que en las tres escenas comentadas (la secuencia que conecta los planos de la ciudad con las modelos, el cuerpo de la bailarina y Peter en el hospital visto desde la mirilla) la cámara y la mirada aparente de los personajes no coinciden, es decir, no se trata de su punto de vista subjetivo, por más que en un principio así pueda parecerlo. Dicha imposibilidad se sugiere, sobre todo, por el contracampo, el cual pone en duda dicha correspondencia.

El voyeurismo y los diferentes desdoblamientos reflejan la presencia de la audiencia y la contemplación: la bailarina durante el *peepshow*, las modelos destinadas a “ser vistas” aunque sólo sea por la ropa que llevan, Peter que permanece escondido en el consultorio de Mogens mientras éste y Katarina se encuentran, cuando afirma que siempre le ha gustado ver a su esposa, aunque estén enfadados, aunque ella esté borracha o insoportable, cuando le pide a “Ka” que se siente para poder observarla y cuando, al final del filme, Katarina observa a su esposo (sin que él la vea a ella) desde el postigo de la puerta de la habitación del hospital. Un desfile de modas está, al igual que un filme y un *peepshow*, destinado a “ser visto”.

¹⁹ Por supuesto, no hace falta incidir una vez más en la enorme repercusión de la relación entre el cine y el voyeurismo. Linda Williams reflexiona: “What is a film, after all, without voyeurism?” (Williams, 1991: 6). Para Noël Burch, por su parte, el voyeurismo representa, además, una articulación crucial en la genealogía de lo que él llama el “Institutional Mode of Representation” (IMR) en relación a la ubicuidad de la cámara (Burch, 1986: 499). Véase también N. Burch (1973).

Sin embargo, en esta última escena el acto *voyeur* se revierte; ahora son Katarina y la enfermera quienes adoptan el papel de *voyeur*. Los diagnósticos médicos de Mogens y la enfermera se empalman con escenas de Peter: éste tiene ataques nerviosos, es muy limpio y cuidadoso, toma tiempo y especial cuidado en ordenar su cama, duerme con un osito de peluche, juega ajedrez, etc. convirtiéndose también en una especie de exhibición, en un espectáculo que se ve sin que el sujeto sea visto.

La marioneta sugiere la deshumanización, sobre todo del cuerpo femenino (¿el cuerpo de la mujer como espectáculo?). Las modelos (especialmente la que lleva puesto un traje con una especie de gola grande), por su parte, destinadas únicamente a mostrar piezas de ropa, remiten al estatus y contexto de Katarina, la modista (y, sobre todo, a un contexto femenino). En cambio, tanto las mujeres desnudas en los diversos carteles del prostíbulo, marionetas en cuanto objetos de exhibición, como la bailarina, (forma de espectáculo y exhibición, aunque, por supuesto, dirigida al sexo masculino) representan diversos desdoblamientos de “Ka”, quien, por cierto, también lleva los pechos desnudos durante la mayor parte del tiempo. Unas vestidas para mostrar lo que “está afuera” (la ropa en sí), las otras desnudas para mostrar precisamente la encarnación del placer, el deseo carnal. La marioneta alude a la manipulación; recuérdese que una vez que ha muerto, Peter sodomiza el cuerpo fallecido de “Ka”. Mas también es el mismo Peter quien pareciera manipulado por fuerzas desconocidas y más allá de su discernimiento.

Ambas escenas (de las modelos y la bailarina respectivamente) interrumpen el curso lineal y se adelantan a su presentación por parte de los intertítulos; enfatizan precisamente su “estar ahí” sin intención de ser neutralizadas/naturalizadas en la diégesis o narración en una suerte de énfasis y autonomía en relación al resto del filme, donde se aluden a sí mismas por medio de auto-reflexividad. Para Marsha Kinder, ambas escenas están claramente conectadas, sobre todo en el sentido en que reflejan esos dos mundos de donde provienen los Egermann y “Ka” respectivamente:

Both events have a logical place in the narrative, but their manner of stylistic presentation emphasizes their disruptive nature. Both intrude into the preceding sequence, coming before the label that introduces the scene to which they belong. Both performances reveal women as dehumanized puppets being manipulated by artists, merchants and consumers to communicate sexual fantasies, but they offer a stark contrast. While the fashion show displays the Persona, featuring costumes that express social codes, the nude dance directly exposes and addresses the Id. The comparison raises the question

of whether the bracketed insert reveals or disguises the impulses behind the narrative (Kinder, 1983: 167-8).

Por supuesto, a primera vista, estas representaciones sitúan y reafirman a la mujer dentro de un estrato social claramente establecido, *i. e.*, un sistema de objetos y gestos socialmente prescrito (Williams, 1986: 512). Las profesiones tanto de Katarina como de “Ka” sugieren una relación más directa con cuestiones tradicionalmente “femeninas”; aunque, por supuesto, con una clara diferencia de clase²⁰.

Estas imágenes problematizan, pues, la posibilidad de un desarrollo causal del filme, si es que esto existe. No son presentadas desde un punto de vista concreto y no pueden atribuírsele a ningún personaje. El filme insiste más bien en su capacidad de desnaturalizarlas. Vale la pena señalar al respecto la propensión de cierto cine a decodificar, deconstruir las imágenes de mujeres, cuyo objetivo es “not necessarily that of seeing the female body differently, but of exposing the habitual meanings/values attached to femininity as cultural constructions”, dada la alianza inevitable entre “la esencia femenina” y lo natural, lo dado (“the given”) o lo que precisamente está fuera del alcance de la acción política y, por lo tanto, del cambio (Doane, 1981: 24-6).

El cambio de color a blanco y negro en la primera escena del filme se lleva a cabo en el prostíbulo, una especie de sótano sin ventilación ni ventanas, maloliente, decorado con esas múltiples imágenes, sobre todo de mujeres²¹; posteriormente, el lugar donde el color regresa es, como se mencionó anteriormente, la habitación de Peter en el hospital psiquiátrico. El carácter heterotópico²² de estos espacios revela su carácter marginal, sin duda, abyecto; uno relacionado con el sexo y la degradación y los mundos de Tim y “Ka”, el otro con la enfermedad, la locura y también la clase burguesa. Que el color se desvanezca y reaparezca en estas escenas de Peter durante el acto asesino y después en su posterior reclusión, así como en dichos lugares, posee también un cariz alegórico. Las dos secuencias a color

²⁰ Mientras tanto, las profesiones “masculinas”, son las del psiquiatra, el inspector y el empresario; áreas científicas, del saber, de la economía y del poder, también situadas en contextos específicos como oficinas o consultorios médicos. Tim es el único que no se ajusta precisamente a esta distinción (¿o sí?): es modisto al igual que Katarina.

²¹ Como bien señala Frank Gado, a pesar de que el filme, en principio, esté situado en Alemania, algunos de los carteles del prostíbulo muestran imágenes de los reyes de Suecia y del tenista sueco Björn Borg (Gado, 1986: x).

²² Para Michel Foucault “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles” (Foucault, 1999b: 437-8). Véase también M. Foucault (1999b).

parecieran aludir a aquello que se relaciona directamente con Peter y su psique: el momento clave del asesinato y, posteriormente, su estancia en el centro psiquiátrico aislado de la sociedad.

No es posible pasar por alto la fuerte presencia sexual a lo largo del filme; expuesta, por ejemplo, a través de la representación de los cuerpos, del deseo carnal de los personajes, de las relaciones extramaritales. Tim describe su promiscuidad y sus encuentros sexuales degradados, Katarina humilla a Peter describiendo su impotencia frente a un amigo y el espectáculo durante el *peepshow* es obvio en este sentido. Además, Tim, y “Ka”, ambos nombres apocopados, se manifiestan como una especie de doble, de *alter ego*, de la pareja protagonista, Peter y Katarina Egermann, empresario y modista, respectivamente²³. Dobles que, de alguna manera, se mueven por ambientes marginales y provocan la (Ka)tástrofe; “Ka”, además, únicamente aparece en el contexto del prostíbulo. Cabe recordar también que Mogens, en su diagnóstico final, habla de la “homosexualidad latente” de Peter, lo cual no deja de hacer eco, de alguna manera, con Tim, donde es más explícita, dado que él mismo se autodefine como tal²⁴.

Luego están las dos Katarinas, Katarina Egermann, la esposa, y Katarina Krafft, “Ka”, la prostituta. Por supuesto, no resulta nada gratuito que ambas mujeres lleven el mismo nombre, además de su parecido físico. Un “Ka” que une a ambas Katarinas y a la (Ka)tástrofe pero que también reduce a la prostituta a una sílaba, “Ka”. “Die (Ka)tastrophe”, (Ka)tarina Egermann, (Ka)tarina Krafft, “(Ka)”. Reducción y síntesis en una simple “K”. “Ka” viene a ser la “sustituta” de Katarina para Peter. Blackwell encuentra un subtexto relacionado con el ritual, sobre todo en el asesinato (“a ritual slaying”) y afirma que el hecho de que Peter esté involucrado en un asesinato ritualista de venganza se vuelve claro en el hecho de que sólo cuando se entera de que el nombre de la chica también es Katarina, éste se dispone a matarla (Blackwell, 2008: 79).

Esta conexión también está implícita cuando Katarina admite que no puede dejar de pensar en ella y a un primer plano suyo le sigue uno de “Ka” cuando está cruzada de brazos durante el *peepshow* (de manera similar a cuando el discurso de Mogens se empalma con la

²³ Además, Tim, cuyo nombre alude a un doble apócope (el de su nombre propio, Thomas, y el de su nombre completo, Thomas Isidor Mandelbaum), es el único personaje que aparece en los intertítulos con su apodo y no su nombre completo, como el resto de personajes cuando se les alude

²⁴ El término que Tim utiliza en alemán es “Schwule”, palabra empleada, sobre todo, para referirse a los hombres homosexuales.

imagen de su paciente-amigo Peter jugando ajedrez ingresado en el hospital). En cualquier caso, el término “catástrofe”, curiosamente, hace referencia también a la “última parte del poema dramático, con el desenlace, especialmente cuando es doloroso”²⁵.

Robin Wood afirma que Tim es otro portavoz (“spokesperson”) más de Bergman de la angustia esencialista (Wood, 2013: 298) y le atribuye cierta visión estereotipada del personaje gay, capaz de aconsejar a Katarina porque está aislado de la norma cultural dada su orientación sexual y puede ver los problemas heterosexuales como un “outsider”, con imparcialidad (Wood, 2013: 298)²⁶.

Por lo demás, Wood sugiere que si aceptamos el diagnóstico de Mogens de que Peter es homosexual, se explica entonces la presencia de Tim en el filme “to which he doesn’t otherwise obviously belong: Bergman needs him to suggest why Peter could not have taken the obvious alternative route, accepting and acknowledging his gayness” (Wood, 2013: 301). Sin embargo, se desea agregar que más bien sucede lo contrario; Tim, junto con “Ka”²⁷, resulta el personaje más sugestivo de todos que es consciente de su oscilación entre la posibilidad de penetrar más en sus perturbaciones o salirse de ellas. En una suerte de monólogos (uno de ellos caracterizado por estar mirándose al espejo mientras habla), Tim es quizá el único capaz de ver más allá del razonamiento (científico, policial, sexual) de la situación general en la que se mueven los personajes y describir la ambigüedad y la imposibilidad de cualquier argumento. Wood afirma que de todos los personajes es el más honesto, el más consciente de sí mismo y que se acepta a sí mismo (no obstante, con un tipo de pesimismo estoico), el más abierto hacia otras personas y comprensivo de sus problemas (Wood, 2013: 298). Tim se aproxima además a delinear las contradicciones y la ambigüedad que rodean a las paradojas de la subjetividad, sobre todo de Peter y su rostro “dividido” simboliza precisamente esta cuestión:

Ich werde von Kräften gesteuert, die ich nicht meistere. Ärzte, Liebhaber, Pillen, Drogen, Alkohol, Arbeit. Nichts hilft. Es sind geheime Kräfte. Wie heißen diese Kräfte? Ich weiß nicht [...] Ich neige mich dem Spiegel zu und sehe in mein Gesicht hinein, das mir so ziemlich wohlbekannt ist, und stelle fest

²⁵ Según el Diccionario de la Lengua Española.

²⁶ Esta cuestión también se trata en el apartado 1.1 de este capítulo.

²⁷ “Ka” es, sin duda, el personaje más positivo del filme, lleno de delicadeza y sensibilidad.

dass es in dieser Kombination aus Blut und Fleisch und Nerven und Knochenstücken zwei völlig unvereinbare... Ich weiß nicht, wie ich es nennen soll. Zwei unvereinbare...”²⁸.



Fot. XXII y XXIII El monólogo de Tim frente al espejo

Antes ya había habido un monólogo sugestivo de Tim durante su entrevista (donde aparece, por cierto, el detective por única vez), no falto de ironía y mordacidad, dado que también el inspector menciona el hecho de que él sea gay y “Ka” prostituta para ofenderlos. En esta escena se emplea sobre todo el plano/contraplano (el filme, en general, tiende más a la combinación de primeros planos y planos generales y a los *travellings* cortos), con el fin quizá de acentuar el contraste entre los dos personajes que, sin duda, es explícito en el diálogo.

Ahora bien, ¿qué habría que leer en el título “De la vida de las marionetas”? Lleva implícito diversas posibles lecturas. Alude, por una parte, al teatro de marionetas (“Puppentheater”) con el cual jugaba Peter de niño y al cual refiere su madre y, por otra parte, a diversos sentidos metafóricos que dicho concepto posee dentro de la historia: cierto pesimismo quizá hacia los seres humanos vistos como individuos disgregados y sin control sobre sus propios actos, etc.: una y otra vez estos personajes indican que no están completamente bajo control y son conscientes a intervalos de eso (Livingston, 2009: 158). Por otro lado, como ya se mencionó, la marioneta alude a las modelos de la pasarela de Katarina, a las mujeres del prostíbulo y a la bailarina desnuda que danza/actúa durante el *peepshow* y a quien casi no se le ve la cabeza, como la estatua acéfala que se encuentra afuera de la casa de

²⁸ “Estoy gobernado por fuerzas que no puedo controlar. Médicos, amantes, píldoras, drogas, alcohol, trabajo. Nada ayuda. Son fuerzas ocultas. ¿Cómo se llaman estas fuerzas? No lo sé [...] Me observo en el espejo y veo que en mi rostro, que me parece tan familiar, esta combinación de sangre, carne, nervios y huesos, hay, no sé cómo llamarlo [...] dos... completamente irreconciliables...”. Los subtítulos del filme en castellano se equivocan al añadir “dos *entidades* completamente irreconciliables” cuando precisamente Tim enfatiza la imposibilidad de nombrarlos.

la madre de Peter. De la misma manera, apunta también a la escena final del “Epílogo”, cuando Peter, encerrado en el centro psiquiátrico, se acuesta sobre la cama con un osito de peluche desgastado, “quizá un recuerdo de la niñez” (“wahrscheinlich eine Kindheitserinnerung”), según la enfermera.

Al mismo tiempo, el título también alude a la misma estructuración y fragmentación del filme, *i. e.*, las alusiones a un teatro de marionetas se encuentran implícitas tanto en el título como en la temática, así como en la construcción del filme. Además, aunque posiblemente sea ésta la más obvia de las conexiones, el título posee claras alusiones al teatro, a la representación y al juego. Estas relaciones así como la ironía y el juego se presentan también claramente en los diálogos; tales cuestiones intentan testificar que todo, de alguna manera, no es más que una lúdica representación: “Alles ist wie ein Spiel”, dice Peter, “Mit wiederholten Repliken, Pausen, Ausbrüchen. Die Mangel an Publikum ist natürlich fatal”²⁹. Y es precisamente al “escenario” (“auf die Bühne”³⁰), o cama-escenario según Marilyn Johns Blackwell³¹, a donde “Ka” lleva a Peter y donde, minutos más tarde, se lleva a cabo la (Ka)tástrofe³².

Ahora bien, los términos “Prólogo” y “Epílogo” suponen cierta continuación, resumen de algún acontecimiento. Implican de antemano una determinada manera de ser leídos: principio y conclusión; uno como antecedente o resumen y otro como colofón. Pero, ¿“Prólogo” de qué? Dado que el filme está planteado como una suerte de investigación, estos términos resultan un tanto subjetivos, por más que las razones del asesinato no se encuentren y los discursos del psiquiatra y su diagnóstico no resulten convincentes. Al contrario, en el filme, ese “Prólogo” no son los antecedentes de la “(Ka)tástrofe”; el “Prólogo” es la “(Ka)tástrofe” misma (recuérdese que éste corresponde a la escena del asesinato). Es el prólogo del filme mas no de la diégesis. La secuencia del asesinato está truncada; la linealidad es subvertida. Ésta es presentada por medio de tres cuadros distintos que no siguen el orden

²⁹ “Todo es como un juego. Con respuestas ensayadas, pausas, mutis. La carencia de un público es, naturalmente, fatal”.

³⁰ En alemán, literalmente, “sobre” (“auf”) el escenario.

³¹ “This bed image not only fills almost the entire screen, it is also shot from a low angle so as to give it yet more visual weight” (Blackwell, 2008: 78).

³² Véase este texto de Blackwell sobre la presencia de camas-escenarios en el cine de Bergman. Para Blackwell, en relación a este filme en particular, “a ritual drama of sexuality, childhood and death is enacted on a platform/bed playing space” (Blackwell, 2008: 80).

rectilíneo: el primero, cuando Peter está con “Ka”, la asesina y, posteriormente, abusa sexualmente de ella (Cuadro 1); el segundo, cuando Mogens narra su llegada al prostíbulo y, por medio de un *flashback*, encuentra a Peter y a “Ka” muerta (Cuadro 2), y el tercero, cuando Peter acude al prostíbulo y ve el *peepshow* (Cuadro 11). Podría decirse que el “clímax”, en lugar de aparecer a la mitad o al final, como suele suceder, se ha dejado en la primera escena del filme. Además, tanto el prólogo como el epílogo son los únicos segmentos que están en el tiempo presente (Kinder, 1983: 164).

¿Comienza el filme con el “Prólogo” o antes, con el título del mismo? ¿Por qué debería considerarse el título un elemento externo si comparte esas mismas características formales que los intertítulos (misma tipografía, letras blancas, fondo negro)? ¿Si, además, se repite? (Aparece al principio y al final, recuérdese). Los créditos tampoco permiten discernir el “final”. ¿Es el “Epílogo”? ¿O el último cartel “Aus dem Leben der Marionetten. Ein Film von Ingmar Bergman” que, por medio del formato y la canción “Touch me, Take me”, automáticamente conectan con el *adentro* del filme? El filme está, así, doblemente enmarcado.

Por otro lado, cabe recordar también que este filme, como muchos otros del realizador, lleva a cabo un juego intertextual con filmes anteriores y posteriores del mismo Bergman. Peter y Katarina Egermann aparecieron por primera vez en *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1972) como la pareja amiga de Johan [Erland Josephson] y Marianne [Liv Ullmann]. Aquí, la pareja de los Egermann los visita y, durante la reunión, se manifiesta la violenta situación en la que viven. En *De la vida de las marionetas* hay igualmente una breve referencia a “Johan y Marianne” durante la discusión en casa de los Egermann cuando Katarina menciona que estuvieron cenando con ellos. En la posterior *Saraband* (*Saraband*, 2003), Johan y Marianne reaparecerían a su vez en una especie de continuación de la historia luego de varios años de haberse divorciado. Del mismo modo, “Katarina” es también el nombre de la chica que, en *Persona*, está con Alma [Bibi Andersson] en la playa durante su encuentro erótico y de la mujer que Andreas [Max von Sydow] imagina en *Pasión* también en un contexto erótico.



Fot. XXIV y XXV Peter y Marianne y Katarina junto a Johan en *Secretos de un matrimonio*

Durante el *peepshow*, ese espectáculo destinado a ver sin ser visto, la cámara se centra primeramente en la bailarina por algunos segundos y, posteriormente, pasando de una de las mirillas a otra, se desplaza hacia “Ka”, quien llega por la parte posterior y permanece dentro de la habitación. Luego del cartel, aparece un plano visto desde una mirilla (“peephole”), que inmediatamente se abre, desde donde se observa a la chica; luego, una panorámica procede hacia la izquierda y se detiene en otra de las mirillas, que también se abre, y donde se percibe el reflejo del rostro de Peter sobre el cristal de la cabina. Se produce luego un cambio de foco (“rack focus”) de la chica al rostro de Peter. Así, se distingue el siguiente plano: desde lo que aparentemente sería el punto de vista de Peter, un reencuadre muestra a la mujer bailando, detrás a “Ka” que, a su vez, pareciera ver a ambos directamente, y la imagen de Peter reflejada en el vidrio como si se tratase de un espejo (Fotograma XXVII). Peter puede ver tanto a ambas mujeres (objeto) como el reflejo de sí mismo mirando (sujeto/objeto). Sin embargo, no pertenecen a la misma mirada: esa panorámica inicial no coincide con el punto de vista de Peter en dicho reencuadre. Nuevamente se trata, a un mismo tiempo, de dos miradas distintas que sólo al final llegan a entrecruzarse.



Fot. XXVI y XXVII Peter, detrás “Ka”, durante el *peepshow*

En este sentido, Slavoj Žižek, en relación al acto de mirar y la pornografía, ha afirmado que es el espectador, él o ella, quien efectivamente ocupa la posición del objeto. Los verdaderos sujetos son los actores en la pantalla que intentan estimularnos sexualmente, mientras que nosotros, los espectadores, somos reducidos a un objeto-mirada paralizado (Žižek, 2000: 526). Peter es, además, doblemente consciente de esta situación, ya que la imagen lo muestra observándose a sí mismo “mirando”.

Por esta misma razón, una de las ideas más representativas que se recogen de esta reflexión es la utilización del reencuadre, el cual actúa tanto en relación a las tramas como a los procedimientos expresivos. Esta delimitación, al “encerrar”, de alguna manera, ciertas fracciones y relaciones entre los personajes, acentúa también, por supuesto, aquello que no puede ser fácilmente representado, de alguna manera también, por supuesto, en sentido metafórico. Para Francesco Casetti y Federico de Chio, la técnica que consiste en “enmarcar” dentro de determinada imagen, a su vez, una porción de lo real,

alberga a menudo “marcos” más pequeños [...] El efecto es el de dinamizar el formato de la imagen, que en cierto modo se restringe o se amplía; pero también es el de mostrar la precariedad y a la vez la pluralidad de los “recortes” posibles, mostrando así abiertamente la operación de enmarcado (Casetti/di Chio, 1991: 86-7).

En líneas similares, la noción del *neutro* de Marie-Claire Ropars se convierte en un elemento más que sugestivo en determinados textos filmicos, los cuales contribuirían en forma particular y original a una crítica de la idea del sujeto, una forma que podría prestarse para una invención de un *neutro*. Se trata de un parámetro que Ropars considera esencial para un

acercamiento estético ilimitado; el uso del *neutro* desestabiliza los datos narratológicos conocidos, dado que afecta tanto a los componentes de la narrativa (personajes y narración) como a los eventos y al argumento. Esta peculiaridad no se explica por una especificidad femenina del denominado “cine de mujeres”; aparece y se desarrolla en reacción a un hecho del cine de la tendencia dominante³³. Que se utilicen indicadores masculinos o femeninos no cambia el principio de intercambiabilidad, que no es una rotación, sino un proceso de erosión crítica. El reto consiste en vencer las categorías y oposiciones a través de las cuales la narrativa transporta los roles. Por ejemplo, un personaje femenino que sin cesar actúa como el doble del narrador, haciendo que el intento de hablar (del hombre) se vuelva superfluo. La originalidad “femenina” en un filme consistiría no en reclamar posturas simétricas –al situar lo femenino en el lugar y situación de lo masculino– sino en lo contrario, en erradicar lo que establece las posturas antitéticas. El punto estratégico, el cual expresa y transporta al neutro, se relaciona mucho más con la organización narrativa que con los atributos semánticos de los protagonistas. Así, el neutro es un experimento en donde la voz de alguien habla en lugar y en vez de un sujeto, trayendo y poniendo en juego la diferencia entre identidad personal, sexual y subjetiva. Voz a la vez dividida y multidiscursiva, cuyo rol es hacer hablar a la diferencia. Lejos de ser algo dado, el neutro debe ser entendido como una neutralización de diferencias de identidad, previniendo al sujeto al mismo tiempo que lo convoca (Ropars, 2002: 123-6).

Así, en esta misma línea, para Stephen Heath, una transformación de los análisis o puntos de vista de las condiciones del cuerpo en la práctica del cine requiere necesariamente el reconocimiento de una cuestión fundamental:

The image is never the property of me or of this or that person in the image; it is always an image *for* – for the film, its cinema. No referent can *guarantee* a discourse: the represented a discourse produces is grasped, realized, exists as such *in the particular discursive process of representation*, and it is this that needs first and foremost to be interrogated (Heath, 1981c: 191; el subrayado es mío).

³³ Ropars aclara que esto no se debe confundir con la *Nouvelle vague* y el cine de Resnais, Varda o Godard, quienes buscaban una nueva forma de montaje donde la discursividad no se confundiera con la personificación de un sujeto. La *Nouvelle vague* formó un modelo de la búsqueda subjetiva de un protagonista masculino en búsqueda de su identidad, donde la figura femenina sirvió de auxiliar de esa realización de identidad del héroe y donde fue efectivo, dada la presencia del “otro” sexual. Así, “far from being given by language, the emergence of the neuter [...] belongs to the general process of writing which encompasses and overflows all narrative” (Ropars, 2002: 123-4).

Ningún referente puede garantizar un discurso. La idea de que el referente se impone en la representación representa una concepción que es ya en sí misma una construcción³⁴. Es necesario, pues, desde esta perspectiva y de ahora en adelante, plantear el problema de la referencialidad siempre y cuando investigue siempre la cuestión de la modelización, junto con los procedimientos que se han utilizado para la construcción del texto e identifique los procesos discursivos que toman parte en la representación.

Es así como la presencia de un sujeto no escindido es puesta en duda en diversas ocasiones en el filme, el cual está repleto, además, de imágenes y alusiones a la mirada, la duplicación y la repetición. Elementos que se ejemplifican, por ejemplo, en las contradicciones de personajes de un cuadro a otro o en la repetición de diversos componentes, mas en tono simbólico, en sueños o alucinaciones estilizados (luminosidad excesiva y artificial, fundidos encadenados, cámara lenta, desenfokes, *loops*) que contrastan con la “objetividad” de la crónica policíaca y psicoanalítica (planos fijos, poca movilidad de la cámara, cortes secos, planos medios frontales).

El filme enfatiza sus rupturas por medio de la constante segmentación y distanciamiento autorreflexivos, llevado a cabo por medio de 1) una compleja segmentación y organización de la trama que no corresponde con la línea ni está presentada de forma cronológica; 2) una puesta en duda y renuncia a la identificación cámara-personaje que no siempre logran encontrarse y coincidir y 3) el voyeurismo y la noción del cuerpo femenino como espectáculo, lo cual conlleva la problematización de ver “al otro”; cuando esto se lleva a cabo, el sujeto masculino observa, a su vez, el reflejo de sí mismo convertido también en objeto (Žižek). Todas estas reflexiones refuerzan la puesta en duda de la linealidad y la mirada como nociones fijas, recordando que “[un] montaje que descompone o desconstruye el montaje clásico y transparente [...] ejerce una función ética positiva, al desvelar el carácter alienante del otro” (Sánchez-Biosca, 1996: 56).

³⁴ M. Asensi (2011).

5.3 *Persona* (*Persona*, 1966): fragmentos y vínculos (inter)textuales

“It becomes, once again, a matter of a certain kind of reading”.

Peter Brunette & David Wills¹

El estudio de la relación entre discurso y representación constituye uno de los principales propósitos de la lectura de este texto fílmico, así como un acercamiento y reflexión en torno al lugar que posee dicha relación en el filme en concreto a través del paso del tiempo. A partir de *Persona* (*Persona*, 1966) es posible ilustrar la necesidad de reescribir o replantear diversos puntos y objetivos que reaparecen constantemente dentro de su análisis. Dado que este filme en particular parte precisamente de aspectos como el cuestionamiento y profunda atención a la imagen fílmica, la puesta en evidencia de sus materiales, el cine narrativo lineal tradicional, la lectura política, así como del cuerpo y el erotismo femeninos, permite al mismo tiempo la reexaminación de un texto que merece la pena releer. Esto está estrechamente ligado a la manera en que Mieke Bal concibe ciertas obras artísticas: “objetos teóricos” que teorizan la historia cultural al comprometerse críticamente (Bal, 1999: 5).

Un punto irreducible en *Persona*, sobre todo en el terreno de lo narrativo, acompaña los diversos análisis del filme que se han llevado a cabo a lo largo del tiempo. A cincuenta años después de su aparición, innumerables textos, incluso libros enteros, se han escrito sobre él² y representa el trabajo de Ingmar Bergman que más se ha estudiado. Sin embargo, los enfoques o interpretaciones permanecen, en la gran mayoría de los casos, en el plano de la ficción, la narración, en el ámbito de lo que Jean-Louis Baudry llama *el terreno del significado* (Baudry, 1986: 533). Debido a esto, se vuelve indispensable apoyar la necesidad de un análisis crítico que penetre en la composición y asuma temas como iconicidad, imagen, montaje, cuestionando, a su vez, una mirada tradicional lineal y rígida de los elementos cinematográficos. Todo lo anterior aunado a lo que implica indicar que se trata de “un filme de Bergman” que, como bien apunta Juan Miguel Company, es “suministrar al producto un

¹ P. Brunette & D. Wills (1989: 65).

² Caben destacar de entre los ensayos más relevantes, sobre todo, M. J. Blackwell (1997e), G. A. Foster (2000), J. Simon (1972), pp. 208-310, B. F. Kavin (1978), P. Livingston (1982), pp. 180-221, B. Steene (2000), R. Wood (2013). Asimismo, la antología de ensayos dedicada al filme en Ll. Michaels (2000) y los libros de P. Ohlin (2011) y M. J. Blackwell (1986).

valor añadido más al tiempo que valorarlo apriorísticamente como *artístico* para su degustación” (Company, 1999: 11).

Persona exige la lectura de los límites que plantea y examina por medio de su intertextualidad, del género y de cierto cuestionamiento ideológico y socio-político. Asimismo, debe considerarse el hecho significativo del paso del tiempo y de cómo este elemento forma ya parte de las (re)lecturas que ahora se puedan hacer de éste u otro filme comunicando, de alguna manera, pasado con presente. Así, resultan fundamentales posturas *queer* como la de Gwendolyn Audrey Foster, quien analiza el filme desde una perspectiva contemporánea o como aquélla de Daniel Humphrey, quien indaga más bien en el *cómo* pudo haberse leído el trabajo de Bergman en el momento de su aparición también desde una perspectiva *queer*³. Por su parte, para Robin Wood, *Persona* se ha hecho más legible a partir de la llegada del feminismo, del movimiento gay/lésbico y del cuestionamiento del género y la sexualidad (Wood, 2013: 253).

Continuamente se ha destacado un uso ambiguo de cierta “realidad” y “fantasía” presente en las imágenes (lo que *realmente* sucede). Las lecturas están normalmente encaminadas a la búsqueda de confirmar si se trata de un sueño de Alma [Bibi Andersson] o de Elisabet [Liv Ullmann], si hay una correspondencia y/u oposición de elementos visuales y temáticos, sobre todo en base a cierta *claridad*. El filme es difícil o hermético porque no se sabe *qué* sucede y *por qué* y la mayoría coincide en remitir la acción en la casa de verano a la fantasía o sueño de Alma.

Para John Simon, *Persona* es “complicado”, dado que conlleva imágenes al parecer no relacionadas entre sí (sobre todo aquellas que aparecen al principio, a la mitad y al final del filme), por la manera en que la historia es contada con secuencias “que sólo pueden ser sueños” (donde no se dice dónde comienza o termina el sueño ni quién lo sueña), las diversas elipsis o duplicaciones, elementos contradictorios y preguntas sin contestar, vacilación sobre si una acción es justificada o no o sobre que tan “buenas” o “malas” son las personas involucradas, incertidumbre y preguntas abiertas (Simon, 1972: 215-16). Esas “contradicciones” serían, sobre todo, las escenas con carga simbólica aparentemente “más

³ Humphrey diferencia entre su perspectiva y la de Foster; mientras él intenta registrar de qué manera los filmes de Bergman pudieron haberse leído, desde una perspectiva *queer*, cuando estos aparecieron en los teatros de arte en Estados Unidos Foster articula una lectura *queer* como uno la haría en la actualidad mirando atrás a un filme específico (Humphrey, 2013: 177, n2).

allá” de la diégesis: la cinta fílmica que aparece tres veces y que se quema justo a la mitad, las miradas directas a la cámara, entre otras cosas⁴. Esto vendría a cuestionar su estatus y a inscribirlas en un “afuera” de la “narración” o “historia”. Así, los apelativos que suelen girar en torno a *Persona* van de la mano de una concepción experimental de un filme que posee la narrativa típica “por excelencia” de la década de 1960 (Ohlin, 2005: 264n)⁵, si es que resulta posible precisar lo que eso representa.

¿Hasta dónde puede leerse un filme a partir de su distanciamiento de una supuesta linealidad o claridad? Las rupturas, las contradicciones, existen en *todo* filme (Ropars; Brunette/Wills) como se ha venido exponiendo a lo largo de este trabajo, y eso que se describe como resistiéndose intransigentemente a fusionarse en una historia única y sencilla (Simon, 1972: 225), argumento de la gran mayoría de las tesis sobre *Persona*, representa, en realidad, una característica de todo filme, más allá de cualquier diferenciación entre distintos tipos de textos⁶. En este sentido, Birgitta Steene realiza una importante observación (y que, nuevamente, no es exclusiva de este texto fílmico) sobre esta condición, tomando en cuenta los primeros años del trabajo de Bergman en lo que bien podría considerarse una industria fílmica popular en el contexto sueco: debido a esta circunstancia, *Persona* posee tanto elementos del llamado cine tradicional como del modernista (Steene, 2000: 26-7), como se verá más adelante.

Hasta cierto punto la auto-reflexividad⁷ y la metaficción no constituían elementos desconocidos en el cine, incluso para esa época. Estas estrategias, que afectan sobre todo a la forma de percepción por medio, principalmente, de contrastes abruptos, Maureen Cheryn Turim los adjudicaría más que nada al filme vanguardista⁸. Pero afirmar que *Persona*, y Bergman incluido, desafían el cine narrativo tradicional y la ideología masculina dominante al subvertir las relaciones espectador/texto que han prevalecido en el cine *mainstream*, tal como expresa la tesis de Marilyn Johns Blackwell (Blackwell, 1997e: 133), implica recurrir

⁴ Cabe recordar que el propio Bergman insistió en que los fotogramas del filme que la prensa utilizaría cuando éste se estrenó llevaran incluida la franja lateral para los dientes del engranaje con el fin de enfatizar el hecho de tratarse de una imagen fílmica.

⁵ Véase W. W. Dixon (2000) para una lectura de *Persona* en el contexto del cine de esta década.

⁶ Véase el trabajo de M. C. Ropars (1981), sobre todo el análisis de *La regla del juego* (*La règle du jeu*/Jean Renoir, 1939), texto denominado “clásico”, así como T. Conley (2006) donde lleva a cabo, en base a las nociones de *écriture* y del jeroglífico derrideanos, análisis de filmes también del llamado “cine clásico”.

⁷ Véase el apartado dedicado a la auto-reflexividad en el Capítulo III de este trabajo.

⁸ Véase el trabajo de M. C. Turim (1985).

nuevamente a la idea, anteriormente expuesta, de que estas oposiciones permanecen claramente definidas y mutuamente antitéticas.



Fot. I Elisabet Vogler tomando una fotografía al fuera de campo

Una de las primeras ocasiones en que esta cuestión se manifiesta más abiertamente es cuando luego de un plano general de la costa, Elisabet irrumpe en el marco desde la parte inferior, inesperadamente, y toma una fotografía ¿al espectador? Sí, pero también al camarógrafo y, por implicación, al director/guionista (Wood, 2013: 268). Escena que, más allá de la reflexión en torno a la ficción, al espectador, a la artificialidad del arte cinematográfico, se adhiere, efectivamente, a una serie de escenas en las cuales el punto de vista y las relaciones observador/observado se intercambian. Alude, asimismo, a una de las escenas finales en las cuales el propio Bergman, junto con Sven Nykvist, su camarógrafo, son vistos sobre una grúa detrás de la cámara filmando a la misma actriz, cuyo rostro invertido se ve reflejado en el lente del aparato.



Fot. II Elisabet y el “detrás de cámara”

Esta escena es precedida, curiosamente, por esa otra imagen tan representativa del filme, en la cual Elisabet pasa su mano hacia atrás por el pelo de Alma, viendo ambas directamente hacia el espectador en una especie de espejo/cámara (Fotograma III)⁹. Además de las connotaciones metafílmicas de esta escena, para Simon toma también un carácter autoerótico, sobre todo cuando Alma narra la historia en la playa (Simon, 1972: 273) y para Humphrey inaugura la pasión homosexual femenina de la narrativa (Humphrey, 2005: 153). Recuérdese también que esto sucede, al parecer, la misma noche luego del monólogo erótico de Alma. Existen, sin embargo, fotogramas en los cuales Elisabet besa o toca con su rostro el cuello de Alma, mas en el filme esto no es posible percibirlo, ya que antes la escena se funde lentamente en negro antes de que esto pueda distinguirse; a diferencia de los fotogramas, que son mucho más iluminados (Fotograma III)¹⁰. Según Wood, esta escena, junto con las secuencias de los pre-créditos y los créditos, es incierta en relación con la “realidad” de la narrativa; afirma, además, que no se ve tan clara como el resto de las escenas anteriores (sino borrosa, como si se tratase de un sueño).

It is the first sequence (if we leave aside the pre-credit and credit sequences) whose status in relation to the narrative's «reality» is uncertain, and this uncertainty is underlined by a stylistic break: instead of the clear high-definition images that have characterized the visual style up to that point, it has a misty, hallucinatory, dreamlike quality. But its status as dream or hallucination is not clear either (Wood, 2013: 267).

⁹ El espejo juega un papel importante en todo el filme, como se comentará más adelante.

¹⁰ Como bien señala Bordwell, durante mucho tiempo no se utilizaron ampliaciones de fotogramas sino fotografías tomadas durante la filmación (Bordwell, 1997: 11).



Fot. III y IV

Aunque se intuye que podría tratarse de un espejo, dicho reflejo *sobre* éste nunca se ve. El fuera de campo es puesto en duda, así como la visibilidad o el hecho cinematográfico *per se*; además, dicho espejo es sustituido por la cámara y el punto de vista del espectador/director/fotógrafo¹¹. La ambigüedad que circula detrás de la imagen se relaciona con los límites entre la ficción del filme y esa supuesta realidad tan aludida. La equiparación entre la cámara y un supuesto espejo pareciera querer confundir precisamente esos espacios puesto que ni los límites de la ficción ni la realidad fenoménica a la que aludiría están rígidamente delimitados.

Precediendo de alguna manera al filme mismo, el título se conoce siempre antes, existe independientemente y más allá de su marco. Como un tipo de jeroglífico, afirma Brunette; o bien, *paradigma* de jeroglífico, examinando así la naturaleza gráfica, lingüística, dentro/fuera del texto mismo:

Outside the film, the title is a piece of writing that will enjoy a life of its own, becoming grafted upon and into other texts, producing additional meaning effects that can never be completely controlled or even catalogued (Brunette, 1989: 140).

Aunado además a todos los supuestos *afueras* del texto fílmico, como la firma, los créditos, los actores, la crítica, la promoción, entre otros. *Cinematografía (Kinematografi)* fue el título que Bergman deseaba darle primeramente a su filme¹². *Persona* (“máscara” en latín)¹³ alude a

¹¹ Véase el apartado dedicado a la auto-reflexividad en el Capítulo III.

¹² Steene afirma que *Sonata para dos mujeres (Sonat för två kvinnor)*, *Una pieza de cinematografía (Ett stycke kinematografi)* y *Opus 27* fueron otros títulos hipotéticos (Steene, 2005: 270). Livingston señala que el término “persona”, desde el punto de vista jungiano, se ha tratado muy poco en los acercamientos al filme; véase P.

la actuación, al actor, a la representación, a la apariencia o simulación, pero también a la máscara/careta o rostro monstruoso, fruto de esa famosa unión de los dos rostros que aparenta una máscara, así como a la profesión/uniforme/labor de enfermera, el mismo silencio como una máscara más, tal como lo señala la psiquiatra en el filme, o al habla en sí vista como máscara verbal, según Törnqvist (Törnqvist, 1999: 62). Se trata, pues, entre otras cosas, de un filme sobre las máscaras adoptadas por una mujer que decide ser enfermera, por una actriz que decide hacer el papel de esa mujer, por otra actriz que hace de actriz, por esa actriz en su rol de Electra y luego como paciente en silencio (Kawin, 1978: 104). Ciertamente, una postura *en abyme* sitúa a la actriz Liv Ullmann haciendo de Elisabet, una actriz que, a su vez, representa el papel de Electra en la obra de teatro del mismo nombre.

La máscara remite igualmente a Elisabet, quien, en el único *flashback* lleva, en su papel de Electra, un rostro excesivamente maquillado y una peluca oscura. En la primera secuencia del filme Alma aparece en un plano entero cuando se presenta con la psiquiatra; antes de ver a esta última se escucha su voz en *off*, que describe el momento en que la actriz se queda muda en medio de la función, yuxtapuesta al primer plano de Elisabet. Se advierte a El-isabet/El-ectra, pero no se distingue el escenario de un teatro ni tampoco el público; sólo se ven las luces y a ella que gira hacia la cámara, situándose en medio del supuesto público y de los espectadores del filme. El-isabet/El-ectra gira el rostro y pareciera ver a la cámara permaneciendo en el medio, inmutable.

Una secuencia parecida reaparecerá casi al final cuando Alma, al salir de la casa de verano, es vista detrás de un plano de una estatua; luego de un *zoom* de la estatua sigue inmediatamente el primer plano de El-isabet/El-ectra, quien gira rápidamente hacia la cámara y que, curiosamente, no es precisamente el mismo plano anterior de la actriz en el papel de Electra. Esta escultura apareció antes durante la discusión entre Alma y Elisabet (tomando en cuenta que se trata de un monólogo de Alma) y no deja de recordar a esas otras que

Livingston (1982: 267 n29). El análisis de B. Houston y M. Kinder (1980), así como el trabajo de D. Fredericksen (2005) analizan el filme desde un punto de vista de la psicología y el psicoanálisis.

¹³ Cabe mencionar que el título *Persona* ha permanecido generalmente sin traducir, mas incluso un título sin traducir cambia sutilmente debido a su entrada en un ambiente lingüístico y cultural nuevo, mientras que títulos traducidos se ven envueltos en un verdadero torbellino de *différence* (Stam, 1989: 73). Curiosamente, en Brasil el título del filme fue traducido como “Quando as Mulheres Pecam” (“Cuando las mujeres pecan”) (Stam, 1989: 74), otorgándole una fuerte connotación erótica adicional. Véase Stam (1989), en particular el capítulo 2 “Language, Difference, and Power”, pp. 57-84 sobre traducciones, lenguas y el doblaje en el cine.

aparecerán más tarde en *Pasión* (*En passion*, 1969), *La carcoma* (*Beröringen*, 1971) y en *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980) (aunque acéfala).



