

Ojo pineal  
Revista de Cine y Pensamiento  
Cuaderno No. 2  
Septiembre, 2017

Dirección: Vanessa Huerta Donado  
Edición: David Jiménez  
Distribución: Zvezda Ninel Castillo  
Consejo editorial: Diego Ulises Alonso, Ricardo Hernández  
Invitados: Fernando Huesca, Daniela Flores

## Índice

### Nota editorial

*A través del espejo (1961)*

Diego U. Alonso Pérez

*Secretos de un matrimonio (1973) / Saraband (2003)*

Ricardo Hernández

*La hora del lobo (1968)*

Daniela Flores Ugarte

*Los Comulgantes (1963) / Noche de Circo (1953)*

Zvezda Ninel Castillo Romero

*Persona (1966): el espinoso silencio del sujeto*

Fernando Huesca

*Pingmar Bergman*

David Jiménez

Dalarna es el lugar donde los árboles y flores acompañan la travesía de Karin e Ingeri, en *El Manantial de la doncella* de Ingmar Bergman...

Los cerros de Tepoztlán observan el último movimiento de el Siete, en *Post tenebras lux* de Carlos Reygadas...

Junto al río Dniéper y los bosques Ucranianos, una cabra y una mariposa son testigos del vuelo de un niño, en *La infancia de Iván* de Andrei Tarkovsky...

Los severos bosques siberianos destilan una sacralidad que se extiende hasta el reverente cazador sin edad, en *Dersú Uzala* de Kurosawa...

Los árboles que sostienen al hijo, que a su vez sostiene a la moribunda madre, en la cinta de Sokurov...

Las hierbas que ocultan a los soldados en *La delgada línea roja* de Malick...

Los ríos de *El abrazo de la serpiente* de Guerra...

Los abedules y el pantano de *La Tentación* de Veiko Ounpuu...

Las ramas del bosque con las que juega Billy antes de mirar maravillado el vuelo del halcón... Semillas y vulbos que abrieron el corazón de la indolente *Annie*... *San*, la princesa Mononoke que va a la guerra en nombre de los dioses del bosque mancillado por la ciudad de hierro... El napalm matutino quemando los bosques y arrozales al mismo ritmo que consume la cordura de los hombres...

δάσος

foresta

**natūra**

غابة

森林

יער

**лес**

Tal vez nuestro Cerro de Amalucan no está destinado a convertirse en escenario de ensueño, una locación en la que resuelven los dilemas humanos. No importa. Los que escribimos en esta revista estamos en contra del parque que el gobierno estatal piensa construir en uno de los últimos bosques de la ciudad de Puebla.

## *A través del espejo (1961)*

Por Diego U. Alonso Pérez

Bergman es quizá uno de los directores más reconocidos, vistos y comentados de la historia del cine. Sin duda su obra no deja de sorprender ni a quien la descubre ni a quien asiduamente regresa a sus películas. Temas recurrentes y obsesiones propias de su autor aparecen aquí y allá, sin volverse aburridos o trillados. Uno de estos temas es la imposibilidad de comunicarse, lo que genera una sensación de aislamiento, conflicto existencial y soledad en muchos de sus personajes principales. Quisiera aquí comentar esto en relación a su filme *A través del espejo* (1961) o, como también se ha traducido, *Como en un espejo*. No quisiera detallar la historia, ya que es posible que ésta sea familiar a la mayoría. La protagonista, Karin (Harriet Andersson), está aquejada por una enfermedad mental que pareciera incurable. Vive entre dos mundos, uno supuestamente real y otro supuestamente ficticio. El conflicto que esto genera terminará por explotar, lo que cambiará la vida de todos los que la rodean. Y ¿acaso hay algo más ‘personal’ e incommunicable que una enfermedad? Cualquiera que ha padecido de una crisis de migraña sabe que en ese momento el mundo cobra otro matiz, se colorea de otra tonalidad y nos aísla de una manera peculiar e intransmisible. El dolor y los síntomas que siente el o la afectada son objetivamente descriptibles, se pueden clasificar, medir, organizar, jerarquizar y establecer bajo un orden que los dota de sentido. Pero una cosa es describir y otra vivir (sufrir o padecer) una enfermedad. Quien nunca ha experimentado algo semejante sólo puede formarse una vaga idea de lo que implica una crisis de migraña. De igual forma nuestra atormentada protagonista mira con cierta melancolía cómo su esposo, Martin (Max von Sydow), quien pareciera amarla de manera incondicional y que se esfuerza por acompañarla de la mejor manera, se aleja cada vez más de ella, cada vez más en otro mundo. El mundo se agrietó y él no puede compartir esa sensación – él no es capaz de escuchar las voces que la llaman – él no puede ser testigo de la promesa de la venida de un dios que llenará de gozo y alegría a un mundo de por sí lleno de luz y tranquilidad, mundo al que, pareciera, sólo ella tiene acceso.

