

Saraband: más allá del fantasma materno

TECLA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

***Saraband*: Beyond the maternal phantasm**

Abstract

Saraband, the film with which Ingmar Bergman ends his filmography, is situated between two deaths: the Ingrid von Rosen's death, his last wife to who the film is dedicated, and his own death. My interpretation of *Saraband* is that here, after having lived along with Ingrid von Rosen for 25 years and knowing that this film is the last thing he is going to do, Bergman finally achieves going through the maternal phantasm that has dominated great part of his filmography.

Key words: Ingmar Bergman. Ingrid von Rosen. Liv Ullman. Maternal phantasm. Fantasmatic scene.

Resumen

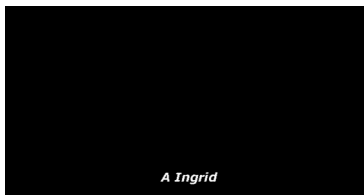
Saraband, la película con la que Ingmar Bergman cierra su filmografía, se sitúa entre dos muertes: la muerte de Ingrid von Rosen, la última mujer de Bergman a la que está dedicada la película, y la muerte del propio Bergman. Mi interpretación de *Saraband* es que aquí, tras haber vivido junto a Ingrid von Rosen durante 25 años y sabiendo que es lo último que va a hacer, Bergman consigue atravesar el fantasma materno que ha presidido gran parte de su filmografía.

Palabras clave: Ingmar Bergman. Ingrid von Rosen. Liv Ullman. Fantasma materno. Escena fantasmática.

ISSN. 1137-4802. pp. 143-153

Un film testamento¹

Saraband (2003) es un filme testamento y, también, es una historia de amor. Es un filme testamento porque Bergman hizo esta película sabiendo que era “lo último” que iba a hacer en su vida. Y es una historia de amor porque Bergman dedica esta película a su última mujer: “A Ingrid”, con quien se había casado en 1971 y con quien vivió hasta la muerte de ella, en 1995.



¹ Este trabajo fue presentado en el Ciclo de Cine del Foro de Psicoanálisis de Madrid celebrado en la sede del Colegio de Psicoanálisis de Madrid el 8 de abril de 2016.

Bergman hace *Saraband*, su último acto cinematográfico antes de morir, para “reconocer” a Ingrid –así se lo dice a sus actores y a su equipo de rodaje en el *making off* de la película. Toda la película gira en torno a ella: Ingrid es la “clave”, dice Bergman, “el corazón del texto”.

Justo ahí, entre dos muertes –entre la muerte de Ingrid y la del propio Bergman– está la creación de este filme y, esta imbricación entre el amor y la muerte, se materializa en el interior mismo de *Saraband*, ya que Ingrid, su retrato, es Anna, la esposa y madre muerta.

Estructura

Saraband consta de un prólogo, diez capítulos y un epílogo. Ahora, si colocamos los segmentos narrativos del filme en dos bloques paralelos, descubrimos que del prólogo al capítulo 5 se despliegan los conflictos en juego, mientras que del capítulo 6 al epílogo se van resolviendo dichos conflictos en una relación directa a como se desencadenaron. Así, el prólogo se resuelve en el epílogo, el capítulo 1 se resuelve en el 10, el 2 en el 9, etc.

Conflicto	Resolución
Prólogo. Marianne muestra sus fotografías.	Epílogo. Marianne va a ver a su hija Marta.
1. Marianne-Johan. El infierno de Johan, matrimonio con Marianne.	10. Marianne-Johan. Johan se mete en la cama con Marianne
2. Marianne-Karin. Karin quiere separarse de Henrik.	9. Marianne-Johan. Intento de suicidio de Henrik, tras la marcha de Karin.
3. Henrik-Karin. Incesto.	8. Henrik-Karin. Karin abandona a Henrik.
4. Johan-Henrik. Henrik pide dinero a Johan para Karin.	7. Marianne-Karin. Karin lee a Marianne la carta de Anna.
5. Marianne-Henrik. En la iglesia. Henrik odia a su padre, desea la muerte de su padre para heredar.	6. Johan-Karin. Johan le hace a Karin una oferta. Johan quiere darle su herencia a Karin.