Fot. V y VII

Siguiendo esa tendencia recurrente a situar el trabajo de Bergman más allá de lo moral, de lo político, la mayoría de las veces se relega una lectura ideológica de la escena en la cual aparece la célebre fotografía del niño en el gueto de Varsovia¹⁴. Después del estallido de Alma tras confesar haber leído la carta de Elisabet dirigida a la psiquiatra, ésta, enfadada, vuelve a su habitación, se acuesta en la cama y, al tomar un libro y abrirlo, aparece esta fotografía, la cual observa un tanto con sorpresa, como si no supiese que estuviese ahí, aunque parece ser el libro con el que antes se le vio. En lo que parece ser su punto de vista, la imagen es presentada en catorce planos distintos (Fotogramas VIII-XXIII). El primero de ellos no está enmarcado, sino que muestra la fotografía recargada sobre la lámpara de la mesita de noche; le sigue un primer plano más cercano de Elisabet y después trece planos más de diversos detalles (los soldados, personas, las armas, las manos, las expresiones de la gente) terminando con el primer plano del niño, música contundente y un fundido en negro.

Esta fragmentación, separación en varios de sus componentes como para leer las diferentes partes que la integran, pareciera querer desafiar la habilidad de la imagen de comunicar cierta totalidad (Blackwell, 1997f: 161-2), proponiendo el sentido de la *inestabilidad* de la fotografía como evidencia, como representación histórica exacta del pasado; además, tomando en cuenta la ambigüedad que existe alrededor de ella (su autor, la

¹⁴ Dicha fotografía apareció por primera vez en un reporte de la SS sobre la erradicación del gueto judío en Varsovia. Peter Ohlin (2005) lleva a cabo una interesante lectura del contexto de la misma al lado de la producción del filme de Bergman. En relación a la historia de esta imagen véase D. Porat (2010).

identidad y el destino del niño, etc.). Es verdad, como afirma Peter Ohlin, que la fuerza de la fotografía entonces no cobraba las dimensiones que tendría posteriormente y, sin duda alguna, la lectura del filme se ve modificada drásticamente en relación a aquéllas que pudieron llevarse a cabo cuando éste apareció (Ohlin, 2005: 250-2). Cabe recordar también que, al mismo tiempo en que Bergman terminaba el montaje de *Persona*, trabajaba en la puesta en escena de la obra de teatro *La investigación (Die Ermittlung, 1965)* de Peter Weiss, basada en material documental sobre el juicio en Frankfurt de algunos de los funcionarios de la SS que habían servido en Auschwitz. Aún así, el interés de Bergman en esta obra, según Steene, era “más existencial” (Steene, 2005: 612) desdeñando así (nuevamente) cualquier comentario socio-político concreto.









Fot. VII-XXII

Esto recuerda a esa otra fotografía fragmentada: la del hijo de Elisabet, esa imagen del otro “niño” que ella rompe en dos verticalmente (relacionándose con las rupturas y duplicaciones del filme, como ya se ha hecho notar); además, ambas poseen sujetos masculinos. La figura del niño judío se ha relacionado con la del hijo de Elisabet, con el aborto de Alma o con el niño de los créditos y, efectivamente, la palabra “chico” (“pojke”, “pojkar”) aparece recurrentemente en *Persona*. Ahora bien, el hecho de tratarse de una fotografía, en contraposición a la imagen en movimiento del cine, confronta precisamente la relación imagen fija/imagen en movimiento. Cabe destacar que, a pesar de esta inmovilidad, esta fotografía dentro del filme “se mueve”, se tambalea un poco, al parecer, por el uso de la cámara en mano:

if the viewer cannot single out an image, the film itself can, at least if it incorporates a still photo as an object in the narrative. Any point-of-view shot of a photograph thus brings out the hidden still image that is the premise for all moving images. The conceptual layers of such a point-of-view shot are rich; although the strip of film is moving, the image does not appear to do so, but it can only remain still on screen by moving rapidly through the projector in multiple exact copies (Sandberg, 2000: 147).

Ohlin sugiere una perspectiva que ha resultado constante en la mayoría de interpretaciones del filme: según él, hay muy poco en el filme que sea un retrato documental preciso de la realidad social de la década de 1960. Es precisamente porque el filme es tan ahistórico que la fotografía adquiere su impactante valor: recuerda, con una autoridad inevitable, a esa realidad histórica que de otra manera está ausente en el filme (Ohlin, 2005: 245). La cuestión es que un “retrato documental”, concebido como referencias más explícitas a hechos

histórico-sociales concretos, no aparece tal cual en el cine de Bergman, como ya se ha expuesto.

Esto no deja de relacionarse tampoco con la conocida escena de la autoinmulación del monje vietnamita y que Elisabet ve por televisión (la cual también aparece durante los créditos, ¿quizá para fortalecer esa presencia “dentro” y “fuera”?). Se trata de la cobertura en inglés de este suceso que, nuevamente, aparece primeramente como simple imagen *en* el televisor que Elisabet mira, para luego formar parte del encuadre total del filme (Fotogramas XXIV y XXV). Además, como bien señala Simon, Bergman repite y alarga la secuencia por medio del montaje (Simon, 1972: 261) y lo que se narra (acerca de las tropas norteamericanas en territorio vietnamita) no tiene relación directa con la escena, con el monje en sí; hay una discontinuidad radical entre palabra e imagen (Ohlin, 2005: 264-5).



Fot. XXIII y XXIV La autoinmulación del monje en televisión

Todo esto aunado a un importante punto: ¿qué tipo de lectura podría llevarse a cabo si el personaje que ve la fotografía y la imagen en televisión es judío o posee cualquier otro antecedente étnico-social? Necesario aludirlo, ya que la cuestión, indudablemente, se relaciona con la temática racial, ejemplificada además con estos dos episodios que son ya paradigmas de la misma. ¿Será que la tendencia a eludir una lectura política se da en este sentido por ser Elisabet una mujer blanca/nórdica? Es ella quien observa ambas imágenes con atención¹⁵, aunque la fotografía la mira detenidamente, con calma y por partes, y la transmisión televisiva con horror explícito. Según Wood, ambas son el símbolo del horror de

¹⁵ Liv Ullmann, junto con Max von Sydow, será también quien ve por televisión la otra célebre imagen del asesinato del vietcong en la antigua Saigón en la posterior *Pasión* (1969).

la existencia y el filme se identifica con el dolor *universal* (Wood, 2013: 190; 205). Pero llevarlo al extremo de la realidad o el horror *universales* parece aludir a ese privilegio de la “invisibilidad de lo blanco” (Dyer, 2002b: 3-9)¹⁶. ¿Hasta qué punto puede leerse una exclusión en un texto? Ambas imágenes muestran individuos en peligro, sometidos a la humillación, a situaciones extremas; la fragmentación y distorsión de las imágenes lo son, al mismo tiempo, de esos cuerpos, convirtiéndolos en campo de acción y transformación social, pero pagando, por medio de los mismos, las consecuencias. Para Stam es necesario, en este sentido, llamar la atención a las voces en juego en un texto, no únicamente aquellos escuchados en un “primer plano” auditivo, sino también aquellas voces dominadas, distorsionadas o ahogados por el texto (Stam, 1989: 19), ya que todos los filmes llevan a cabo supuestos específicos sobre la ideología de la audiencia y su preparación cultural, tomando una actitud claramente definida hacia lo que Mikhail Bakhtin llamaría su “interlocutor proyectado” (Stam, 1989: 47).

Si bien es verdad que Bergman ha sido a menudo acusado de oportunismo en su uso de realidades políticas sacadas de su contexto y reducidas a significantes de una confusión psicológica interior (Wood, 2013: 254), se vuelve necesario leer esas imágenes en el contexto del filme y recordar que no existe sólo un contexto “original”. Además, las razones personales de Bergman importan poco aquí. No existe un solo “uso” de esas “actualidades políticas”; más bien, no se trata de un uso propiamente, sino de señalar las condiciones del diálogo ideológico, iconoplástico, que se ha establecido en el conjunto de estas imágenes (llámense fílmicas, históricas, documentales).

Ahora bien, ¿cómo leer las relaciones entre la supuesta imagen/discurso documental “real” y las de la ficción narrativa? ¿Se encuentran en un mismo nivel? ¿Cambia, de alguna manera, la función del documento por encontrarse dentro de un filme? ¿Tendrían, acaso, aquí mismo todos un estatus similar? Ambos son hechos *históricos*, “reales”, mas aquí aparecen doblemente mediatizados; la fotografía del gueto fragmentada por medio de una especie de montaje, la imagen televisiva del monje doblemente encuadrada, en movimiento e, incluso, extendida. Sin embargo, la guerra de Vietnam (sin olvidar que el filme fue rodado durante dicho suceso) y el Holocausto, esos dos grandes horrores del siglo XX, no aparecen de manera gratuita. Resulta necesario, al respecto, no olvidar la posición socioeconómica de los

¹⁶ Esto es lo que expone Richard Dyer al plantear la idea de la gente blanca como carente de raza: “As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people” (Dyer, 2002b: 1-2).

personajes: la clase media-alta sueca (presentada por medio de las profesiones de actriz y enfermera, la casa de verano, la música de Bach, la literatura, etc.), y eso que Company define en Bergman como “la renuncia de sus personajes a dialectizar conflictos íntimos, a salir de su ensimismamiento burgués” (Company, 1999: 16). La relación de los textos fílmicos con el poder social se presenta no sólo a través del tema y la imagen, sino de la crítica de las estructuras de autoridad discursiva mediatizadas por los parámetros formales del texto (Stam, 1989: 105); se trata precisamente de aquello que para Bertolt Brecht tiene el objetivo de estimular la consciencia (sobre todo de clase) sobre una situación histórica.

Se ha tendido, efectivamente, a relacionar ambas escenas con una supuesta “realidad” (más allá del filme y la ficción, a la que alude supuestamente el director y que queda en un cierto “afuera” y que se resiste a ser integrada al análisis), una realidad de la que supuestamente escapa Elisabet o, lo que es aún más grave: la historia o la política “entra” a *Persona* únicamente en la forma de violencia pura. Bergman hace un uso “estético” de la violencia, lejos de la propaganda liberal de izquierda ordinaria (Sontag, 2000: 79); se trata del equívoco de ver a la Historia o la Política (abstractas) frente a cierta historia o cierta política (específicas).

Pero es precisamente esta dicotomía lo que el filme cuestiona y lo que más tiende a olvidarse: el estatus de una supuesta “realidad empírica” versus/en oposición a una “ficción del texto”: la existencia de un texto fílmico ahistórico, más allá de la sexualidad, del erotismo, de la crítica social. Bien lo ha dejado claro Company: “no se ha tenido en cuenta la especificidad de los procedimientos de simbolización en la obra de Bergman” (Company, 1999: 25) y “sólo denegando la historicidad aparente de sus personajes Bergman logra insertarlos en una dialéctica histórica real” (Company, 1999: 60). Efectivamente, *Persona* (como todo filme) no encuentra sus lecturas ideológicas únicamente en el tema *per se*, en el nivel de la acción. Los personajes no discuten hechos propiamente políticos o sociales, ni entablan acciones políticas, revolucionarias o tampoco reaccionarias. La carga de estas imágenes, aunado a la forma de ser mostradas y a sus sugerencias histórico-sociales, pone en duda la veracidad, la legibilidad de la representación en la transmisión televisiva, la fotografía y el filme mismo como medios de acceder a esa supuesta “realidad” y los vínculos sociales de Elisabet cobran precisamente aún más dimensión política al hallarse frente a ellas. Así, las

imágenes documentales, la imagen de televisión y la fotografía, así como la presencia de la actriz muda, funcionan como una invalidación de la narrativa (Ohlin, 2005: 267).

Estas imágenes forman parte de los elementos intertextuales incorporados al filme con otros “orígenes” o contextos. Sin embargo, ¿qué diferencia habría entre éstas y, por ejemplo, las otras imágenes “prestadas” que aparecen al comienzo? El inicio de *Persona*¹⁷, con esas escenas aparentemente carentes de motivación en relación a la diégesis, parece recordar al montaje de atracciones de Sergei Eisenstein y su célebre frase “del choque de dos factores dados surge un concepto” (Eisenstein, 1977a: 41). Los primeros planos de los arcos de carbono que producen la luz del proyector hacia la pantalla, el obturador, la cinta de película pasando por la rueda del engranaje, la luz, el parpadeo, todos ellos, aunque resulta obvio afirmarlo, no son los de *Persona*; es decir, los del filme en sí. Mas, sin duda alguna, hacen referencia al mismo (¿o al *filme* en general?)¹⁸. Luego de la cuenta universal en retroceso se observa el plano breve de un pene en erección (censurado de muchas de las copias para distribución). Más allá de su vínculo con la famosa escena de la orgía relatada por Alma, la presencia explícita de los genitales (masculinos), como símbolo también del *falogocentrismo*, del patriarcado, al estar ahí, en esta especie de introito, se relaciona también con la escena ulterior de Bergman y Nykvist detrás de la cámara en el plató. La mirada masculina, sí, pero también, a su vez, “observada”, descubierta, expuesta. Luego de esto más imágenes de la maquinaria, un interesante *zoom* hacia la lente y luego una breve secuencia de dibujos animados en imagen invertida, congelándose por un instante y reanimándose (de nuevo, haciendo referencia sobre la imagen en movimiento); nuevamente la cinta. Posteriormente, un plano de dos manos en movimiento (al parecer lavándose); esta “pantomima”, como las diversas imágenes de esta secuencia de montaje antes de que la “historia” de *Persona* comience, según Linda Haverty Rugg ha sido sacada de su realidad original de tal manera que el espectador no puede incorporarla a una historia (Rugg, 2008: 115) ¿Es que las demás imágenes del filme no han sido también removidas de su “realidad” original, empezando por la foto del gueto de Varsovia? En ese caso, ¿no es todo *Persona* un conjunto de elementos que antes han estado o formado parte de otras textualidades?

¹⁷ Véanse también los análisis detallados de estos planos en J. Simon (1972) M. J. Blackwell (1986) y (1997e) y de M. Chion (1994).

¹⁸ Una escena similar reaparecerá en su filme posterior para la televisión *En presencia de un payaso (Larmar och gör sig till, 1997)*.

Un difuminado torna la pantalla en blanco, le sigue la posterior secuencia breve de *Prisión* (*Fängelse*, 1949), uno de los primeros trabajos de Bergman, encuadrada dentro de la imagen, deduciéndose que se trata de una proyección (Company, 1999: 85). ¿Una alusión a los orígenes del cine, como ya se ha manifestado con anterioridad? (De acuerdo con Bergman, esta escena es una “reconstitución” de un filme Pathé [Björkman, 1975: 12]). Esta secuencia, al inscribirse ahora en dos filmes distintos, revela su capacidad polisémica y de diferentes lecturas, relacionando dos textos diferentes. Pero este fragmento que en *Prisión* forma parte de un filme que los protagonistas encuentran en un ático, aquí evoca tanto una reflexión cinematográfica como a *Prisión* misma, el filme anterior del propio Bergman.

Más adelante, una araña que remite a la denominada “trilogía” del director (*Como en un espejo* [*Såsom i en spegel*, 1961], *Los comulgantes* [*Nattvardsgästerna*, 1963] y *El silencio* [*Tystnaden*, 1963]). ¿No mencionan Karin (Harriet Andersson) en *Como en un espejo* y Thomas [Gunner Bjöstrand] en *Los comulgantes* a un dios-araña?¹⁹ Elisabet menciona también una araña (aunque sólo en el guión) en su carta a la psiquiatra (“curiosity in a fat spider”) (Bergman, 1972: 63)²⁰. Esta araña, al igual que la secuencia de *Prisión*, no conlleva necesariamente un significado único, una alegoría unívoca, sino que se incorpora y relaciona con los demás textos que reflexionan sobre el lenguaje cinematográfico y que forman parte fundamental del filme, su intertextualidad, tanto del trabajo de Bergman como de otras textualidades.

¹⁹ Cabe mencionar también que en algunos de los promocionales de la trilogía aparece la imagen de una araña similar.

²⁰ “[En] tjock spindel” (Bergman, 1966: 57). Las citas del guión son tomadas de la versión inglesa; la versión original en sueco se colocará a pie de página. Cabe destacar nuevamente que éste no es un guión en sentido estricto y el filme no corresponde siempre a las indicaciones o a los diálogos ahí expuestos. Deben considerarse, por supuesto, las variaciones en las traducciones fuera de Suecia y las limitaciones que esto conlleva.



Fot. XXV y XXVI La escena de *Prisión* y la araña que remite a la trilogía de Bergman

Después, siguen imágenes de una oveja degollada que, como bien expresa Simon, apuntan, por prolepsis, a *Pasión*, donde un desconocido (también en una isla) maltrata y mata a varias ovejas y a otros animales (Simon, 1972: 231); luego un cuchillo muy cercano a sus ojos (guiño a *Un chien andalou* [Luis Buñuel/1929]) y luego de lo que parecen ser sus intestinos. Estas dos últimas imágenes de animales aparecen como en una especie de iris y sobreexpuestas. Posteriormente, la imagen más oscura y en pantalla completa de una mano estigmatizada. Estos dos últimos símbolos cristianos, relacionados posiblemente con el patriarcado y la sociedad judeocristiana, para Simon lo puede estar con *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) (Simon, 1972: 231) y para Blackwell con constructos, productos de circunstancias culturales e históricas específicas (Blackwell, 1997e: 137).

A esto le siguen algunos paisajes exteriores, un cerco y un edificio (al parecer una morgue), acompañados de dobles de campana y, posteriormente con el sonido de un goteo. Siguen los planos de los cuerpos de una mujer, un hombre y, finalmente, un niño (Jörgen Lindström) acostado en una especie de plataforma²¹ cubierto con una sábana blanca como si estuviese muerto; todos, al parecer, en una morgue. Suena un teléfono, despierta, coge un libro y empieza a leer. De pronto, volviendo su rostro hacia el espectador extiende su brazo, pareciera quererlo alcanzar y tocar; en realidad toca una especie de pantalla, la cual se aprecia en el contracampo, de los rostros de Alma y Elisabet que van cambiando de una a la

²¹ Según Blackwell, esta escena se asocia con la *lit de parade* que antes apareció en *El silencio* cuando Ester [Ingrid Thulin] parece estar muerta y Johan, su sobrino (rol caracterizado por el mismo actor, Jörgen Lindström) levanta la sábana, conectando a ambos filmes (Blackwell, 2008: 74). Véase el interesante estudio sobre la presencia de camas y plataformas en el trabajo fílmico y teatral de Bergman en M. J. Blackwell (2008).

otra, desenfocadas. Se ha tendido a adjudicarle todo tipo de significados al rol o estatus de este niño, desde la proyección del propio Bergman, pasando por el hijo de Elisabet, hasta el mediador entre el director y el espectador. Ésta, efectivamente, es la única “mirada” masculina de todo el filme (Blackwell, 1997e: 140).

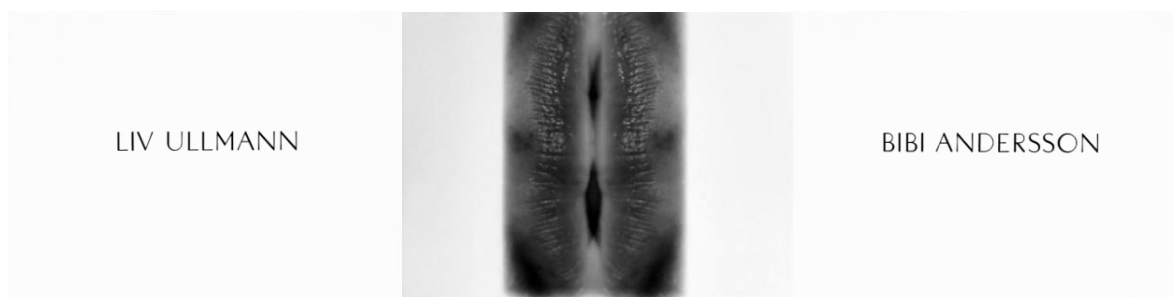
Se trata de un exordio, de un preámbulo al *inicio* de *Persona*. Es el propio filme el que se alude a sí mismo, persistiendo una necesidad de situar esta sección *afuera* o *más allá* de él. ¿Por encontrarse antes de los créditos? ¿Por no haber conexión más *directa* entre este inicio y el resto? ¿Por tratarse de elementos autónomos? Mas, ¿es posible separar el texto de su inicio? El comienzo de *Persona* sólo es posible verlo *en Persona*; a menos que alguien haya filmado la creación de ese inicio (que bien podría ser el caso). Se afirma que las imágenes están en un *afuera* de la diégesis, mas no del filme, pero esto se basa sólo en el hecho de no encontrarse ciertas bases o parámetros supuestamente narrativos. Se vuelve nuevamente a cierta noción de “linealidad”. ¿En qué momento inicia *Persona*? ¿Luego de los créditos al advertir a una de las protagonistas en lo que parece ser una historia narrativa ficcional tradicional? ¿Cuándo inicia la ficción? Esta obertura, sin embargo, forma parte del filme mismo, por más que resulte una obviedad, por más que problematice su lugar dentro de la diégesis y la cuestión inicio/*historia*/final. Lo que aquí se vuelve fundamental (y no solamente problemático) es la aparente “independencia” o supuesto valor “simbólico” de estas primeras escenas. El niño aparece en una suerte de “en medio de”, mas *está en Persona*²². ¿O habría que considerar una doble proyección sólo por tratarse de una (otra) pantalla? La ambigüedad que esta sección presenta tiene que ver, más que nada, pues, con cierta frontera o límites.

Más adelante, aparecen los créditos en una suerte de yuxtaposición de imágenes junto a textos. Se trata de cuarenta imágenes: veinte series de títulos y veinte planos (muy rápidos) intercalados. Escenas que reaparecerán posteriormente (prolepsis): el monje en llamas, el paisaje de la isla, primeros planos de las dos protagonistas; nueve primeros planos del niño (el mismo plano intercalado y repetido a lo largo de esta secuencia)²³ y, por último, nuevamente la breve secuencia de *Prisión* pero ya no enmarcada, sino en pantalla completa; “la película

²² Son varios los que llevan a cabo una lectura edípica del niño que desea acceder a la madre/pantalla Elisabet/Alma. Véase B. Steene (2005) para un listado de estudios del filme desde un punto de vista psicoanalítico, p. 273. Véase también G. A. Foster (2000) y sobre sus relaciones con el estadio del espejo de Jacques Lacan véase M. Koskinen (1988).

²³ Törnqvist señala que parecieran ser nueve planos correspondientes a cada mes prenatal (Törnqvist, 2003: 169).

empieza” (Company, 1999: 88). Luego, la presencia de cierto erotismo expresado por esos labios en vertical (labios/vagina) que se abren y que aparecen entre los nombres de Liv Ullmann y Bibi Andersson (Fotogramas XXVII-XXIX), fusión metafórica de sexo y la palabra (Simon, 1972: 243) y que Foster relaciona con el “chora” de Julia Kristeva (Foster, 2000: 133)²⁴. Así pues, las escenas de los créditos pertenecen tanto al contenido del filme *per se*, al “adentro”, como a la anterior secuencia introductoria (si es que aceptamos esta distinción). Aquí, en la sección de los créditos, ese “marco” y la supuesta “historia” se entrelazan al lado de elementos gráficos: palabra, imagen, intertextualidad, *i. e.*, una recapitulación del filme.



Fot. XXVII-XXIX La imagen de los labios/vagina en medio de los nombres de las protagonistas

Esta yuxtaposición entre diversas textualidades volverá a presentarse en una serie de secuencias similares a lo largo de *Persona*, reiterando este tipo de comunicación donde la cercanía y relación entre textos de diversa índole supone la lectura de sus innumerables vínculos, diferencias y/o similitudes. Ejemplos de esto serían el empleo de lo escrito, en sentido literal, y de la relación imagen/sonido. Eso que, de acuerdo con Gilles Deleuze, era visible y ahora se vuelve también legible cuestionando la dimensión mimética del filme; una ruptura entre lo visible y lo legible que establece una relación crítica de las imágenes más allá de sus efectos narrativos (Conley, 2006: x).

Así, mientras Elisabet y Alma yacen en la playa, ésta última lee un fragmento de un libro al mismo tiempo que cinco planos de la isla Fårö aparecen en pantalla²⁵. El texto

²⁴ Cabe recordar que este plano fue censurado de algunas versiones del filme, al igual que la imagen del pene.

²⁵ Tiende a afirmarse que las mujeres están en una isla (Fårö); sin embargo, en el filme nunca se hace alusión a una isla, simplemente a una casa de verano (“sommarhus”) por parte de la psiquiatra y en la *voice-over*.

literario, o filosófico, que Alma lee en voz alta y los planos de la costa, sobre todo de rocas (uno de los cuales apareció antes en los créditos), aparecen al unísono²⁶.



Fot. XXX-XXXIV

All this anxiety we bear with us, our disappointed dreams, the inexplicable cruelty, our terror at the thought of extinction, the painful insight we have into the conditions of life on earth, have slowly

²⁶ Alma es, además, la encargada de leer dos textos más en el filme: antes en el hospital psiquiátrico la carta del esposo de Elisabet y, más adelante, la carta de esta última a la psiquiatra.

crystallized out our hope of heavenly salvation. The great shout of our faith and doubt against the darkness and silence is the most terrifying evidence of our forlornness, our terrified unexpressed knowledge (Bergman, 1972: 47)²⁷.

Voz, palabra e imagen yuxtapuestas aluden tanto a las ideas de verano/costa/mar, como a la ansiedad, decepción, crueldad, terror, extinción, más directamente evocados por medio de las rocas y una impresión de materialidad áspera, en una suerte de composición audiovisual; pero también a ciertas “verdades metafísicas” (Simon, 1972: 295), quizá. Efectivamente, en ese mismo paisaje Alma perseguirá a Elisabet más tarde en busca de su perdón en un momento de incomunicación y malentendido. Fårö, por supuesto, se convertiría también a partir de aquí en lugar recurrente en el trabajo de Bergman -y en escenario de trabajos posteriores como *La vergüenza* (*Skammen*, 1968) y *Pasión*, así como los documentales sobre la misma (1969 y 1979).

No es posible pasar por alto en este sentido la relación voz/cuerpo. Para Jacques Aumont, en su estudio del rostro humano en el cine, éste ha de tener necesariamente relación con la voz. Aumont reflexiona también sobre las posibles formas de representar la imagen de una voz, sobre todo puesto que existe una especie de contradicción entre lo que es propio del cuerpo y la presencia (la voz) y lo que es de la vista y del “parecer” (la imagen)²⁸, tema fundamental del filme. Esta relación investiga en *Persona* el poder de la imagen en torno a la voz incorpórea de Alma al leerle a Elisabet, la del director con el uso de la *voice-over* penetrando en el universo de las protagonistas e, incluso, en el énfasis puesto en el personaje de Elisabet al rehusar a hablar. En todo caso, el silencio es también una cuestión sumamente relevante aquí y en filmes como *El rostro* o los de la denominada trilogía.

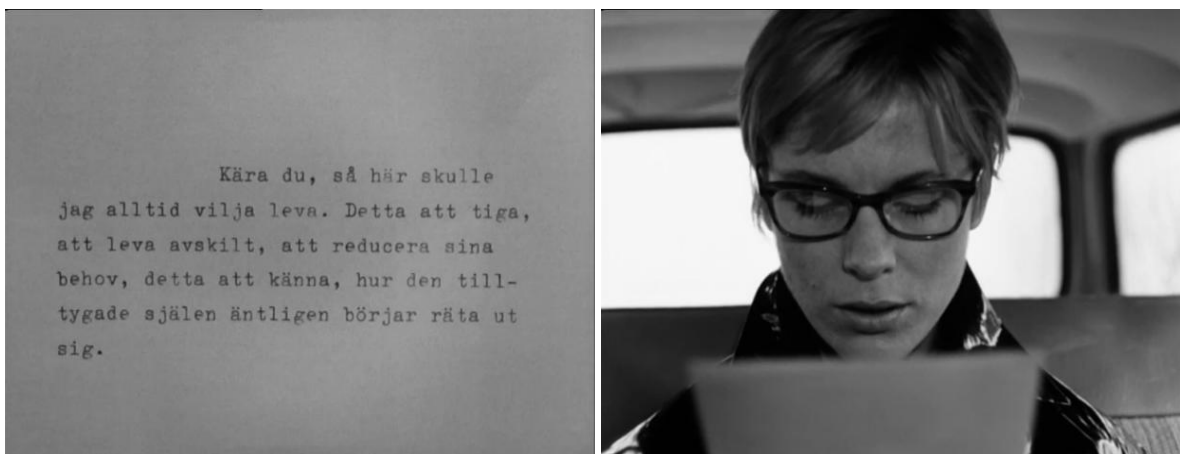
Persona conlleva, pues, una marcada y compleja intertextualidad. Esto se refleja no sólo en la alusión a diversos textos como *Electra*²⁹, otros que los actores leen o en imágenes diversas, sino en la relación con otros filmes de Bergman (anteriores y posteriores a éste) a través del uso de nombres repetidos (Vogler, Alma) y del empleo de los mismos actores. Así, pues, cuando Alma lee la carta de Elisabet dirigida a la psiquiatra mientras se escucha de

²⁷ “All denna ängslan, som vi bär med oss, våra svikna drömmar, den oförklarliga grymheten, ångesten inför utslocknandet, den smärtsamma insikten om vårt jordiska villkor har långsamt kristalliserat ut vår förhoppning om en utomvärldslig frälsning. Vår tros och vårt tvivels oerhörda rop mot mörkret och tystnaden är ett av de ohyggligaste bevisen för vår övergivenhet och vår skrämde outtalade vetskap” (Bergman, 1966: 39-40).

²⁸ J. Aumont (1992).

²⁹ Que, como bien señala Egil Törnqvist, no se sabe si se trata de la *Electra* de Sófocles o de Eurípides (Törnqvist, 1995: 242, n11).

nuevo un incesante goteo, ésta ocupa toda la pantalla y se vuelve visible además de legible (Deleuze), igual que esas innumerables escenas donde personajes leen cartas o aquella que aparece en *Pasión* de manera similar, escrita a máquina de escribir como los intertítulos en *De la vida de las marionetas*.



Fot. XXXV y XXXVI

Por otro lado, como ya se ha hecho notar con anterioridad, existen varias similitudes entre *Persona* y *El silencio*, cuyo título mismo, “El silencio”, se retoma y cobra fuerza en *Persona*³⁰: ambos filmes se centran en la relación entre dos mujeres en conflicto y oposición y en la presencia de un niño un tanto en medio de esa incomunicación (que es, además, el mismo actor). Este niño despierta justo al inicio de ambas historias; en un tren y en una morgue respectivamente, y lee en ambos filmes el mismo libro: *Un héroe de nuestro tiempo* (*Geroy nashego vremeni*, 1839) de Mikhail Lermontov. Durante el inicio en *El silencio* éste extiende su brazo y toca con su mano la ventana del tren mientras observa tanques de guerra por la calle; en *Persona* lo extiende y toca la pantalla con los rostros de ambas mujeres. En *Fanny y Alexander* hay una escena muy similar cuando Alexander extiende también su mano por una ventana. Así, hablar de *El silencio* “desde” *Persona* permitiría igualmente una interesante (re)lectura de una intertextualidad ulterior, de una prolepsis que brindaría una percepción distinta del primer filme.

³⁰ *Persona* posee además fuertes relaciones y similitudes con *La más fuerte* (*Den starkare*, 1889) de August Strindberg, circunstancia que ya ha sido también comentada. Véase S. Sontag (2000), P. Cowie (1983), M. J. Blackwell (1986), E. Törnqvist (1999).



Fot. XXXVII y XXXVIII *El silencio y Persona*



Fot. XXXIX y XL *El silencio*



Fot. XLI y XLII *Persona y Fanny y Alexander*

Bal ha propuesto, en este sentido, una interesante idea sobre la intertextualidad:

Instead of classifying and closing meaning as if to solve an enigma, this study of what Freud would call *Nachträglichkeit* attempts to trace the process of meaning-production over time (in both directions:

present/past and past/present) as an open, dynamic process, rather than to map the results of that process. Instead of establishing a one-to-one relationship between sign or motif and meaning (Bal, 1999: 9).

Ocho años antes, en *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), Albert Emanuel Vogler [Max von Sydow] era el actor que, junto al “Teatro magnético terapéutico de Vogler” (“Voglers Magnetiska Hälsoateater”) se niega igualmente a hablar (aunque sólo en la primera mitad del filme). La relación entre Elisabet Vogler y Emanuel Vogler, ligados no sólo por sus iniciales (E. V.), sino por su mutismo y por el hecho de ser ambos actores, resulta también evidente³¹.

Persona permite una lectura del doble u opuestos que se encuentran y se excluyen. En este sentido, la figura del espejo y el reflejo juegan un papel crucial. Cuando, luego de leer la carta de Elisabet dirigida a la psiquiatra, Alma se detiene frente a un lago y observa su propio reflejo, pareciera que éste surge, invertido, desde sus pies: el juego con espejos, así como con reflejos, donde la representación vacila, duplica el significado perturbador al retratarlo (Ropars, 1980: 257). Luego de observar este reflejo comienza una introspección crítica y ansiosa, nublada por pensamientos de la otra mujer (Livingston, 1982: 53).



Fot. XLIII Uno de varios “reflejos” presentes en el filme

³¹ En *El rostro*, además de Emanuel Vogler, aparecen la abuela Vogler y Aman/Manda Vogler, quien es interpretada/o por una actriz (Ingrid Thulin) haciendo el papel de hombre en una suerte de travestismo; al respecto véase M. Blackwell (2008). Tanto “Alma” como “Vogler” aparecen reiteradamente en los filmes de Bergman; cabe destacar *La hora del lobo*, donde reaparecen ambos nombres juntos (Veronica Vogler y Alma Borg). Cabe recordar también que el director afirmó que siempre trabajó en un rol teniendo en mente a un actor en particular (Simon, 1972: 18).

Al mismo tiempo, se evidencia la importancia de leer el filme a través de su intertextualidad, de su diálogo constante con otros textos, y no necesariamente fílmicos, y reflexionar sobre hechos sustanciales como la linealidad o la figura del autor. En cualquier caso, *Persona* requiere una atención a la forma, dado que la cuestiona constantemente desde su inicio poniéndose de relieve la construcción misma de la imagen. Es en este sentido que resulta necesario abordar cierta implicación de lo plástico, una lectura que ofrezca una visión conjunta de las estructuras y formas en que dichos elementos ya mencionados son representados, de su estructura como conjunto de elementos visuales, así como de su participación activa en el diálogo cultural, en la discusión de ideas (Bal, 1999: 9)³².

³² Sobre estas relaciones véase el trabajo de M. Bal, sobre todo (1999) y (1999).

5.3.1 Cuerpo y *apparatus*

“*Persona* is strewn with such elements that mark it as a queer feminist moment in the 1960s”.

Gwendolyn Audrey Foster¹

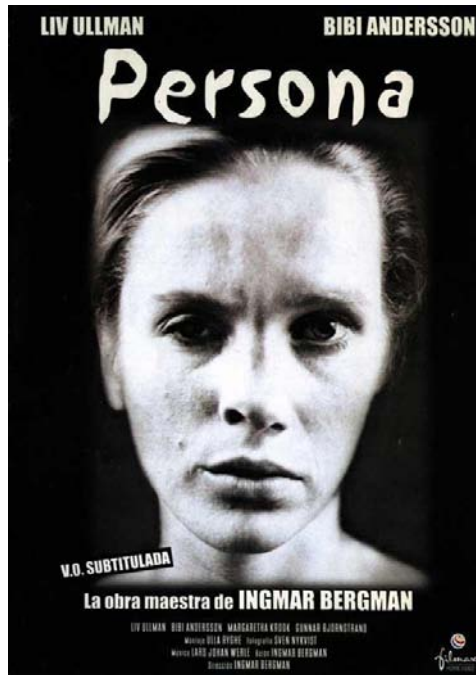


Fig. I Cartel promocional español de *Persona*

En *Persona* abundan las reflexiones acerca del cuerpo y de la relación entre cierta representación de la sensualidad y la corporeidad femeninas con la construcción misma del filme, las cuales aparecen íntimamente ligadas y asociadas. Esto otorga un claro énfasis a la tensión entre la mujer como sujeto y la mujer como objeto, como espectador y espectáculo (Blackwell, 2000: 143), revelando algunas de las disquisiciones críticas más significativas del filme.

Una de las imágenes más emblemáticas del filme es la de los rostros fusionados de sus protagonistas. Resulta curioso, sin embargo, el hecho de que versiones de este rostro que se han utilizado sobre todo para diversas promociones del filme (Figura I) nunca aparece tal cual

¹ G. A. Foster (2000: 134).

en *Persona*². En este sentido, reconocer la importancia que los elementos paratextuales poseen en el análisis o lectura de un texto fílmico se vuelve también significativo³. Esos rostros, que se han hecho ya un tanto representativos de cierta firma o *impasto* de Bergman (incluso parodiados, repetidos), forman aquí uno solo, mas desfigurado, desproporcionado y monstruoso. Rostros que re-significan distorsionados. El semblante de Liv Ullmann-Elisabet pareciendo más largo, el ojo más grande, resaltando, en contraste, con el de Bibi Andersson-Alma, que parece apagado: desproporción teratológica. Se trata de un cuerpo abyecto. En realidad, la única vez en que la imagen de los rostros fundidos aparece es cuando, durante la secuencia del célebre monólogo repetido, luego del primer plano de Alma que ha ido, poco a poco, ampliándose por medio de un *zoom*, y cuyo perfil izquierdo está casi cortado por una sombra, le es sobrepuesta, a esta parte sombreada, la mitad de la cara de Elisabet. (Se trata, sin embargo, de otro rostro transformado, y no el del cartel). Transformación llevada a cabo por el medio que se alude a sí mismo al ser la mitad del segundo rostro claramente sobrepuesto sobre el primero y congelándose por un instante.



Fot. I y II Del rostro de Alma al rostro fundido de ambas mujeres

Así, el rostro evoca la artificialidad del medio, de la imagen *per se*, de la imagen de la mujer. Para Maaret Koskinen se trata de un “híbrido imposible”, un “bastardo visual” (Koskinen, 1988: 68) y para Jacques Aumont, sobre los rostros de ambas mujeres que se intercalan al principio y al final del filme mientras el niño intenta asirlos,

² Los carteles promocionales del filme varían mucho y resultan muy interesantes, alternando, sobre todo, entre juegos con los rostros o siluetas de ambas mujeres (des)uniéndolos como en una especie de puzle.

³ Sobre la recepción del filme véase B. Steene (2005). Algunas reseñas del filme durante su aparición están incluidas en L. Michaels (2000), pp. 165-75.

Le film était l'explication de ces visages, mais il n'expliquait que ceci: un visage est un écran, une surface. Il n'y a rien derrière, et ce qui s'y inscrit lui reste étranger – peut aussi bien s'inscrire ailleurs, sur un autre visage (ou les visages peuvent s'ajouter, se superposer, s'accoler comme des surfaces indifférentes)(Aumont, 1992: 11).

Figura a modo cubista⁴ que se manifiesta a sí misma, sobre todo, como elaborada, sobrepuesta y discordante y la cual, para Bruce Kawin, estaba ya anunciada en el plano de ambas mujeres comiendo en la mesa, vestidas ambas de negro, cuando sus cuerpos parecen pegarse como si fuesen uno solo, distorsionado, y verse como un tronco con dos cabezas (Kawin, 1978: 123) (Fotogramas I y II)⁵.



⁴ Para Simon, el plano en el cual Alma está sentada en la chimenea durante su monólogo erótico se parece a un retrato de Francis Bacon, con la imagen centrada con contornos en forma de prisma (Simon, 1972: 275); igualmente, podría agregarse, el rostro quemado de Alma remite igualmente a los retratos de Bacon cuyos rostros están desfigurados.

⁵ Diane M. Borden señala el mismo punto en un artículo de 1977, mas ella lo llama "incorporation shot": cuando dos o más rostros y torsos se fusionan a través de la dinámica de composición para formar un solo cuerpo y que aparece en filmes como *El silencio* y *Pasión* (Borden, 1977: 48). Véase también el apartado sobre el primer plano en el Capítulo III de este trabajo.



Fot. III-V La “absorción” formal de Elisabet por parte de Alma

En esta escena, durante la cual Alma narra una relación amorosa pasada, un *zoom* se concentra en su rostro que, poco a poco, va ocultando el de Elisabet, dejando únicamente el brazo de ésta a la vista en una especie de apropiación de la imagen; como si Alma estuviese, dentro del encuadre, presionando la acentuación de la compresión, la sobre-ocupación del espacio (Aumont, 1992: 160). Así también, cuando Alma le dice a Elisabet que, luego de haber visto un filme donde ella actúa, volvió a casa y al verse en el espejo se dio cuenta de que son similares y que podría instantáneamente convertirse en ella, resulta efectivamente notable que sea a través del cine que Alma tenga este sentido de la intercambialidad (Rugg, 2008: 116).

La utilización de primeros planos o de planos generales en las escenas de ambas mujeres fluctúa entre cercanía y distancia y en las secuencias de interiores, que son la mayoría, ambas aparecen generalmente juntas en el mismo encuadre, muy cercanas a la cámara y sin que el espacio de la casa sea perceptible. Las secuencias afuera de la casa de verano manejan más la profundidad de campo, pero en general se distingue; en pocas palabras, el filme presenta o bien amplios planos generales e intensos primeros planos (Nykvist, 1998: 101). La composición, sobre todo de los rostros y perfiles de ambas mujeres, son muchas veces vistos simultáneamente desde un solo punto de vista. Esto último se enlaza con una reiteración en presentar “mitades”, cosas que se rompen en pedazos, fragmentadas, y que se reconstruyen pero, sobre todo, con la idea de que las cosas se parten, se hacen dos (o más) constantemente y que enfatizan la fragmentación, el hecho de recuperar sus fragmentos *como fragmentos* (Henderson, 1976a: 427).

La imagen del otro, ya sea la contraparte o el reflejo de uno mismo, lleva consigo un trastorno, una complicación, dado que desafía la referencialidad *per se* así como la referencialidad definida patriarcalmente (Foster, 2000: 144-5); cuestión manifestada en la escena en la cual Alma observa su propio reflejo en el lago. Esta “metáfora del doble”, del complemento entre psique y cuerpo, de los elementos antitéticos presentes en la analogía/correspondencia Alma/Elisabet se ejemplifica claramente en la escena de vampirismo que, literal y alegóricamente, implica esa fusión y apropiación. Alma se corta el antebrazo con sus propias uñas, le brota sangre y se lo ofrece a Elisabet. Además de la carga erótica de dicha escena, del deseo explícito y del contacto más feroz, sediento, sadomasoquista incluso, entre ambas, la sangre encarna aquí algo más que un fluido vital; se vio antes en la bofetada que Elisabet da a Alma, en la oveja, así como en una sangre “implícita” en el corte del pie de Elisabet tras pisar el vidrio que Alma ha dejado en el suelo a propósito. La sangre representa el cuerpo herido, automutilado como esa mano estigmatizada que parece permitirlo, exigirlo. El cuerpo se convierte en locus de placer y de dolor.

