

Grans intèrprets del cinema europeu: Liv Ullmann, llum interior

Júlia Pons

Persona



En una de les imatges més famoses del cinema europeu, un fotograma d'un film suec en blanc i negre, dues dones joves miren a la càmera: els seus rostres, en primer pla, s'assemblen; una d'elles es troba de perfil, i l'altra, darrere i de front, ens mira, amb un somriure subtil i enigmàtic als llavis, la mirada singularment clara i penetrant. És la mirada de Liv Ullmann, una de les representants més destacades del cinema escandinau i musa del director més influent que ha donat Suècia, i un dels grans en la història del cinema, Ingmar Bergman.

La fotografia pertany al film en què Liv Ullmann va col·laborar per primera vegada amb el cineasta, *Persona* (1965), pel·lícula que revolucionà el panorama del cinema actual i que va representar el llançament internacional d'Ullmann (Bergman ja havia guanyat l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera el 1958 per *El manantial de la doncella*) i la unió personal i professional d'actriu i director, en la que seria una fructífera col·laboració cinematogràfica especialment al llarg dels anys seixanta i setanta.

L'associació del nom de Liv Ullmann quasi exclusivament al cinema de Bergman, amb qui desenvolupà la major part de la seva carrera cinematogràfica i a qui deu els seus papers de més qualitat no és obstacle —més aviat a l'inrevés— perquè el seu talent interpretatiu ocupi un merescut lloc entre les grans intèrprets del cinema europeu i universal.

Liv Ullmann nasqué el 1938, enguany farà setanta anys, a Tòquio, Japó, filla de pares noruecs. El pare es trobava destinat allà com a enginyer des de la invasió alemanya de Noruega; la família es traslladà més tard a Toronto, Canadà, on els exilats de l'ocupació nazi fundaren el que s'anomenà la "petita Noruega". El 1945, després de la mort del pare a Nova York, els Ullmann tornen al país d'origen i s'instal·len a la ciutat portuària de Trondheim. Amb 17 anys, Liv marxa a Londres i estudia art dramàtic a la Weber-Douglas School, i al Conservatori d'Art Dramàtic d'Stavanger. Aviat aconsegueix el primer paper important en el Teatre Rogaland d'Stavanger, el de la jove heroïna d'*El diari de Anna Frank*, que li obre les portes del Teatre Nacional Noruec d'Oslo, i a finals dels cinquanta interpreta papers importants en obres de Shakespeare, Goethe, Shaw i Brecht, i participa en un total de cinc petits films noruecs.

Una trobada decisiva

Casada amb el psiquiatre Hans Jacob Stanger, viatja a Suècia el 1965 i per atzar —amb l'ajut de l'actriu Bibi Andersson— coneix a Estocolm al director Ingmar Bergman, qui, impressionat per la semblança física entre les dues actrius, la contracta per rodar *Persona* el 1965, coprotagonitzada amb

Bibi Andersson i estrenada l'any següent amb gran ressò internacional. Des d'aquell moment, la seva vida quedà lligada a la del director suec, amb qui manté una intensa relació i hi té una filla, i entra a formar part de la *troupe* del director suec, amb Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Erland Josephson, Max von Sydow...

A partir de *Persona*, estrenada l'any 1966, Ullmann i Bergman rodaran junts una desena de pel·lícules: *Pasión* (1967), *La hora del lobo* (1968), *La vergüenza* (1968), *Gritos y Susurros* (1972), *Secretos de un matrimonio* (1973), *El huevo de la serpiente* (1977), *Sonata de Otoño* (1978), *Cara a Cara* (1976, nominada a dos Oscars, Millor Actriu protagonista i Millor Director) i *Saraband* (2003), algunes de les quals puntals de l'obra de Bergman. Liv Ullmann interpretà per a Bergman, amb naturalitat aclaparadora i gran intensitat de registres emocionals, retrats de dones modernes de profunda complexitat emocional: actriu silenciosa i inquietant, esposa i confident d'un pintor turmentat, Bergman escriu sobre ella a *Imágenes*, a propòsit de la seva magnífica interpretació a *Sonata de otoño*: "...ella pertany a aquest grup d'artistes que s'entreguen plenament. De vegades es llança pel pendent al seu compte i risc". Cap altre realitzador no va ser capaç com Bergman de captar els matisos de la seva personalitat, de jugar amb la dolçor aparent del seu rostre per dirigir alguns moments privilegiats on la mirada serena i transparent, l'emoció continguda, s'enterboleixen per donar pas a la duresa,

l'angúnia o la còlera: l'efrontament psicològic que manté a *Sonata de Otoño* amb Ingrid Bergman en el personatge de la seva mare pianista, especialment en la seqüència-catarsi de violentes confessions a mitjanit —un moment dels que fan estremir per la seva intensitat, on l'actriu se la juga, portant el dramatisme emocional al límit— és una mostra fascinant de la seva manera d'actuar, subtil, intensa, extremadament vibrant; és una lliçó magistral d'interpretació.

