

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El silencio: el sentido del espacio

Autor/es:

Esteve, Llorenç

Citar como:

Esteve, L. (1998). El silencio: el sentido del espacio. La madriguera. (9):65-66.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41680>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



El silencio: el sentido del espacio

Llorenç Esteve

El silencio

Ingmar Bergman

Tystnaden, Suecia???, 1963

El silencio (*Tystnaden*, 1963) es una de las obras más conocidas del realizador sueco Ingmar Bergman. Integrada en lo que se denominó "Trilogía" junto a *Como en un espejo* (*Sasom I em spegel*, 1960) y *Los comulgantes* (*Nattvardsgasterna*, 1962), su enigmática estructura ya estaba totalmente desarraigada de la narrativa tradicional.

Pongamos como ejemplo la escena inicial:

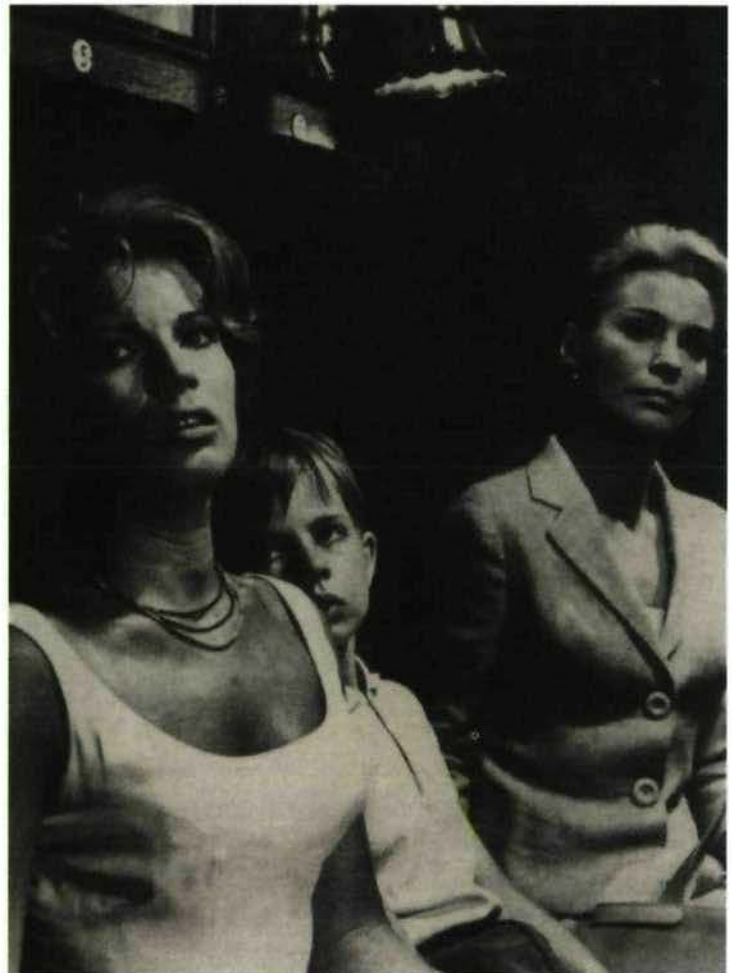
La película empieza con un plano que dura dos minutos. Es un primer plano de un niño, Johan (Jorgen Lindstrom) que se despierta en un vagón de tren; la cámara mediante un *travelling* lateral nos descubre que está acompañado de dos mujeres, Anna y Esther (Gunnel Lindblom e Ingrid Thulin), en cuyos rostros es visible un fuerte acaloramiento. Una de ellas, Esther se abanica con una libreta. De repente vemos como el niño se levanta, invadiendo de frente el plano; la cámara se sitúa ante su rostro, quedándose quieta unos instantes. Johan se friega los ojos, se gira y sale del compartimento en dirección a la ventana, todo bajo la atenta mirada de la cámara aún inmóvil en el interior del compartimento. El niño se vuelve y lee algo escrito en un idioma extranjero, en la puerta y le pregunta a Esther, que es traductora, "¿Qué significa esto?".

Esther le contesta: "No lo sé". Entonces Johan vocaliza en voz alta las letras de esa frase escrita en un idioma extraño.

El niño entra en el compartimento y se sienta entre las dos mujeres. Mira a Anna. Mediante un ligero *travelling* lateral vemos como ésta se levanta y se sienta en el banco de delante. El niño la sigue y se sienta a su lado buscando el cariño en su

hombro. Ella lo coge, lo coloca a su lado y ligeramente lo acaricia. En ese momento la cámara que enfoca la acción del niño se levanta ligeramente hacia el rostro de Anna, que muestra una total indiferencia en el gesto, con la sensación de asfixia por el calor. Ella parece mirar a Esther, que está frente a ella.

El segundo plano, que dura un minuto cuarenta y nueve segundos, es un contraplano de Esther que tose y coge un pañuelo. Anna hace el gesto de ayudar, pero Esther la des-



precia. La cámara, que no se mueve, muestra como las dos se van fuera del compartimento. El niño se levanta alterado, inquieto por lo sucedido y sale ligeramente del compartimento buscando con su mirada a las dos mujeres. Esther y Anna entran de nuevo, mientras el niño permanece fuera, cierran la puerta. Con la cámara aún dentro del compartimento, vemos un primer plano de Esther reponiéndose, y detrás de ella a un lado vemos la mirada triste del niño que se ha quedado detrás del cristal que separa el compartimento del exterior.