Aunque es verdad que hablar de cierta identidad femenina y de “lesbianismo” conlleva también cierta problemática, efectivamente el filme permite, exige más bien, la lectura del deseo femenino y la sexualidad y es un trabajo rompedor en este sentido, sobre todo si se toma en cuenta el período en el cual surgió y a pesar de haber muy pocos estudios que aborden la discusión sobre el deseo lésbico propiamente⁶. Si se consideran las diversas posturas, definiciones y apropiaciones del término, resultan significativos argumentos como el ya clásico de Monique Wittig, para quien “lesbiana” es el único concepto que está más allá de las categorías del sexo (hombre y mujer), dado que el sujeto designado no es una mujer, ni económica, política o ideológicamente (Wittig, 1992: 53) y de Ti-Grace Atkinson, quien habla de lesbianas en relación a cierta identificación entre mujeres más allá de las prácticas sexuales (Atkinson, 1974: 132)⁷. Es este sentido del término que aquí se considera, y no simple, o únicamente, como la relación sexual o erótica entre mujeres.

Así, durante la secuencia en la cual el esposo de Elisabet aparece en la casa de verano, ésta incita a Alma a “tomar su lugar” y a permanecer con el señor Vogler. Fischer, a propósito

⁶ El texto de Foster (2000) sigue siendo el único que aborda directamente la cuestión.

⁷ Véase R. Dyer (2003), sobre todo el capítulo 5, “Lesbian/Woman: Lesbian Cultural Feminist Film”, pp. 169-200, así como A. Rich (1980) en relación al término “lesbiana”.

de esta escena, mantiene: este sentido de de falsedad romántica de Elisabet es llevado más lejos por los temas homoeróticos del filme, los cuales interrogan el estatus de la heterosexualidad de Elisabet como rutina teatral (Fischer, 1989: 74).



Fot. VI-VIII

En esta conocida secuencia, el uso de la profundidad de foco a menudo crea en *Persona* espacios flotantes indeterminados que, según Bordwell, recuerdan a *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d’Arc*/Carl Theodor Dreyer, 1928). En el filme de Dreyer, el ángulo de la cámara corta las caras de las figuras liberándolas de sus alrededores, mientras que coloca en primer plano pedazos de decorados se convierten en formas abstractas emergentes (Bordwell, 1997: 209; 230).



Fot. IX y X *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer

Tanto Robin Wood como Foster leen, efectivamente, cierta rebeldía contra un mundo patriarcal; el rechazo de Elisabet hacia la ideología dominante, hacia su hijo y la maternidad son clara señal de esto. Elisabet no quiere representar más el papel de madre, ni de esposa, ni de actriz, ni de sujeto parlante y, según Wood, con una fuerte conciencia sociopolítica, su silencio es una protesta contra los horrores forjados en un mundo controlado por los hombres (Wood, 2013: 293), lo cual se ejemplifica claramente en el monólogo repetido, ya que relata precisamente, doblemente, su aversión a la maternidad. Por más que ambas mujeres han sido, en una primera instancia, presentadas en sus roles de madres, esposas o prometidas, ellas también los confrontarán poniéndolos en duda y, en el caso de Elisabet, rechazándolos (más explícitos al no querer escuchar lo que su esposo le ha escrito, al romper la fotografía de su hijo y durante dicho monólogo en el cual se describe su disgusto por su situación como madre). Es también en este sentido que cobra fuerza eso a lo que Laura Mulvey se referiría en su ya clásico “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) como “un nuevo lenguaje del deseo” (Mulvey, 1992 [1975]: 485).

La única palabra que Elisabet pronuncia en todo el filme es “nada” (“ingenting”) hacia el final del filme cuando Alma le hace repetir tras ella dicha palabra. Livingston señala que los intentos de desprenderse del bagaje del “ser uno mismo” y del mundo restringido; sin embargo, sólo afirma estos mismos conceptos *via negationis*. Su ausencia y silencio se convierten en los emblemas de la presencia y el habla y el momento positivo se mueve secretamente detrás de la escena de negaciones; la negación de Elisabet es afirmación, su autenticidad una forma de inautenticidad (Livingston, 1982: 199). Además, el hecho de que

durante la obra de *Electra* en concreto se niegue a comunicarse también representa una ruptura de la mirada heterotópica (Foster, 2000; 133-4). En el texto dramático, Electra se identifica con el padre y le asiste en matar a la madre.



Fot. XI y XII Elisabet durante su actuación en *Electra*

El papel del artista en sociedad⁸ es un tema recurrente en el trabajo de Bergman; aquí, además, el estatus de actriz extiende la dimensión de la representación de un papel (“role playing”) de la mujer (Haskell, 1987: 242-3). Al igual que Elisabet, Desirée [Eva Dahlbeck] en *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955) y Helena Ekdahl [Gunn Wållgren] y Emilie Ekdahl [Ewa Fröling] en *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-3)⁹ son actrices involucradas en una profesión que enfatiza la interpretación, no la creación autónoma.

Elisabet se convierte entonces en un personaje al cual sólo vemos y no “escuchamos”, reduciendo a los demás personajes a monólogos (Company, 1999: 91). El motivo del silencio también se lee en otros filmes de Bergman como *El rostro*, *El silencio* y *El séptimo sello*, atravesados también por una preocupación por cuestiones sobre éste y su interacción con el lenguaje. Por su parte, Blackwell, a propósito de las razones de la partida de Elisabet del escenario y de su subsiguiente mutismo, mantiene que es precisamente su conocimiento (“awareness”) de su impotencia sobre su cosificación como espectáculo (Blackwell, 1997b: 53). Blackwell también menciona que la atención que, insistentemente, se le da al personaje

⁸ Véase Livingston (1982) sobre el rol del artista en el cine de Bergman y Fischer (1989), sobre todo el capítulo 3 (“The Lives of Performers: The Actress as Signifier”, pp. 63-88) sobre el rol de la actriz en el trabajo de Bergman.

⁹ Elisabet tiene, efectivamente, una especie de sucesora en Emilie Ekdahl de *Fanny y Alexander*, que también sale y retorna luego al teatro (Törnqvist, 1995: 13).

de la chica muda en *El séptimo sello*¹⁰ ha servido para señalar lo comprometida que está la audiencia en su dependencia en el significado puramente lingüístico, demostrando que, irónicamente, eso que es simplemente visualmente evidente no es suficiente para los espectadores incluso en un medio tan esencialmente visual como el cine, cuestión que Bergman invoca repetidamente en su producción posterior a la década de 1960 (Blackwell, 1997c: 89).

No puede pasar desapercibido el hecho de que los personajes principales sean dos mujeres, que se desarme la pareja hombre/mujer; ese rechazo a aceptar que una mujer está definida por sus relaciones con hombres; la suficiencia de relaciones de mujer a mujer (las cuales pueden incluir la sexualidad sin estar necesariamente limitadas a o definidas por ella) (Wood, 2013: 254); y es aquí precisamente donde el filme cobra toda su fuerza innovadora. No hay punto de vista propiamente “masculino”. El señor Vogler, quien aparenta estar ciego, representa más un mediador entre las mujeres, como ya se ha expuesto, y el otro personaje importante es la psiquiatra¹¹, quien también representa a una mujer perturbadora que ve a través de las máscaras de la identidad desempeñadas en la sociedad heterosexista (Foster, 2000: 136). Su discurso pone al desnudo la constante oscilación entre el ser y el parecer, la interacción con el otro, la máscara, la falsedad, el juego de roles y la exposición ante los demás. El hecho de que Elisabet se encuentre pelando una manzana mientras la psiquiatra habla, sugiere también una reelaboración feminista del mito de Eva (Foster, 2000: 136).

El conocido monólogo erótico de Alma se enlaza directamente con esta temática y deseo lésbicos. Se ha destacado ya la fuerza de esta secuencia, el poder de las palabras que no recurre a ningún tipo de *flashback* y la tensión que se encontraba, dentro de la historia, más entre Alma y Katarina que entre ellas y los chicos, lo cual se reitera en la proximidad entre Alma y Elisabet. Asimismo, Alma cuenta que ella y Katarina llevaban esos sombreros de paja (los cuales portaban Alma y Elisabet en una escena anterior), de alguna manera identificando a ambas parejas de mujeres así como remitiendo a los sombreros tradicionalmente utilizados por los vietnamitas (Simon, 1972: 266), extendiendo una vez más

¹⁰ Véase el estudio de este filme que lleva a cabo Blackwell (1997c), pp. 71-97.

¹¹ La actriz Margaretha Krook personifica también a una doctora comprensiva en *En el umbral de la vida (Nära livet)*, 1958), un filme también circunscrito a un universo femenino.

la comunicación entre textos¹². En la historia de Alma las mujeres son más activas que los chicos y, disfrutando del sexo en grupo y del placer del otro, rompen con posturas típicas patriarcales. Alma de hecho concluye que esa noche tuviera con su novio el mejor sexo hasta entonces, ya que pudo liberarse sexualmente (Wood, 2013: 265-6). Aquí, cuerpo y palabra se entrelazan de forma que no requieren de un diálogo propiamente dicho entre dos personas o de una cercanía inmediata para representar el deseo sexual, siendo que lo único presente, durante la narración erótica, es Alma y Elisabet en el dormitorio en camisones de dormir. La fuerza se encuentra en las palabras, en las miradas y expresiones de las mujeres. La habitación oscura se ve únicamente iluminada por los cuerpos de las mujeres; luz (al parecer artificial) sobre Alma, luz de la lámpara sobre la mesita de noche al lado de Elisabet.



¹² No deja de llamar la atención que la otra chica, Katarina, y uno de los chicos, Peter, remiten igualmente a los nombres de la pareja de los posteriores *Secretos de un matrimonio* y *De la vida de las marionetas*.



Fot. XIII-XVIII El monólogo erótico de Alma

La sensualidad que aparece desde temprano, a través de lo táctil, del juego de brazos y manos y de ciertas caricias, pero también a través de golpes y heridas, se representa muchas de las veces por medio del claroscuro, de juegos y contrastes de luz y oscuridad, así como de contraluces, presentes tanto en el espacio y el paisaje como en el uso de la ropa, negra durante el día, blanca durante la noche.

La historia narrada comienza con un plano de conjunto de ambas (Fotograma XIII), pasando luego a un plano fijo de Alma durante la mayor parte de la narración; sin embargo, el plano se situará en Elisabet en tres momentos sugestivos (durante los cuales la historia cobra su dimensión erótica más explícita) mientras la voz en *off* de Alma continúa:

The whole time I had Katarina beside me with her little breasts and thick thighs and great bush of hair. She lay absolutely still, just giggling a bit. I saw the boys coming closer [...] I felt it, I've never felt it in all my life before or since, how he shot it into me. He held my shoulders tight and bent backwards, and it felt as if it was never going to end. And it was all hot, and came again and again. Katarina lay on her side looking at us [...] And when she came, she screamed like anything (Bergman, 1972: 54-5)¹³;

última frase que termina en un plano de Alma, quien se pone de pie en busca del mechero para encender un cigarrillo. A esta escena le seguirá el plano de conjunto de ambas acostadas

¹³ "Och hela tiden hade jag Katarina bredvid mig med hennes små bröst och tjocka lår och stora hårbuske. Hon låg alldeles stilla och fnissade lite tyst. Jag såg, att pojkarna kom närmare [...] jag aldrig känt i hela mitt liv förr eller senare, hur han sprutade sin säd in i mig. Han höll fast i mina axlar och böjde sig bakåt och det kändes, som om det aldrig skulle ta slut. Och det var alldeles hett och kom gång på gång. Katarina låg på sidan och tittade på oss och höll sin han om hans pung bakifrån och när [...] Och när det kom för henne, så skrek hon till med gäll röst" (Bergman, 1966: 48-50).

en la cama donde Alma sigue relatando hasta llegar a las lágrimas y la angustia, y Elisabet la consuela con caricias (Fotograma XVIII).

Cuando Jacqueline Rose, en relación a ciertos filmes que abordan “la cuestión femenina”, expone:

they deal with the problem of cinema and the image of the woman simultaneously the one as the problem of the other [...] Posing the problem in these terms –the problem of woman and cinema, the problem of cinema as that constitution of the feminine described here- is the logical outcome of putting the concept of sexual difference back into discussion of the cinematic apparatus (Rose, 1980: 184)

está dejando clara la ineludible interrelación entre ambos asuntos, sobre todo en la medida en que se ponen en duda simultáneamente. Y es precisamente en este sentido también que esa “estrategia” a la cual alude Giulia Colaizzi (1995) atañe en gran medida a esta lectura. La importancia de lo que ella llama una atención teórica al cine como

espejo que en vez de reflejar simplemente, *refracta* luces o imágenes de mujeres, abre un campo de intervención y cambio. Puede determinar una práctica en la que la subjetividad no es simplemente reproducida, sino cuestionada y desplazada;

y más adelante, aludiendo a de Lauretis, sugiere “no sólo una práctica diferente de hacer filmes, sino también un modo distinto de concebir el objeto «arte» en cuanto tal y la categorías mismas de la teoría y de la historia del cine” (Colaizzi, 1995: 11).

Para Susan Sontag, *Persona* está construida de acuerdo con una forma que se resiste a ser reducida a una historia, aquélla sobre la relación (aunque ambigua y abstracta) entre dos mujeres llamadas Elisabet y Alma; circunstancia indiscutible que necesita ser reconsiderada, aunque no sólo limitada a *Persona*. La escritora lo atribuye, sin embargo, más a circunstancias teleológicas: la dificultad de *Persona* surge del hecho de que Bergman retiene el tipo de señales claras para aclarar las fantasías de la realidad y pretende que el filme permanezca parcialmente codificado; cayendo profundamente en una suerte de interpretación y búsqueda de claridad que no da cabida al análisis fílmico propiamente. Esto sin olvidar que su texto contiene errores que, como ya se ha hecho notar, nunca se corrigieron en ediciones posteriores. Donde Sontag acierta es al señalar que el filme no es sólo una representación de las transacciones entre dos personajes, sino una meditación sobre el filme que es “sobre”

ellas. Sin embargo, agrega antes que no resulta tan sensato abordarlo en busca de una narrativa objetiva ignorando que *Persona* está cubierto de signos que se cancelan unos a otros. Incluso el intento más diestro de ordenar una sola anécdota plausible fuera del filme debe dejar fuera o contradecir algunas de sus secciones clave, imágenes y procedimientos; pero esto ¿no es posible en *todo* texto? Nuevamente, siguiendo esa tradición antes mencionada, coloca la relación de las mujeres en un “más allá” (“beyond”) de la sexualidad y el erotismo y para ella Bergman ha logrado una situación más interesante al extirpar o trascender las implicaciones sexuales o relación entre las mujeres; todo justificado alrededor de lo que ella llama “indeterminación” (Sontag, 2000: 67-74). Para Sontag, el filme trata un “tema”, no una historia, y con ello parece justificar el hecho de que no deba indagarse en el sustrato formal, las derivaciones ideológicas o en la relación corporal entre las mujeres¹⁴.

Por su parte, Foster, orientada por el aspecto performativo de los textos, aborda una lectura de *Persona* desde una postura *queer* desde el punto de vista de la mirada (“spectatorship”) lesbiana, feminista y autorial. Foster es una de las pocas en abordar este tipo de análisis y representa, ciertamente, una de las más interesantes y radicales. Tomando como referencia la noción del “falo lésbico” de Judith Butler, afirma que la lucha entre las mujeres no se da tanto en relación a la identidad personal sino a la posesión del falo lésbico, el sitio del deseo y placer femeninos que promueve un imaginario alternativo más allá de las imaginaciones patriarcales y heterotópicas (Foster, 2000: 132-8).

Sin embargo, Foster no lleva a cabo en ningún momento un análisis detallado de imágenes ni siquiera de las nociones sobre el texto fílmico basando su análisis únicamente en elementos temáticos. Sin un estudio riguroso, llega incluso al uso de clichés o estereotipos y a

¹⁴ Sontag afirma que el filme se resiste a ese acto “filisteo” de la interpretación y, a la vez, interpreta. Afirma en “Against interpretation” que al reducir a la obra de arte a su contenido y, posteriormente, al interpretar *eso*, uno domina la obra de arte. La interpretación hace al arte manejable, cómodo y aquella que está basada en la teoría de que una obra de arte está compuesta de unidades de contenido, viola al arte; pero, ¿no es esto mismo lo que lleva a cabo ella con *Persona*? Pero no es que realmente esté en contra de la interpretación, sino únicamente de cierto tipo de interpretación, como si existiese una forma más “correcta” de hacerlo. Lleva a cabo una defensa del arte vanguardista que hace, según ella, más experimentos con la forma a expensas del contenido como defensa de la infestación en el arte por las interpretaciones y señala que en los “filmes buenos” siempre hay una franqueza que nos libera completamente del ansia de interpretar (Sontag, 1967: 8-11). De ahí que declare luego en “On Style” que *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934) y *Olimpiada* (*Olympia*, 1936) de Leni Riefenstahl sean obras maestras, más allá de su contenido (“único entre los trabajos de los artistas nazis”), que trascienden las categorías de propaganda o de reportaje, donde vemos a “Hitler” y no a Hitler, las “Olimpiadas de 1936” y no las Olimpiadas de 1936. Aquí, el “contenido” nos ha dejado incluso asumir, en contra de sus intenciones, llega a jugar un rol puramente formal (Sontag, 1967: 26). Para una crítica a los planteamientos de Sontag sobre *Persona* véase Livingston (1982).

decir que su lectura no sería teóricamente posible con un filme directo, figurativo, no autorreflexivo (Foster, 2000: 145), lo cual, invariablemente, remite nuevamente a la infructuosa dicotomía cine narrativo/cine de vanguardia. En este sentido, el trabajo de Blackwell es mucho más rico y, a pesar de afirmar que el filme coincide con el proyecto femenino en oposición a las convenciones del cine dominante, tomando en cuenta la importancia de los constructos culturales y personales, lleva a cabo algo mucho más cercano al análisis textual¹⁵.

Se vuelve imprescindible no ignorar la presencia de la *voice-over* (de Bergman), la cual se presenta anunciando el paso del tiempo situando a ambas mujeres en la casa de verano, en una suerte de distanciamiento (Company, 1999: 92). La breve narración aparece mientras la cámara sigue a las mujeres en un *travelling* a cierta distancia, desde detrás de los árboles, como a escondidas (como si estuviese “espiando”) mientras ellas pasean recogiendo setas (Fotogramas XIII y XIV). ¿Intrusión al mundo femenino, quizá, como afirma Blackwell? (Blackwell, 1997e: 162). Se trata, efectivamente, de una técnica frecuente del director que pone de relieve el hecho de la existencia de otro sitio afuera del de la ficción, ¿el del metadiscurso? Salen a la luz, pues, y se exponen puntos más específicos en torno a dos textos: la imagen y el sonido. Dado que esa voz surge desde un “afuera”, nos preguntamos: ¿quién habla? ¿Por qué no se ve? ¿Qué relación tiene con la historia? ¿Qué sabe? ¿Lo ve todo? Todo esto aunado al hecho de tratarse de una voz masculina. En verdad, nada impide que la *voice-over* se vuelva de pronto ficcional, parte misma de la ficción (Ropars, 1980: 266).



Fot. XIX-XX

¹⁵ M. J. Blackwell (1997e), pp. 133-64.

Marie-Claire Ropars, sobre todo en su “no-análisis” de *India Song* (Brunette, 1986: 69), subraya la distribución inestable de estas dos características que la voz en *off* acentúa:

The distinction between on-screen sound, which marks the image as the source of sound, and off-screen sound, which indicates the opposite, has often been interpreted on the basis of a semantic postulate which assumes the existence of a fixed line between the *on* –the image– and the *off* –another place not represented in the image, but rendered believable by the illusion of fictional reality [...] the distinction between fiction, even interiorized, and narration, whose original position is guaranteed by its absence [...] the *off* position of all voices –fictional or narrative– causes a contamination of the fiction and of the narration, giving the tension between *off* and *on* all its corrosive force, which prevents the definition of the interiority of the fiction and the exteriority of the narration in specific terms (Ropars, 1980: 252).

Esta diferencia entre ficción y narración que Ropars señala representa uno de los factores más decisivos del análisis fílmico pero que también en el contexto de *Persona*, así como de muchos filmes de Bergman. Demuestra, más que nada, que la línea que separaría eso que se cuenta, la ficción, los hechos ficticios, y la forma en que estos aparecen, la narración en sí, es muy delgada; la narración no garantiza la ficción, aunque estos no sean para nada excluyente tampoco. *Persona* se presenta a sí mismo como un texto que genera y deconstruye su propia imagen fílmica (Kawin, 1978: 113-4); pero además,

De acuerdo con Mary Ann Doane, la *voice-over* en el documental, y que bien puede aplicarse al cine “narrativo” (¿existen claras distinciones entre la subjetividad del cine narrativo y aquélla del documental?), representa “una voz *incorpórea*” (“a *disembodied* voice”) y lo que le otorga cierta autoridad con respecto a la diégesis es su “otredad radical” (Doane, 1986: 341). Esta voz en particular (al ser en este caso en concreto la del mismo “autor” del filme), no permite ser “descorporeizada” del todo y trae nuevamente a la luz la problemática de la figura del mismo¹⁶. Mas no puedo obviarse el hecho de que esa no sincronización de voz y cuerpo puede verse también como una imitación de la ausencia, como una articulación tácita de lo poderoso y palpable que la ausencia puede ser (Blackwell, 1997c: 76).

Se diría que Bergman maneja esta *voice-over* de manera convencional. Mark B. Sandberg señala que la *voice-over* de Bergman es una exhibición llamativa de sí mismo en un

¹⁶ Recuérdese que “el autor deja tantas huellas de sí mismo que se hace presente” (Asensi, 2011: 206).

filme que, por lo demás, “se cuenta a sí mismo” y que ha formulado la idea de la diferencia de género tan exclusivamente que no puede filmar un texto completamente “femenino” sin incluir, seguramente de manera involuntaria, un recordatorio de la valencia masculina inevitable de su rol como enunciator. Para Sandberg, esto chirría en el filme precisamente dado el intenso cuestionamiento y rechazo definitivo de tales técnicas narrativas en filmes anteriores y en el contexto del resto de *Persona* (Sandberg, 1991: 26). Si chirría es porque él aspira a una especie de totalidad, una semejanza; por lo demás, ¿cómo se compone un “texto completamente femenino”? ¿Resulta relevante si es o no voluntario dicho uso que Bergman lleva a cabo? La narración masculina no está ahí para invocarse o acentuarse a sí misma, sino para exponer la dualidad, una al lado de la otra, no simplemente una suplantando a la otra. ¿Si esta voz masculina no estuviera presente se trataría del todo de un texto femenino? ¿No sigue siendo Bergman el realizador, el inventor y director de esas imágenes en movimiento? Si antes no había hecho uso de tales recursos es verdad que a partir de ahí se vuelven más frecuentes, quizá precisamente porque pretendía ahonda en estas cuestiones¹⁷.

Por supuesto, las primeras imágenes del filme (el preámbulo, los créditos) incitan ya a hablar de una fragmentación latente, explícita. Podría decirse, además, que el filme sufre una especie de división. La historia está truncada. Justo a la mitad la cinta se rompe y la imagen se quema; fisura que surge de la cortina casi transparente que Alma aparta y que parece rasgar la cinta, partirla en dos, y luego quemarse empezando en el centro y por el rostro de Alma. Una fisura en su sentido más evidente.



¹⁷ Véanse las observaciones al respecto en el apartado 1.1 del Capítulo IV.



Fot. XXI-XXIII El rostro de Alma quemado y desintegrado

En este momento se escucha nuevamente la cinta pasando por el obturador, la pantalla se torna blanca, se escuchan diversos sonidos, música, ruido al parecer de una tormenta, gritos, de nuevo una breve escena de *Prisión*. Curiosamente, uno de estos sonidos es una voz que, escuchada al revés, es la de la psiquiatra quien antes preguntó a la enfermera: “What is your first impression, Sister Alma?”¹⁸ (Ohlin, 2005: 260). La secuencia termina con una cortina oscura que, en esta ocasión, es Elisabet quien abre; luego de esto se asoma por la ventana, como antes hizo Alma. Esta cinta que se rompe, tal como ocurre anteriormente con el vaso, pone en evidencia la irrupción en la diégesis de su material identificando el registro del relato con el soporte fílmico. Se trata, a un mismo tiempo, de una oposición entre eso que el filme muestra, que se cuenta, y el aparato en sí, el cual crea uno de los mayores interrogantes en el cine de Bergman en la medida en que se “destroza” el material más específico de la expresión fílmica. Esto supone que no sólo se ha fracturado el desarrollo causal del filme, sino la materialidad que le es propia. Si bien el filme gira en torno a la fragmentación, elemento fundamental de *Persona*, a partir de este momento es preciso volver a determinar el espacio que lo compone, y lo ha compuesto.

Tiende a asumirse que la segunda parte del filme es más confusa (luego de la ruptura de la cinta). Luego de esta “fisura”, según Wood, el resto es mucho más incierto (Wood, 2013: 193)¹⁹ y para Ohlin esta segunda parte intenta “encajar” el drama entre ambas mujeres que se ha desintegrado en la primera (Ohlin, 2005: 264n). Ese afán por interpretar, por poner “en

¹⁸ “Nå syster, vad är ert första intryck?” (Bergman, 1966: 20).

¹⁹ “The second half of the film conveys a sensation of sinking into a dark, perhaps bottomless abyss of uncertainties, both for the women and for the spectator” (Wood, 2013: 193).

palabras” cierta explicación de las imágenes, conlleva, entre otras cuestiones, esa problematización ya entablada entre el lenguaje plástico, figurativo, y el sentido lingüístico: “¿quién ha dicho que el sentido se reduce al universo lingüístico?” (Asensi, 2011: 34). Así, resulta necesario recordar, siguiendo el modelo eisensteiniano, que el carácter físico de la imagen va más allá de las estructuras narrativas de unidad en un filme (Thompson, 1981: 288-89). Este “sentido”, pues, no se halla en el tema, en la concordancia o en la ruptura, o en el distanciamiento *per se*, sino en el hecho fundamental de que la evaluación ideológica de un texto depende de las asociaciones que se lleven a cabo entre sus figuras y sus formas (Ropars, 1981: 96).

La ruptura se da también en el lenguaje; reflejo, a la vez, de cierta incomunicación, efectivamente, sobre todo en Alma. En una de las secuencias finales de ambas mujeres aún en la casa de verano, cuando Alma lleva puesto nuevamente el uniforme de enfermera, ésta le dice a Elisabet:

I don't feel like you, I don't think like you, I'm not you, I'm only trying to help you, I'm Sister Alma. I'm not Elisabeth Vogler. It's you who are Elisabeth Vogler. I would very much like to have – I love – I haven't – (Bergman, 1972: 97)²⁰.

Las palabras de Alma se van haciendo cada vez más ininteligibles, casi hasta fracturarse, como si, en su suerte de monólogos, llegara a sus límites, cambiando de orden las frases, confundiendo palabras. En el análisis de Ohlin, éste descubre cómo estas frases, al parecer incoherentes son, en realidad, el texto exacto que aparece en el guión pero a la inversa²¹. Las frases se desarticulan. Dicha imposibilidad de articular una “frase coherente” reafirma el panorama antes descrito sobre Elisabet cuando ésta pierde también el habla durante su actuación y/o se niega a hacerlo. Koskinen señala que el potencial narrativo del filme parece vacilar; es como si la sospecha creciente entre los personajes fuese paralela a una sospecha

²⁰ “Jag känner inte som du, jag tänker inte som du, jag är inte du, jag ska bara vara din hjälp, jag är syster Alma. Jag är inte Elisabet Vogler. Det är du, som är Elisabet Vogler. Jag vill gärna ha – jag älskar – jag har inte –” (Bergman, 1966: 90).

²¹ En el guión del filme se lee: “Misslyckandet, som inte skedde, när det skulle ske, som kom på andra tider oberäknat och utan varning. Nej, nej nu är det en annan sorts ljus, det skär och skär, ingen kan värja sig”. Esto aparece en el filme como: “Sig värja ingen. Och skär ett ljus, ett sorts annat, inte nu, nej, nej, varning och utan tider, oberäknat, när ske skulle så skedde inte så misslyckandet” (Ohlin, 2005: 269 n. 21).

creciente en el narrador implícito hacia el público (Koskinen 2000: 218). Pero, ¿es que esa supuesta “primera parte” del filme es en todo sentido “clara”? ¿Desde un punto de vista del argumento? ¿O simplemente desde lo formal? ¿No hay igualmente aporías en relación a la mudez de Elisabet, al rechazo de su hijo, a la noche en la cual Elisabet visita, o no, la habitación de Alma y el sugerente homoerotismo?

En la última secuencia, Alma, luego de despertar abruptamente, comienza a recoger sus cosas y a guardar objetos. Vemos a Elisabet empacando y luego a Alma verse por el espejo; en su reflejo se sobrepone nuevamente la imagen de ambas mujeres en la cual Elisabet pasa su mano por el pelo de aquélla. Al salir de la casa, ese *zoom* a la estatua y el primer plano de El-isabet/El-ectra. Luego, dos hombres sobre una grúa detrás de la cámara (Bergman y Nykvist), quienes filman a Elisabet (reflejada boca arriba en el lente de esa cámara, como ya se mencionó), ruido del set y, posteriormente, a Alma sola en la isla tomando un autobús, al parecer, de regreso; el niño nuevamente tocando la pantalla que muestra los rostros de las mujeres, la cinta del filme, como al principio, sólo que ahora se termina, sale del obturador, los arcos se apagan. El filme finaliza.

Esta última secuencia que cierra *Persona* implica una clausura que remite al inicio, así como nuevamente a la presencia del medio, del celuloide, abiertamente visible, recordando que *Persona*, sobre todo, “habla de sí mismo, de su propia *filmicidad*” (Company, 1999: 85). Bergman, nuevamente presente, detrás de esa cámara como observador, por medio de una imagen suya y no sólo de su voz, filma a Liv/Elisabet, ya no como Electra (ni, podría agregarse, como “Elisabet”), sino como otro personaje más, no más en el teatro, sino en el plató. No resulta gratuito, por supuesto, el hecho de que la mujer esté *ante* la cámara y el hombre *detrás*, la construcción misma de ambos presente. Sin embargo, resulta necesario que el término “mujer” se refiera ya no más a seres humanos reales, definidos por la representación histórica de la identidad (diferencia) sexual, sino que sirva más bien como el horizonte de una crítica que identifica la “identidad sexual”, la “representación” y al “sujeto” como imposiciones ideológicas (Culler, 1987: 175).

Persona lleva a cabo un cuestionamiento y una reflexión en torno a la imagen, sin duda alguna, pero cabe recordar que esta imagen aquí ya no representa más una etapa cronológica, sino una posición de la mirada. La secuencia-encadenamiento con la cual se presenta cierta escena instaura una palabra sobre la realidad y ya no su reflejo (Ropars, 1971:

34). Así, requiere la lectura crítica del *falogocentrismo* y supone, como todo texto, no ser leído ya de forma lineal ni aislada, no aceptar una clausura ni una definición, sino en relación a su comunicación con una serie de (con)textos diversos que emergen y dialogan con el filme, los cuales *se vuelven* el filme en sí, por supuesto, por medio de fragmentos, intertextos. De igual modo, retomando las palabras de Humphrey (Humphrey, 2013: 6), este texto ha pretendido insistir en la crítica constructiva de no relacionar *Persona*, una vez más, con cierta trascendencia llamando la relación entre Alma y Elisabet una metáfora más del alma dividida del ser humano contemporáneo.

5.4 Gritos y susurros (*Viskningar och rop*, 1972): del género al realismo

Sin duda, *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) está organizado en torno a la corporalidad; eso que Thomas Elsaesser llama la mera presencia de cuerpos en los filmes de Ingmar Bergman (Elsaesser, 2009: 4) representa aquí una circunstancia más que considerable¹. Situado a principios del siglo XIX, el texto articula su discurso a través de cuatro mujeres protagonistas y, principalmente, de sus cuerpos. Éste narra la historia de tres hermanas que, al lado de su sirvienta, se reúnen en la casa de la infancia tras la grave enfermedad de la hermana menor, lo cual tiene como consecuencia una historia de sentimientos encontrados en una atmósfera dramática donde la casa se convierte en el marco aislado en el cual convergen imágenes carnales, eróticas, pero también de castidad, de la sangre y la enfermedad. Cada una de las mujeres tiene, además, una “secuencia en primera persona”², en donde se presenta un hecho pasado o ensoñado desde lo que parece ser su punto de vista.

No debe extrañar a estas alturas el hecho de que el filme, al estar situado en un período pasado, haya provocado reacciones negativas, sobre todo dado que, aparentemente, nunca se tiene una perspectiva histórica o temporal (Blackwell, 1997f; Penley, 1976; Mellen, 1973); de nuevo el reiterado argumento de que la ficción se encuentra despegada de cualquier referencia histórica concreta. Asimismo, produjo un largo debate en la prensa sueca desde temprano, sobre todo dado la forma en que éste fue financiado³.

¹ Existen muy pocos textos que abordan la presencia o significancia del cuerpo en el cine de Bergman. Véanse al respecto Y. Lemarié (2002).

² B. Kawin (1978: 15). Para Blackwell, junto con las pantallas rojas (“red screens”), estas secuencias en primera persona son dos de las estrategias disyuntivas del filme que no sólo subvierten sino apoyan también una experiencia cinematográfica femenina (Blackwell, 1997f: 187).

³ Bergman no quiso un productor privado y fue éste su primer filme realizado como una co-producción entre su propia compañía, *Cinematograph*, y el *Svenska Filminstitutet*. El apoyo de éste fue muy criticado, ya que se creía que Bergman era lo suficientemente reconocido para poder encontrar financiamiento en otro lado y no minar los fondos de producción del instituto, que debería más bien apoyar a directores y proyectos nuevos (Steene, 2005: 44; 299-300). James Paul Gay señala que todo esto se vio agravado por la engorrosa lucha por recursos en Suecia. El *Svenska Filminstitutet* aseguró que el proyecto de Bergman sería rentable y, por lo tanto, produciría más dinero disponible para empresas nuevas, mientras los críticos denunciaban que Bergman no era ninguna atracción de taquilla y que en todo caso tomaría varios años antes de que el *Svenska Filminstitutet* recibiera beneficios sobre su inversión (Gay, 1972: 96). Sobre la recepción y producción del filme véanse B. Steene (2005) y J. P. Gay (1972). Gay también ofrece un contexto del cine sueco en el momento de aparición del filme.

Marilyn Johns Blackwell agrega que *Gritos y susurros* no permite que el espectador lo localice en tiempo histórico, privilegiando una interacción emocional más que una interacción crítica con el texto y la disyuntiva del tiempo, quizá paradójicamente, dificulta en vez de promover la subjetividad crítica en el espectador (Blackwell, 1997f: 192). Pero, ¿es que el filme debe hacer referencias claras y explícitas a un año, período, país o cualquier otro tipo de información sobre el contexto histórico-social para promover la crítica? ¿Hubiese sido distinto si éste comenzara con una leyenda diciendo “Estocolmo, Suecia 1880” o algo similar?

Desde su aparición también, el filme ha tenido muchas críticas negativas desde el punto de vista de género y del feminismo: el consenso crítico feminista es que *Gritos y susurros* se posiciona como un monumento a la apropiación masculina de la experiencia femenina (Blackwell, 1997f: 166). Por su parte, para Joan Mellen *Gritos y susurros* proporciona una de las representaciones de mujeres más retrógradas en el cine contemporáneo, donde los personajes femeninos de Bergman están fijos, preconcebidos y existen más allá del cambio y el desarrollo (Mellen, 1973: 52; 126)⁴.

¿Hasta qué punto una lectura feminista puede obtenerse/fundarse meramente en cierta representación “realista” de los personajes? Resulta obvio que las lecturas en este caso relacionan realismo y género como si estos dos fuesen siempre de la mano. Ahora bien, ¿en qué medida el montaje, la composición y la *mise-en-scène* favorecen la comprensión de una supuesta representación, retrato o visión de la(s) mujer(es) y/o de/de los género(s)?

Todas estas perspectivas implican que el texto “significa” o es apto únicamente desde un punto de vista temático y narrativo que no considera de qué forma han sido organizadas sus articulaciones espacio-temporales, segmentados sus planos o de qué forma intervienen las estrategias del montaje, de la plasticidad. Además, más allá de lo que este trabajo pueda suponer en la carrera de Bergman “como un todo” o de acuerdo a un supuesto “estilo personal”, se necesita elaborar una lectura que aborde precisamente la noción de realismo en relación y a la luz de este texto fílmico en particular.

Es necesario resaltar que la narración no tiene privilegios de ningún tipo en relación a los discursos de los personajes; ésta no produce el conocimiento con el cual se puede después

⁴ La apreciación del filme por parte de Kawin es más positiva y afirma que éste, a través de cada una de las secuencias en primera persona, más que resultar en aislamiento, sugiere una creciente intimidad (Kawin, 1978: 17-8).

juzgar la verdad en esos discursos. Más que proveer conocimiento, la narración, proporciona varios escenarios (MacCabe, 1974: 19). Marie-Claire Ropars señala las formas en que los procesos tanto de la metáfora como de la metonimia están presentes en un mismo texto. Retomando a Roman Jakobson, afirma que la metonimia implica la posibilidad de hacer variar los ángulos, las perspectivas, y los puntos de vista sobre la realidad; de esta forma procede el discurso realista, fundado sobre la contigüidad. La metáfora, por su parte, correspondería a los fundidos encadenados por los cuales se superponen objetos diferentes, equivalentes perfectos de las comparaciones que fundan el discurso poético guiado por el principio de similitud (Ropars, 2009a: 51). Todo esto debe ser entendido como elementos constitutivos del propio texto y que se hallan presentes por igual.

Sin defender una tesis meramente anti-ilusionista se considera que *Gritos y susurros*, más que un simple retrato de la condición femenina, permite, y solicita, llevar a cabo precisamente un cuestionamiento de dichas asunciones sobre el realismo. Además, el hecho de que esté situado en el siglo XIX le otorga incluso más fuerza a esta cuestión dado que, como bien apunta Colin MacCabe, cierta noción de lo real está vinculada a un tipo particular de producción literaria: la novela realista de dicha época (MacCabe, 1974: 8), así como la dramaturgia. Desde esta perspectiva, la ubicación espacio-temporal del filme representa un factor decisivo en relación a la forma en que las condiciones de la tradición realista deberán ser abordadas.

En la misma línea, para Mark Le Fanu lo remoto del período proporciona, a un nivel, una distanciamiento crítica importante; la reticencia sobre fechas, épocas y lugares contrasta con cierta precisión en las formas del discurso, la ropa y la decoración⁵, presentados con un naturalismo escrupuloso que, según Le Fanu, permite comprender (“grasp”) el contexto del filme *metafóricamente*: éste, para él, se sitúa en su abstracción como paradigma de *todos* los ambientes burgueses cerrados (Le Fanu, 1974: 11). Es verdad que dicha precisión es indiscutible pero, más allá de la generalización sobre el ambiente burgués y la “metáfora” del contexto, este naturalismo definitivamente se instala en una tradición muy específica que contrasta con otros elementos del filme que subvierten una lectura naturalista y que se

⁵ Efectivamente, cada una de las protagonistas está definida por cierta ropa (el filme adopta un fetichismo por el vestuario a un nivel sin parangón en el trabajo de Bergman), objetos y actividades específicos, movimientos físicos, tratamientos de cámara particulares, sonidos *on* y *off*, así como a través de sus respuestas a la sexualidad, el vínculo femenino y el dolor (Blackwell, 1997f: 169).

analizarán más adelante. Ejemplos de esta tradición pueden verse reflejados en las particularidades y diferencias de clase, de los roles de los sexos, en las actitudes de cierta vida burguesa y donde, sin duda, hay también un énfasis en lo femenino, por medio de la ropa, los objetos y, sobre todo, del cuerpo⁶.

La recreación de este “escenario” realista se lleva a cabo también por medio de los innumerables objetos que pueblan la casa: los objetos que tradicionalmente atestaron el escenario del siglo XIX como una garantía del “realismo” de la obra dramática: muebles, cuadros, armarios y cosas por el estilo (Le Fanu, 1974: 12). Desde el inicio, el filme pone un énfasis en los objetos, adornos, innumerables relojes y demás detalles que rodean a las protagonistas y pueblan la casa como fracciones sinecdóquicas de la vida burguesa. Esta estrategia, “convención chekhoviana” la llama Le Fanu, provee una perspectiva histórica más lejana, una reflexión, básicamente un recurso de distanciamiento que asegura una dimensión teórica precisamente porque, al imitar la convención del teatro con tanto esmero, Bergman simultáneamente desafía la ideología del realismo que el teatro del siglo XIX se esforzaba tanto en defender. Lo cierto es que la influencia de la literatura escandinava es latente, Henrik Ibsen, August Strindberg, etc. Bergman “utiliza” las convenciones del melodrama del siglo XIX; desde *Hedda Gabler* a *Las tres hermanas* y *Santa Juana*, el teatro del siglo XIX ofrece grandes roles a mujeres (Le Fanu, 1974: 12-3).

De acuerdo con MacCabe, el método de la representación (el lenguaje: verbal o cinematográfico) determina en su actividad estructural (las oposiciones que pueden ser articuladas) tanto los lugares donde el objeto “aparece” como el “punto” desde el cual el objeto es visto; es precisamente este punto el lugar exacto adjudicado al sujeto lector (MacCabe, 1974: 14-5). Esto no debe confundirse con una remisión “lógica” a la realidad fenoménica o una naturalización, olvidándose que no es sino una construcción textual propiamente, la cual conlleva las fuerzas que mueven dichos discursos. Es en este sentido que los planteamientos de MacCabe sobre el realismo se han vuelto iluminativos. Ese “realismo” cinematográfico se posiciona como si éste fuese una verdad no revisable, una presencia inmune a la separación entre lo que se dice y el acto de decir. No obstante, esto deja claro el

⁶ “Cierta hipertrofia descriptiva de los objetos” la llamaba Juan Miguel Company (Company, 1987: 15). Las formas en que esto se relaciona con los elementos formales del texto se tratan en el siguiente apartado. Véase también el apartado sobre la literatura y el teatro en el Capítulo III.

hecho de que las afirmaciones metalingüísticas hacia la verdad son siempre necesariamente sujetas a la reinterpretación (Easthope, 1996: 187).

