

Ingmar Bergman

PERSONA

Prólogo de Jonás Trueba

Traducción de Carmen Montes



La actriz Elisabet Vogler se encuentra en un hospital después de perder la voz mientras estaba interpretando *Electra* en el teatro. A su cuidado está una enfermera llamada Alma, con quien Elisabet, para quien los doctores no encuentran causa aparente de su silencio, comienza una estrecha relación...

Persona es una de las obras maestras del séptimo arte y en este libro Bergman nos muestra su enorme potencia literaria. Como señala el propio autor, no se trata de un guión cinematográfico sino que «se asemeja más al tema de una melodía». Jonás Trueba dice en el prólogo: «Pocos guiones se alejan tanto de los tecnicismos propios del género y se acercan más al lector común de novelas. No se trata de una mera descripción de futuras imágenes, sino de un poderoso texto literario cuya fuerza reside en su capacidad para seducir e interrogar. A Bergman le gustaba decir que los guiones deben escribirse como si se tratara de un largo y cariñoso mensaje a los actores y técnicos que van a trabajar en la película. Pensaba que era la mejor forma de intimar con todos ellos. Ahora somos nosotros los que podemos intimar con él».

PRÓLOGO DE
Jonás Trueba

TENTATIVA DE PROLOGAR UN GUIÓN DE BERGMAN

Hemos puesto miles de fechas al nacimiento de la modernidad en el cine, pero si a los cineastas de la Nouvelle Vague les gustaba decir que el cine moderno había nacido en ese verano con *Monika* de 1952, cuando Harriet Andersson se giró repentinamente y se quedó mirando al objetivo de la cámara, entonces se podría decir que fue el mismo Bergman, si no un nuevo Bergman, el que refundó el cine moderno cuando decidió filmar las manos y los rostros simétricos de Liv Ullman y Bibi Andersson.

Indagar en las razones de *Persona*, detenerse en los motivos que empujaron a Bergman a realizar esta película resulta mucho más enriquecedor y fascinante que tratar de analizar su argumento. Para unos, siempre ha resultado incomprendible y exasperante; para otros, se trata de una reflexión soberbia sobre el alma humana y la pérdida de la identidad. Pero Bergman siempre negó cada una de las interpretaciones que le lanzaban sobre su película. Para él no era más que «una tensión, una situación, algo que ha ocurrido y pasado, y más allá de eso, no sé».

Cuando empezó a escribir el guión, llevaba tiempo ingresado en un hospital. Había tenido que abandonar una gran producción titulada *Los antropófagos* a causa de una bronconeumonía y dirigía el Teatro Nacional de Suecia desde la cama. Se pasaba horas y horas tumbado, sin poder leer ni mirar la televisión, contemplando una mancha negra en el techo de su habitación y sumido en una profunda crisis existencial y profesional. Por primera vez había sentido

la necesidad de interrogarse acerca de su actividad como creador y de poner ésta en relación con la sociedad y el mundo. De esas preguntas surgió un texto titulado «La piel de la serpiente», que leería al recibir el premio Erasmus a toda su carrera y que más tarde usaría como prólogo al guión de *Persona*. En él reconoce la futilidad del arte, pero encuentra nuevas razones para seguir trabajando, razones que se sustentan en una «insoportable curiosidad, ilimitada, jamás calmada, constantemente renovada, que me empuja hacia adelante y que nunca me da descanso». Todavía resulta emocionante leer aquella declaración de intenciones: «Capturo una mota de polvo en el aire, tal vez sea una película. ¿Qué importancia tiene eso?: ninguna, pero yo lo encuentro interesante, por tanto afirmo que esto es una película». Porque más allá de los grandes dilemas, el guión de *Persona* se materializa gracias a una serie de elementos tangibles y de imágenes retenidas en su memoria: una fotografía, dos rostros simétricos, unas manos que se entrelazan, algunos trozos de celuloide, los recuerdos de la infancia y «esos secretos sin palabras que sólo el cine es capaz de sacar a la luz».

Cuando Bergman era pequeño, le gustaba jugar con trozos de película de nitrato que podía comprar en una tienda cerca de su casa. Le gustaba bañarlos en sosa hasta que la emulsión se disolvía; entonces podía pintar y dibujar nuevas imágenes sobre la película blanca, imágenes que algunos años después incorporaría a los títulos de crédito de *Persona*, intercaladas con otras imágenes mucho más ásperas y desasosegantes, que reflejaban su estado de ánimo en el hospital, cuando «vivía muy cerca de los muertos, entre cuatro paredes de ladrillo y unos cuantos árboles tristes».

