

Gritos y susurros
Ingmar Bergman entre el dolor i el no res

Antoni Figuera

De la mateixa manera com sempre hi ha hagut, a la filmografia dels millors directors, determinades pel·lícules concebudes com a parèntesis—un descans en el camí—des del qual iniciar una nova via a la recerca d'altres cims per assolir, així també existeixen fites, serens, nostàlgics o malencònics testaments que suposen un coronament a una fructífera carrera (i que no han de coincidir necessàriament amb el darrer film rodat pel realitzador). Per posar només uns exemples emblemàtics, em vénen a la memòria títols tan memorables com *El gatopardo* de Visconti, *El hombre que mató a Liberty Valance* de Ford, *El Dorado* de Hawks, *Fedora* de Wilder, *Una trompeta lejana* de Walsh i *Dublinese* de John Huston, entre d'altres.

Anys abans que s'acomiadàs del cine amb una de les obres capitals dels darrers vint anys, *Fanny y Alexander*, Ingmar Bergman ja ens havia obsequiat, dins la seva abundosa filmografia, amb una sèrie de films fonamentals en les dues direccions abans esmentades: ja fos com a recapitulació i punt de partida d'antigues obsessions progressivament substituïdes per unes altres de noves —o, potser, recerca d'un nou prisma des del qual enfocar-les—; ja fos com a reflexió final al voltant del sentit metafísic, existencial i ideològic de tota la seva obra. Pens en obres com *Fresas salvajes*, *Persona* o *Gritos y susurros* (sobre la qual tractarà aquest article), en les quals, com passa poques vegades al cine, s'ha assolit un nivell tan profund de despulada interiorització de personatges, un grau tan complex d'introspecció en la part més íntima i sagrada de les seves ànimes, gràcies al poder d'una càmera —en aquesta ocasió, més que mai, l'ull del cineasta— que, com un esmolat bisturí talla des de l'interior de la imatge l'embolcall carnal d'interpres i éssers humans, els situa alhora davant d'ella —des de dins— com si es tractàs de trobar-se davant d'un mirall molt especial (no oblidem el títol d'un altre film signi-



ficatiu de Bergman: *Como en un espejo*): mirall de doble cara en què es veuen reflectits ells i on els veim reflectir-se nosaltres des d'aquest altre costat del mirall que és la pantalla.

Si *El séptimo sello* se'ns apareix com una esplèndida al·legoria —no exempta d'ajustadíssima ironia en aquell pugilat dialègic que el protagonista i la Mort mantenen de continu davant d'un joc d'escacs— en què el personatge principal, després de tornar de les Croades en companyia d'un escuder burleta i escèptic, en la seva recerca eterna de Déu, hi troba la mort com a única resposta; si *Fresas salvajes* i *Fanny y Alexander* constitueixen, en dos moments allunyats del temps —1956 i 1982—, altres moments insuperables del que, sense cap tipus de retòrica, podríem qualificar simplement (com en els casos d'*Ordet* de Dreyer o *Dublinese* de Huston) com el "drama humà": ja es tracti del darrer viatge d'un vell professor a la ciutat sueca de Lund per ser investit doctor honoris causa (que només serà un pretext a *Fresas salvajes* per fer una mirada introspectiva a tota la vida del protagonista); o es tracti d'aquella cal·leidoscòpica mirada amb tocs de "llanterna màgica" sobre la vida d'una família a la Suècia de començament de segle; com a síntesi de mol-

tes inquietuds bergmanianes, ens trobam a *Gritos y susurros* (1972) amb el problema de la fe i la seva negació constant, amb el de la identitat, amb el del "jo" i les seves màscares (com passava amb les relacions entre una actriu i la seva infermera, durant l'estada de totes dues a una illa desèrtica, entre altres fites de la filmografia del seu autor: *Persona* (1966)), amb el tema d'una religiositat laica que brosta paradoxalment d'un escepticisme radical. I, per damunt de tot, es tracta a *Gritos y susurros* d'un film prodigiós "sobre dones".