La naturaleza incuestionable del discurso narrativo implica que el único problema que posee la “realidad” es ir y ver qué *cosas están* ahí. Así, la relación entre el sujeto lector y lo real se sitúa como una cuestión puramente especular: lo real no es articulado, es (MacCabe, 1974: 12)⁷. Esto conlleva una serie de puntos que se vuelve necesario considerar. Primero, se advierte nuevamente esa concepción *a priori* de la “realidad”, mientras que un filme, o cualquier texto, simplemente representaría eso que “está ahí” y se halla en ella y cuya contemplación está fuera de esa misma representación. Para MacCabe resulta claro que el texto clásico realista garantiza la posición del sujeto exactamente afuera de cualquier articulación, *i. e.*, el texto entero trabaja en la ocultación del discurso dominante como articulación; en su lugar, éste se presenta a sí mismo exactamente como la presentación de objetos al sujeto lector (MacCabe, 1974: 18). La representación realista es, pues, sólo un producto de esta coyuntura.

Si bien *Gritos y susurros* posee elementos que podrían integrarse, según la tradición, al campo de la representación realista, conserva también, sin embargo, otros que distan de ajustarse precisamente a ella, sobre todo en lo concerniente a ciertas marcas de enunciación y articulaciones espacio-temporales. Éstas se inscriben en otro espacio que no es el de la mera representación (el lenguaje) y que, como todo texto, expresan una variable de los rastros de la escritura que, en este caso en particular, se manifiestan por medio de fundidos encadenados, las pantallas rojas, una estilización plástica y dramática muy llamativa y la presencia del *tableau*, entre otras cosas.

Todos esos elementos que escapan al control del discurso dominante, y que tienden a ser negados, relegados, a tratarse como excepciones etc. por no permitir el significado unificado o la lógica del texto, únicamente revelan que el texto está invariablemente conformado por ellos también, de la misma manera en que un síntoma neurótico o un lapsus verbal testifica la carencia de control del sujeto consciente; estos abren otra área distinta a aquella de la representación, la de sujeto y objeto atrapados en una fijeza paralizada eterna,

⁷ Con el fin de encontrar criterios con los cuales llevar a cabo distinciones dentro del área del texto realista clásico se vuelve necesario, de acuerdo con MacCabe, considerar la contradicción. El texto realista clásico no puede ocuparse de lo real en su contradicción, dado su estatus incuestionable de representación a nivel del discurso dominante. Para entender la forma en que debe tratarse la contradicción es necesario investigar el funcionamiento de una operación que a menudo se opone a la representación: el montaje (MacCabe, 1974: 12).

para investigar el movimiento preciso de articulación y diferencia (MacCabe, 1974: 10). Tal como se ha visto ya, todo texto posee esos momentos (incluso los denominados “realistas”) (Derrida, Ropars, Brunette/Wills).

Así, mientras otros discursos en el texto son considerados material abierto a la reinterpretación, el discurso narrativo simplemente permite que la “realidad” aparezca y niega su propio estatus como articulación, como bien lo ha dejado claro MacCabe. De ahí la importancia de identificar precisamente la forma en que el discurso es enunciado, así como las rupturas y las aporías en el mismo. ¿Qué diferencias formales existen entre ese material abierto a la reinterpretación y aquél que presenta a la supuesta “realidad”?

Podría señalarse, en contraposición a esos textos à la Godard, los cuales llevan a cabo constantes alusiones a sí mismos como textos, como construcción, que tampoco un texto es esencialmente “clásico”, si se entiende con esto una representación analógica con una narrativa lineal que posee un principio, un núcleo y un final y el uso del “montaje invisible” (Bordwell) que, como ya se ha visto, tampoco resulta convincente. ¿Por qué, entonces, esa insistencia en llevar a cabo una lectura referencial? Si el texto fuese “modernista” (piénsese en *Persona* [*Persona*, 1966] o *Weekend* [Jean Luc Godard, 1967]) ¿se concebiría igualmente dicha lectura? Mary Ann Doane pregunta sugestivamente, trayendo también en mente los planteamientos de Ropars, sólo una de tantas cuestiones que ponen esto en duda: ¿Cómo puede el filme clásico permitir la representación de una voz cuya fuente no es simultáneamente representada? Tan pronto como el sonido es separado de su fuente, ya no sujeto por un cuerpo representado, su trabajo potencial como significante es revelado (Doane, 1986: 340).

No atañe al análisis textual llevar a cabo una lectura referencial, ya se trate de un texto denominado “clásico” o no⁸. Para MacCabe, en vez de un discurso dominante que es transgredido en varios momentos cruciales, es posible lograr un rechazo sistemático de cualquier discurso dominante (MacCabe, 1974: 19), sobre todo dado que se trata de un producto de la configuración textual. Esta cuestión debe ser comprendida como la actitud crítica que debe acompañar las lecturas que aspiren a salirse de los confines del logocentrismo y la supuesta representación.

⁸ M. Asensi (2011).

La tesis de Blackwell estriba en que el deseo de Bergman es incluir a todas las mujeres en una categoría esencialista y que éste ve lo femenino en términos de sexualidad y biología. A diferencia de *Persona* o de *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), está claro que estas mujeres están atrapadas, pero el reconocimiento de este aprisionamiento como una función de la autoridad masculina es rechazado. Para ella, en *Gritos y susurros* no hay una problematización de la denominación tradicional de la trascendencia como masculina y el confinamiento como femenino; en su lugar, está naturalizado; el peligro de las mujeres en esta casa no proviene de lo masculino sino de lo femenino⁹.

Si bien es verdad que tanto *El silencio*, como *Persona* y *Gritos y susurros* cuestionan la ideología masculina dominante, poseen preocupaciones, estructuras y técnicas muy similares y tratan aspectos relacionados a la mujer como sujeto, Blackwell no localiza la victimización de la mujer en este filme en las estructuras sociales e ideológicas, sino en su biología. Mas, si de generalizar se trata, ¿no hay acaso, como bien señala Birgitta Steene, igualmente filmes que giran en torno a una figura paterna (Steene, 1979: 101)? Piénsese en *El séptimo sello*, *Como en un espejo*, *Los comulgantes* con el correspondiente distanciamiento, indiferencia, silencio y limitaciones emocionales. Lo mismo podría decirse incluso de filmes posteriores como *Saraband* (*Saraband/TV*, 2003) y *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-3), donde también la figura del padre ha sido constantemente criticada.

A pesar de ser uno de los análisis más completos del filme¹⁰, el trabajo de Blackwell pretende básicamente explicar por qué en este filme Bergman se retira de su crítica al patriarcado y, en su lugar, castiga a la madre (Blackwell, 1997f: 173). Además del contenido sumamente subjetivo y biográfico, contrasta su análisis con otros filmes, principalmente *El silencio* y *Persona*, a nivel temático, mas para seguir básicamente un desarrollo en el pensamiento de Bergman, contrasta el filme con el guión¹¹ y lo yuxtapone con sus libros *Imágenes* (*Bilder*, 1990) y *Linterna mágica* (*Laterna magica*, 1987) conforme a las intenciones de éste, percibiendo el trabajo del director como un proceso. ¿Qué validez tienen estos

⁹ En su tesis, Blackwell señala que “while privileging female subjectivity [...] ultimately disavows the role of masculine ideology in the corruption of the self, locating that corruption instead in the female body and in the mother in particular and furthermore strives for precisely the kind of appropriation and false mergence that *Persona* rejects. The film first destroys and erases the evil mother’s body as sexual and then reifies the body of the all-nurturing, self-abnegating good mother (Blackwell, 1997f: 166). Este tema se trata más a fondo en el segundo apartado dedicado a este filme.

¹⁰ M. J. Blackwell (1997f). Véase también M. Le Fanu (1974) y P. A. Sitney (1989).

¹¹ El guión del filme, escrito en un estilo más bien narrativo, varía muchísimo del filme, como es costumbre del director.

argumentos para su análisis? ¿Es posible, pues, consentirse su lectura tras argumentarla bajo estos términos?

Sin entrar en más detalles innecesarios al respecto, Blackwell reconoce la necesidad de un análisis detallado del filme, de sus protagonistas y de sus estructuras cinematográficas; no obstante, ella tampoco lo desarrolla del todo. Aludiendo a Mellen sobre el tratamiento de Bergman de los personajes femeninos y de cómo las usa para su propia expresión personal, sostiene:

The extent to which these charges are true can only be verified by a detailed analysis of the film, of the individual women in it, and of the cinematic structures –specifically those of screens and of voyeurism and fetishism– that inform the viewing experience. Thus, a consideration of these issues as well as of the role of disease, masochism, fantasy, sexuality, female bonding, and motherhood, can illuminate the workings of this film and the development of Bergman’s representation of gender and ideology (Blackwell, 1997f: 168-9).

Más allá de lo relacionado con el “desarrollo de la representación de género e ideología de Bergman”, una de las tesis principales de su libro, lo cierto es que no es posible pasar por alto el hecho de que Bergman no opta aquí por una concepción simplificada de la mujer tentadora o redentora, pecadora o virtuosa. Llama la atención el hecho de que la mujer sea no sólo la protagonista y que sea su punto de vista el que predomina, sino que ésta, es “vista” desde la perspectiva o el ángulo masculino en muy pocas ocasiones. En todo caso, es necesario matizar todo lo anterior.

En el párrafo algo extenso que a continuación se presenta, Steene recapitula de alguna manera el conjunto de cuestiones relacionadas con “la representación” del personaje femenino que resultan más sustanciales y que se desean exponer a continuación:

Few of Bergman’s emotionally disturbed women are permitted the luxury of understanding themselves. This is, perhaps, one reason why his portraits of women have annoyed and distressed feminist critics. The feminist screen ideal seems to be the woman who arrives at an insight into her situation –celluloid consciousness-raising. If she is abused or unable to cope with life, there must be some indication on the part of her creator that he (she) condemns or regrets these circumstances and thinks they can be remedied. Bergman usually does not, and his artistry (ability to manipulate us) is such that he seduces us into believing in the reality he projects. Hence, someone like Joan Mellen must dismiss a film like *Cries and Whispers* as “a suspect and inauthentic work that stands in the way of a liberated film image of women” (Steene, 1979: 95).

Steene sugiere que es necesario distinguir entre los filmes de Bergman en los cuales las mujeres son presentadas en un contexto contemporáneo realista (*Tres mujeres* [*Kvinnors väntan*, 1952], *En el umbral de la vida* [*Nära livet*, 1958], *Secretos de un matrimonio* [*Scener ur ett äktenskap*, 1974] y *Cara a cara* [*Ansikte mot ansikte*, 1976] hasta cierto punto) y aquellos en los cuales las mujeres funcionan dentro de un panorama subjetivo del propio trabajo del director (la mayoría de trabajos de Bergman desde 1960) (Steene, 1979: 95-6). Aunque se ha insistido en el hecho de que resulta inviable colocar a una serie de filmes distintos bajo unas mismas etiquetas, la obstinación en colocar aquellos trabajos posteriores a 1960 en otra categoría distinta, como en un antes y después en una suerte de jerarquización, termina siendo el planteamiento final, la panacea, de todo análisis del trabajo de Bergman.

Según Steene, se debe ser crítico ante el retrato tradicional de Bergman de las mujeres como seres sensuales, instintivos, que sufren pacientemente, histéricas, etc., dado el modo realista de estos filmes: su presunto punto de vista objetivo se basa en un supuesto *a priori* de que lo que se está a punto de presenciar es un hecho indiscutible (Steene, 1979: 96). No obstante, se repite, esto es necesario llevarlo a cabo en *todos* los textos, no únicamente en aquellos denominados “realistas”. Esto puede ser planteado como una investigación que va en búsqueda de cuestionar precisamente esa base “objetiva” que con anterioridad hace pensar que en una puesta en escena cinematográfica resulta posible identificar semejantes hechos.

La cuestión “realista” resulta quizá la clave de la mayor parte de los enfoques de género en el trabajo de Bergman (y no únicamente en el del director sueco, sin duda). Aquí entraría también en juego el esclarecimiento de lo que implica una forma de realismo, de representar, en este caso, a un grupo de mujeres. Como se ha tratado con anterioridad, este término ha variado a lo largo de la teoría del cine, sin olvidar tampoco que el filme surgió además hace cuarenta y tres años. Prosiguiendo con los planteamientos de Steene, ésta sugiere, sin embargo, que

when Bergman begins to create his own subjective landscape on the screen and to project, through his women characters, his own personal *mythos* –are we really justified then in evaluating that self-imaginary world by using extrinsic criteria, such as our political convictions or contemporary feminist views? (Steene, 1979: 96).

Sin duda, hay mucho que agregar al respecto. En primer lugar, la relación entre ese “paisaje subjetivo” y el supuesto “propio mito (personal)” de Bergman no resultan criterios válidos para su estudio, mucho menos para crear una dualidad. ¿Necesita el crítico una justificación para utilizar “criterios extrínsecos” (como ella los llama) como convicciones políticas o posturas feministas contemporáneas para evaluar “ese mundo auto-imaginado («self-imaginary»)? ¿Es que existe alguna duda? Éstas son sólo algunas de las innumerables deficiencias de este texto, aún cuando se trata de una de las críticas más versadas y prolíficas en relación al trabajo de Bergman que, sin embargo, argumenta que las mujeres de filmes como *Persona* y *Gritos y susurros* no son únicamente objeto de abuso, sino criaturas a través de las cuales Bergman puede expresar sus propios miedos subjetivos, sus múltiples frustraciones y fracasos (Steene, 1979: 100).

Una lectura activa conlleva hacer decir al filme lo que tiene que decir *dentro* de lo que permanece como “no dicho” y revelar sus carencias constituyentes. Éstas no constituyen ni fallas en el trabajo ni una decepción por parte del autor; son sólo *ausencias estructuradoras*, siempre desplazadas. Se trata de una sobre-determinación, que es la única base posible desde la cual estos discursos podrían realizarse: lo no dicho incluido en lo dicho y que resulta necesario para su constitución (*Cahiers du cinéma*, 1976: 496). En esta propuesta yace la base de teórica que debe investigar el problema de las estrategias enunciativas empleadas por el texto.

En el estudio de la estructura del texto realista clásico en el cine es necesario llevar a cabo un recuento más detallado de los verdaderos mecanismos con los cuales la narrativa es privilegiada, la forma en que uno o varios personajes pueden también ser privilegiados, así como una historia del desarrollo de esta narrativa dominante. Desde un punto de vista sincrónico, apunta MacCabe, sería necesario intentar un análisis de la relación entre los diferentes tipos de tomas y sus combinaciones en secuencias; ¿hay, por ejemplo, ciertos tipos de planos con códigos subjetivos y, por lo tanto, subordinados a otros que son asegurados como objetivos? (MacCabe, 1974: 11). Asimismo, podría agregarse, ¿hay en el filme un discurso/perspectiva dominante? ¿De qué forma se relacionan estos planos con los discursos? Una vez que se ha identificado dicha relación, ¿resulta posible hablar de una jerarquía?

Denunciar los supuestos y la producción ideológica y designarlos como falsificación y error nunca ha bastado para asegurar que aquellos que operan la crítica producen la verdad

ni tampoco para sacar a relucir la verdad sobre las mismas cosas sobre las que ellos se oponen. Es, por lo tanto, absurdo demandar que un filme deba responder por lo que no dice sobre las posiciones y el conocimiento que forman la misma base por lo cual es éste cuestionado, lo cual resulta, a su vez, muy fácil de deconstruir en nombre de este mismo conocimiento (*Cahiers du cinéma*, 1976: 496). Lo anterior fue expuesto por los editores de *Cahiers du cinéma* hace cuarenta y cinco años y continúa siendo una referencia importante, si bien suele ser olvidada a menudo. No obstante, debe enfatizarse que esto tampoco significa que deban obviarse esas voces silenciadas u omisiones que un determinado texto comporta (Stam); la cuestión yace en el hecho de que es el mismo texto el que debe revelar esas ausencias y no que el crítico deba sugerirlas de manera arbitraria.

Si bien los planteamientos tanto de Blackwell como de Steene aciertan sólo hasta cierto punto en lo relacionado a las cuestiones feministas, dado que revelan cierta problemática que se necesita abordar en general sobre las aproximaciones al análisis fílmico, estos no dejan de ser enfoques temáticos que no se detienen en los pasos llevados a cabo para obtener esos supuestos contenidos de los que hablan¹². No obstante, como ya se ha reiterado, la lectura del filme no puede reducirse y/o basarse, por lo demás, en sus cuestiones anecdóticas, mucho menos personales, como representaciones supuestamente realistas. Por lo tanto, la atención privilegiará aquí el proceso, ese juego de los componentes del montaje por encima del argumento, las acciones o meras personalidades del filme y cuya marca ideológica no puede, evidentemente, tampoco ser obviada.

¹² Se trata de un enfoque a nivel estructural únicamente, de los *informantes*, esas unidades de contenido que definen todo cuanto se pone en escena. Véase al respecto F. Casetti & F. di Chio (1991), p. 127.

5.4.1 Tiempo, espacio y *tableau*

De acuerdo con Marie-Claire Ropars, la pluralidad de materiales visuales, gráficos y de sonido y la multi-dimensionalidad horizontal y vertical de la cual depende la elaboración de un filme le dan al cine un material potencial y formal fuerte para la heterogeneidad. El intento de capturar su especificidad al reducirla a la imagen en movimiento implica ignorar su base real, la singularidad que, a través del acompañamiento musical, del texto superpuesto y de la disposición física de las escenas, une los trazos múltiples de todos los materiales artísticos desde un comienzo. De ser necesario, si se privilegia la cualidad figurativa de lo fílmico sería a beneficio del movimiento que anima la imagen y no de la figura estática como tal (Ropars, 2007a)¹.

La dimensión plástica de *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) tiene una de sus más altas manifestaciones a través de esos escenarios/fondos, fundidos encadenados y difuminados rojos que a parecen a lo largo del filme más allá de sus connotaciones alegóricas expuestas ya en varias ocasiones (el alma, el vientre materno, la sangre, lo femenino)². Junto con el *tableau*, el recurrente uso del primer plano en la filmografía de Ingmar Bergman, así como un empleo particular del *zoom*, representan los procedimientos formales que constituyen la base de la *mise-en-scène* del filme.

Por otro lado, dentro del estudio del montaje es necesario, en una primera instancia, localizar las marcas de puntuación (fundidos, difuminados, encadenados, iris) que, designadas formalmente, evitan la incertidumbre de un *découpage* secuencial en el cual la separación inicial en episodios permanece a menudo subjetiva (Ropars, 1982: 148), yendo más allá de las cuestiones meramente narrativas como el “final” de una acción o una secuencia. Esto permite también respetar las pautas que el mismo texto ofrece y que existen más allá de figuración a la cual se refiere Ropars. Además, “esto confirma hasta qué punto las marcas de enunciación

¹ Este artículo no contiene paginación.

² Para Joan Mellen, el color de la sangre simboliza a la mujer, una imagen de su biología, como una “membrana húmeda”; la define sin importar que ella luce por eludir su asimiento (Mellen, 1973: 112).

invaden esporádica pero estratégicamente cualquier tipo de montaje y, en cada caso, las formas por las que se subraya son distintas” (Sánchez-Biosca, 1996: 170)³.

En este contexto, por medio de las “secuencias en primera persona”⁴ que conciernen a cada una de las mujeres, puede plantearse una primera aproximación al texto, puesto que éstas ejercen de segmentación entre planos y entre escenas y fungen como delimitaciones sumamente expresivas, como se verá más adelante. Excepto la secuencia que al parecer es presentada desde el punto de vista de Agnes [Harriet Andersson], las demás comienzan y terminan con un fundido encadenado⁵ en rojo y un primer plano de la mujer correspondiente. En estos convergen una cuestión de movimiento espacio-temporal así como onírica; ese traspaso de un lugar a otro conlleva la sensación de fluidez entre tiempo y espacio que parece concentrarse dentro de las paredes de la casa.

Por medio de presuntos *flashbacks* o fantasías, cada una de las cuatro mujeres actúa como una especie de narradora visual que rememora situaciones desde su punto de vista. Varios han indicado que probablemente se trata de un sueño en el caso de Anna [Kari Sylwan], quizá fantasía en el caso de Karin [Ingrid Thulin], algo que imaginaron o que les hubiese gustado que sucediera, una suerte de alegoría de su situación particular. No obstante, como Bruce F. Kawin bien ha notado, más que el punto de vista, se trata del privilegio de un personaje en cada secuencia. El punto es que suele diferenciarse el discurso “principal” (o “realista”, siguiendo a Colin MacCabe) de las secuencias en primera persona introducidas por los primeros planos. Siguiendo este enfoque, el diálogo entero estaría rodeado por un metalenguaje, el cual coloca al texto entre comillas (lo que las protagonistas hacen o dicen) y, por lo tanto, puede discutir la relación de estos discursos con la verdad, una verdad que es revelada de forma esclarecedora en el metalenguaje; ahí entraría también la *voice-over* que narra los hechos desde una especie de “afuera”. Este metalenguaje, como señala MacCabe, reduce el lenguaje-objeto a una simple división entre forma y contenido extrayendo el contenido significativo de la forma inútil (MacCabe, 1974: 9). Se torna más importante, pues, *qué* se dice y no *cómo* se dice.

³ Noël Burch sostiene que las marcas de puntuación como los difuminados o barridos pueden ser consideradas variaciones del corte seco. Sin embargo, lo importante es la forma en que se relacionan con determinada secuencia o escena como un todo narrativo (Burch, 1973: 4).

⁴ Se ha optado por llamarlas así siguiendo a Marilyn Johns Blackwell (1997e) y a B. F. Kawin (1978).

⁵ El fundido encadenado fue utilizado en un principio en trabajos de Georges Méliès o Edwin S. Porter para la transición entre planos y no para indicar un lapso de tiempo, lo cual se instituyó hasta finales de la década de 1920 (Salt, 1990: 32).

Este desdoblamiento se relaciona con lo que Pier Paolo Pasolini llamó “*subjetiva indirecta libre*”, elemento que se vuelve (no sólo aquí) sin duda imprescindible para todo análisis:

Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje [...] la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja (Deleuze, 2009: 113)⁶.

Este filme investiga así la fluctuación entre una mirada presuntamente subjetiva de los personajes y un supuesto “realismo”, la cual expone el papel⁷ ciertamente impreciso de esta distinción. El asunto central gira alrededor de la creencia de que ciertos filmes de Bergman evidencian el carácter de las clases sociales, sobre todo en lo concerniente a la sociedad burguesa. No obstante, esto será posible deducirlo únicamente como la consecuencia de una ejercicio textual crítico y no como manifestación de una simple “transposición” de hechos o acciones de a la “vida real” a la pantalla; en palabras de Thierry Kuntzel, se trata de rechazar la manipulación impuesta por el espectáculo para preguntarse de qué manera funciona dicha manipulación (Kuntzel, 1978: 41).

La intervención de la *voice-over* del director, ese narrador ubicuo, al inicio de cada una de las secuencias en primera persona, viene nuevamente a cuestionar el posicionamiento de la enunciación, tomando en cuenta el estatus teológico de la *voice-over* incorpóreo (Silverman, 1988: 49). No obstante, habría que recordar que en el filme también participa una *voice-over* femenina, la de Agnes. Ésta aparece al inicio, mientras escribe en su diario, durante los *flashbacks* al recordar a su madre y en la secuencia final cuando, junto a sus hermanas y Anna, pasea por el jardín. La voz del director aparece también en dos ocasiones, como una especie de narrador extradiegético; las visiones de Agnes y Anna, en cambio, ofrecen una perspectiva personal que no está marcada ni expresada por esa voz extraña fuera del filme. Se halla aquí la yuxtaposición de dos voces narrativas además de cuatro puntos de vista.

⁶ Se trata de la clásica dicotomía del sujeto del enunciado y del sujeto de la enunciación.

⁷ Por lo demás, tal como se mencionó en otro apartado de este trabajo (apartado 3 en el Capítulo I): “[we] perceive something as realistic, in short, when it corresponds to a set of conventionalized expectations (largely derived from previous film or novelistic practice) about what people in movies do, not when it corresponds to actual empirical experience” (Brunette, 1987: 58).

A pesar de que el texto incita múltiples puntos de vista (las voces/miradas de los cuatro personajes femeninos, la *voice-over* del realizador) merece la pena subrayar la casi nula presencia de diálogos o perspectivas masculinas. Esta carencia recuerda sin duda a *Persona* (1966) y al rechazo y fracaso de Elisabet [Liv Ullmann] como madre⁸. Al igual que *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), *Persona*, *En el umbral de la vida* (*Nära livet*, 1958), *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) este filme trata casi exclusivamente un mundo de mujeres en donde hay un espacio para presentar la historia de cada mujer, su propia perspectiva, como antes sucedía en algunos de estos trabajos mencionados. Según Marilyn Johns Blackwell, el filme reivindica el pluralismo y dispersa la autoridad a lo largo del filme más que atribuirla, como es normalmente el caso en el cine clásico, a una consciencia única, generalmente masculina. Sin embargo, para ella:

the multiple viewpoints adduced in *Cries and Whispers* are, in reality, not multiple at all, for they all assert the idea that women are rooted in biology, that motherhood is the source of human evil and malaise, and that female sexuality exists only as repression or promiscuity [...] The film after all posits a single collective male consciousness despite the narrative technique (Blackwell, 1997e: 187).

Para Blackwell, la *voice-over* se adhiere a otras estrategias ostensiblemente disyuntivas que no privilegian la subjetividad crítica en el espectador, sino que lo seducen a creer en su fusión con el espectáculo, a una ilusión de “verdad” compartida, cuya validez en este caso es cuestionable en extremo (Blackwell, 1997e: 193). Lo que Blackwell afirma a final de cuentas es que a nivel formal el discurso es plural y femenino, pero a nivel temático no (extrayendo el contenido significativo de la forma inútil [MacCabe]). Esta tendencia a separar el nivel formal del temático es sin duda llamativa. Es preciso apreciar con detalle que Blackwell y compañía no se han detenido en uno de los asuntos centrales que este filme plantea: la convergencia entre la *escritura* del filme propiamente y los elementos ligados a la narración y descripción de los hechos del argumento que desde el principio confluyen en el entramado textual. Cabe precisar que éste no está motivado por la “representación” y que, de manera concreta en *Gritos y susurros*, pone en evidencia precisamente esta disyuntiva forma/tema, como se verá a continuación.

⁸ El rol de la madre en *Gritos y susurros* es, además, representado por la misma actriz (Liv Ullmann).

Para Mark B. Sandberg, en su estudio de los discursos masculino y femenino en el cine de Bergman, el desarrollo de una narración “femenina” se convierte en una especie de “ventrilocuismo”, una “proyección de la voz” literal (“throwing of the voice”) que busca conseguir, a través de un personaje femenino, lo que ahora parece imposible en el discurso masculino y a lo cual antes aspiraba en sus primeros filmes. Bergman quiere contar sin que se cuente, crear ficción sin narrarla, porque la posición de narrador ha sido fundamentalmente comprometida: los filmes de Bergman proponen cada vez más un modelo de una ficción cinematográfica no narrada, inmediata, mas resistente al cierre, puesto que la imagen pretende excluir la mediación por parte del discurso masculino, pero continúa saboteándose a sí misma al revelar los “efectos especiales” que hacen posible dicha ficción (Sandberg, 1991: 25). Es importante el hecho de que la simple concesión de planos de punto de vista a los oprimidos no garantiza una perspectiva progresista⁹. Sandberg no considera que esos “efectos especiales” sean precisamente parte de las estrategias de reprobación de Bergman. Él no puede darle la palabra al sujeto femenino, pero no es por eso que la imagen “se sabotea a sí misma”, sino que el mismo Bergman enfatiza justamente esa imposibilidad, esa ruptura en el centro del discurso fílmico, así como su propio lugar como el inventor masculino que al final de todo manipula esas imágenes “de mujeres”. Se trata de un cuestionamiento de su rol como “autor”, tanto en el cine en general como en este filme en particular; ya que no puede darle voz a los sujetos femeninos, lo único factible es enfatizar esa imposibilidad y no ocultarla más. De ahí que él mismo, al lado de Sven Nykvist, aparezca literalmente “detrás de la cámara” al final de *Persona*, quizá el filme de Bergman más autorreflexivo y original en relación a un provocativo discurso femenino¹⁰. Estos efectos especiales, en la mayoría de los casos elementos autorreflexivos (en sí un tipo de remisión también), llaman la atención sobre la incapacidad del texto de aspirar a *representar*. Así, la categoría *off* no debilita el estatus de la categoría *on*; más bien enfatiza tanto su necesidad como su imposibilidad (Ropars, 1980: 253).

⁹ Robert Stam y Louise Spence (1985) desarrollan esta idea en relación al discurso colonialista.

¹⁰ No cabe duda de que el trabajo de Bergman enfatiza a menudo esta disyuntiva; sin embargo, si las propuestas de éste se encaminaron realmente cada vez más hacia una ficción no-narrada, inmediata y resistente al cierre, ¿no serían los casos de *Gritos y susurros*, *Saraband* o *Fanny y Alexander* en ese sentido contradictorios dado que surgieron luego de *El silencio* y, sobre todo, de *Persona* y presentan historias más bien circulares? Se defiende aquí más bien una tesis de discontinuidad donde sus trabajos no siguen necesariamente un “desarrollo” lineal de ideas o recursos.

Conviene detenerse, pues, a analizar tanto las secuencias en primera persona como otros recursos que destacan dentro del filme. Kawin señala que a pesar de que Maria [Liv Ullmann] es la figura central de su secuencia en primera persona, no es ella la narradora (aunque el mundo se presenta tal como ella lo ve). Lo mismo podría decirse de Karin. La secuencia de Maria se conecta con la trama por asociación (otro intento de seducir al doctor) y la de Karin parece no sólo explicar sino influir en su comportamiento durante la segunda mitad del filme (Kawin, 1978: 16). Ambas presentan, además, una escena durante una cena, una en el dormitorio, una frente al espejo acompañadas de otra persona en una suerte de “revelación”, un acto de automutilación sangriento y se sitúan en la mansión con la presencia de Anna. La secuencia en primera persona de Anna, por su parte, es la que resulta más ambigua de acuerdo con la mayoría, sobre todo dado que en ella Agnes parece resucitar de la muerte y hablarles y Karin y Maria aparecen como pasmadas. De acuerdo con Kawin, la secuencia de Anna corresponde a lo que él llama un *mindscreen* puro, donde, efectivamente, no hay narrador, como en los casos de Maria y Karin; para él se trata de un sueño, donde el espectador comparte su experiencia mental y ve el mundo como ésta lo imagina. Al igual que la secuencia en primera persona de Agnes, el público aquí es testigo, observa como a escondidas en vez de que el texto se dirija a él y lo reconozca (Kawin, 1978: 16-7).

En el guión de la película, Anna es descrita como una mujer muy taciturna, muy tímida; un ser que no habla y que quizá tampoco piensa¹¹, lo cual ha sido reprochado y traído a la discusión cuando se pretende analizar el filme desde las posturas que se han venido mencionando. Estas continuas comparaciones con el guión no se sostienen, ya que el análisis se centra en un texto escrito que, además, difiere muchísimo del filme final. Independientemente de esto, la mirada de Anna también se expone mediante una secuencia en primera persona, al igual que las hermanas, y su perspectiva en la secuencia final del filme acusa también cierto desenlace que destaca su participación y percepción al quedarse completamente sola con el diario de Agnes. Además, el uso del *zoom*¹² durante las escenas con Anna igualmente pareciera insistir en su perspectiva o sus emociones ante determinados sucesos, si bien su interacción, e incluso sus diálogos, son escasos.

¹¹ “[Anna] är mycket tystlåten, mycket skygg [...] hon talar inte, kanske tänker hon inte heller”. I. Bergman citado en E. Törnqvist (1999: 67 n. 19).

¹² De acuerdo con Nykvist, al principio Bergman no se inclinó por dicho recurso (Nykvist, 1998: 109).

La secuencia en primera persona de Karin resulta, por otro lado, la más elocuente. Además, maneja diversos niveles de contenido y articulación. Durante una cena tensa y aburrida al lado de su esposo, Karin rompe una copa (¿por accidente?). Pronto, su esposo y Anna dejan la habitación. Karin permanece sentada un momento y coge un pedazo de vidrio de la copa rota. A esta imagen le sigue un primer plano suyo observando, al parecer, el vidrio (Fotograma I) seguido por un plano de su mano dejando dicho objeto sobre un espejo (Fotograma II). A continuación, un breve paneo a la izquierda muestra sus manos mientras comienza a quitarse los anillos. La imagen siguiente, sin embargo, es un plano general de ella, en lo que parecer ser el tocador de su habitación, acompañada de Anna (Fotograma IV). Un salto en el tiempo y en el espacio ha ocurrido, la articulación espacio-temporal ha sido subvertida sutilmente.



Fot. I-IV

Esto se ha llevado a cabo por medio de un *raccord*¹³ que resulta “invisible” (“la idea central del *raccord* nace de una paradoja: conseguir la invisibilidad del corte, es decir, cortar haciendo que el corte no sea percibido” [Sánchez-Biosca, 1996: 29]). Lo que aquí llama la atención es que la siguiente escena, en vez de corresponder con una continuidad espacio-temporal “lógica” por medio del corte, rompe con ella. Ese corte invisible enfatiza aquí precisamente la interrupción de dicha continuidad, dado que la convención ha venido indicando que comúnmente sucede lo contrario. Un difuminado, una transición más sutil o incluso el mismo *faux raccord* hubiesen creado quizá menos disonancia, dado que estos han sido normalmente utilizados para dichos efectos. El hecho de tratarse de un espejo enfatiza aún más esa fragmentación, el aplomo de Karin, también en relación a las secuencias sucesivas.

En la siguiente escena Anna ayuda a Karin a desvestirse y a colocarle el camisón de dormir en una especie de ritual al quitarle pieza por pieza de su atuendo hasta que Karin queda completamente desnuda. Aquí, mirada y voyeurismo son subrayados por medio de ese triple espejo y por la acusación de Karin a Anna por mirarla fijamente. La ropa cobra en este filme mayor valor aún, puesto que durante este período la vestimenta femenina poseía mucho más peso que ahora y, sobre todo, en contraste con la masculina. La atención prestada a despojo lento de prendas supone cierta afirmación, o al menos insistencia, en la feminidad como construcción¹⁴. En contraste,

although over the past two centuries male clothing has aspired increasingly to ideological rectitude, and has consequently detached itself more and more from the male body, it nonetheless continues to construct male sexuality. Modern male sexuality would thus seem to be defined less by the body than by the negation of the body (Silverman, 1988: 25).

Si bien ambas vestimentas, masculina y femenina, forman parte de esas tecnologías que conforman el género (más que la sexualidad), la fascinación ejercida sobre la ropa de la mujer ha representado una cuestión sumamente firme; énfasis que aquí se manifiesta al situarse en ese contexto específico donde los modales, las prendas, la decoración, los modos y la interacción eran más protocolarios. El énfasis puesto a este despojo lento de numerosas

¹³ El *raccord* se refiere al corte entre la unión de dos planos en donde la correspondencia exacta de movimiento y espacio se ha conservado con el fin de que no se perciba una divergencia entre ellos.

¹⁴ Otros casos en los cuales se halla una insistencia en la ropa o en el acto de vestirse son *¡Esas mujeres!*, *El rostro*, *El silencio*, *La hora del lobo* y *Fanny y Alexander*.

prendas de vestir, una experiencia propiamente femenina de ese período, además de evidencia la acumulación de atavíos, también una especie de carga o lastre con la que la mujer tiene que lidiar, conduce a una insistencia en la simulación también.



Fot. V-IX

El cuerpo de Karin ha quedado expuesto, pero esto llegará a sus límites en la próxima escena. Luego de que Anna se retira, Karin se sienta e introduce el pedazo de vidrio a su vagina y se corta con éste. Camina hacia la habitación de su esposo, se acuesta y, ya sobre la cama y con las piernas abiertas, casi completamente cubierta con ese gran camisón blanco pero con los

genitales expuestos, le muestra a éste la herida y la sangre, embarrándose la cara con ella, jactándose un tanto ante la estupefacción de él; primero se dobla de dolor pero luego parece sonreír hasta volver a quedarse contemplativa.



Fot. X-XV

El hecho de que su situación la haya llevado a este extremo y termine con este acto perpetrado sobre sí misma resulta de una vehemencia total. ¿Puede esto leerse como una acusación feminista sobre la agresión que la sociedad patriarcal le ha impuesto a la mujer? ¿O se trata de una actitud dudosa que pretende subrayar su sexualidad y su cuerpo? Aunque su

objetivo haya sido quizá castigar a su marido, esto ha resultado en una auto-expiación. La sangre expuesta remite también a la menstruación y cabe recordar que Karin rompe la copa justo cuando su marido expresa querer irse directo a la cama sin beber café. Al mismo tiempo, con la ambigüedad del gesto, ¿está tratando de ahuyentar a Frederick [Georg Årlin] o de atraparlo para que se castre él mismo? (Sitney, 1989: 41). Si bien la escena manifiesta una declarada violencia, provee una muestra de cierta opresión causada por el orden falogocéntrico. Según Blackwell, aunque Karin rechace las demandas sexuales de su esposo y sepa que su matrimonio es un “puñado de mentiras” (“en härv av lögner”) y el hecho de que esto pueda leerse como elementos que privilegian una lectura feminista, la forma que toma su rechazo no lo permite, ya que se manifiesta como una mutilación de su propio cuerpo. Asimismo, el hecho de que el filme no es claro sobre si esta escena es fantasía o no debilita su potencial y el problema se vuelve un asunto de psicología masoquista de Karin (Blackwell, 1997f: 179). De nuevo la cuestión realista interviene en la lectura que se pueda llevar a cabo del filme.

Gritos y susurros está repleto de significantes corporales, empezando por el cuerpo enfermo de Agnes, pero lo mismo puede decirse de las otras protagonistas; las demás mujeres presentan una relación muy acentuada con su cuerpo, aunque ésta sea intrincada y en gran medida reprimida, como en el caso de Karin. En este contexto del filme el cuerpo se vuelve un lenguaje que por momentos es más tenaz que las palabras. Así se entiende que no sólo la enfermedad, sino el sexo, el contacto físico o incluso actividades manuales (pintar, tejer) o caricias (al bañar a Agnes entre las hermanas, al abrazar o acariciar el rostro de otro), adquieran repercusión constantemente.

Se ha señalado que la enfermedad¹⁵ en el trabajo de Bergman exterioriza o refleja cierto malestar interno con esos personajes que sufren eczemas, fuertes resfriados, incluso parálisis, enfermedades degenerativas, psíquicas y otras que no se especifican¹⁶. Lo cierto es que hay un acento en cuerpos que padecen un malestar, un sufrimiento físico que si bien puede interpretarse como una manifestación psicósomática de las contrariedades de los

¹⁵ Blackwell señala que la desesperación de las vidas físicas de estos personajes es tan grande que es metaforizada en su sentido de bienestar físico: el estado de salud del individuo denota su condición emocional o moral y las muchas enfermedades de los personajes se convierten en metáforas de su depravación emocional y/o física (Blackwell, 1981: 54).

¹⁶ Consúltese el trabajo de S. Sontag (1978) sobre la enfermedad como metáfora.

personajes, no deja de manejar señales corporales concretas que desarrollan el aspecto fisiológico que se impone desde la condición humana.

Según Blackwell, Anna es la única mujer que escapa a la fetichización de la cámara, puesto que su cuerpo y ropa evaden la estrategia masculina de contención y ésta encarna la plenitud maternal (Blackwell, 1997f: 183). ¿De qué forma fetichiza la cámara? ¿Qué sucede cuando Anna se desnuda? Además, luego de esto, no puede negarse la lectura lésbica en su relación con Agnes en la conocida escena de la *pietà*. Robert Stam y Louise Spence advierten que condenar a ciertos filmes por no crear identificación con el oprimido es reducir la cuestión más general de la articulación de códigos narrativos cinematográficos y culturales a la simple cuestión de la presencia o ausencia de un sub-código de edición particular. Un análisis más completo del estatus del personaje como sujeto que habla en oposición a objeto hablado prestaría atención a códigos cinematográficos y extra-cinematográficos y a su entretreído dentro de sistemas textuales, como ya se ha expuesto¹⁷.

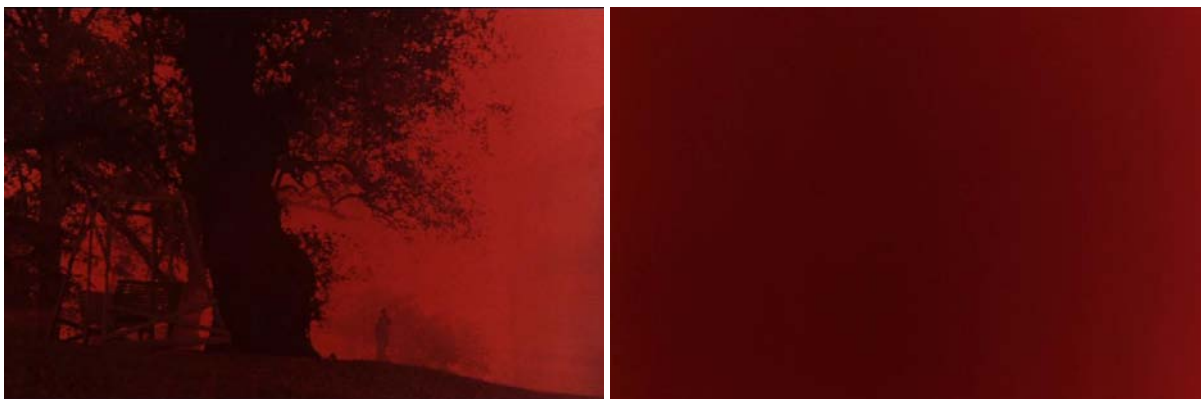
Otras de las marcas de puntuación utilizadas en la composición de *Gritos y susurros* que llama la atención, son los cinco difuminado en rojo presentes no sólo antes y después de las secuencias en primera persona, sino en distintos momentos del filme. Un recurso que sirve de desplazamiento de un espacio a otro, de un personaje a otro. Este difuminado funde el último y el primer plano de determinadas escenas y/o secuencias: esta última imagen se vuelven paulatinamente al rojo hasta llegar a un tono oscuro; posteriormente, por medio de un difuminado, el plano siguiente surge desde ese rojo, otra vez gradualmente, hasta el color natural de esa nueva escena.

Vale la pena detenerse en la secuencia introductoria del filme. Éste inicia con cinco planos de distintas partes del jardín de la casa, durante el amanecer, y, posteriormente, el primero de esos difuminados en rojo. La primera imagen de esta secuencia es una estatua con una lira, una especie de Orfeo, vista desde detrás (Fotograma x), la cual tiene contornos muy similares a la figura del árbol que le sigue a continuación (Fotograma x), ambas con un troco y un brazo/rama a la izquierda; una imagen muy similar se repite en el cuarto de esos planos. La estatua ha sido motivo de muchos trabajos (recuérdense las que aparecen en *Persona*, *La vergüenza*, *Pasión*, *De la vida de las marionetas* o *La carcoma*) y resurge aquí como una

¹⁷ Estos son algunos de los planteamientos de R. Stam & L. Spence (1985) en su excelente artículo sobre las dimensiones políticas del análisis fílmico.

especie de espectro que se manifiesta silenciosamente. Ésta vuelve a verse en la última parte de esta secuencia, pero a lo lejos; en el mismo encuadre se halla esa silla-columpio de jardín que aparecerá en la última secuencia del filme; esta imagen se difumina poco a poco al rojo hasta que surgen las primeras escenas del interior, concretamente un paneo de derecha a izquierda y la imagen de un reloj.