Podríamos decir, entonces, en una primera aproximación, que la estructura del filme es especular porque, además, si hay algo que caracteriza al relato de *Saraband* es la preeminencia del número dos, que es el número que escribe la relación especular/imaginaria. Todas las escenas se construyen como un diálogo a dos: tanto en el prólogo y en el epílogo –donde Marianne mira a cámara para dirigirse a nosotros, espectadores–, como en los diez capítulos intermedios en los que aparecen sólo dos personajes –en el 1, Marianne y Johan, en el 2, Marianne y Karin, etc. Asimismo, hay dos casas, dos cartas, dos familias, dos historias, dos dramas. También hay dos padres, Johan y Henrik –quienes, a su vez, son padre e hijo– y dos madres, Marianne y Anna, cuyos nombres mantienen entre sí cierta relación especular –Mari-Anne/Anna.

Sin embargo, esta estructura en espejo, esta estructura en la que predomina el número dos, da cabida a la diferencia, la cual es principalmente introducida por medio de los personajes de las hijas. Es verdad que hay dos hijas, Sara y Martha –las hijas de Johan y Marianne– pero también hay una tercera hija, Karin, la hija de Henrik y Anna. Es decir que esta constante, esta lógica especular del dos, se quiebra vía esta hija *suplementaria* que pertenece a la tercera generación –ya que Karin es la nieta de Johan.

Esta ruptura de la lógica especular, imaginaria, que introduce Karin es fundamental. Y para desbrozar el alcance que tiene dicha ruptura, voy a ocuparme de las dos historias que hay en *Saraband*: por un lado, está la historia de Marianne y Martha –la hija que vive en el psiquiátrico–, historia que se despliega en el prólogo y el epílogo; y, por otro lado, está la historia de Henrik y Karin, historia que se despliega en los diez capítulos intermedios.

Marianne y Martha

Bergman vuelve en *Saraband*, concretamente en esa suerte de contenedores que son el prólogo y el epílogo, a la escena que había cristalizado con toda su intensidad en *Persona* (1966) y que re-aparecerá en algunas de sus siguientes películas –*Gritos y susurros* (1972), *Secretos de un matrimonio* (1973), *Cara a cara* (1976), *Sonata de otoño* (1978) o *El rostro de Karin* (1984)–; a saber: la escena protagonizada por una imagen materna, por un fantasma materno.



En el comienzo de *Persona* un niño está en un depósito de cadáveres y contempla en una pantalla la imagen del rostro gélido e inaccesible de su madre. Esta imagen llena toda la pantalla, lo llena todo.

Él la mira, intenta tocarla, pero ella no le ve, no le reconoce, no puede hacerlo. La asimetría es radical. Un poco más tarde, accedemos al *punto de ignición* que polariza todo el filme: ese largo monólogo en el que se relata el rechazo de la actriz Elisabet Vogler por su hijo.



Alma: Deseaste que el bebé estuviese muerto. Deseaste un bebé muerto. (...) Fue un parto largo y difícil. (...) Miraste con disgusto y terror a tu bebé chillón y susurraste: "¿No puedes morirte pronto? ¿No puedes morirte? Pero sobrevivió. El niño gritaba día y noche. Y tú lo odiabas.

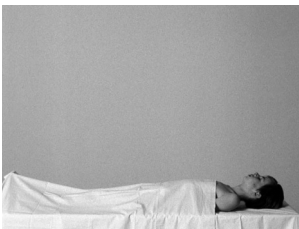
Tales son los términos de la escena que Bergman construye: una madre que desea un bebé muerto; y un niño marcado a fuego por ese deseo de muerte de la madre.

Podemos leer los ecos de esta escena en las memorias del cineasta:

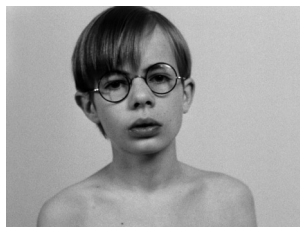
2 BERGMAN, I.: *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 1990, p. 21. Esta idea del hijo muerto, del hijo petrificado, recorre, con profusa intensidad, la filmografía de Bergman, y por cierto que así, muertos, parecen estar los dos personajes masculinos de *Saraband*: Johan y Henrik.