Físicamente conviven en la misma casa, comparten el mismo paisaje, los ilumina el mismo sol, se bañan en el mismo mar, respiran el mismo aire... pero el cuarto del segundo piso – abandonado por razones desconocidas para el espectador o quizá un desván o bohardilla – es la ilustración rotunda de que no están en el mismo lugar, de que aunque él esté al lado de ella viéndola mientras contempla la llegada de un dios que se revela como una araña, esforzándose por comprenderla y por ser parte de su mundo, no están en el mismo lugar y, sin embargo, comparte el mismo espacio. Las paredes de ese cuarto sólo le hablan a ella, el dios que entra por la puerta del armario sólo es espectáculo para ella. Aislamiento que, en el fondo, no es exclusivo de la protagonista, pues su esposo está también aislado, del

otro lado de la grieta, en el mundo de los “normales”, amando apasionadamente a su esposa; pero justo en esto él también está solo, pues ella no está en la misma habitación, aunque físicamente lo estén, ‘espiritualmente’ no pertenecen al mismo plano. Él trata de transmitirle su amor, pero cada vez – y de manera irremediable – se alejan más. La película ilustra claramente que el espacio no es algo meramente objetivo, medible, cuantificable, sino un lugar en el que se despliega la existencia y el cual está cargado de sentidos diversos. Tomaré un ejemplo: el ruido del helicóptero que se acerca y su sombra a través de la ventana son, por un lado, para ella el dios bajando de las colinas y entrando por la puerta del armario; por otra parte, son para él la ambulancia que se llevará a su amada, señal de que no puede entrar en su mundo.

Y *como en un espejo* se ven los demás personajes reflejados en la misma soledad e incomunicabilidad, en su mundo propio, aunque compartan la cena, las risas, las emociones, las discusiones, los conflictos. El padre, David (Gunnar Björnstrand), trata de contemplar como un espectador ajeno y ansioso por describir el declive de su hija. Su otro hijo, Minus (Lars Passgård) quisiera poder dialogar con él, sentirse comprendido, transmitir sus anhelos, recibir una lección de su padre. Y, a pesar de la imposibilidad de comunicarse mediante palabras, éstas transmiten la compañía que mutuamente se brindan en su separación. Los humanos tenemos mucho de “niños abandonados en un bosque, temiendo la oscuridad y la mirada nocturna de los búhos, esperando abrigo, cobijo, compañía”. Esta metáfora que se enuncia en algún momento de la película, coincide no sólo en el sentido primario, sino también en que el mismo lugar es distinto cada vez y para cada quién. El bosque en el que a lo lejos se anuncia la venida de un dios es un lugar lleno de calma, de tranquilidad, donde se respira el gozo y la paz; sin embargo, y a la vez, es también el lugar que incomunica, aquél que no puedo compartir con los demás y cuya calma, en cualquier momento, puede convertirse en un suplicio, el dios prometido en una bestia destructora y la grieta del mundo en una grieta de otra.

Mundos propios que sólo se pueden compartir indirectamente con palabras – igual que una crisis de migraña o una apendicitis – y que, sin embargo, tienen repercusiones en el mundo de cada cual, pues cada mundo propio es, a la vez, mundo compartido. Ese otro mundo de las alucinaciones de la protagonista afecta el mundo de su esposo, de su hermano y de su padre, y viceversa. ¿Cómo sería esto posible sin un estrato común a todos los mundos? Y, a pesar de ello, soledad e incomunicación entre los personajes. Si bien aquí esto se muestra en torno a una enfermedad mental, cabe la insinuación de que ello es válido para la vida en su totalidad (también para los “normales”), que las alegrías y dolores son compatibles sólo de forma indirecta, que el cuerpo, en cierta manera, nos separa de tal manera que el mundo siempre está agrietado, multívoco e infinitamente abierto a nuevos y singulares sentidos.

*Secretos de un matrimonio (1973) / Saraband (2003)*

Por Ricardo Hernández

En la casa de mis vecinos lloran todo el tiempo, allí vive un abuelo cascarrabias y la esposa igualmente insoportable, su hija y un par de nietas. La joven, madre de las dos niñas, lloró toda su infancia; prueba esto de unas envidiables cuerdas vocales. La sonora lloradera no paró hasta que se embarazó y parió dos chillonas. Las actuales niñas, pequeñas plañideras, relevaron a su madre en el placentero oficio del berreo. Las odio. Las escucho sin saber sus motivos, no me importan, quiero el silencio requerido para ver películas. Desgraciadamente ese llanto, de alguna manera, ya me pertenece, a pocos incomoda tanto como a mí.

En una clase llamada, quizás tautológicamente, Psicoterapia de pareja, vi por primera vez *Secretos de un matrimonio*, película dirigida en 1973 por Ingmar Bergman. Una especie de continuación es *Saraband*, del 2003, donde a través de Liv Ullmann (Marianne) y Erland Josephson (Johan), mismos actores bergmanianos, presenciamos el reencuentro de unos ex esposos que no se han visto en muchos años.