Fot. XVI-XXIII

Se pasa luego a una serie de planos de objetos en el interior de la casa, todos relojes, por medio de fundidos encadenados, panorámicas de izquierda a derecha y de arriba abajo mientras se escucha el tictac. Alusión al tiempo, quizá, sobre todo al de Agnes. Aquí la utilería es utilizada para indicar una psicopatología de la existencia burguesa y surge más obviamente como una náusea de la *abundancia* (Le Fanu, 1974: 12). Se trata de una especie de transición del exterior al interior; se pasa de ese enorme jardín a la mansión, al espacio interior, íntimo, de las protagonistas, al *milieu* burgués (Steene, 1979: 104)¹⁸. Según Kawin, se trata de una introducción objetiva a la casa (Kawin, 1978: 15); efectivamente, se trata de una serie de escenas que no se pueden atribuir a ninguno de los personajes. ¿El metadiscurso?

El rojo y sus diferentes tonalidades se encuentra no sólo en la imagen de ese primer plano de cada una de las mujeres así como en los difuminados, sino en casi la totalidad de la casa, en las paredes, alfombras, tapetes, muebles, cortinas colchas y demás objetos; igualmente, en la sangre de las heridas de Karin y del marido [Henning Moritzen] de Maria, propiciadas por ellos mismos, entre otras cosas. Está tanto en la diégesis como en el formato del filme. Para Mark Le Fanu, el rojo de la mansión es una “opresión teatral”, tal como sucede en los melodramas del siglo XIX de Henrik Ibsen, Anton Chekhov o August Strindberg en los cuales la alienación engendrada por la sociedad burguesa, las mentiras, la hipocresía sexual, el esnobismo chispeante, se articularon por primera vez y de manera clásica (Le Fanu, 1974: 12)¹⁹.

¹⁸ Casi todas las escenas del filme se sitúan en el interior de la mansión. Las únicas imágenes de exteriores aparecen durante el recuerdo de Agnes de su madre, cuando ésta camina por el mismo jardín, y en la secuencia final en la cual las cuatro mujeres pasean nuevamente por ese mismo paisaje.

¹⁹ Véase el apartado 3 del Capítulo III (“Los influjos de la literatura y el teatro”) de este trabajo.

A lo largo del filme se halla, además, una serie de primeros planos, no exclusivamente de las mujeres, que aparecen delante de un fondo rojo y donde estos ocupan casi lo único contenido en los encuadres. Estos planos plantean un juego de proporción: el énfasis en los rostros y cuerpos es llevado al límite en esos largos contornos de sus órbitas y perfiles sobre esa pared roja. Este dispositivo, junto con una frontalidad de los rostros en el encuadre, pareciera suscitar la idea de separación de algún contexto, de énfasis teatral; asimismo, posee un nexo con la simulación también, ya que algunas de las escenas más dramáticas suceden con este marco.



Fot. XXIV-XXVII

El rojo acusa un contraste violento, sobre todo con el blanco y el negro, y crea una dicotomía visual persistente (Blackwell, 1997e: 190), ya sea cuando las mujeres visten camiones blancos y se pasean por la casa, en la sangre de la automutilación de Karin mientras viste también un camisón o en la cama de Agnes con sábanas y fundas blancas pero con manta roja. La madre también viste de blanco en todas las escenas en las que aparece; cuando ésta pasea por el jardín lleva consigo un pequeño libro rojo, como si fuera una mancha de sangre

(Sitney, 1989: 38). Un librito con las mismas características reaparece, no obstante, en varias ocasiones: sobre la mesita de noche de Maria, Karin parece leer un libro similar en el salón, la versión de *Los papeles póstumos del Club Pickwick* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, 1837) de Charles Dickens que Maria lee a Agnes junto a las hermanas y Anna y el diario de Agnes, aunque más grande, es del mismo color. Cuando Agnes recuerda a su madre por medio de un *flashback* y la *voice-over*, dice que ésta está se encontraba en el salón rojo (“röda rummet”) y que llevaba su vestido blanco (“sin vita klänning”). El rojo, como elemento expresivo, condensa la condición de confinamiento de las cuatro mujeres (física, social, moral) y representa el motivo más persistente de todo el filme; inunda los rincones de la mansión y parece adherirse a los momentos de más inmovilidad.

La frontalidad de los encuadres representa, por otro lado, una base constitutiva dentro del filme; asimismo, los rostros en primer plano²⁰, cortados de forma monstruosa de su cuerpo (Aumont, 1992: 9), y que recuerdan también a esos “cuerpos en profundidad” separados de su contexto espacial²¹, se caracterizan aquí la mayoría de las veces por una marcada expresividad y por ser de grandes proporciones. En ellos se expresa una inclinación a penetrar en todo eso que ha quedado reprimido u oculto en las vidas de estas mujeres.



Fot. XXVIII y XXIX

La composición visual cobra también peso en el uso del *tableau*. Su presencia reconduce a las áreas del teatro y la pintura; Brigitte Peucker señala, por ejemplo, que pueden llevarse a cabo estudios sobre la intermedialidad entre la pintura y el cine en los *tableau vivant* fílmicos

²⁰ Véase también el apartado dedicado al primer plano en el Capítulo IV de este trabajo.

²¹ David Bordwell se refiere a este rasgo en el trabajo de Bergman como “deeply piled-up bodies” (Bordwell, 2007a), el cual se comentan en el apartado 3 del Capítulo IV.

(Peucker, 2003: 294). En *Gritos y susurros* se halla una fuerte conexión con elementos pictóricos y teatrales, como ya se ha visto, y el *tableau* aquí viene a solidificar estos vínculos de manera sugestiva. De acuerdo con Ben Brewster y Lea Jacobs (1997), éste fue trasladado del teatro al cine para acentuar la acción o determinada escena, para enfatizar o prolongar una situación dramática y para darle a una escena un significado abstracto o casi alegórico, junto con un efecto plástico y pictórico por medio de una breve suspensión²². El *tableau* en el cine siempre representa también un bloqueo en el *fluir* del filme que nunca puede ser integrado en sus ritmos narrativos (Bonitzer, 1985: 31). Nuevamente, se trata de un elemento de distanciamiento, de fijación. El *tableau* implica una marcada pausa de una escena que desplaza el relato hacia la mera extensión de sus recursos iconoplásticos, poniendo al desnudo cierta arbitrariedad, como si se quisiese suspender la narración, aplazarla e imponer su cualidad pictórica; reflejo, a la vez, de un cuestionamiento del realismo, que lo regula todo.

El primer *tableau* que aparece en el filme es justamente al inicio, durante una de las primeras escenas del filme. Éste funge como una especie de plano de situación. Luego de esta introducción al jardín y a la casa previamente mencionada aparece un primer plano de Maria durmiendo; la imagen que le sigue es de ella entera acostada sobre un canapé en el salón con un libro en el regazo. Luego vemos a Agnes, quien se despierta poco a poco, se pone de pie y observa a Maria desde su habitación (Fotograma XXX). El contraste entre el rojo del salón, que pareciera cubrirlo todo, y el blanco de su ropa lleva a cabo un singular contraste. Luego entra Anna con el café y después Karin. Las tres mujeres, vestidas en sus camisonos de dormir blancos, aguardan justo afuera de la habitación de Agnes.



²² Véase B. Brewster & L. Jacobs (1997) para un excelente estudio del *tableau*, sobre todo la segunda parte, "The Tableau", pp. 33-78.

Fot. XXX

Ese estatismo no proviene sólo del hecho de que Maria duerma, sino también a causa de los lentos desplazamientos de las mujeres. Por un momento parecieran mirar directamente hacia la cámara (Fotograma XXXI) mientras permanecen en esa especie de umbral o espacio liminal. El contra-campo no se muestra pero equivale precisamente a la habitación de Agnes, reemplazándolo con la mirada del espectador. Esta “suspensión del movimiento” y la acentuación puesta en la composición dentro del encuadre, en este caso relacionada fuertemente con los colores, expresa visiblemente cierta meditación sobre el recurso más primario del cine, la del plano estático, cuestión que se evidencia aún más en el uso de fotografías en diversas películas y que llega al extremo en *Persona* al romperse y quemarse la imagen de Alma [Bibi Andersson].



Fot. XXXI

Ese salón rojo justo afuera de la habitación de Agnes actuará como entrada a ese espacio de la enfermedad y el dolor. Más adelante en el filme, mientras Anna, Karin y Maria aguardan ahí luego de que Agnes pasara una noche de agonía, un plano las muestra un tanto inmóviles mientras un rayo de sol entra por la ventana e ilumina el salón²³.

²³ Durante el rodaje del filme no se utilizó luz artificial, toda era auténtica (Nykvist, 1998: 109).



Fot. XXXII

La otra célebre escena que aparece a modo de *tableau* es la de la *pietà*. Una noche mientras Anna cuida de Agnes sentada afuera de la habitación de la enferma, ésta la llama desde su cama y le pide que se acueste con ella; ésta se descubre el pecho, se acuesta con ella, la besa y reconforta con ternura. Las caricias de Anna y los besos breves que da a Agnes en la boca, además, sugieren una cuestión carnal; al mismo tiempo, el aspecto positivo del lesbianismo implícito de esta escena refleja la continua fascinación de Bergman con la posibilidad de una sexualidad no fragmentada por el género (Blackwell, 1997f: 183). El plano de los rostros de ambas mujeres se torna rojo gradualmente hasta que el color abarca nuevamente toda la pantalla.





Fot. XXXIII-XXXVI

En una escena posterior, durante el sueño o fantasía de Anna donde Agnes parece resucitar y hablarle a las tres mujeres, aparece un plano de Anna y Agnes en la postura de la *pietà*, donde al parecer Agnes está muerta, ya que aparece vestida tal como la dejaron las mujeres que la amortajaron. La escena se vuelve nuevamente roja y le sigue el primer plano de Anna, con el cual termina su secuencia en primera persona²⁴.



Fot. XXXVII

El lesbianismo ya había sido tratado en filmes como *La sed*, *El silencio* y en *Persona*. La visibilidad y cercanía de los cuerpos femeninos, las caricias y padecimientos, lleva implícita esta lectura en varios momentos de la película, pero esta escena es quizá uno de los ejemplos más significativos al respecto. Esta relación entre los cuerpos sugiere de manera constante

²⁴ En su estudio sobre camas y plataformas en el cine y teatro de Bergman, Blackwell señala que la noción de éste de la cama como espacio de escenario ("stage space") culmina con este famoso *tableau*, icono del filme (Blackwell, 2008: 72).

una relación entre la intimidad y la aprensión al lado de ciertas connotaciones religiosas que la imagen recrea.

Una de las escenas más significativas en este sentido puede verse entre Maria y Karin luego de la muerte de Agnes. Karin trabaja en su escritorio con algunas formalidades; llega Maria y le habla de su relación y le pide contacto y más cercanía entre ellas ahora que están solas. Karin se niega y sale de la habitación donde encuentra los objetos de Agnes y lee en voz alta un breve trozo del diario de ésta. Maria entra en el campo donde está Karin y se aproxima a ella lentamente tocando su rostro. Karin la rechaza pero luego cede hasta que Maria parece querer besarla en la boca, con lo cual Karin se altera, grita y le pide que la deje en paz. El plano del rostro de Karin se difumina al rojo y le sigue uno de Anna.



Fot. XXXVIII y XXXIX

Luego se comprueba que Anna está al lado de las hermanas en el comedor. Karin la hace salir, sostiene un largo monólogo y sale enfadada. Afuera vuelve a colapsarse pero al salir Maria por ahí Karin la llama, la abraza y se reconcilian. De pronto el sonido de una música, arbitraria, invade la escena mientras las mujeres no dejan de acariciarse una a la otra y donde no se percibe ya lo que se dicen.



Fot. XL y XLI

Esta escena de contacto entre las mujeres ha quedado “dividida” entre dos difuminados en rojo; concretamente entre la secuencia en primera persona de Karin y la de Anna (con un difuminado en rojo en el medio). ¿Nuevamente la presencia del metadiscurso? ¿La perspectiva “objetiva” o “realista” de la narración más allá de las personales de las protagonistas? Sus movimientos sustituyen a las palabras; música, gestos y manos hasta el fin de la escena.

Se trata, además, de una escena donde la música, los gestos y las manos construyen así la comunicación entre ellas y donde las palabras no son necesarias o, más bien dicho, son omitidas, dado que claramente las mujeres hablan, mas sus palabras son sustituidas por la música. Bergman, como varios realizadores feministas, enfatiza nuevamente que el lenguaje es inadecuado, que el tacto y la música son medios alternativos de vínculo auténtico (Blackwell, 1997f: 180); esto tiene además claras connotaciones eróticas. Mientras tanto, la cámara se mueve, efectivamente, como un péndulo (Steene, 2005: 140), que recuerda a los innumerables relojes y al tictac que se escucha en el filme. Dado que las palabras ya no son suficientes para comunicar, las manos toman su lugar²⁵. No únicamente para comunicar a las hermanas pero también para provocar las heridas que Karin y el esposo de Maria se ocasionan, las caricias de Anna, la escritura de Agnes y Karin.

La secuencia que pertenece a Agnes, como se mencionó, no se presenta ni concluye con un primer plano suyo, y tampoco es introducida por la voz del narrador, si bien algunas de las primeras y últimas escenas del filme le conciernen más directamente a ella. Sobre esta última secuencia, cuando Anna toma el diario de Agnes y un *flashback* describe las imágenes

²⁵ Las manos juegan el rol principal en llevar a cabo esta nueva comunicación o reflejar una ausencia de ella (Blackwell, 1981: 54-5). E. Törnqvist (2000) estudia la presencia y función de las manos en el cine de Bergman.

ahí descritas, Kawin señala que el narrador del diario es Agnes, pero que el narrador del *mindscreen* es Anna (Kawin, 1978: 17). La presencia de la *voice-over* de Agnes también le otorga un toque más personal, íntimo; se trata de las dos secuencias de abren y cierran el filme respectivamente.

Ya se han planteado las repercusiones que el concepto de metáfora tiene en los acercamientos al cine de Bergman, algo que resulta muy frecuente en el estudio de los espacios y paisajes en su trabajo. Cabe recordar los filmes donde las casas son áreas significativas: *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982-3), incluso *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) o *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976). En esa misma línea, al tratar la influencia de Strindberg, sobre todo en la trilogía, Blackwell argumenta que tanto en él como en Bergman las casas y habitaciones deciden hasta cierto punto los destinos de sus habitantes y que estos son metáforas del individuo en su totalidad, de la vida que ha construido a su alrededor y del mal o el bien que ha hecho (Blackwell, 1981: 53). Pero más allá de las metáforas, estos espacios, concretamente en *Gritos y susurros*, conforman el entorno y el espacio principal donde se llevan a cabo la casi totalidad de los acontecimientos en una suerte de reclusión. La casa representa un espacio donde también se concentra la cuestión sexual, donde continuamente se enfrentan los puntos de vista de estas mujeres y una suerte de cuestiones reprimidas a lo largo de los años para la exposición de la intimidad que antes había sido imposible manifestar. La revelación de las experiencias afectivas más ocultas de las protagonistas es ciertamente subrayada a lo largo del filme, sobre todo a través de sus cuerpos. Además, Maria le confiesa a Karin sentirse como dentro de un sueño en esa casa.

La casita de muñecas que Maria aún tiene en su habitación representa en este sentido una especie de duplicación: dos de los muñequitos parecieran ser ella y su esposo (así como una sirvienta que se relaciona con Anna) y la elegante casita refleja de alguna manera la mansión; todo esto conlleva también ciertas connotaciones teatrales, sobre todo en relación a *Casa de muñecas* (*Et dukkehjem*, 1879) de Ibsen.



Fot. XLII-XLIV

Tal como se mencionó, los objetos de la casa gozan de un valor especial en este contexto. Los adornos y otros enseres, muchos de ellos innecesarios, remiten o reflejan el estilo de vida burguesa. El hecho de que Maria aún posea esta casita acusa cierto infantilismo relacionado sin duda con su personaje (ella misma admite a Karin ser infantil), así como con la noción de aprisionamiento y simulación. Diversos planos breves van descubriendo las distintas etapas y habitaciones de la casa de muñecas, todo con muchísimo detalle, mientras se escucha una melodía como proveniente de una caja de música y Maria, acostada al lado de una muñeca, pareciera chuparse el dedo pulgar en una actitud pueril.

Juan Miguel Company critica el filme y lo considera una reiteración de elementos “emblemáticos” en el cine de Bergman. Para el crítico, *Gritos y susurros* supone “el paso de la funcionalidad de la puesta en escena a la retórica y la manierista provocación artificial del efecto” (Company, 1999: 118). Oddvar Foss, por su parte, llamó al filme una rapsodia de temas petrificados de Bergman²⁶.

²⁶ O. Foss citado en B. Steene (2005: 300).

Lo cierto es que cualquier noción de realismo queda subvertida en varias ocasiones: el tejido textual del filme establece así su comunicación con un “realismo” por medio de una tensión entre una historia que desarrolla una narrativa (las tres hermanas y su sirvienta Anna cuidan de Agnes) y las marcas de la *escritura* que fluctúan entre tiempo y espacio (elipsis, el sueño o la fantasía en la cual Agnes regresa de la muerte, la música que sustituye las palabras de Karin y Maria en un momento de reconciliación, etc.). Desde este punto de vista, ni el tiempo ni el espacio existen, al menos no desde un punto de vista de límites estrictos (Strindberg).

Si se acepta que el cometido no implica necesariamente percibir el cuerpo femenino de manera distinta, sino de exponer los significados y valores habituales relacionados con la feminidad como construcciones culturales²⁷, como se mencionó en otro momento, la lectura debe centrarse precisamente en descentrar la estrecha relación “imagen positiva”/texto progresista. Según Ropars, el reto consiste en contener el comercio sexual como herramienta especial para vencer las categorías y oposiciones a través de las cuales la narrativa podría conducir los roles (Ropars, 2002: 126). Si bien *Gritos y susurros* no podría denominarse un texto feminista en sentido estricto, tampoco ofrece obstáculos para llevar a cabo una o varias lecturas que suscitan una denuncia de los impuestos ideológicos patriarcales, todo lo contrario. Basta pensar en la reclusión de las mujeres y su situación oprimida en la sociedad, de la frustración de la pareja heterosexual, en la ausencia del padre o figuras masculinas dominantes, en los deseos reprimidos entre las mujeres, entre otros, que se manifiestan por medio del juego entre una tradición aparentemente naturalista y el panorama onírico tan característico de Bergman, así como en cada una de las secuencias en primera persona que, dada la dificultad de manifestarse por medio de una exteriorización más evidente, se revela a modo de una íntima mirada subjetiva que, no obstante, deja ver la ambigüedad y escisión de cada mujer. El filme subvierte las convenciones asociadas con la dicotomía del género y, del mismo modo, apunta hacia una subjetividad que apunta hacia prácticas de una feminidad “tradicional”.

En definitiva, la cuestión de la “representación” del género, como toda lectura textual demostrará, no supone simplemente una vuelta al mero cotejo de las “representaciones realistas” o retratos de género fidedignos, sino más bien el examen y la puesta en duda de

²⁷ M. A. Doane (1981: 24-6). Véase el apartado 1 de este capítulo.

estas concepciones con la finalidad de detallar los procedimientos a la luz de sus propias oscilaciones textuales. El trayecto del texto no estriba en agotar la discusión, mucho menos en delimitarla, sino en la operación de leer las formas en que éste articula sus materiales. Este punto de vista tiene, además, la ventaja de transfigurar la clásica oposición entre diferentes modalidades referenciales por una pluralidad de formas de producción de los discursos. No resulta posible afirmar ni dar forma definitiva a una tesis anti-feminista de acuerdo con un mero examen simplista de caracterizaciones y retratos más (o menos) “fidedignos” de la “mujer”. Ya no resulta posible ver al texto como simple reflejo de la “realidad” o del contexto socio-histórico de acuerdo con una causalidad linear, expresiva y directa, sino desde una perspectiva que revele la relación compleja, mediada y *descentrada* con ese contexto, el cual tiene que ser rigurosamente especificado (ed. *Cahiers du cinéma*, 1976: 495).

La práctica, y *lectura*, fílmica de *determinados* textos que cuestionan los huecos y fisuras de la ideología dominante sin duda resultan cruciales para la teoría del cine; sin embargo, es necesario concebir una salida más allá de las dicotomías de la diferencia sexual y de las nociones del cine de autor. Uno de los principales objetivos del crítico debe ser el enfocarse en cuestionar la percepción que se tiene del cine como creador de subjetividades de acuerdo con la supuesta representación de cierta “realidad objetiva” sin reconsiderar siempre el hecho de que ésta está ya fracturada y ha sido “naturalizada” por medio de diversos discursos.

CONCLUSIONES

La considerable cantidad de textos que abordan el cine de Ingmar Bergman pone en evidencia un interés que traspasa las fronteras cinematográficas. Conviene preguntarse si la falta de atención sobre numerosos aspectos desatendidos por estas aproximaciones no constituye su mayor inconsistencia. Conducir a una reflexión que alumbre estos puntos inconsistentes y los revalorice, ha sido una de las cuestiones en que se ha hecho énfasis a lo largo de esta investigación.

Desde un primer momento, es muy frecuente encontrarse con textos orientados hacia una simple relectura de asuntos previamente establecidos y que versan sobre la figura del director. No intentan, en última instancia, arribar a conclusiones en torno a las características del cine de Bergman ni en relación con la teoría cinematográfica, sino continuar con el catálogo descriptivo sin analizar aquellos elementos que se desprenden de la articulación y el montaje de los filmes y que conducen a la puesta en escena, las estrategias enunciativas, las relaciones espacio-temporales, el estilo visual, las fuentes ideológicas, la noción de realismo, entre muchas otras.

Noël Burch señala que la terminología que tanto realizador-creador como crítico-teórico eligen utilizar en la elaboración de sus propuestas representa una reflexión significativa de lo que ambos consideran que es el cine. Nuestro discurso crítico, constituido por concepciones y propósitos determinados por el contexto en que aparece, ha intentado cuestionar y desafiar incluso la propia metodología que adopta. En este sentido, las posturas que aquí han complementado las lecturas de ciertos filmes de Bergman han querido reproducir una coyuntura de intercambio interdialogico entre diversas concepciones, análisis textual y lecturas críticas. En cualquier caso, por supuesto, nuestra investigación constituye una lectura inconclusa tanto de los presupuestos teóricos como de los filmes. Dadas las innumerables posibilidades que el texto fílmico ofrece para ser abordado, hemos intentado ilustrar de qué manera un determinado enfoque no implica trazar límites a la interpretación y la lectura. El fundamento básico ha sido iniciar un recorrido por los recursos de la puesta en escena sin olvidar el contexto histórico y cultural en que surge.

Nuestros planteamientos han dado a luz nuevas reflexiones en torno a las formas de abordar el texto fílmico dentro del contexto de la teoría cinematográfica; y han llamado la atención sobre contradicciones y manipulaciones teóricas y, de esa manera, han contribuido a replantear los términos con que se ha definido el texto y el contexto. Al mismo tiempo, la aparición de nuevas pautas nos ha hecho reflexionar sobre si sería lícito continuar usando, incluso, los propios términos. La cuestión debe ser entendida como una redefinición de conceptos dentro de los límites que ocupa nuestro trabajo, pero que podía hacerse extensivo a un marco teórico más amplio, aquel de la crítica y estudios cinematográficos.

No es casual que nos hayamos apartado de una visión logocéntrica que intenta perpetuarse, tener sentido y negar todo aquello que no puede ser encasillado o clasificado bajo categorías estrictas. El sinnúmero de aproximaciones que pretenden buscar “la esencia” y las “características generales”, lo hacen siempre en función de supresiones, marginalizaciones; se olvidan de innumerables excepciones, la mayoría de ellas arbitrarias, omiten olímpicamente las propiedades diseminativas del texto, y tampoco cuestionan la intención del autor ni la concepción del *telos* en general.

Como resultado, se ha reproducido una forma de razonamiento que concede a la idea de la “representación” un lugar privilegiado y que relega por completo la naturaleza ambigua de la noción de remisión. Ésta olvida por completo el valor performativo y modelizador de los textos más allá de la mera analogía con una realidad objetiva o fenoménica. No se debe considerar que una determinada subjetividad es una cuestión socio-histórica consumada y que el cine, o cualquier otro discurso, luego representa en un segundo movimiento; es necesario abordar dicha subjetividad como una “producción”, la cual no es nunca definitiva sino que está continuamente en proceso, constituida siempre dentro, y no fuera, de la representación (Hall). Toda manifestación cultural, todo discurso, está situado en un contexto histórico-social específico al igual que los diversos tipos de espectadores.

La noción del *cine como escritura* constituye para nosotros un modelo para el análisis fílmico que se opone a una aproximación semiótica-lingüística y representa uno de los aportes más definitivos a las ideas de texto y lectura respectivamente; su importancia se evidencia en el cuestionamiento y superación de dicotomías (de género [*gender*], géneros cinematográficos/cine de autor, de texto modernista/texto clásico). El texto, que de acuerdo con Roland Barthes “hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del

lector”, no obedece al sentido y, más que una interpretación, es un paso, una travesía, un estallido, una diseminación. De ahí surge, tal como lo señalan Jacques Derrida y Barthes, la intervención de los textos visuales dentro del diálogo cultural y la discusión de ideas (Bal). Por eso es imprescindible la existencia de una lectura crítica textual, desde una perspectiva que hace posible el paso de la obra al texto, de acuerdo con el propio Barthes.

Uno de los principales objetivos de esta tesis ha sido desarrollar un nuevo tipo de aproximación textual al trabajo fílmico, centrado no en la intencionalidad del autor, las temáticas que abordan los filmes, las supuestas representaciones “fieles” o “positivas” de determinada sociedad, sujetos o circunstancias, sino en la expresión cinematográfica tal como se articula y manifiesta a través del montaje —*mise-en-scène*, *mise-en-cadre* y la edición—, así como en la recepción —y los canales de circulación— de los filmes analizados. No a partir de la representación de lo “real”, sino en la producción del “efecto de lo real”.

El montaje ofrece el principal recurso que posibilita la disolución de las perspectivas logocéntricas de las imágenes audio-visuales como mero reflejo de la “realidad” o de un realismo objetivo. Las bases de las lecturas y significados no subyacen “objetivamente” en las imágenes individuales *per se*, sino en lo que nace dentro de la estructuración discursiva de las mismas; no resulta viable establecer el estudio del conjunto si no se aborda el estudio de los fragmentos y piezas que lo constituyen. Cada filme implica una operación de montaje específico que requiere un análisis también específico.

Toda manifestación cultural está vinculada de manera inevitable con diversas expresiones sociales, puesto que se sitúa en un contexto específico y se dirige a espectadores que también están situados históricamente. El cine, como tecnología social, se encuentra comprometido dentro de las producciones y reproducciones de discursos ideológicos, portadores de significados y valores. Ahora bien, prestar atención a las nociones de recepción y al rol del sujeto/espectador no significa simplemente transferirlas a un determinado texto, sino reflexionar sobre las formas en que se estructuran dentro del propio texto y las expectativas que éste pueda o no cumplir en relación con un género cinematográfico.

Debido, sin embargo, a la enorme cantidad de escritos sobre el trabajo de Bergman, se ha vuelto necesario reconsiderar la presunción de que todo está dicho. No obstante, se ha demostrado que un punto de inflexión, que venga a suplir la notable ausencia de análisis

formales en el corpus crítico sobre el realizador es posible, y que en este hecho las nociones de recepción, lectura y análisis han jugado un papel fundamental.

Existe, en cambio, una enorme cantidad de lecturas “esotéricas” que han favorecido la formación de una especie de tautología. Además, las pautas que se han adoptado a la hora de estudiar los filmes no tienen que ver, en la mayoría de los casos, con los textos en sí sino con diversos factores externos que difícilmente se relacionan con los recursos cinematográficos.

Mención aparte merece la perspectiva biográfica que adopta muchas veces la crítica. Si bien la cuestión personal y autobiográfica permea gran parte del trabajo del director sueco, hecho que él mismo enfatizó en muchas ocasiones, no basta con realizar paralelismos que implican, en este sentido, una mera simplificación. Afirmar incluso que Bergman concedió mucha más importancia a lo temático que a lo técnico (Cieutat) para basar en esto una serie de planteamientos ha representado una fórmula para la mayor parte de los críticos de sus filmes. Así se entiende, por ejemplo, que cuando los críticos se han enfrentado a su libro de memorias, *Linterna mágica* (1987), se encuentran con un sinnúmero de referencias, incluso secuencias completas, de acciones y situaciones que han visto en numerosos filmes.

Es así que muchos estudios pretenden demostrar la unicidad interpretativa del trabajo de Bergman. Es necesario matizar que la analogía entre filmes o temáticas genera conclusiones o juicios valorativos únicamente cuando se encuentran similitudes en el uso de temas afines o en la clásica conexión entre la biografía y el argumento fílmico. Se diría que la existencia de un corpus que se considera completo u orgánico estimula la insistencia en considerarlo un bloque compacto definitivo. En cambio a nosotros, como ya hemos sugerido, nos resulta sustancial recordar la imposibilidad de proponer o buscar una perspectiva general o de conjunto de los trabajos de Bergman. Si bien muchos de ellos se relacionan en varios sentidos y existen diversos patrones y recursos que se repiten con frecuencia, esto únicamente pone al desnudo la existencia de una voluntad estilística coherente, así como la existencia de una serie de cuestiones que no será posible “clasificar” debido a características tan evasivas como “unidad”, “corpus” o “telos”.

En consecuencia, hemos elaborado una propuesta de análisis de ciertos filmes, más bien lectura textual, que ha iluminado algunos de los aspectos más sugerentes de estos: el juego constante en torno al sujeto de la enunciación, la mirada y el punto de vista, la variedad de recursos que cuestionan constantemente el artificio y los procedimientos textuales (la

auto-reflexividad y la autoría del texto), el emplazamiento de cuerpos y el primer plano en el encuadre y el interés de Bergman por ciertos géneros cinematográficos y su relación con la noción de espectáculo en general, entre otros. Hemos descubierto también, a propósito de estos recursos, que se convierten en una expresión persistente de su cine y que no necesariamente atañen a un significado unívoco o concreto. Distinguimos así una serie de estrategias o *leitmotifs* que carecen de una motivación concreta, ese registro distinto al de la narración que ya hemos comentado y que coloca la noción barthesiana del exceso en el centro de textos determinados. Más que una mera “abstracción” o un énfasis en cuestiones “metafísicas” y que la crítica encuentra fuera de un contexto socio-histórico determinado, esto expone la compleja relación que existe entre una imagen y un contenido lingüístico, asunto que representa una de las características más evidentes de la expresión fílmica y una de las claves del análisis fílmico.

Otra manera de acercarse al conjunto del trabajo del realizador es abordarlo a partir de periodizaciones que se basan en características que podrían marcar cierta evolución general que a su vez se divide en períodos o momentos. Unos de estos es el del cine de cámara. Creemos que si bien se reconocen ciertos desplazamientos hacia un posible cine de cámara, este aspecto resulta sugerente únicamente desde el punto de vista de los procedimientos formales, mas no en términos de evolución o desarrollo, sino de una variación de recursos, de una variante estilística. Aún así, no obstante, se descubre que estos “períodos” tampoco representaron etapas fijas y tajantes y muchos de estos motivos se encontraban antes y se repetirían en trabajos posteriores.

Hay una serie de acercamientos temáticos, en los cuales no resulta posible distinguir un texto literario de una obra dramática o de otro medio, que simplemente exponen los temas que un determinado filme trata y que, desde esa misma perspectiva, tampoco lo diferencian de otros filmes con las mismas temáticas. Por eso consideramos que un texto más sobre la influencia del existencialismo en el trabajo de Bergman o sobre la constante búsqueda de Dios de sus personajes y su implacable silencio representaría un desacierto y una disposición a multiplicar la tendencia crítica que desea aplicar ciertos principios a trabajos muy diversos, la cual se ha convertido precisamente en el foco de varios de los planteamientos de esta tesis.

Vale la pena, pues, reiterar una vez más que ni Bergman fue un realizador aislado ni lo fue mucho menos su cine. Esta circunstancia, que está estrechamente vinculada con ciertos discursos que se han abordado a lo largo de esta tesis, ha favorecido una visión romántica y tradicional que han sido blanco de nuestra crítica. Tal y como plantea Richard Dyer, resulta imposible que la oposición entre lo estético y lo cultural se sostenga. Conviene volver a precisar que el director formó parte de una larga tradición en el cine escandinavo que se remite a los trabajos de Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Georg af Klercker y Carl Theodor Dreyer. Por otro lado, ha sido necesario ahondar en lo que respecta al diálogo entre las películas de Bergman y trabajos de otros realizadores de la *Nouvelle vague* como Jean-Luc Godard y François Truffaut.

Como se ha venido subrayando a lo largo de estas páginas, los patrones que generalmente se utilizan en los análisis del denominado “filme de arte” están relacionados con los mismos discursos teóricos que lo pretenden definir y que exponen sobre el mismo las lecturas y justificaciones que lo diferencian del cine popular, *mainstream* o el realizado en Hollywood. Todo esto descansa sobre sus diferencias, *i. e.*, el supuesto cine *mainstream* representaría una incompatibilidad con nociones como “autor”, “cine de arte”, ambigüedad, profundidad, etc. No es posible pasar por alto que desde un punto de vista formal estas distinciones se vuelven insostenibles, como se ha demostrado a lo largo de este trabajo. Además, estos análisis se olvidan de que las descripciones y delimitaciones de conceptos como el “cine narrativo clásico” o “Hollywood” resultan sumamente difíciles de llevar a cabo.

Paralelamente a esa visión dicotómica Hollywood/cine de arte, el trabajo y recepción de los filmes de Bergman se convierten en un caso ejemplar puesto que muchos de estos surgieron cuando el papel que ha jugado esa clásica dicotomía floreció no mucho después del período en el cual vieron la luz los filmes de Bergman y cuando su autoría se consagró en el contexto del cine internacional. De la misma manera, sería posible un enfoque del cine de Hollywood desde una perspectiva europea que pueda alumbrar nuevos aspectos de ambos; sobre todo si se tiene en cuenta que el cine ha estado sujeto a constantes transformaciones, reapropiaciones y rompimientos, tanto en Europa como en Estados Unidos.

Reconsiderada esta dicotomía, creemos que su trabajo se expande y resulta aún más sugestivo cuando se logra penetrar tanto en los mecanismos que lo estructuran como en sus juegos (inter)textuales, posibles influencias, constantes cuestionamientos formales. Dentro

de estos juegos intertextuales, la repetición de situaciones o esquemas, los cuales reaparecen de manera constante, resulta junto con las condiciones de la ficción uno de los elementos más interesantes sobre los que se fundamenta la lectura textual que nos propusimos. Ciertamente, la intertextualidad es el elemento que confirma las fracturas de cualquier texto así como la capacidad de éste para ser susceptible de fracturarse de nuevo; no obstante, para Bergman ésta no posee un único fin, sino que permite reflexionar sobre las condiciones de la ficción, esa auto-reflexividad que se descubre constantemente en las lecturas detenidas de sus filmes. El asunto central de la auto-reflexividad, poner al desnudo las marcas de elaboración del texto que conforman el filme, le permitió a Bergman explorar un área que le ofreció un sinnúmero de posibilidades expresivas.

La auto-reflexividad es sin duda el punto de partida de Bergman al enfrentarse a su medio y sus recursos. La estrategia por excelencia de Bergman es el cuestionamiento del lenguaje cinematográfico y sus herramientas, el proceso de creación y el autor, a través de la auto-reflexividad. Mediante este recurso lleva a cabo un sinnúmero de impresiones audiovisuales que, en último lugar, proponen una seria reflexión en torno a los efectos y procesos del fenómeno cinematográfico, de la ficción como presentadora de una supuesta objetividad. No se trata de representar tipos —la mujer, la clase burguesa, los problemas existenciales— sino de estructurar formas que un texto elabora en su entramado textual.

Cualquier mecanismo textual puede proporcionar elementos para su ruptura, *i. e.*, todo aquello que pone en duda, expone o problematiza alguna de las marcas de elaboración de los filmes únicamente manifiesta más abiertamente esta capacidad presente en todo texto. El análisis de diversos ejemplos de ruptura en los filmes, desde la metaficción, el primer plano, el reencuadre, las elipsis, las relaciones imagen-sonidos, el ritmo, el uso del color y del blanco y negro, las voces y sonidos en *off* y la *voice-over*, así como las reflexiones en torno al sujeto de la enunciación acompañados por la puesta en duda del discurso autorial del propio Bergman, entre otros, subvierten y cuestionan la propia linealidad, la ubicuidad del narrador visual, la unidad del filme, la noción de “ficción”, la heterogeneidad de los elementos constitutivos del texto fílmico.

Se ha ofrecido en el primer capítulo un panorama de diversas cuestiones relacionadas con la teoría cinematográfica pero que no se limitan únicamente a ella. Del mismo modo, se ha ilustrado de qué manera algunos de los trabajos más representativos de esta rama, como

aquellos de David Bordwell, David N. Rodowick o Robert Stam, entre otros, se complementan de manera sugerente al dialogar con planteamientos derivados de los Estudios Culturales, nociones relacionadas concretamente con los recursos icono-plásticos de la imagen, los estudios de género, entre otros. En la actualidad, con el florecimiento de festivales y congresos, el alcance del ensayo audio-visual, las nuevas tecnologías, la llamada Era digital, Internet, otros medios y nuevas formas de expresión la gran parte de los fundamentos y nociones tanto de la teoría cinematográfica como de su(s) objeto(s) de estudio están siendo constantemente articulados.

La teoría del cine, por medio del alcance de la noción de *escritura*, permite evidenciar esa singular e incesante alternancia entre presencia y ausencia, sonido y silencio, espacio y tiempo tan característica del texto fílmico. De la misma manera, posibilita un análisis más puntual de cierta ideología implícita en las propuestas teóricas tradicionales y de la necesaria crítica a los esencialismos. Este trabajo ha querido representar un lugar de encuentro entre un tipo de lectura crítica, la textual, y algunos presupuestos teóricos orientados hacia la exploración del máximo de elementos que permitan cuestionar la simple lectura temática y autorial y que ha sido abordado con detalle en el segundo capítulo. Es preciso también que esto se entienda como un distanciamiento de aquellas perspectivas y registros que han estudiado el filme como un área de expresión que se limita a la narración, a sus temas y a sus argumentos.

En el tercer capítulo se ha ofrecido un panorama de las manifestaciones cinematográficas más significativas en Suecia y en Escandinavia en general, el entorno socio-cultural, histórico y geográfico al cual Bergman pertenece pero que también es necesario integrar a su contexto europeo más amplio. Se trata, sin dudas, de una cuestión obligatoria y comúnmente relegada por otra que sitúa al director como un personaje que trabajó siempre en solitario. Por una parte, el panorama descrito da cuenta de una necesidad de plantear las especificidades cinematográficas que entran en juego dentro de la institución cinematográfica, dado que las reflexiones en torno al cine y la nacionalidad suelen terminar sólo en discursos sobre nacionalidad y olvidan estas importantes cuestiones; asimismo, se ha reflexionado sobre lo problemático que resulta intentar definir cualquier región cultural de acuerdo con rasgos sociales, culturales, históricos o políticos donde la noción de "Escandinavia" ha sustituido a la de Escandinavia. Si se tiende aquí y en otros momentos a

hablar de países nórdicos o escandinavos es porque sus relaciones de producción cinematográficas han funcionado generalmente a la par y han influido unas en otras. El estado de bienestar de dichos países también ha representado una condición que ha influido rotundamente en la historia del cine de dicha región. No obstante, deben considerarse las relaciones que, a su vez, tuvo esto con el resto de Europa y con regiones específicas como la alemana o la francesa y las consecuencias en el campo del cine.

Si bien es cierto que las propuestas sobre las nociones de cine y nacionalidad estarán siempre ligadas a cuestiones relacionadas con la representación y la diferencia sexual, tal como Stephen Heath señala, estos vínculos sólo se volverán productivos en lecturas concretas si el énfasis es colocado en las condiciones cinematográficas y no culturales. Si no se toma en cuenta lo que sucedió sobre todo en Francia, en Estados Unidos, así como en la propia Suecia en relación a su trabajo, se torna muy difícil comprender las tradiciones que predominaban, los contextos de recepción así como el hecho de que existen varios públicos de Bergman. La recepción de sus trabajos no circuló por los mismos canales en Suecia y en Estados Unidos, por ejemplo, donde el denominado “cine de arte” y la explotación del filme erótico escandinavo jugaron un rol fundamental en su recepción, sobre todo la estadounidense, donde “el cine de arte europeo” era casi un sinónimo de desnudos y escenas de sexo explícito. Algo similar sucede con la noción de *auteur*.

Estudios más detenidos de la recepción y percepción de su estilo y de sus filmes constatan además que su estatus de autor y su reputación como director de filmes de arte o de culto se ven muy cuestionados cuando se descubren las críticas y el rechazo que recibió a lo largo de su carrera, elevado a culto en un principio y repudiado como pasado de moda, apolítico y obsoleto; al mismo tiempo, en Suecia sus trabajos fueron exhibidos primeramente como parte del cine convencional, mientras que en el extranjero sus películas fueron más bien consideradas dentro del “cine de autor” o “de arte” y presentadas en filmotecas o instituciones culturales de cine.

Realismo y naturalismo, el drama decimonónico, las condiciones de la clase burguesa, sobre todo, son algunos de los principales intereses que entran en juego en el cine de Bergman desde un punto de vista de las tradiciones escandinavas. Al igual que August Strindberg, Bergman critica al realismo como principio de “verdad” y enfatiza la condición del sujeto contemporáneo en un contexto burgués carente de convicciones y propósitos. Aquí, la

concepción del espacio se convierte en elemento fundamental, tal como ha sido dentro de esa tradición en el cine escandinavo de presentar el paisaje natural, y ciudadano, en relación no sólo con las actitudes y estados de ánimo, sino con la inmersión a atmósferas determinadas. ejemplos Las elipsis temporales y espaciales se desarrollan en escenarios que podrían denominarse indeterminados, donde la cuestión de linealidad ya no resulta relevante, lo cual tiene su más fuerte influencia en Strindberg y su Teatro Íntimo. Todo esto se ve enfatizado por una composición audio-visual simple donde el uso del reencuadre, de espejos y de la puesta en escena en profundidad permiten que los cuerpos, sobre todo rostros, ocupen el centro de atención por medio de sus movimientos dentro del campo visual, como se ha visto, a lo largo de los análisis y en el cuarto capítulo.