Fue entonces cuando descubrió el parecido asombroso de Bibi Andersson y Liv Ullman en una fotografía, y poco después telefoneó a su productor pidiéndole que contratase a ambas actrices para una futura película. «Será la histo-

ria de una persona que le habla a otra que no dice nada. Después comparan sus manos, y finalmente se funden en un abrazo». Me gusta pensar que este guión surge de una imagen, de las ganas de Bergman de filmar el rostro de dos actrices hermosas cuyo parecido le resultaba perturbador, y de un productor dispuesto a confiar su dinero al talento de un director que no parecía saber muy bien qué película iba a hacer. Bergman contó más tarde que *Persona* le salvó la vida. Y lo cierto es que pocas veces el cine ha podido ser más terapéutico. El personaje de Elisabet Vogler tiene mucho del propio Bergman, y algunos de sus miedos y de sus obsesiones quedaron proyectados en esa actriz que un día enmudece y se niega a seguir interpretando. Bergman quiso también que las imágenes que le asaltaban al cerrar los ojos interfiriesen en sus ideas, y se propuso escribir el guión como si se tratara de un poema. «El evangelio de la comprensibilidad, que me metieron en la cabeza desde que sudaba como negro de guiones en Svensk Filmindustri, pudo irse al infierno». Y es que *Persona* es una de esas raras películas en las que, como escribió Barthes a propósito de *El ángel exterminador*, «el sentido se suspende». Jean-Claude Carrière ha contado lo mucho que Buñuel y él admiraban *Persona*, y que cuando tuvo la oportunidad de conocer a Bergman no dudó en preguntarle acerca de la famosa secuencia en la que Bibi Andersson cuenta la misma historia dos veces, a lo que Bergman respondió: «La historia que se cuenta nunca es la misma que la que se escucha».

En el guión que tenemos entre manos no existe esa repetición, porque Bergman no intuyó el aforismo hasta que llegó a la sala de montaje. Hay muchos otros elementos de la película que no están aquí, pero también hay muchos pasajes del guión que no están en la película. Se podría decir que el guión que se lee nunca es el mismo que se ve, y mucho menos éste. Pocos guiones se alejan tanto de los tecnicismos propios del género y se acercan más al lector co-

mún de novelas. No se trata de una mera descripción de futuras imágenes, sino de un poderoso texto literario cuya fuerza reside en su capacidad para seducir e interrogar. A Bergman le gustaba decir que los guiones deben escribirse como si se tratara de un largo y cariñoso mensaje a los actores y técnicos que van a trabajar en la película. Pensaba que era la mejor forma de intimar con todos ellos. Ahora somos nosotros los que podemos intimar con él.

Madrid, 28 de diciembre de 2009

PERSONA

No es esta creación mía un guión cinematográfico en su acepción habitual. Lo que he escrito se asemeja más, en mi opinión, al tema de una melodía, el cual, según creo, podrá ir instrumentando a lo largo de la grabación. Son muchos los puntos en los que no me siento seguro y de un pasaje, como mínimo, no sé nada en absoluto. Y es que he descubierto que el asunto que elegí es muy amplio y que lo que escribí o lo que incorporé a la versión definitiva de la película (¡qué idea más espantosa!), no podía sino resultar de lo más arbitrario. De ahí que ahora apele a la imaginación del lector o del espectador para que disponga libremente del material que aquí pongo a su disposición.

1

Me imagino la película transparente rodando a toda velocidad por el proyector. Limpia de signos y de imágenes fotográficas, le arrancará a la pantalla el reflejo de una luz parpadeante. De los altavoces se oirá sólo el rumor de los amplificadores y el débil crujido del tránsito de las partículas de polvo por el tocadiscos.

La luz se estabiliza y se densifica. Sonidos incoherentes y breves fragmentos de palabras como fognazos empiezan a plasmarse en el techo y en las paredes.

En medio de esa blanquísima blancura, aparecen las siluetas de una nube..., no, de un espejo de agua..., no, era una nube..., no, un árbol de inmensa copa..., no, un paisaje lunar.

Aumenta el murmullo en movimientos circulares y palabras completas (incoherentes y remotas) comienzan a aparecer como sombras de peces en aguas de profundidad abismal.

Ni una nube ni una montaña ni un árbol de frondoso follaje, sino un rostro con la mirada clavada en la del espectador. El rostro de la enfermera Alma.

—Alma, ¿ha ido ya a ver a la señora Vogler? Ah ¿no? Tanto mejor. Iremos juntas. Así puedo presentarlas. La pondré al corriente, sólo por encima, de la situación de la señora Vogler y de las razones por las que la hemos contratado a usted para cuidarla. En resumidas cuentas. La señora Vogler es actriz (como usted sabe) y estaba trabajando en la última representación de *Electra*. En el segundo acto enmudeció y miró a su alrededor como sorprendida. No recurrió

al apuntador ni a la ayuda de su interlocutor en escena, sino que guardó silencio durante más de un minuto. Acto seguido, continuó con la representación de la obra como si nada hubiese ocurrido. Después de la función, se disculpó ante sus compañeros explicando su silencio con las siguientes palabras:

«Me entró una risa espantosa».