Hay un afán, en algunas sinopsis de cartel, por puntualizar que han sido treinta años los que estuvieron separados. Recojo ese dato para, como lo demuestra la pareja Marianne-Johan, plantear que el tiempo cronológico no es lo principal en el camino de emociones que van viviendo los protagonistas. Los afectos existen en un territorio sin reloj.

#### Marianne y Johan

Marianne decide visitar a Johan motivada por cierta urgencia que la recorre y que no puede precisar, no le importó que Johan hubiera rechazado el posible encuentro, ella se presenta en la casa de campo donde vive el viejo.

El mero acto de la reunión, como en varias películas de Bergman, desata un sin número de preguntas sentimentales que no se responden cabalmente. Pienso en *Fresas salvajes*, *Como en un espejo* o *Sonata de otoño*. En *Saraband* los encuentros y desencuentros tienen como compañeros el carmesí y el granate; a veces en la ropa, a veces en las paredes o puertas, pero ahí está el color.

Lo que pasa entonces entre los viejos es que hablan y se tocan, se acarician reconociendo eso que extrañan y, simultáneamente, eso que los entristece. El acto de recoger frutas del bosque, de nuevo, aparece acompañando ese sentimiento ominoso donde el amor no ocurre idílicamente, no sin desgarrar algo. En la cinta Johan cuida que no distraigan a Marianne cuando ella está recogiendo fresas salvajes, pareciera que ambos se procuran dolor.

Es inevitable pensar que Johan representa a Ingmar, sabemos que Bergman vivió un tiempo con Liv y tuvieron una hija. Quizás las emociones que aparecen en *Saraband* hayan sido la constante en los rodajes que compartieron Liv e Ingmar después de su separación. Aunque, desde *Secretos de un matrimonio* y *Saraband* en particular, podríamos preguntarnos ¿Cuál separación?

Los dos se han distanciado, sí, Marianne sigue con su exitosa carrera de abogada en divorcios -guiño burlón de Ingmar, y Johan ha recibido desde hace tiempo una buena herencia, vive sin preocupaciones económicas esperando la muerte. Pero no han podido desterrar de sus cuerpos los fantasmas que desató su relación, siguen siendo, parafraseando a Liv, espejos muy límpidos que le recuerdan a la otra persona lo que uno ya no quiere ser.

### Henrik y Karin

Henrik y Johan se detestan. Henrik, el hijo de Johan, dice odiar a su padre. Johan aborrece a su hijo. Pero ambos hacen lo posible por no alejarse demasiado.

Hace dos años que Henrik enviudó, su esposa Anna murió de cáncer y ahora sólo vive con su hija Karin. Henrik es maestro de su hija, le enseña a tocar el chelo. Ahí aparece una relación “cercana” al *erómeno* y *erastés* de la cultura griega, ya que el desarrollo del virtuosismo musical pasa por la seducción del padre. El padre seducido y el padre seduciendo.

Karin está arropada y agobiada por ese cariño paterno que involucra a su madre muerta, hay una escena en la que huyendo de eso cae/se avienta al agua, y con medio cuerpo dentro de un estanque grita, no la vemos a ella, pero escuchamos el grito. Es de las escenas más hermosas de la película, hay un clima onírico que de alguna manera se convierte en bálsamo y fortaleza para la joven Karin.

Aparece el agua, como en Tarkovsky, haciendo de las suyas. Por cierto Erland Josephson también actuó en *Sacrificio*, la última película del entrañable cineasta ruso.

Karin está en un momento de definición, atmósfera que Bergman ocupa y tensiona para acercarse a las pasiones del ser humano. Y es la decisión de una joven la que enciende a otras tres personas, como si ante la decisión de Karin cada uno se viera obligado a decidir, pero cómo se decide anímicamente, qué se puede decidir en un terreno donde la voluntad no manda. Acaso algunos de los protagonistas sólo pueden llegar a ser espectadores de su goce.

La cinta arranca en una mesa llena de fotografías y termina allí, la historia es contada por Marianne desde los retratos. En la película sólo aparecen un par de fotografías de Anna, pero esas imágenes, como la película misma y como los recuerdos de cada quien, arman el



gran cuento que vivimos y que nos alienta o destruye. A Marianne esos recuerdos de Anna, que los otros le platican pues ella no la conoció, le producen algo que trastoca la relación con su propia hija.

Marianne pudo haberse visto reflejada en Anna por muchos motivos, pero avanzo uno. La hija de Anna, se llama Karin, pero en *Secretos de un matrimonio*, una de las hijas de Marianne también se llama Karin, así que podríamos pensar que Bergman enreda la posibilidad de que Marianne paralelamente sea Sara, aquella que muere sin salirse del matrimonio o muere por el matrimonio, aquella que deja indicaciones a su marido sabiendo que no las cumplirá, aquella que....

“Así es ella: Anna, que en realidad, se llamaba Karin. Ni quiero ni puedo explicar por qué tengo esta necesidad de mezclar y cambiar nombres: mi padre se llamaba Erik y la que se llamaba Anna era precisamente mi abuela. Bueno, debe de ser cosa del juego y esto es un juego.”