Creía comprender que era un niño no querido, desarrollado en una matriz fría y nacido durante una crisis –física y psíquica. Más tarde el diario de mi madre ha confirmado mi idea: mi madre se sentía violentamente ambivalente ante su miserable hijo moribundo².

¿Y acaso no arranca así *Persona*? Con ese 'niño moribundo' yacente en un depósito de cadáveres.



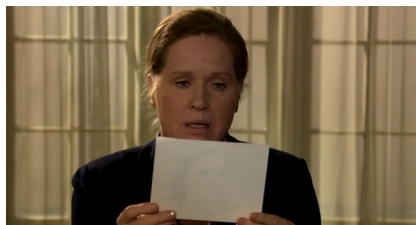
Un niño, es preciso apuntarlo, cuyo rostro articula una poderosa rima visual tanto con Eva, la hija de Charlotte en *Sonata de Otoño*, como con Martha, la hija de Johan y Marianne en *Saraband*.



Cabe pensarse, por tanto, que aquí en *Persona*, y también un poco más tarde, en *Sonata de otoño*, Bergman cuenta con todo lujo de detalle la historia de Marianne y Martha, historia que en *Saraband* está elidida.

En el prólogo, vemos a Marianne confrontada a un enigma, un enigma que podemos leer en su rostro: ¿qué le ha pasado a mi hija Martha?, se pregunta mientras contempla su fotografía, ¿por qué ya no me reconoce?

Marianne: Nuestras hijas están lejos, incluso de mí. Martha se hunde cada vez más en la soledad de su enfermedad. La visito de vez en cuando, pero no sabe quién soy. Y Sara... Sara está casada con un abogado de éxito. Se mudaron a Australia, donde él trabaja en un importante bufete. No tienen hijos.



Y este enigma indescifrable, irresoluble, pero que apunta a un punto ciego de Marianne –qué pasó entre ella y su hija Martha–, es lo que la mueve a pensar que debería visitar a Johan,

Marianne: He estado pensando que debería visitar a Johan.



... y, por tanto, es lo que la empuja a hacer su viaje.

¿Qué es lo que ahí, entre el prólogo y el epílogo –es decir, en esos diez capítulos intermedios– le sucede a Marianne? Pues que ella entra en contacto, a través fundamentalmente del personaje de la joven Karin, con Anna, la madre muerta. Y, más concretamente, entra en contacto con “el amor de Anna”,

Karin (off): "Anna nunca dice 'te quiero', pero siempre demuestra su amor".





...es decir, con un amor que está hecho no de dichos sino de hechos. Y este “amor de Anna”, tal y como lo nombra el propio texto fílmico, remite, recordémoslo, a Ingrid, la última mujer de Bergman, ya que el personaje de Anna está representado por su imagen, y a ella está dedicada la película.



Marianne: A veces pienso en Anna. Me pregunto cómo aceptó su vida. Pienso en como hablaba... en como se movía... en su mirada... en esa sonrisa casi invisible. Los sentimientos de Anna. El amor de Anna.

Diríase, entonces, que todo el trayecto de Marianne apuntaría precisamente ahí: al “amor de Anna”, amor que remite, a su vez, al interrogante sobre el papel que el amor ha tenido en su propia vida: “¿he amado a alguien?”, se pregunta Marianne, “¿amé a mi hija?”, “¿alguien me ha amado?”, “¿me amó Johan alguna vez?”.



³ Nótese que Liv Ullman, la actriz que interpreta a Mari-Anne, fue mujer de Bergman desde 1965 hasta 1970 y, por tanto, podríamos decir que, de un modo implícito, *Saraband* está también dedicada a ella.

⁴ La propia Liv Ullman relata en sus autobiografías su profundo sentimiento de culpa por haber antepuesto siempre su trabajo a estar con la hija que tuvo junto a Ingmar Bergman, Linn Ullmann.