—Se quitó el maquillaje y se fue a casa. Compartió con su marido una cena frugal en la cocina. Hablaron de esto y de aquello y la señora Vogler mencionó el episodio de la función, pero sólo de pasada y algo incómoda.

—Marido y mujer se dieron las buenas noches y se retiraron cada uno a su dormitorio. A la mañana siguiente llamaron del teatro para preguntar si la señora Vogler había olvidado que tenía ensayo. La criada fue a la habitación de la señora Vogler, que seguía en la cama. Estaba despierta, pero no respondía a las preguntas de la empleada ni se movió lo más mínimo.

—En ese estado lleva ya tres meses. Se la ha sometido a todos los exámenes imaginables. El resultado es unívoco: a nuestro entender, la señora Vogler está sana por completo, tanto psíquica como físicamente. Ni siquiera se trata de una especie de reacción histérica. La señora Vogler ha mostrado siempre durante su evolución como artista y como persona un carácter alegre y realista, así como una salud física excelente. ¿Alguna pregunta, Alma? Bien, en ese caso, entremos a ver a la señora Vogler.

2

— **B**uenos días, señora Vogler. Mi nombre es Alma, soy la enfermera contratada para cuidarla en lo sucesivo.

—(La señora Vogler la observa con atención).

—Puedo hablarle un poco de mí, si le parece. Obtuve el título de enfermera hace dos años. Tengo veinticinco y estoy prometida. Mis padres tienen una granja en el campo. Mi madre también fue enfermera antes de casarse.

—(La señora Vogler escucha).

—Bien, voy a buscar la bandeja de su cena. Hígado frito y ensalada de fruta. Tenía una pinta riquísima.

—(La señora Vogler sonríe).

—Antes voy a elevar un poco el respaldo de la cama para que esté cómoda.

3

— **B**ien, enfermera, ¿cuál es su primera impresión?
—No sé, doctora. No es fácil decirlo. Estuve mirándola a los ojos todo el rato. Al principio cree uno que su expresión es dulce y casi infantil. Pero después, cuando le miras los ojos... No sé cómo explicarlo. Tiene una mirada tan dura, creo yo. En un momento dado me pregunté si no le desagradaba que le hablase. Pero no parecía estar impaciente en absoluto. La verdad, no sé. Tal vez debería...

—Adelante, Alma, diga lo que estaba pensando.

—Por un instante pensé que quizá debería renunciar a este trabajo.

—¿Hay algo en él que la asuste?

—No, no es eso. Pero tal vez la señora Vogler debería contar con una enfermera de más edad y experiencia; quiero decir, con más experiencia de la vida. Puede que yo no lo resista.

—¿Cómo que no lo resista?

—Anímicamente.

—¿Anímicamente?

—Si la inmovilidad de la señora Vogler es resultado de una decisión, y así es, sin duda, puesto que se la considera totalmente sana...

—¿Sí?

—En ese caso, se trata de una decisión que revela una gran fuerza psíquica. Creo que quien se encargue de cuidarla debe poseer también una gran fortaleza mental. Sencillamente, no sé si yo daré la talla.

—Señorita Alma, cuando empecé a buscar una cuidadora adecuada para la señora Vogler, estuve hablando largo y tendido con la directora de su escuela y ella la nombró a usted sin vacilar. En su opinión, es usted idónea para el puesto desde todos los puntos de vista.

—Haré cuanto esté en mi mano.

4

La enfermera Alma le ha puesto la inyección a la señora Vogler y ahora le ayuda a colocar bien los almohadones, apaga la lámpara del cabecero de la cama y se dirige a la ventana para descorrer las cortinas. Está atardeciendo, pero el cielo refleja su intensa luz sobre las pesadas copas de los árboles vestidos de otoño. Justo encima de la cruz que forman los listones de la ventana, se ve un pequeño cuarto de luna rojizo.

—Se me ocurre que tal vez quiera descansar aquí contemplando el atardecer. Ya correré las cortinas más tarde. ¿Quiere que ponga la radio así, bajito? Dan una obra de teatro, creo.

La enfermera Alma se mueve por la habitación con diligencia y sin apenas hacer ruido, pero siente que la señora Vogler no deja de observarla. Por la radio se oye una voz indescriptible de mujer.

—Perdóname, perdóname amor mío, ¡oh!, tienes que perdonarme. No deseo otra cosa que tu perdón. Perdóname y podré volver a respirar, a vivir.

La bella dicción se ve interrumpida por la risa de la señora Vogler. Es una risa cálida y sincera. Una risa tal que se le llenan los ojos de lágrimas. Al cabo de unos segundos, guarda silencio para seguir escuchando. La voz de mujer continúa infatigable.