Ingmar Bergman

## *La hora del lobo* (1968)

Por Daniela Flores Ugarte

A finales de los años sesenta Bergman realizó una de las películas que, por su alto contenido simbólico, puede ser etiquetada como una de las más oscuras y enigmáticas, no solo de su carrera cinematográfica, sino también dentro del llamado cine de autor y de las diversas manifestaciones del cine de horror. Su cine abarca, primordialmente, los problemas con los que los seres humanos nos enfrentamos día a día: cuestiones como vida, muerte, tiempo, existencia, identidad, arte y amor, por mencionar algunos. Ingmar recurre en este film – al menos eso se deja insinuar – al horror como género narrativo que muestra el sentimiento de angustia expresado en los rostros de los actores que encarnan sus personajes.

*La hora del lobo* (*Vargtimmen*) es ejemplo de una historia que se agarra del horror para describir lo que el amor y el miedo pueden causar. Se filmó en 1968 en la Isla de Fårö ubicada al sudeste de Suecia, localidad de gran valor sentimental para el director, en la que, además de grabar varias de sus obras, habitó por varios años hasta su deceso en 2007. Se trata de un filme en el que, al contrario de muchos otros que se esfuerzan en subrayar que está “basada en hechos reales” (como si eso pudiese hacer a una película más “temible”), marca un énfasis advirtiendo al público que es la representación de una narrativa de ficción. O, al menos, así lo sugiere el ruido generado por el staff de filmación al acomodar los últimos detalles de la escenografía hasta que el alboroto es interrumpido por la voz del director: “¡Silencio, cámara y acción!”

Un anuncio puede ser leído por el espectador. Este describe que el director se ha basado en dos cosas: primero en el relato de Alma, personaje encarnado por Liv Ullman, el cual expone la extraña desaparición de su esposo, el famoso artista (pintor) Johan Borg interpretado por Max Von Sydow y, segundo, en el diario de Borg, el cual fue entregado personalmente por su mujer.

El relato comienza narrando la decisión de ambos de irse vivir en la isla de Baltrum (nombre ficticio de la isla en la que se va a desarrollar toda la película), casi exclusivamente habitada la pareja. La finalidad de mudarse a un lugar como ese era estimular la sensibilidad artística de Borg, pues últimamente se encontraba ansioso y deprimido. Alma cuenta que durante los primeros días el artista se sintió bien en el ambiente de la isla y, en este contexto, recibieron la noticia de que su hijo nacería pronto. Sin embargo, la tranquilidad no dura mucho tiempo, se esfuma rápidamente y, lo que viene, es algo totalmente inesperado, aterrador. Borg cree ver las huellas de un intruso, y después de varios días de malestar, él desaparece. La felicidad que ambos experimentaron a su llegada a la isla primero se va desvaneciendo y dejando lugar a un remolino de emociones y confusiones. Cuando la isla deja de surtir efecto en el artista las cosas se comienzan a desmoronar, Borg le muestra a Alma un boceto de los personajes de sus pesadillas, punto clave de la película y también de

los momentos más angustiantes para el espectador porque no vemos, en ningún momento, esos dibujos (ni ninguno otro de sus trabajos pictóricos). Nos basta con la reacción despavorida de su esposa. En adelante, Borg comienza a ser acechado por lo más sombrío de sus pensamientos.

Alma comienza a preocuparse por el estado mental de su esposo, independientemente de su poca capacidad para encontrar inspiración y pintar. En el momento menos esperado es visitada por una anciana de 216 años, digo, 76 –se corrige a sí misma la mujer de edad avanzada- ella le revela el escondite del diario de su marido. Alma lo lee y cuestiona la identidad de Borg porque se entera de su pasado. El artista pasa por los lapsos más difíciles al caer la noche, en ese momento su mujer descubre los traumas de su infancia, de sus pensamientos más profundos y de sus miedos, pero lo peor está por suceder.

Un nuevo cartel anuncia lo que propiamente es llamado como la hora del lobo [Vargtimmen], que no es ninguna hora en específico, como en algunos otros filmes en donde, al marcar el reloj las 3:33 a.m., se indica el inicio de actividades sobrenaturales. La hora del lobo [Vargtimmen] provoca terror, es un momento ambiguo – no precisable con exactitud – pero de oscuridad, en el que el abismo entre las dicotomías más evidentes en la película se estrechan, incluyendo la de la vida y la muerte, el inicio y el fin de algo. *Vargtimmen* es también el momento más oscuro de la película, pues a pesar de que el Sol ya ilumina la casa, lo único que se aclara es el predominio de sentimientos negativos en el artista, así como la lucha de Alma por contrarrestarlos con su amor, lucha infructífera porque la hora del lobo [Vargtimmen] pesa más en la vida de Borg, quien además confiesa haber asesinado a un niño - ¿quizá en un sueño? Pero, ¿qué diferencia habría entre la sensación de haber asesinado? – cuya sola presencia le causaba desesperación. Esta puede ser la representación de una especie de ruptura que el artista pactó con su propia infancia. La cual, según él mismo afirma, estuvo plagada de injustos castigos que lo inundaban de dolor físico y psicológico. Borg quizá pensó que aniquilando su pasado acabaría también con la oscuridad que invadía a su mente. No obstante, el infanticidio no fue suficiente para saciar esta oscuridad y confusión que le provoca la hora del lobo, la cual constituye a Borg en lo más profundo de su ser.