Si a la seva pel·lícula *En el umbral de la vida*, un dels protagonistes afirmava: "Allà (en el moment de tenir un fill) les dones obren tant el seu cos com la seva ànima"; a *Gritos y susurros* Bergman ens ofereix en holocaust la part més recòndita de l'ànima de les protagonistes femenines alhora que les senyes corporals —ferides i cicatrius— més visibles. Poques vegades com en aquesta obra el cine ha assolit una capacitat tan fonda per furgar en l'interior del cor humà fins arribar a tocar l'os i la medul·la de l'existència.

Podem entendre *Gritos y susurros* com l'exposició d'un únic univers femení fragmentat o també com el retaule de

El personatge d'Anna - la criada- serveix de contrapunt, en l'aparent passivitat, als de Karin i Maria, agressius i en contínua dissociació, des de les seves controvertides frustracions i anhels vitals.



quatre universos personals, cadascun d'ells amb el seu pathos particular: el d'Agnes (Harriet Anderson) o l'autoafimació del dolor i el patiment; el d'Anna (Kari Sylwan), el de la fidelitat, la tendresa i la comprensió de qui no coneix altres lleis que no siguin les de la contemplació no per estoica menys esqueixada de la malaltia aliena; i el de Karin (Ingrid Thulin), condemnada de per vida al seu infern particular d'odi i egoisme, després d'haver expulsat de si mateixa qualsevol possibilitat d'obertura i de comunicació amb els altres, i que prova d'exorcitzar en va els fantasmes creats per un aniquilador sentiment de culpabilitat; el de Maria (Liv Ullman), cremada prematurament en el foc d'una sensualitat malaltissa i agonitzant, vertadera pepa de carn i os entre altres pepes de jugueta.

Si Agnes, corcada pel càncer, torna de la mort només per uns instants en una seqüència crucial del film, és únicament perquè no pot comportar el seu buit; perquè entre els dos pols faulknerians -"entre el dolor i el no-res"- Agnes tria (a diferència del protagonista d'*A bout de souffle* de Godard) el dolor, perquè el patiment

és l'únic llaç que encara la ferma a la vida.

El dret a gaudir de la vida fins al seu darrer racó fa que Agnes, tot i els seus violentíssims patiments, se'ns mostra infinitament més viva que no les seves germanes Karin i Maria: la primera condemnada a la frustració perpètua (difícilment suportable resulta l'escena en què s'automutila amb un tros de vidre per evitar cap contacte físic posterior amb el seu marit); l'altra, envellint dia a dia, deixant-se parracs de la seva carn entre les arestes de la promiscuïtat amatorial, acusant doblement el pas del temps que, amb les rucs com a tribut, comença a configurar un nou rostre, un nou cos -com s'encarrega de fer-li-ho veure davant del mirall el metge de la família, David, que alhora és el seu amant, en una escena antològica.

Davant de totes dues -Karin i Maria- Agnes oposa, en el seu dolor, les darreres defenses vitals, la seva agònica sensibilitat, aquells mínims i, en aparença, inapreciables gestos de qui valora en la seva autèntica mesura, perquè l'està percebent (sentint, ensu-

mant, assaborint) per darrera vegada, la felicitat que emana de la quotidianitat: el tic-tac implacable i alhora amical d'un rellotge; els primers renous familiars de les cinc de la matinada; els lladrucs d'un ca, que sembla tornar de la nit, pels afores de la mansió; l'udol del vent com a símptoma d'una terrorífica desolació interior; la penetrant aroma d'una rosa; l'aigua que llisca sobtadament i àvida per la seva gargamella abrasada pel càncer.