Treballar amb Bergman significà per a ella una enorme i merescuda reputació a nivell mundial, mentre el director aprofità sàviament el seu talent per expressar-ne seus temes recurrents: la incomunicació, la complexitat de les relacions humanes i la soledat, l'existència de Déu, la culpa, la identitat i la indefensió psicològica, entre d'altres, temes que requerien una actriu amb gran capacitat d'entrega: Liv Ullmann conjugà precisió i sensibilitat, de manera que la professionalitat interpretativa no ofega mai la dimensió humana dels seus personatges, dels dilemes que planteja el director.

Dotada d'una bellesa nòrdica, natural, sense artificis —en anar a Hollywood, es negaria a carregar-se de maquillatge i tallar-se el cabell— d'un rostre amb un curiós poder de fascinació, de bellesa serena i lluminosa —la famosa *llum interior* que Bergman tan bé descobrí i aprofità— i expressió aparentment dolça —la seva capacitat de sorprendre a l'espectador amb personatges de gran visceraltat és prodigiosa, per exemple a *Sonata de*

La vergüenza





otoño—, un físic que remet a les tardors nòrdiques, amb el cabell ros rogenc, la pell nívica i una mirada singularment clara.

El seu talent i bellesa despertaren l'atenció de diversos realitzadors i de productors americans i anglesos, seguint una trajectòria irregular. A Hollywood li ofereixen contractes interessants, però obté papers poc estimables, i el seu potencial es veu banalitzat; l'actriu, amb el seu etern optimisme, reconeix mirant enrere: "Era jove, ingènua, ambiciosa. Vaig triar molt malament els papers que m'oferien a Hollywood. Però a canvi, se'm van obrir les portes de Broadway i em vaig divertir molt."

Durant els anys setanta i vuitanta enceta una carrera paral·lela i treballa amb Juan Luis Buñuel, Richard Attenborough, Milton Katzelas, Charles Jarrott, Anthony Harvey, en produccions d'època com *Abdicación*, intimistes com *40 quilates*, o drames fantàstics com *Leonor*. Però cap d'aquests treballs no supera la qualitat dels de Bergman. El director que millor va aprofitar el seu talent després d'aquest va ser un altre suec: Jan Troell, que la dirigí a *Los emigrantes* (1971), nominada a l'Oscar com a millor actriu protagonista i *La nueva tierra* (1972), díptic sobre el dur èxode dels camperols.

El 1982 roda *Las cosas de Richard*, d'Anthony Harvey, per la qual obté el guardó a la Millor Actriu al Festival de Venècia i el 1988 *La amiga*, de Jeanine Meerapfel, premiada al Festival de Sant Sebastià. De fet, són anys en què ha deixat de banda l'actuació al cinema en un segon pla per dedicar-se a les seves altres passions: l'escriptura i la direcció. El 2003 sorprèn amb el seu retorn a la pantalla gran amb *Saraband*, una particular continuació de *Secretos de un matrimonio* i darrera pel·lícula de Bergman.

El 2007 rep el Premi Honorífic per la seva trajectòria cinematogràfica al LV Festival de Sant Sebastià, on projecten els seus quatre films com a directora; dos d'ells (*Confesiones privadas* i *Infidel*) basats en guions de Bergman. Ullmann té aleshores emocionades paraules per al director suec, que viu retirat des de fa temps a la seva estimada illa de Faro, a la casa que construí per a ella i on morirà un any després, poc abans de fer els 90 anys.

Com és natural, Ullmann conserva multitud de records i anècdotes de la seva vida i amistat amb el genial director suec, que explica emocionada i divertida; destaca especialment "la seva fortalesa, la seva intransigència. Mai no es va vendre a Hollywood. És necessari que algú faci aquest cinema. En el seu cinema hi habita la veritat. Les seves visions sobre la existència de Déu, sobre la complexitat de les relacions humanes, fan que la seva obra transcendeixi a les properes generacions". Bergman va descriure Ullmann com "el meu Stradivarius", i es pot dir que cap altre director va saber utilitzar millor el talent d'aquesta actriu, captar-ne la complexitat sota la dolçor aparent, deixant-ne fluir magistralment les fascinants modulacions emocionals dels personatges que encarnà.

Amb el Premi Donostia, el nom de Liv Ullmann s'uneix al de personatges del cinema mundial com Bette Davies, Glenn Ford, Julie Andrews, Woody Allen i Al Pacino.