No es muy evidente la primera vez que se ve la película (para mí no lo fue), pero cada uno de los personajes le advierten a Borg de la condición por la que está pasando, por ejemplo, cuando al terminar el relato del niño asesinado llaman a la puerta y, a pesar de que “estaba cerrada con seguro”, el psiquiatra se presenta frente a ellos como si en realidad siempre hubiera estado ahí. O como cuando el supuesto pariente de Papageno hace hasta lo imposible (literalmente) para que Borg se percate de que él (el artista) ve lo que quiere, alucinando con unas enormes alas de pájaro que se extienden a los costados del fantasmal hombre.

Finalmente se encuentra con Vogler, aquella mujer con la que ha deseado estar a lo largo de toda el tiempo transcurrido en la película, quien está tendida en una camilla, cubierta por completo con una sábana blanca. No importa si revivió o nunca estuvo muerta, pero “despierta” al sentir las caricias del pintor, riéndose de él en tono burlón al unísono de los demás personajes, tal cual si todo fuese un espectáculo planeado por ellos. Borg se detiene a pensar por un instante: se declara a sí mismo en el abismo de la locura. Trata de huir de sí mismo, de la hora del lobo. Huye al bosque y Alma lo persigue para protegerlo, también, de sí mismo, pero los personajes de sus pesadillas se lo llevan. Nunca más se supo de él; si está vivo o muerto o si está loco o si se ha encontrado con la musa que buscaba...

“Cuando una mujer vive con un hombre mucho tiempo ¿Acaba pareciéndose a él? Ella le quiere, e intenta pensar como él. Ve lo que él ve. Eso puede cambiarte. ¿Por eso les veía yo? ¿O existían de verdad?” La tensión aumenta a cada minuto que habitan en la isla siendo constantes los sentimientos de angustia y terror que los protagonistas transmiten al espectador. Poco a poco, Bergman dibuja una serie de pistas que nos hacen cuestionar si los moradores de ese castillo son habitantes de la isla al igual que la pareja o si, quizá, son sólo parte de las alucinaciones causadas por la frustración de Borg a falta de inspiración. ¿Habría diferencia alguna diferencia *real*? Pero algo es seguro: el estado mental de Borg no sólo lo afecta a él, sino también a Alma, lo que retrata y refleja el problema de la convivencia en cualquier matrimonio.

*Los Comulgantes (1963) / Noche de Circo (1953)*

Por Zvezda Ninel Castillo Romero

Que en nuestro segundo tomo iríamos por *todo* y le entraríamos de una vez a Bergman era materia decidida antes de tener listo siquiera el primero. Hablar de él es un gustoso imperativo que ninguno objetó porque, aunque Ingmar es uno de esos idolatrados puntos de mame de toda revista de cine que quiere tomarse demasiado en serio a sí misma y podía resultar un estático o pretenciosos lugar común, *¡a la Bergman!* –como dijo un amigo–, nosotros amamos sus películas y tarde o temprano tendría que tocarle el turno a este gigante sueco en una revista que pretende expresar nuestras relaciones con el cine (probablemente nuestras relaciones en general tarde o temprano tocan a Bergman).

Personalmente, tengo problemas con el esnobismo y por ello amo nuestra portada que parece sacada de snapchat y el hecho de que nuestra editora haya escrito “toca papi Ingmar” para anunciar el tomo en Facebook. Los corazones tatuaje-sticker en el pecho de Liv Ullmann son el puente de familiaridad que se necesita para tratar al dios del cine que es *Pingmar*, porque la categoría dios siempre conlleva el riesgo de clavarte sistemas de profanidades, tabúes, éxtasis y clamores distantes que excluyen a la mitad del mundo. Las relaciones con los dioses son lo primero en mi tren de pensamiento al hablar de Bergman, por eso pensé en escribir desde lo que más me gusta de los dioses: su inexistencia, su muerte o su silencio. *Los Comulgantes* y *Noche de circo* tenían que ser mi elección.

Diez años más joven que *Los Comulgantes* (una de las preferidas del propio Bergman, considerada por muchos como una obra de madurez sumamente representativa), *Noche de Circo* ofrece otra faceta de la ausencia, del fracaso y del silencio de los dioses que vale la pena contrastar, para reflexionar sobre los extremos de esta tragedia y sobre la posibilidad o imposibilidad de romper con ella en el Bergmanverso.