Sería un error seguir descartando las bases ideológicas detrás de los filmes y justificarlo de acuerdo con un interés del director en cuestiones ya sean “personales” o “universales”. La humillación y la incomunicación del sujeto burgués, la crítica a la sociedad patriarcal y burguesa, cuestionamientos morales en torno al arte, al artista y a su rol en la sociedad son planteados en términos del enfrentamiento de clases y de la dicotomía artes populares/bellas artes donde los primeros son reivindicados; todo esto es trazado en trabajos desde *El rostro* y *El séptimo sello* hasta películas posteriores como *Persona* y *El rito*. Es así también como el uso de la violencia en filmes como *Persona*, *Pasión* o *La vergüenza* ni significa siempre el mero uso de metáforas de cuestiones abstractas ni constituye tampoco elementos gratuitos o arbitrarios. La constante reflexión en torno a la crisis o a diversos conflictos socio-históricos, ya sea Vietnam, el Holocausto u otros conflictos bélicos, constituye una preocupación por las formas de interacción así como las implicaciones de éstas en una sociedad determinada, la burguesa, pese a la insistencia en considerarlos metáforas o símbolos de la existencia. Esta reflexión nos permite evaluarlos como factores decisivos de los principales planteamientos de los filmes: las consecuencias de hechos históricos en determinadas circunstancias y sujetos, la reacción humana ante la violencia y, sobre todo, su aceptación e indiferencia.

La importancia de contextualizar cada uno de los filmes implica una reflexión que también parta de esta necesidad de eliminar esa perspectiva elitista en la cual los filmes de tendencia más abstracta y metafísica son elevados a objetos que no se pueden evaluar. Se trata de una crítica tanto a las formas en que han sido evaluados, como a la necesidad de

abordarlos desde sus contextos de aparición. Esto conlleva también ese “problema del presente” al que antes nos referimos, donde la aproximación retrospectiva a determinados textos se convierte en una suerte de sumario de progresos y desarrollos donde la actualidad se vuelve comprensible únicamente a posteriori (Bordwell). Lo anterior toma considerable importancia en filmes como *Persona*, *La hora del lobo* o *El huevo de la serpiente*, textos que retoman tradiciones muy específicas dentro del cine europeo. Además de la tradición escandinava, Bergman retoma recursos, narrativas y estructuras que formaban parte de las herramientas cinematográficas de Europa sobre todo a partir de la década de 1960: el plano-secuencia, la composición en profundidad, las narrativas asociadas con el denominado modernismo o las tendencias denominadas neorrealismo y expresionismo.

Diversos puntos alrededor de la noción de género (*gender*) y la posibilidad de una identidad más allá de la diferencia sexual es abordada en el quinto capítulo, sin duda una cuestión que a Bergman le inquietó a lo largo de su trabajo, sobre todo en filmes como *El silencio*, *Persona* o *Gritos y susurros*. A pesar de que existen pocos enfoques a su trabajo desde este punto de vista, los pocos que existen carecen de una profundización a nivel formal que además no logran librarse de las orientaciones temáticas, la intención del propio Bergman y la preocupación por la “representación positiva” de la mujer. Aunque no en todos los casos se trata de una mirada feminista radical y propiamente anti-patriarcal, Bergman formula y pone a discusión las construcciones de subjetividad así como de la masculinidad y/o feminidad. Desde este punto de vista, *Persona* o *El silencio* se prestan a una lectura feminista mucho más evidente y, por otro lado, más allá de la transposición de cualquier idea de una realidad fenoménica concreta a la pantalla, las nociones de realismo y representación no agotan para nada al filme *Gritos y susurros*. El filme representa una crítica al modelo de representación “realista” en la medida en que permite, antes que nada, revertir las formas tradicionales de identificar de qué manera “es narrado” el texto. Si lo anterior no es primeramente cuestionado no será posible enfocar estos trabajos positivamente desde una perspectiva de género. Afirmar que un filme como *Gritos y susurros* es misógino o presenta una visión retrógrada de la mujer implica que una lectura meramente interpretativa accede a ciertas “verdades” del texto en torno a la encarnación de personajes. Esta lectura, por lo demás planteada en términos temáticos, llega a tales conclusiones de acuerdo con una lectura interpretativa sin tomar en cuenta las instancias discursivas y textuales más allá de

caracterizaciones o determinados estereotipos femeninos. Ciertas formulaciones feministas no logran penetrar en las estrategias discursivas y obvian el hecho de que un filme como éste obliga al espectador a confrontar diversas construcciones sobre la subjetividad, el realismo y la construcción de las ideologías en el texto cinematográfico. Acto seguido, el filme provoca que un desplazamiento al lugar del espectador la cuestión del nexo entre la sexualidad y lo político en el cine, y al “obligarle a pensar en ello, al señalar las dificultades”, tal como planteaba Teresa de Lauretis. Desde luego, la importancia y necesidad de las lecturas radicales, *i. e.*, “reading against the grain”

En todo caso, hemos visto también de qué forma resulta muy complicado englobar trabajos distintos en unas mismas categorías, utilizar las mismas herramientas para textos distintos o separar una técnica, un recurso de su propio contexto de producción cuando en determinados casos unos subvierten dichos postulados, otros intentan confirmarlas, otros simplemente enfatizan o iluminan determinados recursos o incitar más de una lectura, etc. Dicha imposibilidad únicamente reafirma la complejidad y diversidad del entramado textual que no logra asirse a un único y exclusivo significado. Cada filme expone múltiples formas de *escritura*, cuyas posibles lecturas resultan del mismo modo únicas y distintas al mismo tiempo.

El proyecto cinematográfico de Bergman se destaca por cuestionar y problematizar las nociones de referencia y articulación, por plantear constantemente un cuestionamiento de sus instrumentos personales de expresión. Esto es llevado a cabo por medio de estrategias que permiten una reflexión en torno al sujeto de la enunciación fílmica, la *firma*, el género (*gender*) y, sobre todo, a conceptos que se han consentido como “representación”, “cine de arte”, “intencionalidad” y “autoría”. Las contradicciones que hemos visto desplazarse por estas concepciones sólo confirman la calidad elusiva y peligrosa de dichos criterios de valoración. El cine de Bergman cobra sentido en la actualidad únicamente cuando se ha llevado a cabo un recorrido por los trayectos de la historia y de la crítica cinematográfica que han conformado las mismas condiciones particulares que su cine ha modelado.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía aparece a continuación dividida en tres apartados distintos. En primer lugar se encuentran las publicaciones sobre el trabajo de Ingmar Bergman. En segundo lugar, aquélla que atañe a los contextos histórico-sociales, al cine, al teatro en Suecia y Escandinavia. Por último se halla la bibliografía general, tanto en relación a los Film Studies como a las diversas temáticas que se han abordado a lo largo de esta investigación.

La bibliografía sobre Bergman se limita a su trabajo como director de cine, no como escritor ni director de teatro. Se han incluido algunas publicaciones en sueco no traducidas que se consideran igualmente capitales dentro de su estudio.

Por último, hemos puesto entre corchetes el año original de publicación sólo en los casos en los que se ha considerado necesario o conveniente indicarlo.

Bibliografía sobre Ingmar Bergman

Achemchame, Julien (2010) *Entre l'oeil et la réalité: le lieu du cinéma. Mulholland Drive de David Lynch*. Paris: Publibook.

Af Geijerstam, Eva (1996) "After Bergman: New Directions in Swedish Film" en Bono, Francesco & Maaret Koskinen (eds.) *Swedish Film Today*. Stockholm: Svenska Institutet, pp. 43-68.

Aghed, Jan (1985a) "Intérieur miniature". *Positif* no. 289, pp. 20-1.

— (1985b) "Sourires d'un cinéma d'hiver". *Positif* no. 289, pp. 22-25.

— (1970) "Conversation avec Ingmar Bergman". *Positif* no. 121, pp. 41-46.

Allen, Woody (2007) "The Man Who Asked Hard Questions". *New York Times* (12 agosto). Artículo en línea: http://www.nytimes.com/2007/08/12/movies/12alle.html?_r=4&oref=slogin&

Alman, David (1996) "Les jeux de l'humour". *L'avant-scène du cinéma* 454, pp. 1-6.

Alpert, Hollis (1968 [1959]) "The Other Bergman" en Jacobs, Lewis (ed.) *Introduction to the Art of the Movies. An Anthology of Ideas on the Nature of Movie Art*. New York: Noonday Press, pp. 296-99.

— (1962) "Ingmar Bergman", *The Dream and the Dreamers: Adventures of a Professional Moviegoer*. New York: Macmillan, pp. 62-77.

Amengual, Barthélemy (2002) "Ingmar Bergman. Thèmes, style, techniques et génie". *Positif* 497/498, pp. 23-29.

Amiel, Vincent (1998) "Du monde et de soi-même, l'éternel spectateur". *Positif* 447, pp. 60-61.

— (1991) "La part des femmes". *Positif* 360, p. 98.

Aumont, Jacques (2003) *Ingmar Bergman, "Mes films sont l'explication de mes images"*. Paris: Cahiers du cinéma. Colección "Auteurs".

Åhlund, Jannike (1998) "Entretien Ingmar Bergman. La confession d'un fou de télé". *Positif* 447, pp. 55-59.

Bäckström, Lars & Göran Palm (eds.) (1965) *Sweden Writes: Contemporary Swedish Poetry and Prose, Views on Art, Literature and Society*. Stockholm: Bokförlaget Prisma/The Swedish Institute.

Bareyre, Matthieu (2012-3) "De la vie des marionnettes: à monde libéral, art littéral". *Vertigo* no. 44, pp. 56-7.

Baron, James R. (1976) "The Phaedra–Hippolytus Myth in Ingmar Bergman's *Smiles of a Summer Night*". *Scandinavian Studies* vol. 48, no. 2, pp. 169-180.

Béranger, Jean (1959) *Ingmar Bergman et ses films*. Paris: Le terrain vague.

— (1958a) "Rencontre avec Ingmar Bergman". *Cahiers du cinéma* vol. 15, no. 88, pp. 12-20.

— (1958b) "Renaissance du cinéma suédois". *Cinéma* vol. 58, no. 29, pp. 22-32.

Bergala, Alain (1980) "De la vie des marionnettes". *Cahiers du cinéma* no. 318, pp. 45-7.

Bergman, Ingmar (2007) *Imágenes*. Barcelona: Tusquets.

— (2007) *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets.

— (1995) "Each Film is my Last" en Oliver, Roger W. (ed.) *Ingmar Bergman: an Artist's Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, pp. 3-12.

— (1980) *Aus dem Leben der Marionetten*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

— (1975) *Four Screenplays of Ingmar Bergman*. New York: Simon and Schuster.

— (1973) *Filmberättelser 2: Persona, Vargtimmen, Skammen, En passion*. Stockholm: Pan/Norstedt.

- (1972) *Persona and Shame*. The Screenplays of Ingmar Bergman. London: Calder & Boyars.
- (1966) *Persona*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag. V ib house de aquí tomar citas

Bergom-Larsson, Maria (1978) *Ingmar Bergman and Society*. London: The Tantivy Press.

Bergström, Lasse (1995) "Bergman's Best Intentions" en Oliver, Roger W. (ed.) *Ingmar Bergman: an Artist's Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, pp. 16-22.

Binh, N. T. (1993) *Ingmar Bergman. Le magicien du Nord*. Paris: Gallimard.

Bird, Michael (1996) "Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman". *Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media*. Artículo en línea: <http://kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315&feature>

Bíró, Yvette (2005) "Saraband. Bergman's Ship Sails On". *Rouge* 6. Artículo en línea: <http://www.rouge.com.au/6/saraband.html>

Björkman, Stig, Torsten Manns & Jonas Sima (1975) *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Barcelona: Anagrama.

Blackwell, Marilyn Johns (2010) "Modes of Representation in Ingmar Bergman's *Gycklarnas afton*". *Scandinavian-Canadian Studies – Études Scandinaves au Canada* vol. 19, pp. 164-84.

- (2008) "Platforms and Beds: The Sexualisation of Spaces in Ingmar Bergman's Theatre and Film" en Koskinen, Maaret (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press, pp. 64-85.

- (2000) "Cross-Dressing and Subjectivity in the Films of Ingmar Bergman" en Gavel Adams, Ann-Charlotte & Terje I. Leiren (eds.) *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film. Essays in Honor of Birgitta Steene*. Seattle: DreamPlay Press Northwest, pp. 193-207.

- (1999a) "Gender and Creativity in Ingmar Bergman's *Det sjunde inseglet* and *Fanny och Alexander*". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 20, no. 1, pp. 121-131.

- (1999b) Reseña de *Strindberg, Ibsen, and Bergman: Essays Offered to Egil Törnqvist* (Harry Perridon, 1998). *Scandinavian Studies* vol. 71, no. 3, pp. 366-9.

- (1997a) "Smiles of a Summer Night: Voyeurism, Authority and Gender", *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House, pp. 43-70.

- (1997b) "Absence, Patriarchy, and Silence in *The Seventh Seal*", *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House, pp. 71-97.

— (1997c) “*The Silence: Disruption and Disavowal in the Movement Beyond Gender*”, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House, pp. 98-132.

— (1997d) “*Persona: The Deconstruction of Binarism and the False Mergence of Spectator and Spectacle*”, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House, pp. 133-64.

— (1997e) “*Cries and Whispers: The Repression of the Sexual Body and the Reification of the Maternal*”, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House, pp. 165-96.

— (1997f) *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House.

— (1993) “Ingmar Bergman and the Humanist Tradition: Reactionary Solipsism or Viable Engagement?” en Parente, James A. Jr. & Richard Erich Schade (ed.) *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500. A Festschrift for George C. Schoolfield*. Columbia: Camden House, pp. 282-94.

— (1986) *Persona. The Transcendent Image*. Urbana: University of Illinois Press.

— (1981) “The Chamber Plays and the Trilogy: A Revaluation of the Case of Strindberg and Bergman” en Blackwell, Marilyn Johns (ed.) *Structures of Influence. A Comparative Approach to August Strindberg*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, pp. 49-64.

— (1976) *Strindberg's Influence on Bergman's Det sjunde inseglet, Smultronstället and Persona*. Tesis doctoral. University of Washington.

Bono, Francesco (ed.) (1992) *Il giovane Bergman 1944-1951*. Roma: Officina Edizioni.

Bono, Francesco & Maaret Koskinen (1996) “Foreword”, *Swedish Film Today*. Stockholm: Svenska Institutet, pp. 5-6.

Borden, Diane M. (1977) “Bergman’s Style and the Facial Icon”. *Quarterly Review of Film Studies* vol. 2, no. 1, pp. 42-55.

Bordwell, David (2007a) “Bergman, Antonioni, and the Stubborn Stylists”, en Bordwell, David and Kristin Thompson, *Observations on Film Art* (blog), 11 de agosto <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/11/bergman-antonioni-and-the-stubborn-stylists/>

Botz-Bornstein, Thorsten (2008) *Films and Dreams. Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.

Boyers, Robert (1976) "A Case against Feminist Criticism". *Partisan Review* 43, no. 4, pp. 602-11.

Brashinsky, Michael (1998) "The Spring, Defiled: Ingmar Bergman's *Virgin Spring* and Wes Craven's *Last House on the Left*" en Horton, Andrew & Stuart Y. McDougal (eds.) *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, pp. 162-71.

Brightman, Carol (1975) "*The Silence*: Problems of Evaluation. The Word, the Image, and the Silence" en Kaminsky, Stuart M. (ed.) *Ingmar Bergman. Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, pp. 239-53.

Bundtzen, Lynda K. (1987) "Bergman's *Fanny and Alexander*: Family Romance or Artistic Allegory?". *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts* vol. XXIX, no. 1, pp. 89-117.

Bundtzen, Lynda K. & Carla Craig (1976) "Hour of the Wolf: The Case of Ingmar Bergman". *Film Quarterly* vol. 30, no. 2, pp. 23-34.

Burnevich, Jos (1960) *Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman. Collection Encyclopédique du cinéma* no. 30.

Castagna, Gustavo J. (2004) "Diez escenas sobre la vida posconyugal". *El Amante* 152, pp. 6-7.

Cavell, Stanley (2005) "On Makavejev on Bergman", en Rothman, William (ed.) *Cavell on Film*. Albany: State University of New York Press, pp.11-39.

Chion, Michel (1989) "«A l'endroit du spectateur». Sur le style cinématographique de Bergman". *Vertigo* no. 4, pp. 137-8.

Cieutat, Michel (2002) "Le visage du 7e art vu par Ingmar Bergman". *Positif* 497/498, pp. 30-37.

Coates, Paul (2012) "Doubling and Redoubling Bergman: Notes on the Dialectic of Disgrace and Disappearance" en Tucker, John (ed.) *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema. Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, pp. 258-78.

Cohen, Hubert I. (1993) *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. New York: Twayne.

Comolli, Jean-Louis (1986 [1968]) "Postscript: *Hour of the Wolf*" en Hillier, Jim (ed.) *Cahiers du cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press.

— (1967) "The Phantom of Personality". *Cahiers du Cinéma in English* no. 11.

— (1964) "Bergman anonyme". *Cahiers du Cinéma* XXVI, no. 156, pp. 30-34.

Company, Juan Miguel (1999) *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra.

Corliss, Richard & Jonathan Hoops (1968) "Hour of the Wolf". *Film Quarterly* vol. 21, no. 4, pp. 33-40.

Corliss, Richard & William Wolf (1983) "God, Sex, and Ingmar Bergman". *Film Comment* 19, pp. 13-19.

Cowie, Peter (1983) *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. New York: Charles Scribner's Sons.

— (1981) "Bergman's Passion: Dream and Reality" en Petrić, Vlada (ed.) *Film & Deams. An Approach to Bergman*. New York: Redgrave Publishing Company, pp. 147-54.

— (1963) *Antonioni, Bergman, Resnais*. London: The Tantivy Press.

Della Volpe, Galvano (1967) "Sobre «El silencio», de I. Bergman (1964)", *Lo verosímil filmico y otros ensayos*. Madrid: Ciencia Nueva.

Diggory, Terence (2014) "The Mother's Role in *Persona*". *Film International*. Artículo en línea: <http://filmint.nu/?p=10631>

Dixon, Wheeler Winston (2000) "Persona and the 1960s Art Cinema" en Michaels, Lloyd (ed.) *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 44-61.

Donner, Jörn (1995) "The Significance of Ingmar Bergman" en Oliver, Roger W. (ed.) *Ingmar Bergman: an Artist's Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, pp. 99-104.

— (1972) *The Films of Ingmar Bergman. From Torment to All These Women*. New York: Dover Publications, Inc.

Duncan, Paul & Bengt Wanselius (2008) *The Ingmar Bergman Archives*. Hong Kong & Los Angeles: Taschen Books.

Dymling, Carl Anders (1975) "A Preface" en Bergman, Ingmar *Four Screenplays of Ingmar Bergman*. New York: Simon and Schuster, pp. 7-12.

Ebert, Roger (2007) "Defending Ingmar Bergman". Artículo en línea: <http://www.rogerebert.com/interviews/defending-ingmar-bergman>

Eberwein, Robert T. (1984) *Film and the Dream Screen: a Sleep and a Forgetting*. Princeton: Princeton University Press.

Eklann, Thorsten (1949) "40-talistisk filmmoralitet". *Biografbladet* vol. 30, no. 1, pp. 15-23.

Elsaesser, Thomas (2009) "Ingmar Bergman in the Museum? Thresholds, Limits, Conditions of Possibility". *Journal of Aesthetics & Culture* vol. 1, pp. 1-9.

— (2008) "Ingmar Bergman's *The Serpent's Egg*: Reflections of Reflections on Retro-Fashion" en Koskinen, Maaret (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press, pp. 161-79.

— (2005) "Ingmar Bergman – Person and *Persona*. The Mountain of Modern Cinema on the Road to Morocco", *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 133-154.

— (1994) "Putting on a Show. The European Art Movie". *Sight and Sound* vol. 4, no. 4, pp. 22-7.

Estève, Michel (ed.) (1983) Ingmar Bergman. La mort, le masque et l'être. Paris: Lettres Modernes Minard.

Ford, Hamish (2009a) "The Silence". *Senses of Cinema* 50. Artículo en línea: <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/silence/>

— (2009b) "Terrible Clarity: Women at the Centre in Bergman's *Brink of Life*". Collingwood, pp. 1-14.

— (2002) "The Radical Intimacy of Bergman". *Senses of Cinema* 23. Artículo en línea: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/bergman/>

Forslund, Bengt (1989) "A Life After Ingmar Bergman". *Swedish Films* 89. Stockholm: The Swedish Film Institute, pp. 6-8.

Foster, Gwendolyn Audrey (2000) "Feminist Theory and the Performance of Lesbian Desire in *Persona*" en Michaels, Lloyd (ed.) *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 130-146.

Fredericksen, Don (2005) *Bergman's Persona*. Poznan: Adam Mickiewicz University.

Fridén, Ann Carpenter (1998) (ed.) *Ingmar Bergman and the Arts. Nordic Theatre Studies* vol. 11.

Furhammar, Leif (2003) *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning*. Höganäs: Braböcker & Svenska Filminstitutet.

Gado, Frank (1986) *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.

Gantz, Jeffrey (1980) "Mozart, Hoffmann, and Ingmar Bergman's *Vargtimmen*". *Literature/Film Quarterly* 8, no. 2, pp. 104-15.

Garnemark, Rosario (2013) *Ingmar Bergman y el franquismo. Reescrituras ideológicas y posibilismo en el Contexto de la Apertura (1960-1967)*. Tesis doctoral. Universidad de Oslo.

Gay, James Paul (1972) "Red Membranes, Red Banners". *Sight and Sound* XLI, no. 2, pp. 94-8.

Gervais, Marc (1999) *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Gibson, Arthur (1969) *The Silence of God. Creative Response to the Films of Ingmar Bergman*. New York: Harper & Row Inc.

— (1995) *The Rite of Redemption. An Interpretation of the Films of Ingmar Bergman*. Lewiston: Mellen.

Godard, Jean-Luc (1971) "Bergmanorama", *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral.

Gross, Larry (2007) "Five Ways to Think About Bergman as a Genius". *Movie City News*. Artículo en línea: http://moviecitynews.com/archived/voices/2007/070730_gross_bergman.html

Harcourt, Peter (1992) "Journey into Silence: An Aspect of the Late Films of Ingmar Bergman". *Scandinavian-Canadian Studies – Études Scandinaves au Canada* vol. 5, pp. 19-28.

— (1975) "A Passion. Analysis" en Kaminsky, Stuart M. (ed.) *Ingmar Bergman. Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, pp. 286-91.

— (1972) "The Loss of Community: Six European Directors". *Cinema Journal* vol. 12, no. 1, pp. 2-10.

Haverty Rugg, Linda (2008) "Self-Projection and Still Photography in the Work of Ingmar Bergman" en Koskinen, Maaret (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. Londres: Wallflower Press, pp. 107-19.

— (2005) "Globalization and the Auteur: Ingmar Bergman Projected Internationally" en Elkington, Trevor G. & Andrew Nestingen (eds.) *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 221-41.

— (2004) "A Camera as Close as Ingmar's: Sexuality and Direction in the Work of Ingmar Bergman and Liv Ullmann" en Forsås-Scott, Helena (ed.) *Gender – Power – Text. Nordic Culture in the Twentieth Century*. Norwich: Norvik Press, pp. 231-46.

— (1988) "Strindbergman: The Problem of Filming Autobiography in Bergman's *Fanny and Alexander*". *Literature/Film Quarterly* 16, no. 3, pp. 174-80.

Hayes, Jarrod (1997) "The Seduction of Alexander behind the Postmodern Door: Ingmar Bergman and Baudrillard's *De la séduction*". *Film Quarterly* 25, no. 1, pp. 40-48.

Hedling, Erik (2010a) "Ingmar Bergman and Modernity. Some Contextual Remarks" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 219-28.

— (2010b) "«On the Rocks»: The Scanian Connection in Ingmar Bergman's Early Films" en Hedling, Erik & Olof Hedling & Mats Jönsson (eds.) *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Författarna & Kungliga Biblioteket, pp. 307-22.

— (2008a) "The Welfare State Depicted: Post-Utopian Landscapes in Ingmar Bergman's Films" en Koskinen, Maaret (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press, pp. 180-93.

— (2008b) "Shame: Ingmar Bergman's Vietnam War". *Nordicom Review* vol. 29, no. 2, pp. 245-259.

— (1999) Reseña en inglés de Steene, Birgitta (1996) *Måndagar med Bergman: En svensk publik möter Ingmar Bergmans filmer*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion. *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 20, no. 1, pp. 172-6.

Hockenjos, Vreni (1999) "Strindberg through Bergman. A Case of Mutation". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 20, no. 1, pp. 45-59.

Holdar, Magdalena (2005) *Scenography in Action. Space, Time and Movement in Theatre Productions by Ingmar Bergman*. Serie Eidos no. 14. Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen & Stockholms universitet.

Holmqvist, Ivo (1998) "Ingmar Bergman's Winter Journey –Intertextuality in 'Larmar och gör sig till'". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 19, no. 2, pp. 79-94.

Houston, Beverle & Marsha Kinder (1980) "Self-Exploration and Survival in *Persona* (1967) and *The Ritual* (1969): The Way In", *Self and Cinema. A Transformalist Perspective*. Pleasantville: Redgrave, pp. 17-86.

Hubner, Laura (2007) *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*. New York: Palgrave.

Humbert, Michelle (2002) "De la mue des marionnettes. (Dé)maquillages: Bergman, Cassavetes, Oliveira, Chaplin". *Vertigo Hors série*, pp. 17-21.

Humphrey, Daniel (2013) *Queer Bergman. Sexuality, Gender, and the European Art Cinema*. Austin: University of Texas Press.

— (2008) “«Blame the Swedish Guy»: The Cultural Construction of a Cold War Auteur” *Post Script. Essays in Film and the Humanities* 28: 1, pp. 22-44.

— (2007) “One Summer of Heterosexuality: Lost and Found Lesbianism in a Forgotten Swedish Film”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13, no. 1, pp. 33-61.

Höök, Marianne (1962) *Ingmar Bergman*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Jarvie, Ian (1987) *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. New York: Routledge & Kegan Paul Inc.

Jones, C. J. (1977) “Bergman’s *Persona* and the Artistic Dilemma of the Modern Narrative”. *Literature/Film Quarterly* V, no. 1, pp. 75-88.

Kael, Pauline (2000) “Swedish Summer” en Michaels, Lloyd (ed.) *Ingmar Bergman’s Persona*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 169-71.

— (1970) *Going Steady*. Boston: Little, Brown and Company.

Kalin, Jesse (2003) *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kaminsky, Stuart M. (1975) (ed.) *Ingmar Bergman. Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press.

Kelman, Ken (1963) “Film as Poetry”. *Film Culture* no. 29, pp. 22-27.

Kennedy, Harlan (1998) “Whatever Happened to Ingmar Bergman?”. *Film Comment* 34, no. 4, pp. 64-70.

Ketcham, Charles B. (1986) *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker’s Art*. Lewston: Mellen Press.

Kieślowski, Krzysztof (2000) “Bergman’s Silence” en Orr, John & Olga Taxidou (eds.) *Post-War Cinema and Modernity. A Film Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 422-5.

Kinder, Marsha (1988) “The Dialectics of Dreams and Theater in the Films of Ingmar Bergman”. *Dreamworks* V, no. 3/4, pp. 179-82. Mikrofilm

— (1983) “Bergman's Films as Recurring Nightmares: *From the Life of the Marionettes to The Devil's Wanton*” en Lazar, Moshe (ed.) *The Anxious Subject. Nightmares and Daymares in Literature and Film*. Malibu: Undena Publications, pp. 151-68.

Koskinen, Maaret (2011) “From Short Story to Film to Autobiography: Bergman’s Intermedial Variations”. *Film International*. Artículo en línea: <http://filmint.nu/?p=14>

- (2010a) *Ingmar Bergman's The Silence. Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*. Seattle: University of Washington Press.
- (2010b) "Ingmar Bergman, the Biographical Legend and the Intermedialities of Memory". *Journal of Aesthetics and Culture* vol. 2, pp. 1-11.
- (2009) "From Erotic Icon to Clan Chief: The Auteur as Star" en Soila, Tytti (ed.) *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. New Barnet: John Libbey Publishing, pp. 81-9.
- (2008a) (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press.
- (2008b) "Introduction", (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press, pp. 1-7.
- (2008c) "«Everything Represents, Nothing Is»: Bergman and the Art(s) of Writing Epilogues". *La Valle dell'Eden. Semestrare di cinema e audiovisivi* vol. 10, no. 20-21, pp. 23-40.
- (2005) "Bris the Soap" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 103-9.
- (2002a) *I begynnelsen var ordet. Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- (2002b) "Au commencement était le Verbe. Les écrits du jeunesse d'Ingmar Bergman". *Positif* 497/498, pp. 17-22.
- (2001) *Ingmar Bergman: "Allting föreställer, ingenting är". Filmen och teatern – En tvärestetisk studie*. Stockholm: Nya Doxa.
- (2000) "Ingmar Bergman and the Mise en Scene of the Confessional" en Gavel Adams, Ann-Charlotte & Terje I. Leiren (eds.) *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film. Essays in Honor of Birgitta Steene*. Seattle: DreamPlay Press Northwest, pp. 209-28.
- (1999) "Art as Cult: Bergman's *Riten* and *Backanterna*". *TijdSchrift voor Skandinavistiek* vol. 20, no. 1, pp. 133-47.
- (1997) "«Everything Represents, Nothing Is»: Some Relations between Ingmar Bergman's Films and Theatre Productions". *Canadian Journal of Film Studies - Revue canadienne d'études cinématographiques* vol. 5, no. 1, pp. 79-90.
- (1995a) "The Typically Swedish in Ingmar Bergman" en Oliver, Roger W. (ed.) *Ingmar Bergman: an Artist's Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, pp. 126-36.

- (1995b) “Närbild och narrative (dis)kontinuitet: Nedslag i Ingmar Bergmans närbilder”. *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* vol. 1, no. 1, pp. 58–63.
- (1993) *Spel och speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*. Tesis doctoral. Stockholms Universitet.
- (1992) “Al di là della finzione. Alle origini dell’estetica di Bergman” en Bono, Francesco (ed.) *Il giovane Bergman 1944-1951*. Roma: Officina Edizioni, pp. 21-27.
- (1988) “At the Mirror: Lacan/Bergman”. *Lähikuva. Nordic Cinema Studies* 1-2, pp. 66-68.
- Lagerroth, Ulla-Britta (2008) “Musicalisation of the Stage: Ingmar Bergman Performing Shakespeare” en Koskinen, Maaret (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press, pp. 35-50.
- Laine, Tarja (2008) “Failed Tragedy and Traumatic Love in Ingmar Bergman’s *Shame*” en Kooijman, Jaap et alii *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lauder, Robert (1989) *God, Death, Art and Love. The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*. Mahwah: The Paulist Press.
- Le Fanu, Mark (1974) “Bergman: the Politics of Melodrama. How Bourgeois is Bourgeois Cinema?”. *Monogram* no. 5, pp. 10-13.
- Lemarié, Yannick (2002) “Présence du corps”. *Positif* 497/498, pp. 40-44.
- Livingston, Paisley (2009) *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- (1999) “Self-Reflexivity in Strindberg and Bergman”. *TijdSchrift voor Skandinavistiek* vol. 20. no. 1, pp. 35-43.
- (1982) *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lomillos, Miguel (2010) “Artistic Testament or Final Exorcism? Passion and Tragedy in Bergman’s *Saraband* (2003)”. *Framework* vol. 51, no. 2, pp. 248–72.
- Luke, Paul (1979) *The Allegorical Device of the Character Double in the Films of Ingmar Bergman*. Tesis de master. York University (Toronto).
- Luko, Alexis (2016) *Sonatas, Screams, and Silence. Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge.
- Luque, Ramón (2007) *Bergman: El artista y la máscara*. Madrid: Ocho y medio.

Macnab, Geoffrey (2009) *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*. London: I. B. Tauris.

Malmnäs, Eva Sundler (1998) "Art as Inspiration". *Ingmar Bergman and the Arts. Nordic Theatre Studies* vol. 11, pp. 34-46.

Manvell, Roger (1980) *Ingmar Bergman: An Appreciation*. New York: Arno Press.

Marion, Denis (1979) *Ingmar Bergman*. Paris: Gallimard.

Marker, Lise-Lone (1983) "The Magic Triangle: Ingmar Bergman's Implied Philosophy of Theatrical Communication". *Modern Drama* vol. 26, no. 3, pp. 251-61.

Marker, Lise-Lone & Frederick Marker (1992) *Ingmar Bergman: A Life in the Theater*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1988) "Love without Lovers: Ingmar Bergman's *Julie*" en Stockenström, Göran (ed.) *Strindberg's Dramaturgy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 152-63.

Marty, Joseph (1991) *Ingmar Bergman. Une poétique du désir*. Paris: Éditions du Cerf.

Mellen, Joan (1973) *Women and their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Press.

Michaels, Lloyd (2000) (ed.) *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moonman, Eric (1959) "Summer with Bergman". *Film* no. 21, pp. 18-22.

Mosley, Philip (1981) *Ingmar Bergman. The Cinema as Mistress*. London: Marion Boyars.

Narboni, Jean (1967) "Ingmar Bergman: Le festin de l'araignée". *Cahiers du cinéma* no. 193, pp. 34-41.

Nykvist, Karin (2010) "Remembering and Creating Childhood in the Works of Ingmar Bergman and August Strindberg" en Hopkins, Lucy *et alii* (eds.) *Negotiating Childhoods*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, pp. 163-71.

Nykvist, Sven (1998) *Culto a la luz. Conversaciones con Bengt Forslund sobre el cine y su gente*. Madrid: Ediciones del imán.

— (1962) "Photographing the Films of Ingmar Bergman". *American Cinematographer* vol. 43, no. 10, pp. 627-31.

Ohlin, Peter (2011) *Wordless Secrets. Ingmar Bergman's Persona: Modernist Crisis and Canonical Status*. Cardiff: Welsh Academic Press.

- (2009) “Bergman's Nazi Past”. *Scandinavian Studies* vol. 81, no. 4, pp. 437-74.
- (2005) “The Holocaust in Ingmar Bergman's *Persona*: The Instability of Imagery”. *Scandinavian Studies* vol. 77, no. 2, pp. 241-74.
- Oliver, Kelly (1995) “The Politics of Interpretation: The Case of Bergman's *Persona*” en Freeland, Cynthia A. & Thomas E. Wartenberg (eds.) *Philosophy and Film*. New York: Routledge, pp. 233-49.
- Oliver, Roger W. (ed.) (1995a) *Ingmar Bergman: an Artist's Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing.
- (1995b) “Bergman's Trilogy: Tradition and Innovation” en (ed.) *Ingmar Bergman: an Artist's Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, pp. 105-11.
- Orr, John (2014) *The Demons of Modernity. Ingmar Bergman and European Cinema*. New York & Oxford: Berghahn.
- (2011) “Camus and Carné Transformed: Bergman's *The Silence* vs Antonioni's *The Passenger*”. *Film International*. Artículo en línea: <http://filmint.nu/?p=4>
- (2008) “Bergman, Nietzsche and Hollywood” en Koskinen, Maaret (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press, pp. 143-60.
- (1993) *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Öztürk, S. Ruken (2003) “Besieged and Liberated Women in «Art» Films: The Problem of Private Sphere”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 58: 2, pp. 153-76.
- Penley, Constance (1976) “Cries and Whispers” en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume I. Berkeley: University of California Press, pp. 204-8.
- Perridon, Harry (1998) (ed.) *Strindberg, Ibsen and Bergman. Essays on Scandinavian Film and Drama Offered to Egil Törnqvist*. Maastricht: Shaker Publishing.
- Persson, Göran (1996) “Bergman's *Persona*: Rites of Spring as a Chamber Play”. *CineAction* 40, pp. 22-31.
- Petrić, Vlada (1983) “Oneiric Visions on the Screen. How Bergman Conveys Nightmares in a Cinematic Way” en Lazar, Moshe (ed.) *The Anxious Subject. Nightmares and Daymares in Literature and Film*. Malibu: Undena Publications, pp. 133-49.
- (ed.) (1981) *Film & Deams. An Approach to Bergman*. New York: Redgrave Publishing Company.

Pezzetti Tonion, Fabio (2014) "The Sensation of Time in Ingmar Bergman's Poetics of Bodies and Minds". *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 8, pp. 41-58.

Porta Fouz, Javier *et alii* (2004) "El demonio calza suecos". *El Amante* 152, pp. 2-6.

Puigdomènech, Jordi (2004) *Ingmar Bergman. El último existencialista*. Madrid: Ediciones JC.

Pym, John (1981) "«All Ways Out Are Closed». *From the Life of the Marionettes*". *Sight and Sound* vol. 50, no. 2, pp. 133-4.

Ritter, Naomi (1989) "The Popular Show in Film: Bergman and Fellini", *Art as Spectacle. Images of the Entertainer since Romanticism*. Columbia: University of Missouri Press.

Rohmer, Eric (1956) "Présentation d'Ingmar Bergman". *Cahiers du cinéma* vol. 11, no. 61, pp. 7-10.

Rosen, Robert (1970) "Enslaved by the Queen of the Night: The Relationship of Ingmar Bergman to E.T.A. Hoffmann". *Film Comment* vol. 6, no. 1, pp. 26-31.

Rosenbaum, Jonathan (2007) "Scenes From an Overrated Career". *New York Times*. Artículo en línea: <http://www.nytimes.com/2007/08/04/opinion/04rosenbaum.html>

Roulet, Claude (1977) "Une épure tragique". *Cinématographe* 24 (fev), pp. 16-7.

Sadoul, Georges (1956) "Ingmar Bergman et le cinéma suédois". *Lettres françaises* no. 626.

Sandberg, Mark B. (1997) "Tracking Out: «The Bergman Film» in Retrospect". *Scandinavian Studies* vol. 69, no. 3, pp. 357-75.

— (1991) "Rewriting God's Plot. Ingmar Bergman and Feminine Narrative". *Scandinavian Studies* vol. 63, no. 1, pp. 1-29.

Sarris, Andrew (1982) "The Scandinavian Presence in the Cinema". *Scandinavian Review* vol. 70-71, no. 3, pp. 77-85.

— (1978 [1959]) "The Seventh Seal" en Braudy, Leo & Morris Dickstein (eds.) *Great Film Directors. A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, pp. 60-8.

Schickel, Richard (1966) "Scandinavian Screen". *Holiday* vol. 40, no. 5, pp. 156-60.

Scott, James F. (1965) "The Achievement of Ingmar Bergman". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 24, no. 2, pp. 263-72.

— (1975) *Film: The Medium and the Maker*. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc.

Shargel, Raphael (ed.) (2007) *Ingmar Bergman. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Shaviro, Steven (2007) "Ingmar Bergman". *The Pinocchio Theory*. Artículo en línea: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=590>

Shelburne, Steven (1994) "The filmic tradition of *A Midsummer Night's Dream*: Reinhardt, Bergman, Hall, and Allen" en Skovmand, Michael (ed.) *Screen Shakespeare*. Cambridge: Aarhus University Press.

Siclier, Jacques (1962) *Ingmar Bergman*. Madrid: RIALP.

Simon, John (1983) "Farewell Symphony". *National Review* 35, pp. 886-8.

— (1972) *Ingmar Bergman Directs*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Singer, Irving (2007) *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher. Reflections on his Creativity*. Cambridge: MIT.

Sitney, P. Adams (1992) "Bergman's *The Silence* and the Primal Scene". *Film Culture* 76, pp. 35-38.

— (1989) "Color and Myth in *Cries and Whispers*". *Film Criticism* 13:3, pp. 37-41.

Sjöman, Vilgot (1978) *L 136. Diary with Ingmar Bergman*. Ann Arbor: Karoma Publishers.

Smith, Lawrence D. (2012) *The Performance-Within, Creative Authenticity, and Practical Knowledge: Linking Theatre, Film, and Philosophy in the Work of Ingmar Bergman*. Tesis doctoral. University of Illinois at Urbana-Champaign.

— (2011) "Play-within-a-Play or Theatre-in-Film? Ingmar Bergman's *Through a Glass Darkly*". *Theatre Symposium* vol. 19, pp. 91-110.

Söderbergh Widding, Astrid (2008) "A Full Integration with Film History: A Tribute to Ingmar Bergman". *Framework: The Journal of Cinema and Media* vol. 49, no. 1, pp. 36-40.

Sontag, Susan (2000) "Bergman's *Persona*" en Michaels, Lloyd (ed.) *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 62-85.

Steene, Birgitta (2008) "The Power of Shadows or How We Study Ingmar Bergman" en Koskinen, Maaret (ed.) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London: Wallflower Press, pp. 213-232.

— (2005) *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

— (1999) "The Sjöberg-Bergman Connection: *Hets*- Collaboration and Public Impact". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 20, no. 1.

— (1998a) “The Transpositions of a Filmmaker. Ingmar Bergman at Home and Abroad”. *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 19, no. 1, pp. 103-126.

— (1998b) “Ingmar Bergman’s First Meeting with Thalia”, *Ingmar Bergman and the Arts. Nordic Theatre Studies*. vol. 11, pp. 12-33.

— (1998c) “Strindberg, Ingmar Bergman and the Visual Symbol” en Robinson, Michael (ed.) *Strindberg. The Moscow Papers*. Stockholm: Strindbergssällskapet, pp. 85-92.

— (1996) *Måndagar med Bergman. En svensk public möter Ingmar Bergmans filmer*. Stockholm/Stehag: Symposion.

— (1995) “«Manhattan Surrounded by Ingmar Bergman»: The American Reception of a Swedish Filmmaker” en Oliver, Roger W. (ed.) *Ingmar Bergman: an Artist’s Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, pp. 137-154.

— (1979) “Bergman’s Portrait of Women: Sexism or Suggestive Metaphor?” en Erens, Patricia (ed.) *Sexual Stratagems. The World of Women in Film*. New York: Horizon Press, pp. 91-107.

— (1976) “The Ambiguous Feminist”. *American Scandinavian Review* 64.3, pp. 27-31.

— (1975a) “A Biographical Note” en Kaminsky, Stuart M. (ed.) *Ingmar Bergman. Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, pp. 3-9.

— (1975b) “Bergman’s Movement Towards Nihilism: The Antiheroic Stance in *Secrets of Women*, *Brink of Life*, *The Seventh Seal*, and the Chamber Film Trilogy” en Weinstock, John M. & Robert T. Rovinsky (eds.) *The Hero in Scandinavian Literature. From Peer Gynt to the Present*. Austin: University of Texas Press, pp. 87-105.

— (1974) “About Bergman: Some Critical Responses to his Films”. *Cinema Journal* vol. 13. No. 2, pp. 1-10.

— (ed.) (1972) *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.

— (1970) “Images and Words in Ingmar Bergman's Films”. *Cinema Journal* vol. 10, no. 1, pp. 23-33.

Svanberg, Lasse (2004) “Ingmar Bergman Meets Hi-Tec” en (ed.) *The EDCF Guide to Digital Cinema Production*. Burlington: Elsevier, pp. 43–54.