La secuencia continúa hasta un total de 25 planos que explican cómo Johan ve una luz por la ventana; seguidamente se duerme en el pasillo, pero le despierta el revisor pidiendo los billetes. Al despertarse investiga los compartimentos de al lado y descubre a unos militares... Los espía y al ver que uno sale, Johan se esconde, sin que aquél se dé cuenta. Johan vuelve a observar desde la ventana y mira cómo un tren que transporta tanques pasa ante sus ojos. Finalmente su madre sale del compartimento y lo coge por la espalda. La secuencia dura aproximadamente unos 7 minutos.

Uno de los intereses principales de esta secuencia inicial es su excepcionalidad en la obra bergmaniana. Por primera vez la fuerza de una escena inicial marca el tono del resto del film, ya que esta secuencia sirve de preámbulo de las ideas principales que salen a relucir a lo largo de toda la película, donde el vagón será la antesala de otro lugar cerrado –la habitación de un hotel–, en el que se desarrollará el proceso autodestructivo de dos mujeres, bajo la inocente presencia de un niño. Para el arranque Bergman elabora una secuencia atmosférica, casi irreal. No es casual que se inicie con un niño despertándose; en ella el silencio casi absoluto en los dos primeros planos resalta el gesto y le otorga una fuerte capacidad simbólica. A partir de aquí Bergman construye la escena a través de tres aspectos. Primero con el “tempo” de las imágenes, donde impone un ritmo lento a fin de transmitir una sensación de monotonía, en la que por ejemplo vemos a Johan “mirándonos” durante unos instantes antes de iniciar su itinerario por el vagón, o el *travelling* inicial que se detiene unos segundos cuando la cámara encuentra primero el rostro de Anna y luego el de Esther. El segundo aspecto es, por supuesto, la capacidad gestual de los siempre magníficos actores bergmanianos, y en como los rostros desenchajados, casi ahogándose en las cuatro paredes del compartimento expresan el vacío de los personajes. Sin embargo, lo que más nos interesa es cómo Bergman se sirve del movimiento de los personajes dentro de un espacio, en lo que podríamos llamar una precisa coreografía interna. A partir del espacio el realizador sueco

crea un referente psicológico de los conflictos que el silencio oculta y consigue el sueño de todo cineasta, la capacidad de trascender mediante la imagen.

Bergman plantea para los tres personajes dos recorridos diferentes, primero cómo Johan se mueve entre las dos mujeres y segundo la propia relación entre ellas. Primero fijémonos en el recorrido del niño: éste se levanta aturrido, vuelve a sentarse entre las dos mujeres, luego se levanta y sigue a su madre, y finalmente, ante la tensión que se genera con los síntomas de la enfermedad de Esther, sale del compartimento, dejando a las dos mujeres dentro e iniciando su labor de aprendizaje de un mundo desconocido (plano 3 en adelante). El “itinerario” geográfico muestra cómo el niño es una figura que revela el conflicto latente entre los dos personajes femeninos. En Johan convive su posición de prisionero dentro del conflicto, debido a sus dependencias familiares, y la necesidad del personaje de salir de ese ambiente. Significativo es cómo la cámara resalta a Johan detrás de esa puerta de cristal, frontera que separa los dos espacios, y también símbolo de la incapacidad de acceder al conflictivo mundo de los adultos.

El segundo conflicto latente en la escena es el de la lucha sin cuartel entre las dos mujeres. Aparentemente el único gesto visible de odio es cuando (plano 2) Esther rechaza la ayuda que Anna le presta al sufrir un ataque de tos. Bergman decide crear un estado psicológico y evitar cualquier referencia explícita sobre la problemática relación entre ambas, sobre todo por coherencia argumental, ya que su incapacidad de comprenderse es fruto de la represión y de su mutuo silencio.

Sin embargo, Bergman se sirve otra vez del movimiento de los personajes para visualizar ese conflicto. Al inicio Anna parece estar en un estado de semiinconsciencia junto a Esther, pero cuando el diálogo entre ésta y Johan lo despierta, decide levantarse y sentarse en el asiento de delante, justo en la esquina contraria. Es un gesto sencillo, pero revelador de esa incapacidad de convivencia, que la estrechez del marco hace cada vez más insoportable.

Como vemos, esta escena muestra la capacidad de plantear un conflicto dramático en términos puramente visuales. Bergman simplemente ha sabido aprovecharse de su experiencia teatral, en cuanto al uso del espacio y el movimiento y convertirlos en recursos plenamente cinematográficos. Para ello la cámara se convierte en el elemento protagonista, ya que su uso hace que la descripción aparente de los hechos se convierta en un lenguaje de signos y símbolos y así elaborar un discurso nuevo donde la imagen y la mirada se convierten en la más efectiva revelación de la dimensión humana ♦