En *Los Comulgantes*, seguimos al pastor Tomas Ericcson, un hombre obsesionado con su fallecida mujer, cuya expresiva mirada y agripada nariz indican los quiebres de su cuerpo ante la angustiada ausencia de dios. En *Noche de circo* el protagonista es Albert Johansson, un director de circo que vive rodeado de pulgas y lodo que encuadran su miseria material y cuyas mejillas sudadas por el alcohol y la indignación revelan los límites de su carne ante la ausencia de paz. Dos personajes muy distintos pero equiparables por sus trabajos que les exigen más de lo que pueden dar (a uno, una fe que ya no siente –no sé si realmente creerle a todos cuando dicen que alguna vez la tuvo–, y al otro, una resistencia a la pobreza que ni él ni nadie puede llevar bien para siempre), dos hombres que ven en el continuar viviendo un irrenunciable pero odioso deber.

No creo forzar demasiado los paralelismos al comparar a Tomas y Albert en más sentidos que su compartida decepción ante el oficio que experimentan como condena

existencial, pues las personas que los rodean juegan roles que podemos mirar como expresiones distintas de tropos similares. En los dos casos los protagonistas tienen que lidiar con un par de sátiros que los irritan porque expresan con altanería sus problemas: Tomas tiene al organista y al sacristán, y Alfred tiene al director de teatro y al actor. Ambos tienen una mujer en su pasado que se ha convertido en la representación de una tranquilidad perdida para siempre y una mujer en el presente con la cual las cosas son complejas tanto por su carácter como por el hecho de que no satisfacen sus vacíos. Tomas tiene a Martha Lundberg, una maestra a la que no ama porque le repugnan sus periodos, sus achaques, la forma en la que le habla cuando no quiere oír razones, y los sarcasmos con los que responde cuando él rompe sus barreras y le suelta sus; Alfred tiene a Anne, una joven amazona a la que quiere, pero a la que trata de abandonar, porque ve en ella a la mujer por default indecente del mundo pobre y caótico del circo que lo está matando.

Así, viendo diálogos fracturados entre tipos totalmente hundidos en la duda propia y mujeres que se esfuerza por oírlos y ayudarlos pero que tienen intereses distintos y pocos elementos para entender y abordar lo que les aqueja; uno puede llegar a des-entender la idea de casarse y generar una familia a sabiendas de que la comunicación de todas maneras caerá en saco roto y que el problema no radica entonces en el romance sino la falta de comunicación.

Aunque no es necesaria esta lectura cruzada, me interesa destacar que el universo Bergman tiene abierta la posibilidad de leerse de esta forma. No es por mera ociosidad que la audiencia ha agrupado *Como en un espejo*, *Los comulgantes*, y *El silencio* en la trilogía no oficial conocida como *El silencio de Dios*. No se trata de un paralelismo bobo, sino de conectores que dan prueba de un universo conectado a nivel de subsuelo. Aunque es controvertible, no se puede negar que el meta-proceso de creación de Bergman y sus juegos con actores y nombres llevan la vinculación temática más allá del puro estilo o sello personal: hay *un cuerpo filosófico* que sostiene universo narrativo hasta el punto en que el mismo Bergman, o mejor dicho, Pigmar, se confunde en él.

Un punto muy importante dentro de *Los Comulgantes*, que se hace todavía más notorio cuando la ponemos al lado de esta otra cinta, es el de las diferencias que existen entre los dolores y atribuciones de naturaleza material y de carácter espiritual. Por un lado. la brutalidad de la soledad mental, por encima del suplicio físico, es expresada de manera magistral por Algot, el perspicaz y burlón sacristán, que medita sobre la pasión de Cristo y sobre la simpleza de la gente que cree que el clamor de Jesús en la cruz. Por otro lado, la reivindicación del mundo material ante la presencia del malestar anímico, la lección del sentido común, la practicidad y el reino del hombre que vienen de la mano de Martha, pues es ella quien se define a sí misma como fuerte, práctica y se ofrece a salvar a Tomas mediante el amor y el matrimonio.

El personaje de Karin hace un mejor trabajo que Martha al balancear las preocupaciones mundanas con las meditaciones sobre la vida, le tensan las inquietudes de su esposo por la pequeñez del hombre frente a los conflictos globales y ella misma los siente, los dimensiona, pero *“no se preocupa tanto...será que le falta imaginación”*. Sus preocupaciones son más cercanas, son sus tres niños y el que viene en camino, conoce sus límites frente a la naturaleza de los apremios que ofuscan a su hombre, y es por ello que delega la palabra a alguien más preparado en la materia -a falta de un buen psicólogo o de una filosófica amistad que le apoye-, se confió a las sabías orientaciones del pastor... pésima apuesta: Tomas es un predicador derrotado que más bien parece haber contribuido al desenlace temido, es un hombre sin consuelos que sólo sabe hablar de sus propios desencantos, del hecho de que la imagen de dios que solía tener siempre había sido la de un dios personal y aséptico, que lo decepcionó.