Directora i escriptora

Liv Ullmann ha desplegat una gran activitat en àmbits molt diferents i viatjat arreu del món en diverses ocupacions: ha continuat tota la vida als escenaris teatrals, actuant a Noruega, Suècia, al West End londinenc, a Broadway, Los Angeles i Austràlia.

Secretos de un matrimonio

Emblema del feminisme durant els anys setanta per la seva interpretació a *Secretos de un matrimonio*, ha estat, a més, ambaixadora de bona voluntat per la UNICEF al llarg de vint anys; actualment és representant de l'ACNUR i Presidenta de l'Associació de Directors de Cinema Europeu.

Als 50 anys, debuta com a realitzadora i guionista, faceta que encetà en participar el 1982 en la realització d'un capítol de *Love* amb quatre directors més —i ha dirigit quatre interessants llargmetratges: *Sofie* (1992, premiada a diversos festivals com els de Montreal o Rouen), *Kristin Lavransdatter* (1995, adaptació de la novel·la de), *Confesiones privadas* (1997, premiada als festivals de Chicago i de Valladolid) i *Infiel* (2000, premiada als festivals de Lübeck i de Flandes).

Com a escriptora, Ullmann ha publicat el 1976 l'autobiografia *Changing* (traduïda al castellà com *Senderos*) i el 1984, *Choices*, publicada en castellà per la Seminci de Valladolid sota el títol d'*Opciones*. Ambdós han estat traduïts a més de 24 idiomes.

Persona, el repte del silenci

De les notables interpretacions que va fer Liv Ullmann (*Persona*, *Pasión*, *Escenas de un matrimonio*, *Sonata de otoño*...) destaquen especialment la d'Elisabeth Vogler a *Persona*, així com la d'Eva a *Sonata de Otoño*.

Liv Ullmann es guanyà un lloc en la història del cinema amb *Persona*: sense pronunciar una paraula, construeix un dels personatges més inquietants de la filmografia de Bergman. Per a Liv Ullmann representà un gran repte interpretatiu, que superà amb èxit: encarnar un personatge que no parla durant tota la pel·lícula. La gestualitat i la gran expressivitat del seu rostre, dels seus moviments, els petits matisos d'una mirada, un somriure, un tremolor, són els vehicles per expressar l'ampla gamma d'emocions d'un caràcter complex: el personatge Elisabeth desprèn tanta força, o potser més, que el de la infermera que la cura, Alma (Bibi Andersson).

"Persona" significa màscara en grec. Una projecció i una impostura. La identitat, la seva fragmentació, confusió. L'ésser i existir enfront del representar.

Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) és una famosa actriu de teatre que ha deixat de parlar. Ha emmudit enmig d'una representació. A l'hospital consideren que el seu estat mental és normal i que es tracta d'una decisió voluntària. La infermera Alma (Bibi Andersson) n'ha de tenir cura, i les dues dones aniran a una illa (l'estimada Faro de Bergman, precisament) a passar l'estiu retirades en una casa de camp. El resultat d'aquest experiment terapèutic serà inquietant, devastador.

Assistim a una mena de *tour de force* espiritual entre les dues dones, que inicien la seva convivència en un ambient d'aparent alegria i despreocupació, que es va tornant opressiu com un malson.

Hi ha moments inequívocament onírics a *Persona* (les imatges inicials, que resumeixen obsessions de Bergman: Déu, la mort, la religió, la identitat, la soledat...). Elisabeth no parla però escolta; Alma parla massa, se sent escoltada i a la vegada intimidada pel silenci obstinat i actiu de l'altra: els gestos i expressions són eloqüents: escolta, observa, mira. És una presència muda però intensament palpitant. Elisabeth ha emmudit en el que sembla una recerca de la veritat, realitat contra aparença; Alma es cerca —o troba— a ella mateixa, i se sent intimidada per la força mental de l'actriu. La personalitat d'una fagocita la de l'altra. Ens trobam amb el tema de la identitat, la fragmentació o unicitat del ser i la complexitat de les relacions humanes, fins i tot les, en aparença, més senzilles. Alma pateix, però també ho fa la vampírica Elisabeth: la veiem en un estat d'horror pur en veure's colpida per l'horror de la realitat més crua i incomprensible, la imatge del bonzo i la del nen jueu del gueto de Varsòvia.

A *Persona* trobam una vegada més la predilecció de Bergman per explorar les relacions entre dues persones, pels duels interpretatius la complexitat d'una relació portada a límits claustrofòbics. Les emocions nues de les dues actrius es veuen exposades a través de l'ús insistent de primers plans dels seus rostres, contrastats amb panoràmiques. En un dels plans més inquietants, els rostres d'Ullmann i Andersson es fusionen en un de sol; cap de les dues actrius sabia aquesta idea de



Bergman i, en veure el resultat se sorprendrien i, curiosament, cap de les dues no es reconeixia a la fotografia: cada una veia l'altra.