Tijdschrift voor Skandinavistiek. Número especial “Strindberg, Sjöberg and Bergman: The Artist and Cultural Identity” vol. 20, no. 1 (1999). Birgitta Steene & Egil Törnqvist (eds.).

Timm, Mikael (1995) “A Filmmaker in the Borderland: Bergman and Cultural Traditions” en Oliver, Roger W. (ed.) *Ingmar Bergman: an Artist’s Journey. On Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, pp. 88-98.

Tobin, Yann (1988) "Quand mes yeux verront-ils la lumière?". *Positif* 334, pp. 2-9.

Troyan, Douglas (1993) "Plotting Transference and the Drive in *From the Life of the Marionettes*". *Spectator* no. 2, pp. 70-81.

Truffaut, François (1975) "Ingmar Bergman", *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion.

La Valle dell'Eden. Dossier Ingmar Bergman. Semestrare di cinema e audiovisivi. A cura di Giulia Carluccio, Fabio Pezzetti Tonion, 2008, vol. 10, no. 20-21.

Törnqvist, Egil (2003) *Bergman's Muses. Aesthetic Versality in Film, Theatre, Television and Radio*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

— (2001) "A Life in the Theater. Intertextuality in Ingmar Bergman's *Efter Repetitionen*". *Scandinavian Studies* vol. 73, no. 1, pp. 25-42.

— (2000) "«This is my hand». Hand Gestures in the Films of Ingmar Bergman" en Gavel Adams, Ann-Charlotte & Terje I. Leiren (eds.) *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film. Essays in Honor of Birgitta Steene*. Seattle: DreamPlay Press Northwest, pp. 229-44.

— (1999) "Strindberg, Bergman and the Silent Character". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 20, no. 1, pp. 62-72.

— (1998) *Ingmar Bergman Abroad. The Problems of Subtitling*. Amsterdam: Vossiuspers AUP.

— (1995) *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Weinstein, Arnold L. (2011) *Northern Arts. The Breakthrough of Scandinavian Literature and Art from Ibsen to Bergman*. Princeton: Princeton University Press.

Wilkinson, Lynn R. (2009) "Playful Performances: Ingmar Bergman's *Bildmakarna* and Film Authorship". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* vol. 30, no. 1, pp. 269-304.

Williams, Dan (2015) *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Wood, Robin (2013) *Ingmar Bergman*. Detroit: Wayne State University Press.

Wright, Rochelle (2005) "«Immigrant Film» in Sweden at the Millennium" en Elkington, Trevor G. & Andrew Nestingen (eds.) *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 55-72.

— (1998) *The Visible Wall. Jews and other Ethnic Outsiders in Swedish Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Young, Vernon (1971) *Cinema Borealis. Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*. New York: David Lewis.

Zavarzadeh, Mas'ud (1991) "The Political Economy of Art: Ingmar Bergman's Fanny and Alexander", *Seeing Films Politically*. Albany: State University of New York Press, pp. 229-46.

Zern, Leif (1996) "Från avstånd till närhet" en Wirmark, Margareta (ed.) *Ingmar Bergman. Film och teater i växelverkan*. Stockholm: Carlsons förlag, pp. 53-64.

— (1993) *Se Bergman*. Stockholm: Norstedts.

Ensayos audio-visuales sobre el cine de Bergman

"Mirrors of Bergman" <https://www.criterion.com/current/posts/3461-mirrors-of-bergman>

"Bergman Framed" <https://www.youtube.com/watch?v=qUqbtwVkv5w>

"Bergman Bodies" https://www.youtube.com/results?search_query=Bergman+Bodies

Bibliografía sobre el cine, las artes y los contextos histórico-sociales en Suecia y en Escandinavia

Algulin, Ingemar (1989) *A History of Swedish Literature*. Stockholm: The Swedish Institute.

Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding (2010) *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*. Stockholm: Fälth & Hässler.

Austin, John Lewis (1997) *Intima Teatern and the Formations of Theatrical Modernity in Sweden*. Tesis doctoral. University of Illinois.

Bengtsson, Bengt (2010) "Youth Problem Films in the Post-War Years" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 147-160.

Béranger, Jean (1960) *La grande aventure du cinéma suédois*. Paris: Le Terrain Vague.

Bergsten, Bebe (1973) *The Great Dane and the Great Northern Film Company*. Los Angeles: Locare Research Group.

Björk, Ulf Jonas (2012) "Tricky Film: The Critical and Legal Reception of *I am Curious (Yellow)* in America". *American Studies in Scandinavia* vol. 44, no. 2, pp. 113-34.

Björkman, Stig (1977) *Film in Sweden. The New Directors*. London: The Tantivy Press.

Bolin, Göran & Michael Forsman (1996) "Film Studies in Sweden: Cinema Arts and Back Again?". *Screen* vol. 37, no. 3, pp. 294-302.

Bondebjerg, Ib & Francesco Bono (1996) *Television in Scandinavia. History, Politics and Aesthetics*. London: John Libbey Media.

Bondebjerg, Ib & Mette Hjort (2001) *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Bristol/Portland: Intellect Books.

Bordwell, David (2010a) "Nordisk and the Tableau Aesthetic", en Bordwell, David and Kristin Thompson, *Observations on Film Art* (blog), junio <http://www.davidbordwell.net/essays/nordisk.php>

— (2010b) "Dreyer re-reconsidered", en Bordwell, David and Kristin Thompson, *Observations on Film Art* (blog), junio www.davidbordwell.net/blog/2010/06/14/dreyer-re-reconsidered/

Cowie, Peter (1992) *Scandinavian Cinema*. London: The Tantivy Press.

— (1985) *Swedish Cinema, from Ingeborg Holm to Fanny and Alexander*. Stockholm: The Swedish Institute.

Delluc, Louis (1988) "Cinema: *The Outlaw and his Wife (1919)*", en Abel, Richard (ed.) *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907-1939*. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, pp. 188-9.

Einhorn, Eric S. & John Logue (2003) *Modern Welfare States: Scandinavian Politics and Policy in Global Age*. Westport: Praeger.

Elkington, Trevor G. & Andrew Nestingen (2005a) "Introduction: Transnational Nordic Cinema" en (eds.) *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 1-28.

Elkington, Trevor G. & Andrew Nestingen (eds.) (2005b) *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press.

Engberg, Marguerite (1995) "Nordisk in Denmark" en Dibbets, Karel & Bert Hogenkamp (eds.) *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 43-49.

Ewbank, Inga-Stina (2000) "«Where do I find my *homeland*?» Ibsen, Strindberg, and Exile" en Gavel Adams, Ann-Charlotte & Terje I. Leiren (eds.) *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film. Essays in Honor of Birgitta Steene*. Seattle: DreamPlay Press Northwest, pp. 9-29.

Film History (2001). Número especial sobre cine nórdico vol. 13, no. 1.

Florin, Bo (2010) "Victor Sjöström and the Golden Age" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 76-85.

— (2005) "Dunungen/Downie" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 35-45.

— (1997) *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder*. Stockholm: Aura.

Forsås-Scott, Helena (ed.) (2004) *Gender-Power-Text. Nordic Culture in the Twentieth Century*. Norwich: Norvik Press.

Forslund, Bengt (2010) "The Melodramas of Gustaf Molander" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 109-18.

— (1988) *Victor Sjöström: His Life and His Work*. New York: Zoetrope.

Fullerton, John (2001a) "Introduction: Nordic Cinema". *Film History* 13:1, pp. 3-5.

— (2001b) "Notes on the Cultural Context of Reception: «The Girl from the Marsh Croft», 1917". *Film History* 13.1, pp. 58-64.

— (1999) "Seeing the World with Different Eyes, or Seeing Differently: Cinematographic Vision and Turn-of-the-Century Popular Entertainment" en Fullerton, John & Jan Olsson (eds.) *Nordic Explorations: Film Before 1930*. Sydney: John Libbey, pp. 163-86.

— (1995) "Contextualising the Innovation of Deep Staging in Swedish Film" en Dibbets, Karel & Bert Hogenkamp (eds.) *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 86-96.

— (1994) *The Development of a System of Representation in Swedish Film, 1912–1920*. Tesis doctoral. University of East Anglia.

— (1993) "Intimate Theatres and Imaginary Scenes: Film Exhibition in Sweden before 1920". *Film History* vol. 5, no. 4, pp. 457-471.

— (1990) "Spatial and Temporal Articulation in Pre-Classical Swedish Film" en Elsaesser, Thomas (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 375-88.

Fullerton, John & Jan Olsson (eds.) (1999) *Nordic Explorations: Film Before 1930*. Sydney: John Libbey.

Furberg, Kjell (2010) "Going to the Cinema" en Larsson, Maria & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 23-33.

Furhammar, Leif (2010) "Selma Lagerlöf and Literary Adaptations" en Larsson, Maria & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 86-91.

Gavel Adams, Ann-Charlotte & Terje I. Leiren (eds.) (2000) *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film. Essays in Honor of Birgitta Steene*. Seattle: DreamPlay Press Northwest.

Gustafson, Alrik (1961) *A History of Swedish Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gustafsson, Tommy (2014) *Masculinity in the Golden Age of Swedish Cinema: A Cultural Analysis of 1920s Films*. Jefferson: McFarland.

Hardy, Forsyth (1952) *Scandinavian Film*. London: The Falcon Press.

Hedenius, Ingemar (1965) "The Welfare State and its Ideals" en Bäckström, Lars & Göran Palm (eds.) *Sweden Writers. Contemporary Swedish Poetry and Prose, Views on Art, Literature and Society*. Stockholm: Bokförlaget Prisma / The Swedish Institute.

Hedling, Erik (2000) "Swedish Cinema Alters History: *Ingeborg Holm* and the Poor Laws Debate". *Scandinavica* 39, pp. 47-64.

Hedling, Erik & Olof Hedling & Mats Jönsson (eds.) (2010) *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Författarna & Kungliga Biblioteket.

Hjort, Mette (2005a) *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (2005b) "Denmark" en Hjort, Mette & Duncan Petrie (eds.) *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 23-42.

— (1996) "Danish Cinema and the Politics of Recognition" en Bordwell, David & Noël Carroll (eds.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 520-32.

Holmberg, Jan (2010) "Censorship in Sweden" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 34-42.

Houe, Poul (2009) "Faces as Facts of Fiction". *Scandinavian-Canadian Studies – Études Scandinaves au Canada* vol. 18, pp. 72-84.

Idestam-Almquist, Bengt (1958) *Cien sueco (drama y renacimiento)*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Iversen, Gunnar (2005) "Kampen om Tungtvannet/Operation Swallow" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 91-101.

— (1998) "Norway" en Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding & Gunnar Iversen (eds.) *Nordic National Cinemas*. London: Routledge, pp. 97-134.

Kindblom, Mikaela (1996) "Swedish Film and Television: a Question of Relations" en Bono, Francesco & Maaret Koskinen (eds.) *Swedish Film Today*. Stockholm: Svenska Institutet, pp. 69-83.

Koivunen, Anu (2005) "Niskavuoren Heta/Heta Niskavuori" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 119-29.

Koskinen, Maaret (1996) "The Swedish Film of the Eighties and Nineties: A Critical Survey" en Bono, Francesco & Maaret Koskinen (1996) *Swedish Film Today*. Stockholm: Svenska Institutet, pp. 9-42.

Kwiatkowski, Aleksander (1983) *Swedish Film Classics. A Pictorial Survey of 25 Films from 1913 to 1957*. New York: Dover Publications.

Kääpä, Pietari (2012) *Directory of World Cinema: Finland*. Volume 13. Bristol: Intellect.

Larsson, Mariah (2010a) "Contested Pleasures" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 205-13.

— (2010b) Introducción al capítulo 16 "Hollywood's Influence after the War?" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 144-6.

Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) (2010) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press.

Lunde, Arne (2010) *Nordic Exposures. Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*. Seattle: University of Washington Press.

Marklund, Anders (2010a) "The Golden Age and Late Silent Cinema. Introduction" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 72-5.

— (2010b) "Popular Cinema in the 1930s. Introduction" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 106-8.

Mottram, Ron (1988) *The Danish Cinema Before Dreyer*. Metuchen: Scarecrow Press, 1988.

Neergaard, Ebbe (1963) *The Story of Danish Film*. Copenhagen: The Danish Institute.

Neiendam, Jacob (2005) "Preface" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. xii-xiv.

Norðfjörð, Njörn (2005) "Iceland" en Hjort, Mette & Duncan Petrie (eds.) *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 43-59.

Olsson, Jan (2010) "Nils Krok's Social Pathos and Paul Garbagni's Style – Ingeborg Holm as Object Lesson". *Film History* vol. 22, no. 1, pp. 73-95.

— (2005) "Två människor/Two People" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 79-88.

— (1994) "«Classical» vs «Pre-Classical»: Ingeborg Holm and Swedish Cinema in 1913". *Griffithiana* 50, pp. 113-23.

Pred, Allan (2000) *Even in Sweden: Racism, Racialized Spaces, and the Popular Geographical Imagination*. Berkeley: University of California Press.

Qvist, Per Olov (2010) "The 1930s' *Folklustspel* and Film Farce" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 119-33.

Qvist, Per Olov & Tytti Soila (2005) "Eva - Den utstötta/Swedish and Underage" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 151-58.

Olov Qvist, Per & Peter von Bagh (2000) *Guide to the Cinema of Sweden and Finland*. Westport: Greenwood Press.

Richter, Lisbeth & Dan Nissen (2006) *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute.

Rokem, Freddie (1988) "The Camera and the Aesthetics of Repetition: Strindberg's Use of Space and Scenography in *Miss Julie*, *A Dream Play*, and *The Ghost Sonata*" en Stockenström, Göran (ed.) *Strindberg's Dramaturgy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 107-28.

Salmi, Hannu (2005) "Sylvi" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 25-33.

Sandberg, Mark B. (2000) "Maternal Gesture and Photography in Victor Sjöström's *Ingeborg Holm*" en Gavel Adams, Ann-Charlotte & Terje I. Leiren (eds.) *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film. Essays in Honor of Birgitta Steene*. Seattle: DreamPlay Press Northwest, pp. 131-57.

Schröder, Henrik (2005) "Det stora äventyret/The Great Adventure" en Soila, Tytti (2005a) (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 131-7.

Skoller, Donald (ed.) (1973) *Dreyer in Double Reflection*. New York: Dutton.

Sima, Jonas (1963) "Filmen som 'skrivkonst': Om den moderna filmens estetik". *Chaplin* No. 38, pp. 148-51.

Soila, Tytti (ed.) (2005a) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press.

— (2005b) "Introduction" en (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 1-12.

— (2005c) "En kvinnas ansikte/A Woman's Face" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 69-77.

Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding & Gunnar Iversen (1998) *Nordic National Cinemas*. London: Routledge.

Steene, Birgitta (ed.) (1992) *Strindberg and History*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

— (1982) *August Strindberg: An Introduction to His Major Works*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

— (1973) *The Greatest Fire. A Study of August Strindberg*. Carbondale & Edwardsville: South Illinois University Press.

Steene, Birgitta & Egil Törnqvist (eds.) (2007) *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Stevenson, Jack (2010) *Scandinavian Blue. The Erotic Cinema of Sweden and Denmark in the 1960s and 1970s*. Jefferson: McFarland & Co.

Stockenström, Göran (ed.) (1988) *Strindberg's Dramaturgy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Strindberg, August (1998) *Miss Julie and other Plays*. Oxford: Oxford University Press.

— (1973) *"A Dream Play" and Four Chamber Plays*. Seattle: University of Washington Press.

— (1966) *Open Letters to the Intimate Theater*. Seattle: University of Washington Press.

Söderbergh Widding, Astrid (2010) "Georg af Klercker, the Silent Era and Film Research" en Larsson, Mariah & Anders Marklund (eds.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 63-71.

— (2006) "Rune Waldekranz: Swedish Pioneering Film Historian". *Screen* vol. 47, no. 1, pp. 113-17.

— (2005) "Eldfågeln/The Fire-Bird" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 111-17.

— (2000) "Deep Staging and Light: Notes on Hasselblads and Georg af Klercker" en Gavel Adams, Ann-Charlotte & Terje I. Leiren (eds.) *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film. Essays in Honor of Birgitta Steene*. Seattle: DreamPlay Press Northwest, pp. 121-30.

— (1998) "Iceland" en Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding & Gunnar Iversen (eds.) *Nordic National Cinemas*. London: Routledge, pp. 91-6.

Sörenson, Elisabeth (1996) "Film Culture in Sweden: Who Does What to Promote It" en Bono, Francesco & Maaret Koskinen (eds.) *Swedish Film Today*. Stockholm: Svenska Institutet, pp. 85-102.

Tucker, John (2012) *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema. Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

Törnqvist, Egil (2012) *Drama as Text and Performance. Strindberg's and Bergman's Miss Julie*. Amsterdam: Pallas Publications.

Waldekranz, Rune (1959) *Swedish Cinema*. Stockholm: Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB.

Wallenberg, Louise (2005) "Mazurka på sengekanten/Bedroom Mazurka" en Soila, Tytti (ed.) *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower Press, pp. 161-69.

Warme, Lars G. (ed.) (1996) *A History of Swedish Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Weinstock, John M. & Robert T. Rovinsky (eds.) (1975) *The Hero in Scandinavian Literature. From Peer Gynt to the Present*. Austin: University of Texas Press.

Werner, Gösta (1982) *Svensk Film Forskning*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.

— (1980) "Frame by Frame. Scandinavian Film Reconstruction. *The Quarterly Journal of the Library of Congress* vol. 37, no. 3-4, pp. 332-41.

Widerberg, Bo (1962) *Visionen i svensk film*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Bibliografía general

Abel, Richard (1988) (ed.) *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907-1939*. Volume 1. Princeton: Princeton University Press.

Acedo, Noemí & Meri Torras (2008) *Encarnac(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos. Cuerpos que cuentan*. Volumen IV, pp. 9-11.

Adorno, Theodor W. (2001) *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.

Adorno, Theodor & Max Horkheimer (1999) "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" en During, Simon (ed.) *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.

Alexandrov, Grigori, Pudovkin, Vsevolod & Sergei M. Eisenstein (1977) "A Statement on the Sound-Film" en Eisenstein, Sergei *Film Form. Essays in Film Theory*. New York: A Harvest/HBJ Book, pp. 257-60.

Allen, Richard (1995) *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, Richard & Murray Smith (eds.) (1997) *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon.

Althusser, Louis (1974) "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado (Notas para una investigación)", *Escritos*. Barcelona: Laia, pp. 105-70.

Altman, Rick (2003) "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre" en Grant, Barry Keith (ed.) *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, pp. 27-41.

— (1996) "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis". *Archivos de la Filmoteca* 22, pp. 7-19.

— (ed.) (1992) *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge.

Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Andrew, Dudley (2009) "The Core and the Flow of Film Studies". *Critical Inquiry* vol. 35, no. 4, pp. 879-915.

— (2000) "The «Three Ages» of Cinema Studies and the Age to Come". *PMLA (Publication of the Modern Language Association of America)* vol. 115, no. 3, pp. 341-351.

— (ed.) (1997) *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press.

— (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*. London: Oxford University Press.

Andrews, David (2010) "Revisiting «The Two Avant-Gardes»". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* no. 52. Artículo en línea: http://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/andrews2A_Gs/text.html

Arbutnot, Lucie & Gail Seneca (1982) "Pre-Text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*". *Film Reader* no. 5, pp. 13-23.

Arnheim, Rudolf (1957) *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.

Artaud, Antonin (1973) *El cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Asensi, Manuel (2013) "Los modelos de mundo de Gus van Sant: *Elephant*". *Archivos de la Filmoteca* 72, pp. 59-74.

— (2011) *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos Siglo XXI.

— (2006) *Los años salvajes de la teoría. Phillippe Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructuralista francés*. Valencia: Tirant lo Blanch.

— (1994) "Espectropoética. Derrida lector de Marx". *Eutopías*. Documentos de trabajo. Valencia.

— (1990) "Estudio introductorio: crítica límite/el límite de la crítica (teoría literaria y deconstrucción)", en Asensi, Manuel (ed.) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros.

Astruc, Alexandre (2009) "The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*" en Graham, Peter & Ginette Vincendeau (eds.) *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: Palgrave Macmillan, pp. 31-7.

Atkinson, Ti-Grace (1974) *Amazon Odyssey*. New York: Links Books.

Aumont, Jacques (1997) *The Image*. London: British Film Institute.

— (2003) “The Face in Close-up” en Dalle Vacche, Angela (ed.) *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 127-48.

— (1992) *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l’Etoile/Cahiers du cinéma.

— (1990) “Griffith –The Frame, the Figure” en Elsaesser, Thomas (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 348-59.

— (1987) *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press.

— (1982) “This is Not a Textual Analysis (Godard’s *La Chinoise*)”. *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory* no. 8-10, pp. 131-60.

Aumont, Jacques et alii (1996) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques & Jean-Louis Leutrat (dir.) (1980) *La théorie du film. Colloque de Lyon*. Paris: Albatros.

Austin, J. L. (2003) *How to Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Bad Object-Choices (ed.) (1991) *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press.

Baecque, Antoine de (comp.) (2003) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.

Bakhtin, Mikhail (1984) *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Bal, Mieke (2004) “Figuration”. *PMLA (Publication of the Modern Language Association of America)* vol. 119, no. 5, pp. 1289-1292.

— (2003) “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”. *Journal of Visual Culture* vol. 2, no. 5, pp. 6-32.

— (1999a) *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press.

— (ed.) (1999b) *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford: Stanford University Press.

— (1991) *Reading “Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press.

Balázs, Béla (2011) *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and the Spirit of Film*. New York: Berghahn Books.

Bálint Kovács, András (2007) *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press.

Balio, Tino (2010) *The Foreign Film Renaissance on American Screens 1946-1973*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Barr, Charles (1963) "CinemaScope: Before and After". *Film Quarterly* vol. 16, no. 4, pp. 4-24.

Barthes, Roland (2002a) "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-71.

— (2002b) "De la obra al texto", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 73-82.

— (1990) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

— (1986a) "El tercer sentido", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 49-67.

— (1986b) "Retórica de la imagen", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 29-47.

— (1986c) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

— (1977) *Image Music Text*. Selección y traducción de Stephen Heath. London: Fontana Press.

— (1974) *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— (1986 [1963]) "Roland Barthes: 'Towards a Semiotics of Cinema': Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette". *Cahiers du Cinéma. The 1960's. Volume 2 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. London: Routledge & Kegan Paul, pp. 276-85.

Baudry, Jean-Louis (1992) "The Cinematic Apparatus" en Mast, Gerald, Marshall Cohen & Leo Braudy (eds.) *Film Theory and Film Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

— (1986) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" en Rosen, Philip (1986) (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 286-98.

Bazin, André (2005a) "The Evolution of Film Language", *What is Cinema? Volume I*. Berkeley: University of California Press, pp. 23-40.

— (2005b) *What is Cinema? Volume I*. Berkeley: University of California Press.

— (2005c) *What is Cinema? Volume II*. Berkeley: University of California Press.

— (1985 [1957]) “On the *politique des auteurs*” en Hillier, Jim (ed.) *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 248-59.

Braudy, Leo & Morris Dickstein (eds.) (1978) *Great Film Directors. A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press.

Beardsworth, Richard (1996) *Derrida and the Political*. Londres: Routledge.

Bellour, Raymond (2009) *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P. O. L.

— (2000) *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.

— (1983) “Thierry Kuntzel and the Return of Writing”. *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory* no. 11, pp. 29-59.

— (1975) “The Unattainable Text”. *Screen* 16: 3, pp. 19-27.

Benjamin, Walter (1998a) “The Author as Producer”, *Understanding Brecht*. London: Verso, pp. 85-103.

— (1998b [1934]) *Understanding Brecht*. London: Verso.

— (1969) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*. New York: Schocken Books, pp. 217-51.

Bennington, Geoffrey (1989) “Deconstruction Is Not What You Think” en Papadakis, Andreas *et alii* (eds.) *Deconstruction Omnibus Volume*. London: Academy Editions, p. 84.

Bernheimer, Charles (1995) (ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Berry-Flint, Sarah (2004) “Genre” en Miller, Toby & Robert Stam (ed.) *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell, pp. 25-44.

Bloch, Béatrice (2010) “Esthétiques hors cadre — la pensée de Ropars Wuilleumier”. *Acta fabula* vol. 11, no. 7, Notes de lecture, <http://www.fabula.org/revue/document5806.php>

Bolton, Lucy (2011) *Film and Female Consciousness. Irigaray, Cinema and Thinking Women*. New York: Palgrave Macmillan.

Bonitzer, Pascal (1985) *Peinture et cinéma: décadrages*. Paris: Éditions de l'Étoile.

— (1977) “Les deux regards”. *Cahiers du cinéma* 275, pp. 40-46.

Bordwell, David (2008a) “Lucky’ 13”, en Bordwell, David and Kristin Thompson, *Observations on Film Art* (blog), 29 de agosto <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/29/lucky-13/>

- (2008a) *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- (2008b) “Convention, Construction, and Cinematic Vision”, *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, pp. 57-82.
- (2007b) “But What Kind of Art?”, en Bordwell, David and Kristin Thompson, *Observations on Film Art* (blog), 20 abril <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/04/20/but-what-kind-of-art/>
- (2007c) “Shot-consciousness”, en Bordwell, David and Kristin Thompson, *Observations on Film Art* (blog), 16 de enero <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>
- (2005a) *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- (2005b) *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge.
- (2005c) “Slavoj Žižek: Say Anything”, “?”, en Bordwell, David and Kristin Thompson, *Observations on Film Art* (blog), abril <http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>
- (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1996a) “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory” en Bordwell, David & Noël Carroll (eds.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 3-36.
- (1996b) “La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène?”. *The Velvet Light Trap* no. 37, pp. 10–29.
- (1991a) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: University Press.
- (1991b) “Camera Movement and Cinematic Space” en Burnett, Ron (ed.) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Indiana: Indiana University Press, pp. 229-36.
- (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- (1984) “Jump Cuts and Blind Spots”. *Wide Angle* vol. 6, no. 1, pp. 4–11.
- (1983) “Textual Analysis Revisited”. *Enclitic* vol. 7, no. 1, pp. 92–95.
- (1981/2) “Textual Analysis, Etc.”. *Enclitic* vol. 5, no. 2/6, 1, pp. 125-136.

- (1981) *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- (1980) *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. New York: Arno Press.
- (1974) "Eisenstein's Epistemological Shift". *Screen* vol. 15, no. 4, pp. 32-46.
- Bordwell, David & Noël Carroll (1996) (eds.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David & Kristin Thompson (2010) *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- (1993) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- (1976) "Space and Narrative in the Films of Ozu". *Screen* vol. 17, no. 2, pp. 41-73. lesensal
- Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson (1996) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton.
- (1975) "Formal Permutations of the Point-of-View Shot". *Screen* vol. 16, no. 3, pp. 54.-64.
- Brecht, Bertolt (1992) *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. John Willett (ed. & trans.) New York: Hill and Wang.
- (1974) "Against Georg Lukács". *New Left Review* no. 84, pp. 33-53.
- Brenez, Nicole (2007) *Abel Ferrara*. Urbana: University of Illinois Press.
- Brewster, Ben (1990) "Deep Staging in French Films 1900-1914" en Elsaesser, Thomas (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 45-55.
- Brewster, Ben & Lea Jacobs (1997) *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press.
- Brophy, Philip (ed.) (1999) *Cinesonic. The World of Sound Film*. Sydney: Southwood Press.
- Brunette, Peter (2000) "Post-structuralism and Deconstruction" en Hill, John & Pamela Church Gibson (eds.) *Film Studies. Critical Approaches*. New York: Oxford University Press, pp. 89-93.

— (1991) “The Three Stooges and the (Anti-)Narrative of Violence. De(con)structive Comedy” en Horton, Andrew (ed.) *Comedy/cinema/theory*. Berkeley: University of California Press, pp. 174-87.

— (1987) *Roberto Rossellini*. New York: Oxford University Press.

— (1986) “Toward a Deconstructive Theory of Film”. *Studies in the Literary Imagination* vol. 19, no. 1, pp. 55-71.

— (1985) “Rossellini and Cinematic Realism”. *Cinema Journal* vol. 25, no. 1, pp. 34-49.

Brunette, Peter & David Wills (1994) *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1989) *Screen / Play. Derrida and Film Theory*. New Jersey: Princeton University Press.

Budd, Mike (ed.) (1990) *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Bruno, Giuliana (1991) “Heresies: The Body of Pasolini’s Semiotics”. *Cinema Journal* vol. 30, no. 3, pp. 29-42.

Burch, Noël (1990) *Life to Those Shadows*. Berkeley: University of California Press.

— (1986) “Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach” en Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 483-506.

— (1978-9) “Porter, or Ambivalence”. *Screen* 19: 4, pp. 91-105.

— (1973) *Theory of Film Practice*. London: Secker & Warburg.

Burch, Noël & Geneviève Sellier (2014) *The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930-1956*. Durham : Duke University Press.

Butler, Judith (2007 [1990]) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

— (1993) *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.

— (2006) “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. *Transversal* <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es> 2 feb 2014

Butler, Judith & Gayatri Chakravorty Spivak (2007) *Who Sings the Nation State? Language, Politics, Belonging*. Oxford: Seagull Books.

Cahiers du cinéma (editores) (1976 [1970]) "John Ford's *Young Mr. Lincoln*" en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume I. Berkeley: University of California Press, pp. 493-529.

Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory 44 no. 15/2 (2000) y 46 no. 16/1 (2001). Dos números especiales "Marginalities and Alterities in New European Cinema". Halle, Randall & Sharon Willis (eds.).

Carel, Havi & Greg Tuck (eds.) (2010) *New Takes in Film-Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Carmona, Ramón (1993) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Carroll, Noël (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing.

— (1998) "The Essence of Cinema?". *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* vol. 89, no. 2/3, pp. 323-30.

— (1996) "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment" en Bordwell, David & Noël Carroll *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 37-70.

— (1993) "Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies". *Poetics Today* vol. 14, no. 1, pp. 123-41.

— (1988a) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.

— (1988b) *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

— (1982) Reseña en inglés de *Questions of Cinema* de Stephen Heath. "Address to the Heathen". *October* vol. 23, pp. 89-163.

Carroll, Noël & Jinhee Choi (2006) (eds.) *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Malden: Blackwell Publishing.

Carson, Diane *et alii* (eds.) (1994) *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Casetti, Francesco (2005) *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.

Casetti, Francesco & Federico di Chio (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Caughie, John (ed.) (1981) *Theories of Authorship: A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul.

— (1986) “Popular Culture: Notes and Revisions” en MacCabe, Colin (ed.) *High Theory/Low Culture. Analysing Popular Television and Film*. Manchester: Manchester University Press, 156–71.

Cavell, Stanley (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press.

— (1981) *Persuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.

— (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Número especial de CinéMaction 72, “Les conceptions du montage”, 1994, Pierre Maillot & Valérie Mouroux (eds.).

Chion, Michel (1999) *The Voice in the Cinema*. New York: Columbia University Press.

— (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Citron, Michelle *et alii* (1978) “Women and Film: a Discussion of Feminist Aesthetics”. *New German Critique* no. 13, pp. 82-107.

Cixous, Hélène (1976) “The Laugh of the Medusa”. *Signs* vol. 1, no. 4, pp. 875-93.

Cloarec, Nicole (dir.) (2007) *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Coates, Paul (2012) *Screening the Face*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

— (1991) *The Gorgon’s Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. New York: Cambridge University Press.

Cohen, Tom (ed.) (2001) *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader*. New York: Cambridge University Press.

Cohen-Séat, Gilbert (1958) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Colaizzi, Giulia (1995) “Introducción” en (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.

Collins, Jim (1989) *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, London: Routledge.

Comolli, Jean-Louis (1985) “Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field” en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume II. Berkeley: University of California Press, pp. 40-57.

Comolli, Jean-Louis & Jean Narboni (1971) "Cinema/Ideology/Criticism". *Screen* 12:1, pp. 27-36.

Company, Juan Miguel (1987) *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico* Madrid: Cátedra.

Conley, Tom (2007) "Reading with Marie-Claire". *Rouge* 11. Artículo en línea: http://www.rouge.com.au/11/reading_ropars.html

— (2006) *Film Hieroglyphs. Ruptures in Classical Cinema*. Minneapolis: Minnesota University Press.

— (2003) "A Writing of Space: On French Critical Theory in 1973 and its Aftermath". *Diacritics* vol. 33, no. 3-4, pp. 189-203.

— (1982) Reseña de *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique* (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, 1981). *MLN* vol. 97, no. 5, pp. 1284-89.

Cook, Pam (1981) "The Point of Self-Expression in Avant-Garde Film" en Caughie, John (ed.) *Theories of Authorship: a Reader*. London: Routledge & Kegan Paul, pp. 271-281.

Culler, Jonathan (1999) "What is Cultural Studies?" en Bal, Mieke (ed.) *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford: Stanford University Press, pp. 335-347.

— (1995) "Comparative Literature, at last!" en Bernheimer, Charles (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press.

— (1987) *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.

Cusset, François (2003) *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris: Editions de la Découverte.

Dalle Vacche, Angela (ed.) (2003) *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

— (1996) *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press.

De Lauretis, Teresa (1991) "Film and the Visible", en Bad Object-Choices (ed.) *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press, pp. 223-64.

— (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

— (1984) *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

— (1980) "Through the Looking-Glass" en De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press, pp. 187-202.

De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) (1980) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press.

Deleuze, Gilles (2009 [1983]) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

— (1987 [1985]) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

Delluc, Louis (2004) "Photogénie" en Simpson, P., Utterson, A. & Shepherdson, K. J. (eds.) *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge, pp. 49-51.

— (1985) *Le cinéma et les cinéastes*. Paris: Cinémathèque Française.

De Man, Paul (2002) *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1979) *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.

Derrida, Jacques (2012) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

— (2010a) "Aletheia". *The Oxford Literary Review* vol. 32, no. 2, pp. 169-88.

— (2010b) *Copy, Signature, Archive. A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press.

- (2010c) *Athens, Still Remains. The Photographs of Jean-François Bonhomme*. New York: Fordham University Press.
- (2005) *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- (2003a) “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 347-72.
- (2003b) “La Différance”, *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 37-62.
- (2003c) *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- (1999) *Las muertes de Roland Barthes*. México: Taurus.
- (1998) *Aporías. Morir-esperarse (en) los “límites de la verdad”*. Barcelona: Paidós.
- (1997a) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- (1997b) *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (1996a) *Apories: Mourir, s'attendre aux “limites de la vérité”*. Paris: Galilée.
- (1996b) “Videor” en Renov, Michael & Erika Suderburg (eds.) *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 73-7.
- (1994) “The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida” en Brunette, Peter & David Wills (eds.) *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 9-32.
- (1987a) “Les morts de Roland Barthes”, *Psyché: Inventions de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 273-304.
- (1987b) *Psyché : Inventions de l'autre*. Paris: Galilée.
- (1986a) *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- (1986b) “La loi du genre”, *Parages*. Paris: Galilée, pp. 249-87.
- (1986c) “Survivre”, *Parages*. Paris: Galilée, pp. 117-218.
- (1985) *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-textos.
- (1979) “Living On: Border Lines” en Bloom, Harold *et alii* (eds.) *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, pp. 75-176.

- (1978) *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
 - (1977) *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta*. Valencia: Pre-Textos.
 - (1972a) *Marges de la philosophie*. Paris: Les éditions de minuit.
 - (1972b) *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.
 - (1967) *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit.
- Discourse*. Número especial “Derrida and Cinema” vol. 37, no. 1-2 (2005) ed. por James Leo Cahill & Timothy Holland.
- Doane, Mary Ann (2003) “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* vol. 14, no. 3, pp. 89-111.
- (2002) *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.
 - (1991) “Misrecognition and Identity” en Burnett, Ron (ed.) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Indiana: Indiana University Press, pp. 15-25.
 - (1987) *The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
 - (1986) “The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space” en Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 335-48.
 - (1981) “Woman's Stake: Filming the Female Body”. *October* vol. 17, pp. 22-36.
 - (1980) “Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing” en De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press, pp. 47-56.
- Doane, Mary Ann *et alii* (eds.) (1984) *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: University Publications of America.
- Dulac, Germaine (1994) *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris: Paris Expérimental.
- During, Simon (ed.) (2005) *Cultural Studies. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Dyer, Richard (2003) *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*. London: Routledge.
- (2002a) *Only Entertainment*. Londres: Routledge.

- (2002b) *White*. London: Routledge.
 - (2000) “Introduction to Film Studies” en Hill, John & Pamela Church Gibson (eds.) *Film Studies. Critical Approaches*. New York: Oxford University Press, pp. 1-8.
 - (1979) *Stars*. London: British Film Institute.
 - (1977) “Pasolini and Homosexuality” en Willemen, Paul (ed.) *Pier Paolo Pasolini*. London: British Film Institute, pp. 57-63.
- Eagleton, Terry (2001) *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de cultura económica.
- Easthope, Antony (2000) “Classic Film Theory and Semiotics” en Hill, John & Pamela Church Gibson (eds.) *Film Studies. Critical Approaches*. New York: Oxford University Press, pp. 49-55.
- (1996) “Derrida and British Film Theory” en Brannigan, John, Ruth Robbins & Julian Wolfreys (eds.) *Applying: To Derrida*. London: Macmillan, pp. 184–94.
 - (ed.) (1993) *Contemporary Film Theory*. New York: Longman.
 - (1991) *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge.
- Eisenstein, Sergei (1988a [1923]) “The Montage of Attractions”, *Selected Works. Volume I. Writings 1922-34*. London: British Film Institute, 33-8.
- (1988b [1924]) “The Montage of Film Attractions”, *Selected Works. Volume I. Writings 1922-34*. London: British Film Institute, pp. 39-58.
 - (1988c [1929]) “The Dramaturgy of Film Form (The Dialectical Approach to Film Form)”, *Selected Works. Volume I. Writings 1922-34*. London: British Film Institute, pp. 161-80.
 - (1988d [1929]) “Perspectives”, *Selected Works. Volume I. Writings 1922-34*. London: British Film Institute, pp. 151-60.
 - (1988d) *Selected Works. Volume I. Writings 1922-34*. London: British Film Institute.
 - (1977a) “The Cinematographic Principle and the Ideogram”, *Film Form. Essays in Film Theory*. New York: A Harvest/HBJ Book, pp. 28-44.
 - (1977b) “The Filmic Fourth Dimension”, *Film Form. Essays in Film Theory*. New York: A Harvest/HBJ Book, pp. 64-71.
 - (1977c) *Film Form. Essays in Film Theory*. New York: A Harvest/HBJ Book.

— (1976) “Colour Film” en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume I. Berkeley: University of California Press, pp. 381-88.

— (1974) *Au-delà des étoiles*. Paris: Union Général d'Éditions.

— (1957) *The Film Sense*. New York: Meidian Books.

Eisner, Lotte H. (1969) *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. London: Thames and Hudson.

Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

— (2004) “The New Film History as Media Archaeology”. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies* vol. 14, no. 2-3, pp. 75-117.

— (ed.) (1996a) *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

— (1996b) *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

— (ed.) (1990a) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.

— (1990b) “Introduction” al capítulo: “Early Film Form: Articulations of Space and Time” en (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 11-30.

— (1990c) “General Introduction. Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology”, (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 1-8.

— (1990d) “Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema” en Budd, Mike (ed.) *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 171-91.

Elsaesser, Thomas & Malte Hagener (2010) *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge.

Elsaesser, Thomas & Adam Barker (1990) “Introduction” al capítulo: “The Continuity System: Griffith and Beyond” en Elsaesser, Thomas (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 293-317.

Enclitic vol. 5, no. 2/6, 1. Número especial sobre el análisis textual.

Epstein, Jean (1977) “Magnification and Other Writings”. *October*. vol. 3, pp. 9-25.

Esquenazi, Jean-Pierre (2004) *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Colin.

Even-Zohar, Itamar (1999) “La literatura como bienes y como herramientas” en Monegal, Antonio, Enric Bou & Darío Villanueva (coords.) *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, pp. 27-36.

— (1994) “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa” en Villanueva, Darío (comp.) *Avances en teoría de la literatura (Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377.

Farmer, Robert (2010) “Jean Epstein”. *Senses of Cinema* 57. Artículo en línea: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-epstein/>

Fischer, Lucy (2013) *Body Double. The Author Incarnate in the Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.

— (1989) *Shot/Countershot. Film Tradition and Women’s Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Flitterman-Lewis, Sandy (1996) *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema, Expanded Edition*. New York: Columbia University Press.

Foucault, Michel (2008) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

— (2005) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Tomo I. México: Siglo XXI.

— (2002) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— (1999a) “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Volumen I. Barcelona: Paidós, pp. 329-60.

— (1999b) “Espacios diferentes”, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Volumen III. Barcelona: Paidós, pp. 431-441.

— (1990) *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, ICE UAB.

— (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— (2008) *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.

— (2008) *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.

Freeland, Cynthia A. & Thomas E. Wartenberg (eds.) (1995) *Philosophy and Film*. New York: Routledge.

Friedman, Lester D. (1979) "An Interview with Peter Wollen and Laura Mulvey on *Riddles of the Sphinx*". *Millennium Film Journal* 4/5, pp. 14-32.

Game, Jérôme (2007) "Genealogies of the Porous: The Text/Image Relationship from Representation to Differentiation" en (ed.) *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*. Bern: Peter Lang, pp. 9-30.

Gasché, Rodolphe (1986) *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge: Harvard University Press.

— (1979) "Deconstruction as Criticism". *Glyph* 6, pp. 177-215.

Gentile, Mary C. (1985) *Film Feminisms. Theory and Practice*. Westport: Greenwood Press.

Gerstner, David A. & Janet Staiger (eds.) (2003) *Authorship and Film*. New York: Routledge.

Gidal, Peter (1980) "Technology and Ideology in/through/and Avant-Garde Film: An Instance" en De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press, pp. 151-65.

Ginsberg, Terri & Andrea Mensch (eds.) (2012) *A Companion to German Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Godard, Jean-Luc (1986) "«Struggling on Two Fronts»: Godard in interview with Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Oelahaya, Jean Narboni (extracts) en Hillier, Jim (ed.) *Cahiers du cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 294-9.

Gómez Tarín, Francisco Javier (2003) *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.

Graham, Peter & Ginette Vincendeau (2009) *The French New Wave: Critical Landmarks*. London: Palgrave Macmillan.

Grant, Catherine (2013) "How Long Is a Piece of String? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism". Charla dada en la "Audiovisual Essay Conference", Frankfurt Filmmuseum/Goethe University, noviembre 23-24. Artículo en línea: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualexay/frankfurt-papers/catherine-grant/>

Grieverson, Lee (ed.) (2008) *Inventing Film Studies*. Durham: Duke University Press.

Groupe μ (1993) *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Guback, Thomas H. (1985) "Hollywood's International Market" en Balio, Tino (ed.) *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 463-86.

Gunning, Tom (1993) "Notes and Queries About the Year 1913 and Film Style: National Styles and Deep Staging". *1895* no. 14, pp. 195-204.