La yerma frialdad del paisaje parece una vista al interior de Tomas, el interior del que nadie puede tomar nada -ni siquiera un sermón decente- que le sirva para la vida. Qué absurdos y egoístas le resultarán -me imagino yo- de aquí en adelante los dolores del religioso inservible que no puede hacer de puente entre lo íntimo y lo común; que excesivamente burgueses e individualistas se ven los tormentos del alma cuando se le comparan con los conflictos pragmáticos y sociales que envuelven a los personajes de la otra película.

Albert es parecido en muchas circunstancias a Tomas, pero no en su postura frente al hombre, a él no le afecta tanto el silencio de dios como el silencio de la justicia que le garantice la paz y la plata suficiente para no desfallecer; él *“ama a los hombres, quiere abrazarlos pero ellos le rechazan”* porque su situación es caos e incertidumbre y por eso - sólo por eso- es por lo que quisiera dejar el circo.

Anne también quisiera huir de las dificultades, pero no visualiza -y probablemente realmente no tenga- una salida que no vaya del brazo de un amante, y los amantes a su disposición no pueden o quieren sacarla de esa posición, su ausencia de “decencia” se debe en mucho a su ausencia de estatus, de un sitio en la sociedad en el que la virtud no le sea regateada.

En realidad todos los habitantes de esa triste caravana (hasta los animales en ella) quisieran huir de la dureza de su realidad porque todos son los marginales de una sociedad que le paga mal al arte y que estigmatiza en niveles variados a los que le consagran su vida, no tienen escapes porque viven en un mundo que goza de marcar, azotar y reír de la desgracia, más que de la actuación, de los de su clase: el policía los expulsa de la calle porque no tienen permisos para estar ahí, los soldados -que entran en escena disparando sus cañones al aire como si estuviesen caminando con los pitos por fuera- se burlan de ellos, y hasta los teatreros -los que uno imagina sus aliados naturales- los meten en la lógica del abuso porque su necesidad los pone al alcance del yugo de quien quiera que esté un escalón arriba, y así, sin

ningún tapujo, lo admite el director del teatro que reconoce que *“somos dos caras de la misma moneda...el más torpe de nosotros podría escupirle al mejor de los suyos porque ustedes se juegan la vida, nosotros la vanidad.”* (¿Algún parecido con esta realidad? Tal parece que hay un drama compartido entre los cirqueros de Bergman y los cupletista, malabaristas, payasos y demás bohemias almas de Puebla.)

Tal vez entre ambas cintas puede tejerse una madeja de reconciliación entre el cuerpo y el alma que bien puede salir adelante sin dios de por medio. Que calle todo lo que quiera dios, la voz del humano es más importante. ¿Tan difícil es voltear hacia el lado antes que hacia un cielo vacío?



*Persona*: el espinoso silencio del sujeto  
Fernando Huesca Ramón

Elisabet Vogler, una actriz, se queda muda en medio de una representación de *Electra*; permanece en silencio por tres meses; el diagnóstico clínico no revela una anomalía fisiológica o psicológica. Elisabet está sana y cuerda. Es un ejercicio de plena voluntad. La enfermera Alma es llamada a cuidar de Elisabet y a acompañarla en su rehabilitación en una casa de verano. Alma y Elisabet conviven en un intercambio de confesiones y miradas, en el que el férreo y grácil mutismo de Elisabet se rompe apenas abruptamente ante la amenaza de una agresión con agua hirviendo. Al final Alma se despide, después de extraer un “nada” de la boca de Elisabet. En el ínterin, la compleja dialéctica de la comprensión humana se muestra en sus márgenes más inhóspitos y tremebundos.

“En la red de relaciones intersubjetivas, cada uno de nosotros es identificado con y atribuido a cierto lugar fantasmático en la estructura simbólica del otro”, dice Slavoj Žižek en clave lacaniana; el Otro es un centro de proyección imaginaria y simbólica, entretejido en una red de significantes. No hay identidad real y esencial que subyazca a la superficie aparente; el rechazo a hablar, la abstención de la voz no relegan a Elisabet del juego de los espejos en que consiste la interacción humana. La actriz silente, la que se ha refugiado en el santuario de la interioridad (quien no habla no es culpable ante sí, por los delitos metafísicos del habla), la que protesta con la extinción de su voz, por la extinción de lo humano por una civilización corrompida (las imágenes de la inmolación de un monje budista en protesta contra el gobierno survietnamita y de un grupo de judíos arrestados en el gueto de Varsovia aparecen como el eco político en filme, de las atrocidades de guerra del siglo XX), la mujer agobiada que encuentra placer en el escrutinio perverso del Otro – otro rol más puesto en escena en el teatro del mundo, papel que se realiza con la connivencia de Otro.