Y bien, ¿qué es lo que Marianne descubre en su visita a Johan? Por un lado, Marianne descubre que, al igual que Henrik amaba a Anna, Johan, su ex-marido, no sólo la amó, sino que, tal y como el cineasta escribe en este plano/contraplano de los dos desnudos, aún la ama³.

Y, por otro lado, Marianne descubre que ella, a diferencia de Anna con Karin, fue incapaz de sentir/tocar/amar a su hija Martha⁴.



Marianne: Pero pensé en el hecho enigmático de que por primera vez en nuestra vida juntas me di cuenta, sentí, que tocaba a mi hija. Mi niña.

Tal es, cabría pensarse, el modo con el que Bergman cierra su filmografía: con la escena fantasmática que bien podemos nombrar con la frase ‘una madre aplasta al hijo/hija’, y con la consiguiente culpabilidad de la madre en relación a ese hijo/hija⁵.

Ahora bien, no podemos perder de vista el hecho de que, en *Saraband*, no sólo está la historia Marianne/Martha sino que también está la historia Henrik/Karin, historia central que, al colocar a Marianne en una posición contraria a la madre de *Persona* –interpretada por Liv Ullman– y a la madre de *Sonata de otoño* –interpretada por la actriz sueca Ingrid Bergman–, va más allá, atraviesa, dicha escena fantasmática clásica del universo bergmaniano.



Véase: ULLMAN, L.: *Senderos*, Barcelona, Pomaire, 1979 y ULLMAN, L.: *Opciones*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1984.

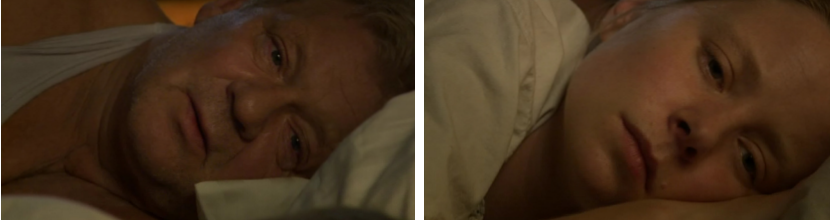
⁵ En este sentido, Jesús González Requena en su ponencia “El infierno de Bergman” señala que “la catatonía de su hija, Martha, no puede ser desligada de la frialdad de esa madre que hasta ahora nunca antes había llegado a tocarla”. La intervención de González Requena tuvo lugar en la Mesa redonda dedicada al cineasta sueco “La isla de Bergman” celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 3 de diciembre de 2007.

Henrik y Karin

Toda la película parece estar preparada para mostrarnos un único acto: la separación de Karin de su padre y maestro, Henrik. Tras la muerte de Anna, Henrik –un hombre posesivo que entiende que el amor es “una cuestión de pertenencia”– ata junto a él a su hija Karin.

La escena nuclear entre Henrik y Karin es la viva imagen de una condena. Henrik, metido en la cama con su hija, actúa como “un discapacitado”, “un niño” pequeño e “inválido”, que “suplica” a su madre –primero

a Anna, y luego a Karin, en tanto que viene a ocupar el lugar de Anna— que no le abandone.



Henrik: Le supliqué perdón como un niño a su madre: "no lo volveré a hacer". Eso es lo que te quiero decir a ti. (...) Si me dejas, caeré en la miseria o en otra palabra que no existe. (...)

¿Y Karin?, ¿qué hace que Karin no se levante de esa cama? Diría que hay dos motivos.

En primer lugar, diría que Karin no se levanta de la cama porque —tal y como le cuenta a Marianne— trata de alcanzar ‘algo’ del amor que se supone que esa otra mujer, su madre, vivió: “¿por qué no puedo vivir yo un amor como el de mi madre?”, se pregunta. Es decir que si Karin comparte la cama con su padre, es porque se ha quedado pegada, fijada, a la

imagen de su madre.



Y en segundo lugar, diría que Karin no se levanta de la cama porque —como también le cuenta a Marianne— “está segura” de que si abandona a Henrik, si le deja, éste “morirá”.