— (1991) *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press.

— (1990a) "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde" en Elsaesser, Thomas (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 56-62.

— (1990b) "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films" en Elsaesser, Thomas (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp.86-94.

Hall, Stuart (2000) "Cultural Identity and Cinematic Representation" en Stam, Robert & Toby Miller (eds.) *Film and Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell, pp. 704-14.

— (1999) "Encoding, Decoding" en During, Simon (ed.) *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.

— (ed.) (1997) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

— (1996a) "Introduction: Who Needs «Identity»?" en Hall, Stuart & Paul du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, pp. 1-17.

— (1996b) "Cultural Studies and its Theoretical Legacies" en Morley, David & Kuan-Hsing Chen (eds.) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres: Routledge, pp. 262-75.

Hall, Stuart et alii (eds.) (1980) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*. London: Routledge.

Haraway, Donna (1988) "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* vol. 14, no. 3, pp. 575-99.

Harvey, Sylvia (1982) "Whose Brecht? Memories for the Eighties". *Screen* vol. 23, no. 1, pp. 45-59.

Haskell, Molly (1987) *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hauser, Arnold (1971) *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo III. Madrid: Guadarrama.

Heath, Stephen (2005 [1973]) "Against Authorship" en Wartenberg, Thomas E. & Angela Curran (eds.) *The Philosophy of Film. Introductory Texts and Readings*. Oxford: Blackwell, pp. 118-122.

— (1991a) "Questions of Property. Film and Nationhood" en Burnett, Ron (ed.) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Indiana: Indiana University Press, pp. 180-90.

— (1991b) "The Turn of the Subject" en Burnett, Ron (ed.) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Indiana: Indiana University Press, pp. 26-45.

— (1985) "Jaws, Ideology, and Film Theory" en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume II. Berkeley: University of California Press, pp. 509-14.

— (1981a) "On Suture", *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 76-112.

— (1981b) "Narrative Space", *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 19-75.

— (1981c) "Body, Voice", *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 176-93.

— (1981d) *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

— (1980) "The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form" en De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press, pp. 1-13.

— (1978) "Difference". *Screen* vol. 19, no. 3, pp. 51-112.

— (1976) "On Screen, in Frame: Film and Ideology". *Quarterly Review of Film Studies* vol. I, no. 3, pp. 251-265.

— (1975) "Film and System: Terms of Analysis. Part I", *Screen* vol. 16, no. 1, pp. 7-77.

— (1974) "Lessons from Brecht". *Screen* vol. 15, no. 2, pp. 103-28.

Hediger, Vinzenz *et alli* (eds.) (2013) *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Henderson, Brian (1980) *A Critique of Film Theory*. New York: Dutton.

— (1976a) "Toward a Non-Bourgeois Camera Style" en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume I. Berkeley: University of California Press, pp. 422-38.

— (1976b) “The Long Take” en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume I. Berkeley: University of California Press, pp. 314-24.

Hernández Esteve, Vicente *et alii* (1980) *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra.

Hill, John (2000) “Film and Postmodernism” en Hill, John & Pamela Church Gibson (eds.) *Film Studies. Critical Approaches*. New York: Oxford University Press, pp. 94-103.

Hillier, Jim (ed.) (1986) *Cahiers du cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press.

— (ed.) (1985) *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press.

Hjort, Mette & Duncan Petrie (eds.) (2005) *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hjort, Mette & Scott MacKenzie (eds.) (2000) *Cinema and Nation*. London: Routledge.

Hoggart, Richard (2009) *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life*. London: Penguin.

Horton, Andrew S. (ed.) (1991) *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press.

Horton, Andrew & Joanna E. Rapf (eds.) (2013) *A Companion to Film Comedy*. Chichester: John Wiley & Sons Inc.

Hughes, Alex & James S. Williams (2001) *Gender and French Cinema*. Oxford: Berg.

Irigaray, Luce (1982) *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés.

Jacobs, Lea (1981) “Now Voyager: Some Problems in Enunciation and Sexual Difference”. *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory* no. 7, pp. 89-109.

Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Johnson, Barbara (1981) “Translator’s Introduction” en Derrida, Jacques. *Dissemination*. London: The Athlone Press, pp. vii-xxxiii.

Johnston, Claire (1979) “Women’s Cinema as Counter-Cinema” en Erens, Patricia (ed.) *Sexual Stratagems. The World of Women in Film*. New York. Horizon Press, pp. 133-143.

— (1977) “Myths of Women in the Cinema” en Kay, Karyn & Gerald Peary (eds.) *Women and the Cinema: A Critical Anthology*. New York: Dutton, pp. 407-11.

- (1975) "Feminist Politics and Film History". *Screen* 16:3, pp. 115-124.
- (ed.) (1973) *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- Kaplan, E. Ann (1986) "Feminist Film Criticism: Current Issues and Problems". *Studies in the Literary Imagination* vol. 19, no. 1, pp. 7-20.
- (1983) *Women and Film. Both Sides of the Camera*. London: Methuen & Co.
- Kawin, Bruce F. (1978) *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kepley, Vance Jr. (2005) "Intolerance and the Soviets: a Historical Investigation" en Taylor, Richard & Ian Christie (eds.) *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London: Routledge, pp: 51-9.
- Koch, Gertrud (1985) "Why Women Go to Men's Films" en Ecker, Gisela (ed.) *Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, pp. 108-19.
- Kofman, Sarah (1998) *Camera Obscura. Of Ideology*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1985) *The Enigma of Woman: Women in Freud's Writings*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kooijman, Jaap, Patricia Pisters & Wanda Strauven (ed.) (2008) *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kracauer, Siegfried (1989 [1947]) *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, Julia (1993) *Nations without Nationalism*. New York: Columbia University Press.
- (1980) "Woman Cannot Be Defined" in Marks, Elaine & Isabelle de Courtivron (eds.) *New French Feminisms*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 137-41.
- (1975) "The System and the Speaking Subject" en Sebeok, Thomas A. (ed.) *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*. Lisse: Peter de Ridder Press, pp. 45-55.
- Kuhn, Annette (ed.) (1990) *Women in Film. An International Guide*. New York: Fawcett Columbine.
- (1985) *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul.

Kuhn, Annette & Jackie Stacey (eds.) (1998) *Screen Histories. A Screen Reader*. New York: Oxford University Press.

Kuleshov, Lev (1974) *Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press.

Kuntzel, Thierry (1980) "The Film-Work, 2". *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory* vol. 5, pp. 6-69.

— (1978) "The Film-Work". *Enclitic* vol. 2, no. 1, pp. 38-61.

Label, Jean-Patrick (1973) *Cine e ideología*. Buenos Aires: Granica editor.

Lehman, Peter (1983) "Looking at Ivy Looking as Us Looking at Her. The Camera and The Garter". *Wide Angle* vol. 5, no. 3, pp. 59-63. LESENSAL

Livingston, Paisley & Carl Plantinga (2009) (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge.

Lyotard, Jean-François (2011) *Discourse, Figure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MacCabe, Colin (1999) "The Revenge of the Author", *The Eloquence of the Vulgar. Language, Cinema and the Politics of Culture*. London: British Film Institute, pp. 33-41.

— (1987) "Foreword" en Spivak, Gayatri Chakravorty *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, pp. ix-xix.

— (1985) *Tracking the Signifier: Theoretical Essays, Film, Linguistics, Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1980) *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: Macmillan Press.

— (1978) "The Discursive and the Ideological in Film. Notes on the Conditions of Political Intervention". *Screen* vol. 19, no. 4, pp. 29-43.

— (1974) "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses". *Screen* vol. 15, no. 2, pp. 7-27.

Manning, Erin (1998) "A Critical Ellipsis: Spacing as an Alternative to Criticism". *Film-Philosophy* vol. 2, no. 17. Artículo en línea: <http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n17manning>

Marie, Michel (2005) *La nouvelle vague. Une école artistique*. Paris: Armand Colin.

Mariniello, Silvestra (1992) *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*. Madrid: Cátedra.

Martin, Adrian (2014) *Mise en Scène and Film Style. From Classical Hollywood to New Media Art*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

— (2012) *Last Day Every Day. Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Benez*. New York: Punctum Books.

Mary, Philippe (2006) *La Nouvelle vague et le cinéma d'auteur: socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris: Seuil.

Mayne, Judith (1985) "Feminist Film Theory and Criticism". *Signs. Journal of Women in Culture and Society* vol. 11, no. 1. pp. 81-100.

McHoul, Alec & David Wills (1990a) "A V", *Writing Pynchon. Strategies in Fictional Analysis*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 186-210.

McHoul, Alec & David Wills (1990b) *Writing Pynchon. Strategies in Fictional Analysis*. Urbana: University of Illinois Press.

Metz, Christian (2002 [1964]) "El cine: ¿lengua o lenguaje?", *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen I. Barcelona: Paidós, pp. 57-114.

— (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen I. Barcelona: Paidós.

— (2001) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

— (1973) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

Michelson, Annette (1968) Reseña de *What is Cinema?* *Artforum* 6 no. 10, pp. 67-71.

Miller, Joseph Hillis (1995) "Border Crossings, Translating Theory: Ruth", *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, pp. 316-337.

— (1992) *Ariadne's Thread: Story Lines*. New Haven: Yale University Press.

Miller, Toby & Robert Stam (eds.) (2004) *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell.

Miller, Toby et alii (eds.) (2001) *Global Hollywood*. London: British Film Institute.

Mira, Alberto (2008) *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales.

Mitchell, William J. Thomas (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

— (1987) *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitry, Jean (2002 [1963]) *Estética y psicología del cine. II. Las formas*. México: Siglo XXI.

— (1999 [1963]) *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. México: Siglo XXI.

Modleski, Tania (1984) "Time and Desire in the Woman's Film". *Cinema Journal* vol. 23, no. 3, pp. 19-30.

Morin, Edgar (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

Mowitt, John (1992) *Text. The Genealogy of an Antidisciplinary Object*. Durham: Duke University Press.

Mulvey, Laura (2012) *Citizen Kane*. London: BFI.

— (2010) "Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema»" en Furstenau, Marc (ed.) *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*. New York: Routledge, pp. 222-28.

— (1992 [1975]) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge, pp. 22-34.

— (1996) *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute.

Neale, Steve (2002) "Art Cinema as Institution" in Fowler, Catherine (ed.) *The European Cinema Reader*. London: Routledge, pp. 103-20.

New German Critique (1978). Edición especial sobre feminismo no. 13.

Nichols, Bill (2010) *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*. New York: Norton.

— (ed.) (1985) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume II. Berkeley: University of California Press.

— (1981) *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press.

— (ed.) (1976) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume I. Berkeley: University of California Press.

Norris, Christopher (2002) *Deconstruction. Theory and Practice*. London: Routledge.

Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) (1996) *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford: Oxford University Press.

Oswald, Laura (1986) "Semiotics and/or Deconstruction: in Quest of Cinema" *Semiotica* 60 3/4, pp. 315-41.

— (1994) "Cinema-Graphia: Eisenstein, Derrida, and the Sign of Cinema" en Brunette, Peter & David Wills (eds.) *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 248-63.

Oudart, Jean-Pierre (1977) "Cinema and Suture". *Screen* 18: 4, pp. 35-47.

Panofski, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.

Papadakis, Andreas *et alii* (eds.) (1989) *Deconstruction Omnibus Volume*. London: Academy Editions.

Pasolini, Pier Paolo (2011) *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas.

Penley, Constance (1990) *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Pethő, Ágnes (ed.) (2008) *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Peucker, Brigitte (2003) "Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real" en Margulies, Ivone (ed.) *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, pp. 294-314.

Pisters, Patricia (2003) *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.

Plissart, Marie-Françoise & Jacques Derrida (1985) *Droit de regards. Suivi d'une lecture par Jacques Derrida*. Paris: Minuit.

Polan, Dana (1985) "A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film" en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume II. Berkeley: University of California Press, pp. 661-72.

— (1984) "«Desire Shifts the Differance»: Figural Poetics and Figural Politics in the Film Theory of Marie-Claire Ropars". *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory* n° 12, Baltimore, John Hopkins University Press.

Porat, Dan (2010) *The Boy. A Holocaust Story*. New York: Hill and Wang.

Rancière, Jacques (2005) *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Reisz, Karel & Gavin Millar (2010) *The Technique of Film Editing*. Burlington: Elsevier.

Rich, Adrienne (1980) "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs* vol. 5, no. 4, pp. 631-60.

Rich, B. Ruby (1998) *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press.

Riffaterre, Michael (1995) "On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies" en Bernheimer, Charles (ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 66-73.

Rodowick, David N. (2014) "The Aesthetic Discourse in Classical Film Theory". *Screen* vol. 55, no. 3, pp. 413-420.

— (ed.) (2010) *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (2007a) *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

— (2007b) "An Elegy for Theory". *October* vol. 122, pp. 91-109.

— (2001a) *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham: Duke University Press.

— (2001b) "Dr. Strange Media; Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory" *PMLA (Publication of the Modern Language Association of America)* vol. 116, no. 5, pp. 1396-1404.

— (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press.

— (1988) *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana: University of Illinois Press.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (2010) "Image or Time? The Thought of the Outside in *The Time-Image* (Deleuze and Blanchot)" en Rodowick, David N. (ed.) *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 15-30.

— (2009a) "Narration et signification", *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Textes réunis et présentés par Sophie Charlin. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, pp. 45-62.

— (2009b) *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Textes réunis et présentés par Sophie Charlin. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

— (2007a) "On Filmic Rewriting. Contamination of the Arts or Destruction of Art's Identity". *Rouge*. Artículo en línea: http://www.rouge.com.au/11/filmic_rewriting.html

— (2007b [1960]) "A Cinematic Language". *Rouge*. Artículo en línea: http://www.rouge.com.au/11/cinematic_language.html

- (2002) “The Search for the Neuter: Sexual Difference and the Status of the Subject in Contemporary Films, Masculine and Feminine”. *L'Esprit créateur* vol. 42, no. 1, pp. 122-135.
- (1999) “Image et temps, ou le temps de l'arrêt”. *Littérature* no. 115, pp. 94-103.
- (1993) “L'Oubli du texte”. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies* vol. 4, no. 1, pp. 11-22.
- (1990a) “La condition d'auteur”. *Hors Cadre* no. 8.
- (1990b) “How History Begets Meaning: Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959)”, en Hayward, Susan & Ginette Vincendeau (eds.) *French Film: Texts and Contexts*. London: Routledge, pp. 173-85.
- (1988a) “Totalité et fragmentaire: La réécriture selon Godard”. *Hors cadre. Le cinema à travers champs disciplinaires* no. 6, pp 193-207.
- (1988b) “The Cinema, Reader of Gilles Deleuze”. *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory* no. 18, pp 120-6.
- (1985) “Film Reader of the Text”. *Diacritics* 15, no. 1, pp. 18-30.
- (1982) “The Graphic in Filmic Writing: *A bout de souffle*, or the Erratic Alphabet”. *Enclitic* vol. 5, no. 2/6, no. 1, pp. 147-61.
- (1981) *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*. Paris: PUF.
- (1980) “The Disembodied Voice (*India Song*)”. *Yale French Studies* no. 60, pp. 241-68.
- (1978) “Muriel as Text”. *Film Reader* 3, pp. 262-8.
- (1976) “Le film comme texte”. *Le français aujourd'hui* 32, pp. 27-46.
- (1973) “Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein”. *Littérature* no. 11, pp. 109-28.
- (1971a) “Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma”. *Revue des Sciences Humaines*. Tomo XXXVI, no. 141, pp. 33-52.
- (1971b) *Lecturas de cine*. Madrid: Fundamentos.
- (1968) “Pour un cinéma littéraire: Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique”. *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, no. 20, pp. 221-237.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire *et alii* (1980) "Analyse d'un ensemble filmique extensible : les films français des années 30", en Aumont, Jacques & Jean-Louis Leutrat (1980) (dir.) *La théorie du film. Colloque de Lyon*. Paris: Albatros, pp. 132-64.

Rose, Jacqueline (1980) "The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory" en De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press, pp. 172-86.

Rosen, Philip (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.

— (1984) "History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas". *Iris* 2:2, pp. 69-84.

— (1981) "The Politics of the Sign and Film Theory". *October* vol. 17, pp. 5-21.

— (1977) "Screen and the Marxist Project in Film Criticism". *Quarterly Review of Film Studies* 2, no. 3, pp. 273-87.

Rothman, William (2004) *The "I" of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. New York: Cambridge University Press.

— (1982) *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Cambridge: Harvard University Press.

Royle, Nicholas (2000) "What is Deconstruction?" en (ed.) *Deconstructions. A User's Guide*. Basingstoke: Palgrave, pp. 1-13.

Ryan, Michael (2010) *Cultural Studies. A Practical Introduction*. Malden: John Wiley & Sons Ltd.

— (1982) "The Metaphysics of Everyday Life", *Marxism and Deconstruction. A Critical Articulation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 117-31.

Ryan, Michael & Melissa Lenos (2012) *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*. London: Continuum.

Sadoul, Georges (1952) *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoel.

Salt, Barry (2009) *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.

— (1990) "Film Form 1900-1906" en Elsaesser, Thomas (ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, pp. 31-44.

Samuels, Charles Thomas (1972) *Encountering Directors*. New York: G. P. Putnam's Sons.

Sánchez-Biosca, Vicente (2004) *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

— (1996) *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

— (1995) *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

— (1985) *Del otro lado: la metáfora. Los modelos de representación en el cine de Weimar*. Valencia: Hiperión.

Sarris, Andrew (1974) "Auteurism is Alive and Well". *Film Quarterly* vol. 28, no. 1, pp. 60-3.

— (1968) *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. New York: Dutton.

— (1962/63) "Notes on the Auteur Theory in 1962". *Film Culture* no. 27, pp. 1-8.

Sellier, Geneviève (2008) *Masculine Singular. French New Wave Cinema*. Durham: Duke University Press.

— (1992) *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge.

Scolari, Giovanni (2008) *L'Italia di Fellini*. Cantalupo in Sabina: Sabinae.

Shohat, Ella & Robert Stam (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

— (1998) "Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetic" en Mirzoeff, Nicholas (ed.) *Visual Culture Reader*. London: Routledge, pp. 27-49.

Sight and Sound "Old Enemies" (Editorial) vol. 1 (3), 1991, p. 3.

Silverman, Kaja (2001) "The Author as Receiver". *October* vol. 96, pp. 17-34.

— (1996) *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.

— (1988) *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

— (1986) "The Fragments of a Fashionable Discourse" en Modleski, Tania (ed.) *Studies in Entertainment Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 139-52.

Smith, Anthony D. (1991) *National Identity*. London: Penguin Books.

Smith, Murray (2006) "Film Art, Argument, and Ambiguity" en Smith, Murray & Thomas E. Wartenberg (eds.) *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden: Blackwell, pp. 33-42.

— (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York: Oxford University Press.

Smith, Robert (2000) "Deconstruction and Film" en Royle, Nicholas (ed.) *Deconstructions: A User's Guide*. Basingstoke: Palgrave, pp. 119–36.

Sobchack, Vivian (2010) "Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy, and Derek Jarman's *Blue*" en Carel, Havi & Greg Tuck (eds.) *New Takes in Film-Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 191-206.

— (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Soila, Tytti (ed.) (2009) *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. New Barnet: John Libbey Publishing.

Sontag, Susan (1978) *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

— (1967) *Against Interpretation and other Essays*. London: Eyre & Spottiswoode.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003) *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

— (2000) "Deconstruction and Cultural Studies: Arguments for a Deconstructive Cultural Studies" en Royle, Nicholas (ed.) *Deconstructions. A User's Guide*. Basingstoke: Palgrave, pp. 14-43.

— (1997) "Translator's Preface" en Derrida, Jacques (1997) *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. ix-xc.

— (1988) "Can the Subaltern Speak?" en Grossberg, Lawrence & Cary Nelson (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press.

Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.

— (1985) "The Politics of Film Canons". *Cinema Journal* vol. 24, no 3, pp. 4-23.

Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Malden: Blackwell.

— (1992) *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.

— (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Stam, Robert *et alii* (1999) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.

Stam, Robert & Louise Spence (1985) "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction" en Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*. Volume II. Berkeley: University of California Press, pp. 632-49.

Strauven, Wanda (ed.) (2006) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Taylor, Charles (1994) "The Politics of Recognition" en Gutmann, Amy (ed.) *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press, pp. 25-85.

Thompson, Kristin (1996) "The Formulation of the Classical Style, 1909-28" en Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, pp. 155-240.

— (1995) "The International Exploration of Cinematic Expressivity" en Dibbets, Karel & Bert Hogenkamp (eds.) *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 65-85.

— (1993a) "Los límites de la experimentación en Hollywood", *Archivos de la Filmoteca* no. 14, pp. 13-33.

— (1993b) "Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes". *Film History* vol. 5, no. 4, pp. 386-404.

— (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

— (1986) "The Concept of Cinematic Excess" en Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 130-42.

— (1981) *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

Torras, Meri (2011) "Pensar la in/visibilitat. Papers de treball". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 17, pp. 139-152.

— (ed.) (2006) *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel.

Truffaut, François (2010) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.

Turim, Maureen Cheryn (1991) "Cinemas of Modernity and Postmodernity" en Hoesterey, Ingeborg (ed.) *Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 177-89.

— (1985) *Abstraction in Avant-Garde Films*. Ann Arbor: UMI Research Press.

— (1983) "Designs of Motion: A Correlation between Early Serial Photography and the Avantgarde". *Enclitic* vol. 7, no. 2, pp. 44-54.

— (1980) "The Place of Visual Illusions" en De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press, pp. 143-50.

Ulmer, Gregory L. (1994) "The Heuristics of Deconstruction" en Brunette, Peter & David Wills (1994) *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 80-95.

— (1985) *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Vernet, Marc (1989) "The look at the Camera". *Cinema Journal* vol. 28, no. 2, pp. 48-63.

Vertov, Dziga (1984) *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Annette Michelson (ed.). Berkeley: University of California Press.

Vincendeau, Ginette (2009) "Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia" en Graham, Peter & Ginette Vincendeau (eds.). *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: Palgrave Macmillan, pp. 1-29.

— (2000) *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum.

Wallis, Brian (ed.) (1984) *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.

White, Hayden (1987) *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Willemen, Paul (1994) "Photogénie and Epstein", *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: BFI Publishing, pp. 124-133.

— (1978) "Notes on Subjectivity. On Reading Edward Branigan's «Subjectivity Under Siege»". *Screen* vol. 19, no. 1, pp. 41-69.

Williams, Linda (2004) "Why I Did Not Want to Write this Essay". *Signs* vol. 30, no. 1, pp. 1264-71.

- (1991) "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly*. Vol. 44. No. 4, pp. 2-13.
 - (1989) *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press.
 - (1986) "Film Body: An Implantation of Perversions" en Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 507-34.
 - (1984) "When the Woman Looks" en Doane, Mary Ann et alii *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: University Publications of America, pp. 83-99.
- Williams, Alan (1982) "Godard's Use of Sound". *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory* 8-10, pp. 193-208.
- Williams, Raymond (1990) *Culture and Society: Coleridge to Orwell*. London: Hogarth Press.
- (1973) *Drama from Ibsen to Brecht*. Harmondsworth: Penguin.
- Wills, David (2004) "Arts plastiques: la question du cadre". *Magazine littéraire* no. 430 (avril), pp. 51-52.
- (1998) "The French Remark: *Breathless* Cinematic Citationality" en Horton, Andrew & Stuart Y. McDougal (eds.) *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998, 147-61.
 - (1991) "Representing Silence (in Godard)" en Merry, Bruce (ed.) *Essays in Honour of Keith Val Sinclair*. Townsville: James Cook University of North Queensland Press, pp. 180-92.
 - (1986) "Carmen: Sound/Effect". *Cinema Journal* 25: 4, pp. 33-43.
 - (1983) "(Bad) Film Language: Film and the Status of Writing". *The Australian Journal of Screen Theory* vol. 13-14, pp. 117-33.
- Wittig, Monique (1994) *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon Press.
- Wollen, Peter (1986) "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*" en Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 120-9.
- (1982a) "The Two Avant-Gardes", *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, pp. 92-104.
 - (1982b) "Introduction to *Citizen Kane*", *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, pp. 49-61.

— (1980) “Cinema and Technology: a Historical Overview” en De Lauretis, Teresa & Stephen Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press, pp. 14-22.

Zavarzadeh, Mas’ud (1991) *Seeing Films Politically*. Albany: State University of New York Press.

Žižek, Slavoj (2001) *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute.

— (2000) “Looking Awry” en Stam, Robert & Toby Miller (eds.) *Film and Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell.

Filmografía¹

Filmografía completa de Ingmar Bergman

Saraband (*Saraband*/TV, 2003)

Creadores de imágenes (*Bildmakarna*/TV, 2000)

En presencia de un payaso (*Larmar och gör sig till*/TV, 1997)

El último grito (*Sista skriket – En lätt tintad moralitet*/TV, 1995)

Las bacantes (*Backanterna*/TV, 1993)

La marquesa de Sade (*Markisinnan de Sade*/TV, 1992)

Los elegidos (*De två saliga*/TV, 1986)

El rostro de Karin (*Karins ansikte*, 1985)

Tras el ensayo (*Efter repetitionen*/TV, 1984)

La escuela de las mujeres (*Hustruskolan*/TV, 1983)

Fanny y Alexander (*Fanny och Alexander*, 1982-3)

De la vida de las marionetas (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980)

Documento sobre Fårö 1979 (*Fårödokument 1979*/TV, 1979)

Sonata de otoño (*Höstsonaten*, 1978)

El huevo de la serpiente (*Das Schlangenei*/*The Serpent's Egg*/*Ormens ägg*, 1977)

Cara a cara (*Ansikte mot ansikte*/TV, 1976)

La danza de las mujeres condenadas (*De fördömda kvinnornas dans*/TV, 1976)

La flauta mágica (*Trollflöjten*/TV, 1975)

Secretos de un matrimonio (*Scener ur ett äktenskap*/TV, 1973)

Gritos y susurros (*Viskningar och rop*, 1972)

La carcoma (*Beröringen*, 1971)

Documento sobre Fårö (*Fårödokument*/TV, 1970)

El rito (*Riten*/TV, 1969)

Pasión (*En passion*, 1969)

¹ Puesto que no todos los filmes han sido lanzados en el mercado internacional o en formato de DVD algunos de los títulos permanecen sólo con el título en lengua original.

La vergüenza (Skammen, 1968)
La hora del lobo (Vargtimmen, 1968)
Stimulantia (1967) – Segmento “Daniel”
Persona (1966)
¡Esas mujeres! (För att inte tala om alla dessa kvinnor, 1964)
El silencio (Tystnaden, 1963)
El sueño (Ett drömspel/TV, 1963)
Trämålning (TV, 1963)
Los comulgantes (Nattvardsgästerna, 1963)
Como en un espejo (Såsom i en spegel, 1961)
El ojo del diablo (Djävulens öga, 1960)
El manantial de la doncella (Jungfrukällan, 1960)
La tormenta (Oväder/TV, 1960)
El rostro (Ansiktet, 1958)
Rabia (Rabies – Scener ur människolivet/TV, 1958)
En el umbral de la vida (Nära livet, 1958)
La veneciana (Venetianskan/TV, 1958)
Fresas salvajes (Smultronstället, 1957)
Llega el señor Sleeman (Herr Sleeman kommer/TV, 1957)
El séptimo sello (Det sjunde inseglet, 1956)
Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende, 1955)
Sueños (Kvinnodröm, 1955)
Una lección de amor (En lektion i kärlek, 1954)
Noche de circo (Gycklarnas afton, 1953)
Un verano con Mónica (Sommaren med Monika, 1953)
Tres mujeres (Kvinnors väntan, 1952)
Juegos de verano (Sommarlek, 1951)
Esto no puede ocurrir aquí (Sånt händer inte här, 1950)
Hacia la felicidad (Till glädje, 1950)
La sed (Törst, 1949)
Prisión (Fängelse, 1949)

Ciudad portuaria (Hamnstad, 1948)

Música en la oscuridad (Musik i mörker, 1948)

Barco a la India (Skepp till India land, 1947)

Llueve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek, 1946)

Crisis (Kris, 1946)

Filmes por otros directores basados en guiones de Ingmar Bergman

Infiel (Trolösa/Liv Ullmann, 2000)

Encuentros privados (Enskilda samtal/Liv Ullmann, 1996)

Niños del domingo (Söndagsbarn/Daniel Bergman, 1992)

Las mejores intenciones (Den goda viljan/Bille August/TV, 1992)

The Lie (Alex Segal/TV, 1973)

The Lie (Alan Bridges/TV, 1970)

Reservatet (Jan Molander/TV, 1970)

Lustgården (Alf Kjellin, 1961)

*Guión: Ingmar Bergman & Erland Josephson (como Buntel Eriksson)

La última pareja que corre (Sista paret ut/Alf Sjöberg, 1956)

Divorciados (Frånskild/Gustaf Molander, 1951)

*Guión: Ingmar Bergman & Herbert Grevenius

Cuando la ciudad duerme (Medan staden sover/Lars-Eric Kjellgren, 1950)

Eva (Gustaf Molander, 1948)

La mujer sin rostro (Kvinna utan ansikte/Gustaf Molander, 1947)

Tortura (Hets/Alf Sjöberg, 1944)

Filmes producidos en el contexto escandinavo/nórdico

Allt hämnar sig (Konrad Tallroth, 1917)

Amor 65 (Kärlek 65/Bo Widerberg, 1965)

Ådalen 31 (Bo Widerberg, 1969)

Beredskapspojkar (Sigurd Wallén, 1941)
Bundfald (Palle Kjærulff-Schmidt, 1957)
iCabalga de noche! (*Rid i natt!*/Gustaf Molander, 1942)
Cochecito de niño (*Barnvagnen*/Bo Widerberg, 1963)
Descubriendo el amor (*Fucking Åmål*/Lukas Moodysson, 1998)
Desenlace mortal (*Thriller – en grym film*/Bo A. Vibenius, 1974)
Dies irae (*Vredens dag*/Carl Theodor Dreyer, 1943)
El amo de la casa (*Du skal aere din hustru*/Carl T. Dreyer, 1925)
El barrio del cuervo (*Kvarteret Korpen*/Bo Widerberg, 1963)
El camino al cielo (*Himlaspelet*/Alf Sjöberg, 1942)
El canto de la flor escarlata (*Sången om den eldröda blomman*/Mauritz Stiller, 1919)
El ejército invisible (*Den usynlige Hær*/Johan Jacobsen, 1945)
El gansito (*Dunungen*/Ivan Hedqvist, 1919)
El jardinero (*Trädgårdsmästaren*/Victor Sjöström, 1912)
El más fuerte (*Den starkaste*/Alf Sjöberg, 1929)
El padre (*Fadren*/Anna Hofman-Uddgren, 1912)
El payaso (*Klovnen*/A. W. Sandberg, 1917)
El sacrificio (*Offret*/Andrei Tarkovsky, 1986)
El tesoro de Arne (*Herr Arnes pengar*/Mauritz Stiller, 1919)
El tesoro de Arne (*Herr Arnes penningar*/Gustaf Molander, 1954)
Elvira Madigan (Bo Widerberg, 1967)
Emigrant (Gustaf Linden, 1910)
Érase una vez un hombre (*Terje Vigen*/Victor Sjöström, 1917)
Erotikon (Mauritz Stiller/1920)
Fyrvaktarens dotter (Georg af Klercker, 1918)
Gertrud (Carl T. Dreyer, 1964)
Ingeborg Holm (Victor Sjöström, 1913)
Intermezzo (Gustaf Molander, 1936)
Johan (Mauritz Stiller, 1921)
Juegos de noche (*Nattlek*/Mai Zetterling, 1966)
Juha (Aki Kaurismäki, 1999)

Jänken (Lars Forsberg, 1970)
Järnbäraren (Gustaf Linden, 1911)
La amante (*Älskarinnan*/Vilgot Sjöman, 1962)
La batalla del agua pesada (*Kampen om tungtvannet*/Jean Dréville & Titus Vibe-Müller, 1948)
La canción de la flor escarlata (*Sången om den eldröda blomman*/Mauritz Stiller, 1918)
La carreta fantasma (*Körkarlen*/Victor Sjöström, 1921)
La carreta fantasma (*Körkarlen*/Arne Mattsson, 1958)
La chica de la turbera (*Tösen från Stormyrtorpet*/Victor Sjöström, 1917)
La chica de los jacintos (*Flicka och hyacinter*/Hasse Ekman, 1950)
La gaviota (*Trut!*/Arne Sucksdorff, 1944)
La gente de Hemso (*Hemsöborna*/Arne Mattsson, 1955)
La gente de Varmland (*Värmlänningarna*/Carl Engdahl, 1910)
La gran aventura (*Det stora äventyret*/Arne Sucksdorff, 1953)
La leyenda de Gösta Berling (*Gösta Berlings Saga*/Mauritz Stiller, 1924)
La muralla invisible (*Den osynliga muren*/Gustaf Molander, 1944)
La noche de Valpurgis (*Valborgsmässoafton*/Gustaf Edgren, 1935)
La pasión de Juana de Arco (*La Passion de Jeanne d'Arc*/Carl Theodor Dreyer, 1928)
La señorita Julie (*Fröken Julie*/Anna Hofman-Uddgren, 1912)
La señorita Julie (*Fröken Julie*/Alf Sjöberg, 1951)
La victoria del amor (*Kärleken Segrar*/Georg af Klercker, 1916)
La viuda del párroco (*Prästänkan*/Carl T. Dreyer, 1920)
La X misteriosa (*Det Hemmelighedsfulde X*/Benjamin Christensen, 1914)
Las alas (*Vingarne*/Mauritz Stiller, 1916)
Las hijas del mercader de caballos (*Hästhandlarens flickor*/Egil Holmsen, 1954)
Las mejores intenciones (*Den goda viljan*/Bille August, 1992)
Los enamorados (*Älskande par*/Mai Zetterling, 1964)
Los inadaptados (*Dom kallar oss mods*/Stefan Jarl & Jan Lindkvist, 1968)
Los prados rojos (*De røde Enge*/Bodil Ipsen & Lau Lauritzen Jr., 1945)
Los proscritos (*Berg-Ejvind och hans hustru*/Victor Sjöström, 1918)
Lågor i dunklet (Hasse Ekman, 1942)
Mazurka de dormitorio (*Mazurka på sengekanten*/John Hilbard, 1970)

Mi hermana, mi amor (Syskonbädd 1782/Vilgot Sjöman, 1966)
Milli fjalls og fjöru (Loftur Guðmundsson, 1949)
Misshandlingen (Lasse Forsberg, 1969)
Mod lyset (Forest Holger-Madsen, 1919)
Mysteriet natten till den 25: E (Georg af Klercker, 1916)
Naisenkuvia (Jörn Donner, 1970)
Oss emellan (Stellan Olsson, 1969)
Pájaros salvajes (*Vildfåglar*/Alf Sjöberg, 1955)
Pelle el conquistador (*Pelle Erobreren*/Bill August, 1987)
Pensión Paradiset (*Pensionat Paradiset*/Weyler Hildebrand, 1937)
Ringvall på äventyr (Georg af Klercker, 1913)
Sekstet (Annelise Hovmand, 1963)
Sólo una madre (*Bara en mor*/Alf Sjöberg, 1949)
Soy curiosa/Amarillo (*Jag är nyfiken – gul*/Vilgot Sjöman, 1967)
Soy curiosa/Azul (*Jag är nyfiken – en film i blått*/Vilgot Sjöman, 1968)
Un extraño llama a la puerta (*En fremmed banker på*/Johan Jacobsen, 1959)
Un rostro de mujer (*En kvinnas ansikte*/Gustaf Molander, 1938)
Un solo verano de felicidad (*Hon dansade en sommar*/Arne Mattsson, 1951)
Una historia de amor sueca (*En kärlekshistoria*/Roy Andersson, 1970)
Una nación en llamas (*Det brinner en eld*/Gustaf Molander, 1943)
101 Reykjavík (Baltasar Kormákur, 2000)
491 (Vilgot Sjöman, 1964)
69 - Sixtynine (Jörn Donner, 1969)

Otros filmes citados

Al final de la escapada (*À bout de soufflé*/Jean-Luc Godard, 1960)
Ángel de venganza (*Ms. 45*/Abel Ferrara, 1981)
Annie Hall (Woody Allen, 1977)
Blue (Derek Jarman, 1993)

Born in Flames (Lizzie Borden, 1983)
Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*/Jean Renoir, 1932)
Cabaret (Bob Fosse, 1972)
Camarada (*Paisà*/Roberto Rossellini, 1946)
Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*/Stanley Donen & Gene Kelly, 1952)
Casablanca (Michael Curtiz, 1942)
Ciudadano Kane (*Citizen Kane*/Orson Welles, 1941)
Crash (David Cronenberg, 1996)
Chelsea Girls (Andy Warhol, 1966)
Deseo de una mañana de verano (*Blow up*/Michelangelo Antonioni, 1966)
Desesperación (*Despair*/Rainer Werner Fassbinder, 1967)
Domingo, maldito domingo (*Sunday Bloody Sunday*/John Schlesinger, 1971)
El acorazado potemkin (*Bronenosets Potemkin*/Sergei Eisenstein, 1925)
El ángel azul (*Der blaue Engel*/Josef von Sternberg, 1930)
El año 01 (*L'an 01*/Jacques Doillon, Alain Resnais & Jean Rouch, 1973)
El arca rusa (*Russkiy kovcheg*/Aleksandr Sokúrov, 2002)
El asesinato de la hermana George (*The Killing of Sister George*/Robert Aldrich, 1968)
El club de la lucha (*Fight Club*/David Fincher, 1999)
El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*/Billy Wilder, 1950)
El desprecio (*Le mépris*/Jean-Luc Godard, 1963)
El doctor Mabuse: el gran jugador (*Dr. Mabuse, der Spieler*/Fritz Lang, 1922)
El espejo (*Ayneh*/Jafar Panahi, 1997)
El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*/Paul Wegener, 1913)
El gabinete del doctor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*/Robert Wiene, 1920)
El gran dictador (*The Great Dictator*/Charles Chaplin, 1940)
El justiciero de la ciudad (*Death Wish*/Michael Winner, 1974)
El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*/D. W. Griffith, 1915)
El otro señor Klein (*Mr. Klein*/Joseph Losey, 1976)
El resplandor (*The Shining*/Stanley Kubrick, 1980)
El sueño eterno (*The Big Sleep*/Howard Hawks, 1946)
El tambor de hojalata (*Die Blechtrommel*/Volker Schlöndorff, 1980)

El tercer sexo (Anders als du und ich/Veit Harlan, 1957)
El último (Der letzte Mann/F. W. Murnau, 1924)
El último metro (Le dernier métro/François Truffaut, 1980)
Elephant (Gus van Sant, 2003)
En legítima defensa (Quai des Orfèvres/Henri-Georges Clouzot, 1947)
En un lugar solitario (In a Lonely Place/Nicholas Ray, 1950)
Enter the Void (Gaspar Noé, 2009)
Escalera de servicio (Hintertreppe/Leopold Jessner, 1921)
Éxtasis (Extase/Gustav Machatý, 1933)
Falso culpable (The Wrong Man/Alfred Hitchcock, 1955)
Fin de semana sangriento (Death Weekend/William Fruet, 1976)
Historia de un detective (Murder, My Sweet/Edward Dmytryk, 1944)
Hitler, un film de Alemania (Hitler -ein Film aus Deutschland/Hans-Jürgen Syberberg, 1976-77)
India Song (Marguerite Duras, 1975)
Intolerancia (Intolerance/D. W. Griffith, 1916)
Iván el terrible (Ivan Groznyy, Sergei Eisenstein, 1945 & 1958)
Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)
La batalla de Argel (La battaglia di Algeri/Gillo Pontecorvo, 1966)
La bestia humana (La bête humaine/Jean Renoir, 1938)
La calle (Die Straße/Karl Grune, 1923)
La edad de oro (L'âge d'or/Luis Buñuel, 1930)
La línea general (Staroye i novoye/Sergei Eisenstein, 1929)
La naranja mecánica (A Clockwork Orange/Stanley Kubrick, 1971)
La noche (La notte/Michelangelo Antonioni, 1961)
La noche de san Silvestre (Sylvester: Tragödie einer Nacht/Lupu Pick, 1924)
La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein/James Whale, 1935)
La Pointe Courte (Agnès Varda, 1955)
La regla del juego (La règle du jeu/Jean Renoir, 1939)
La rosa púrpura de El Cairo (The Purple Rose of Cairo/Woody Allen, 1985)
La semilla del diablo (Rosemary's Baby/Roman Polanski, 1968)
La vida es bella (La vita è bella/Roberto Benigni, 1997)

La violencia del sexo (I Spit on Your Grave/Meir Zarchi, 1978)
Lacombe Lucien (Louis Malle, 1974)
Lili Marleen (Rainer Werner Fassbinder, 1980)
Lives of Performers (Yvonne Rainer, 1972)
Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups/François Truffaut, 1959)
Los enigmas de la esfinge (Riddles of the Sphinx/Laura Mulvey & Peter Wollen, 1977) de
Los mil ojos del doctor Mabuse (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse/Fritz Lang, 1960)
Los pájaros (The Birds/Alfred Hitchcock, 1963)
M, el vampiro de Düsseldorf (M/Fritz Lang, 1931)
Masculino, femenino (Masculin Féminin/Jean-Luc Godard, 1966)
Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968)
Metrópolis (Metropolis/Fritz Lang, 1927)
Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud/Éric Rohmer, 1969)
Muchachas de uniforme (Mädchen in Uniform/Leontine Sagan, 1931)
Muerte en Venecia (Morte a Venezia/Luchino Visconti, 1971)
Muriel (Muriel ou le temps d'un retour/Alain Resnais, 1963)
My Hustler (Andy Warhol, 1965)
Perversidad (Scarlet Street/Fritz Lang, 1945)
Privilege (Yvonne Rainer, 1991)
Psicosis (Psycho/Alfred Hitchcock 1960)
Retorno al pasado (Out of the Past/Jacques Tourneur, 1947)
Salve quien pueda (la vida) (Sauve qui peut [la vie])/Jean-Luc Godard, 1980)
Scorpio Rising (Kenneth Anger, 1964)
Su nombre de Venecia, en Calcuta desierta (Son nom de Venise dans Calcutta désert/Marguerite Duras, 1976)
Todo a la venta (Wszystko na sprzedaż/Andrzej Wajda, 1969)
Todo va bien (Tout va bien/Jean-Luc Godard, 1973)
Una mujer casada (Une femme mariée/Jean-Luc Godard, 1964)
Vértigo (De entre los muertos) (Vertigo/Alfred Hitchcock, 1958)
Victoria (Sebastian Schipper, 2015)
Vivir su vida (Vivre sa vie: film en douze tableaux/Jean-Luc Godard, 1962)

Working Girls (Lizzie Borden, 1986)

2001: Una odisea del espacio (*2001: A Space Odyssey*/ Stanley Kubrick, 1968)

8 ½ (Federico Fellini, 1963)