Ya sea que una crisis existencial, o una protesta política – el gran Arte se caracteriza por abrir múltiples interpretaciones– dirijan causalmente la voluntad de Elisabet, ésta se encuentra inmersa en la red fantasmal que vincula a las subjetividades humanas; el reconocimiento de Uno y Otro no se encuentra meramente en la conexión mecánica de dos piezas de rompecabezas, sino en un campo de litigio y lucha que se asemeja más a la caricatura de la lucha a muerte por el reconocimiento que se ha extraído de la *Fenomenología del espíritu* hegeliana. El *heme aquí* humano abierto por Bergman (en su obra, en general), está impregnado de la contemplación de los abismos hecha metáfora por Nietzsche y de la conflictividad de la intersubjetividad, tan querida en la recepción francesa de Hegel.

La dialéctica del Otro: atracción, repulsión, determinación recíproca, identidad... El espejo del Otro es la condición *sine qua non* de la proyección de lo propio, la superficie que

contemplamos y regresa la mirada. Ni autonomía plena, ni triunfante autodeterminación; incesante forjar de lo Uno con un estira-y-afloja incierto y conflictivo. Espejo retador.

¿Qué puede transmitir la asunción plena de la negatividad discursiva en la forma de la abolición del habla? ¿Una reacción contra el logos opresor y dominante? ¿Una mostración de la construcción de la propia narrativa personal en el campo espinoso de la con-frontación con el Otro? ¿Un atisbo de la nada como fundamento?

*La vida se cuele por todas partes*

*Pingmar Bergman*

Por David Jiménez

El odio a los padres se enraíza en la muerte que encarnan. Pero no hablo de esa muerte ajena que no es nunca la nuestra; sino de la orfandad en la que nos dejan cuando se van. Por eso uno se crea una imagen fija de los padres, una especie de mito que perdure por generaciones. Que nadie olvide a mi padre, ni al padre de mi padre, y mucho menos a mi pobre madre; que nadie olvide a los muertos de mi infancia.

En Bergman, imagen y mito se convierten inevitablemente en películas. Sólo así logra preservar el recuerdo de sus padres, aunque sean doloroso, angustiante, triste. Pero no me interesa su punto de vista, su trauma contado en primera persona. Me interesa su éxito y su fracaso, me interesa Ingmar visto desde los ojos de su amada: me interesa Pingmar.

Liv Ullman nos odia como público porque odia al arista. Ella le agregó el Ping a nuestro Ingmar convirtiéndolo en un chillido molesto, como de cerdo; algo que punza sin matar, como ese bello collage de imágenes con que abre el primer filme que rodaron juntos: fragmentos de animaciones, música atonal de fondo, un chivo siendo destazado, una crucifixión, una anciana tumbada en la mesa de una morgue. La cara de Liv proyectada en una pantalla gigante, un niño la toca, toca su máscara, su *Persona*. Ahí se enamoraron actriz y director.

En la obra de Bergman se muestran varios y hermosos males, pero sólo quiero escribir sobre *ese* mal, el de un hombre y una mujer que se enamoran. No es un 0 ó un 1, tampoco es un 1+1, es un *hay* brumoso y deforme que por las noches recorre la isla de Bergman, allá en Suecia, donde las donde las cosas perecen de frío.

Ese mal nórdico es diferente al mal mexicano. El mexicano pega duro, tarda en reconciliarse. En cambio, el mal nórdico se repliega y guarda el placer de la venganza para el final. La retrasa todo lo que puede mediante sonrisas, abrazos y una hija; mediante palabras que duelen como patadas en el vientre de la amada, mediante el fogón junto al que la obliga a estar, mediante el camisón en que la obliga a grabar estando a cuarenta grados bajo cero.

¡Cómo sufrimos a los padres! Es irracional que gente adulta conviva con niños. Sobre todo cuando el padre maltrata a la madre, y nosotros, como niños, no podemos defenderla. Sólo podemos esperar para crecer y hacer películas y odiarnos a nosotros mismos.

El padre de Ingmar era un pastor que frecuentaba a una prostituta hasta que se enamoró de su madre. Ser un representante de Dios en esta tierra; ese es el laberinto que hay que descifrar para que el padre libere a la amada. Sin embargo, todo se facilita cuando uno se vuelve violento: violento contra violento, hasta que alguien se canse y ceda. De ahí proviene el carácter de Pingmar, que no soportaba que nadie lo contradijera.

Liv admiraba a Ingmar, pero lo odiaba todavía más. Y esa maldad es la que más temo, la que proviene de una violencia tan delicada y tan sutil que casi podría confundirse con amor. Liv supo de la muerte de Ingmar casi proféticamente. Viajó desde los Estados Unidos a Suecia sólo para verlo vivo por última vez, o quizá para verlo morir. Cuando entró en el cuarto, Bergman estaba sentado. No se dijeron nada, ella sólo lo acarició. ¿Qué verdad o falsedad hay en cortarle la cabeza a alguien, en destazarlo con palabras? Ninguna. No es necesario matar para vengarse. La nieve seguirá siendo blanca y la sangre roja. -Has de pensar que soy un monstruo, que estoy loca- dice Liv en una entrevista, y se ríe y se ríe-. Pero no, lo pasa es que Liv padece el mal nórdico: el de la violencia mezclada con amor.