El personatge d'Anna -la criada- serveix de contrapunt, en l'aparent passivitat, als de Karin i Maria, agressius i en contínua dissociació, des de les seves controvertides frustracions i anhels vitals. La seva admirable senzillesa de pagesa il·letrada i rústica -aquella forma directa i espontània, de sa i ingenu optimisme vital amb què s'adreça a Déu en un llenguatge col·loquial, pregant per la seva filla morta; i a continuació, la fruïció amb què es menja una poma- ens la defineixen a la perfecció, bolcada completament cap a Agnes en el sentit més físic, però desproveït de qualsevol interès material. Només desitjarà conservar, com a únic record estimat, el diari de la malalta després de la seva mort. L'entrançable personatge de la criada brinda a Agnes un darrer reducte de comunicació i suport, exponent màxim de la icona cinematogràfica de La Pietat -com suggerentment ha explicat Jordi Balló al seu magnífic llibre *Imatges del silenci*-: l'escena en què Agnes és engronçada amorosament en la seva agonia pels braços forts d'Anna combina a la perfecció l'amor al feble, el crit universal de solidaritat i el reforçament de la humanitat dels personatges.

En aquest univers femení creat per Bergman, fet d'equilibri i introspecció, s'entrelluca que en aquest dolor transitiu entre la malaltia i Anna existeix també la comunicació d'una serenitat feliç.

Per a Bergman, la comunicació entre els éssers és, abans que no intel·lectual, afectiva. Per això, l'autèntica re-

La conversa final és significativa: el seu traspàs les mostra com al començament, com dos acords dissonants que polsen fibres diferents que no aquelles que una vertadera comunicació exigeix, sense trobar-hi resposta.



ligiositat que el film ens proposa –si ens en proposa cap– és un sentiment corporal que transmuta els gestos més mínims en signes portadors d'una significació vivencial i psíquica molt més ampla. Així, Karin i Maria, tancades en els seus egoïsmes personals, dins la torre d'ivori de les seves frustracions permanents que s'encarreguen d'alimentar més i més a cada dia que passa, "viuran" l'esdeveniment de la mort de la seva germana lliscant-hi epidèmicament, sense que ni tan sols serveixi per trencar el gel i el distanciament extrem de la seva relació mútua. La conversa final és significativa: el seu traspàs les mostra com al començament, com dos acords dissonants que polsen fibres diferents que no aquelles que una vertadera comunicació exigeix, sense trobar-hi resposta. Agnes, en canvi, haurà après a canviar en el patiment Bergman no ens diu com eren abans, encara que ens ho podem imaginar. Tan sols ens

mostra les relacions amb sa mare, fetes també de fredor i distanciament, llevat del dia que, encara una nina, en tocar la galta de sa mare, hi va descobrir un gest d'infinita tristesa; el

mateix que ara Agnes va transformant en rictus cada vegada més insuportable d'amargor, a mesura que el càncer va fent estralls i minvant les darreres reserves d'energia. El seu gest darrer, el seu voler tornar a la vida mentre el seu cos es va desfent és, alhora que la darrera resposta que dóna al pastor que, en el seu escepticisme, demana al cadàver que pregui davant Déu pels vius, així com la darrera temptativa desesperada –més enllà del temps– per no renunciar al sagrat deure de romandre en aquest món que, encara que sigui des del dolor més terrible, en els espasmes més demolidors, reclama la seva porció de vida, el seu legítim orgull des de la finitud. I si Bergman pot xiuxiuejar-nos després de la mort d'Agnes: "així han acabat els crits i els murmuris", també és cert que rere ells –rere aquella remor de paraules esvanides en el ressò del seu sentit– hi ha el silenci. Silenci que Bergman sàviament, més que no fotografiar, esculpeix. Com el va esculpir anteriorment a *Fresas salvajes*; i com ho farà posteriorment a *Fanny y Alexander*. I davant del magisteri del qual, equiparable al del Dreyer *d'Ordet*, només podem, com a epíleg, mormolar també aquells inoblidables versos del poeta italià Salvatore Quasimodo: *Cadascú és tot sol sobre el cor de la terra/traspassat per un raig de sol; i de seguida es fa fosc.* ■