Karin: Si abandono a Henrik, morirá. Si le dejo, morirá. Estoy segura. Marianne...

Y sin embargo ella, desde el principio, quiere separarse de “ese lunático” que es su padre. Por eso Karin atraviesa el bosque: quiere escapar, huir.



Ahora bien, “O lo uno o lo otro”, como dice el título del libro de Kierkegaard que Johan abre antes de que Henrik entre en su guarida.

Karin tiene que elegir: o bien seguir pegada a la imagen de la madre,



...y continuar, entonces, en la posición de ser el objeto sobre el que recae el chantaje del padre; o bien despegarse de esa imagen, y aceptar, entonces, el precio a pagar –el falso suicidio del padre– por realizar su deseo de fuga.

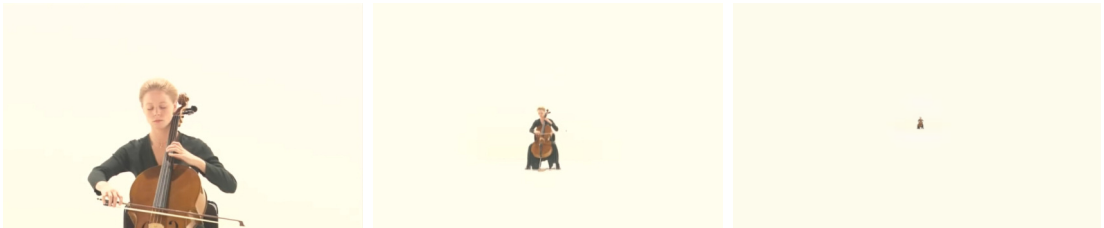
¿Cuál es el desencadenante, en términos de estructura, de la partida de Karin?, ¿cuál es el punto de inflexión? La carta de su madre, la carta que Anna escribe a Henrik y que Karin lee a Marianne.



Karin (leyendo la carta de Anna a Henrik): “Sé que quieres a Karin pero también que la estás atando a ti. Es bueno que seas su profesor, pero hay un límite. (...) te pido que la dejes libre. No te aproveches de ella”.

La carta de la madre de Karin, por tanto, introduce un corte. “Hay un límite”, dice Anna. Y así, por la vía de lo simbólico, por la vía de la palabra separadora de la madre, Karin consigue soltarse del todo de esa captura imaginaria con ella y separarse –en lo real– del padre.

La elección está hecha. Karin se va lejos, muy lejos, del seno paterno. Y lo hace justo como se lo había imaginado: ella, tocando su chelo, va alejándose poco a poco, muy lentamente, hasta desaparecer de la escena.



Podríamos decir que este trayecto narrativo separador, que realiza Karin en *Saraband*, representa el núcleo del relato porque ¿dónde termina el trayecto de Karin? Karin, como Sara –la hermana de Martha que se casó con un abogado y que se fue a vivir a Australia–, se va lejos, a Hamburgo, a tocar en una orquesta, o lo que es lo mismo, a tocar en una band. Es decir que, al final, Karin acaba haciendo lo que ella quiere hacer, lo cual no es ni lo que quiere su padre –primero que no le “abandone” y, después, que se vaya a un conservatorio para ser solista– ni lo que le propone su abuelo Johan –que entre en una academia de música en Helsinki.

Conclusión: de *Persona* a *Saraband*

La historia de Karin, que es la historia central del filme-testamento que Bergman dedicó a su última mujer, Ingrid Bergman,

...despliega algo que ya estaba escrito, aunque de forma muy incipiente, en *Persona*: que aquel hijo que se creía muerto, que se creía aplastado por la imagen de una madre incapaz de amar, realmente estaba vivo.





Y por eso, porque estaba vivo, ya allí empezó a despertar⁶

⁶ Quiero agradecer a Eva Parrondo no solo esta última idea, el hecho de que el niño de *Persona*, a pesar de todo, ya allí empezó a despertar, sino también que haya alumbrado, con sus lecturas y reescrituras del texto, algunos de mis propios puntos ciegos.