Bergman declarà en una ocasió "el rostre humà és el gran tema del cinema. Tot és allà".

Persona és un dels films més inquietants, estèticament bells i arriscats de la filmografia de Bergman, i per a alguns crítics, de la història del cinema. L'estrena representà una revolució, una innovació en la manera de fer i entendre el cinema fins aleshores. La bellesa de les imatges ens fascina, i com escriu Roger Ebert "tornem a mirar-la una vegada i una altra amb el pas del temps per la seva bellesa, i tot esperant entendre'n els misteris [...] suggereix veritats ocultes que desitgem descobrir".

Bergman escriví el guió de *Persona* mentre es recuperava d'un estat d'esgotament nerviós. Diu a *Imágenes*: "*Persona* em salvà la vida, i no exagero. [...] Va ser un rodatge feliç. Tenia la sensació de rodar amb una llibertat il·limitada amb la càmera. Per primera vegada, no em vaig preocupar de si el resultat seria popular o no. L'evangeli de la comprensibilitat, que em van ficar al cap des que treballava com un esclau amb els guions de la Svensk Filmindustri, va poder anar-se'n a l'infern (on ha d'estar!). Avui tenc la sensació que amb *Persona* —i més tard amb *Gritos y susurros*— he arribat al límit de les meves possibilitats. Que, en plena llibertat, m'he apropiat aquells secrets sense

paraules que només la cinematografia és capaç de treure a la llum".

Bergman escriu, en els apunts previs a *Persona* ("notes del diari de la Sra. Vogler"): "La senyora Vogler ansia la veritat. A vegades creu haver trobat quelcom sòlid, però s'ha diluït o en el pitjor dels casos, convertit en una falsedat." "El meu art no pot digerir, transformar o oblidar aquell nen de la fotografia. Tampoc a l'home que es crema per la seva fe." "Som incapaç d'entendre les grans catàstrofes [...] Converteixen el meu art en pallassades, en coses sense importància". "Em semblava que cada to de veu, cada paraula meva boca era una mentida, un joc per oblidar el buit. Només una manera de salvar-se de la desesperació o el col·laps: callar. Descobrir la claredat rere el silenci". "En aquest diari, hi ha els ciments de *Persona*. Eren pensaments nous per a mi. Mai havia posat el meu art en relació amb la societat o el món". (Bergman, *Imágenes*)

Persona és un film que parla del cinema mateix, de la seva pròpia "filmicitat"; originàriament, havia de dir-se *Cinematografía*. En una primera aproximació, Bergman sembla que pretengui atacar el principi d'il·lusió de realitat, mostrant a l'espectador, al llarg del film, tota la trama, tota la tècnica distanciadora que troba a mà; aparells de projecció, pel·lícula que s'atura i es crema davant l'espectador; focus, càmeres, grues...; sembla destacar la no realitat d'allò que veiem. Tanmateix, no invalida l'efecte de la història que ens està narrant, on es fa palès el tema del món com a construcció, realitat mental; moltes escenes dubtem si són producte de la imaginació d'Alma.

El cinema és una il·lusió, una mentida que, emperò, cerca la realitat.

Aquest film resulta, en síntesi, un assaig, un exercici de creativitat cinematogràfica extremadament lliure i pur, profundament inquietant i despul·lat de prejudicis sobre algunes de les obsessions del director. Coincideix en el temps amb realitzacions molt personals de grans autors, com *Ocho y medio* de Fellini, o *Andrei Rublev* de Tarkovski; eren els seixanta, anys de la *nouvelle vague*, receptius a l'experimentació. El film de Bergman representà un desafiament al cinema convencional (tot i que Bergman va ser atacat en els seus temps de dramaturg per sostenir davant actors *revolucionaris* que abans de rompre la tècnica, cal conèixer-la a fons, com explica a la seva autobiografia *Linterna Mágica*): rodada en blanc i negre —en plena època d'apogeu de la pantalla ampla i tecnicolor— amb una magnífica fotografia d'Sven Nykvist, que juga amb llums oníriques i violents clarobscur, interiors de neó en contrast amb escenes de vibrant lluminositat a l'aire lliure. Narrativament és igualment desconcertant, tot i que en aparença no sigui un film difícil.

És interessant i un signe dels temps que una pel·lícula experimental, diferent, trobàs tant de ressò, èxit de públic i crítica, en contrast amb un cinema actual més i més homogeneïtzat. ■



Cara a cara