

E L ESPACIO DE LA FICCIÓN ES EL TIEMPO DEL ESPECTADOR: LA REFLEXIVIDAD DE LA MIRADA A LA CÁMARA EN *UN VERANO CON MÓNICA*¹

DAVID VÁZQUEZ COUTO

Universidad de Salamanca
davidcouth@usal.es

Resumen: *Un verano con Mónica* (Ingmar Bergman, 1952) fue un referente para los cineastas que buscaban nuevas formas de hacer cine durante los años sesenta y setenta porque con la mirada a la cámara de su protagonista se anticipó a la reflexividad característica de la modernidad cinematográfica. Al irrumpir inesperadamente en la narración, esta mirada se convierte en una estrategia autoconsciente dirigida a desarticlar no solo la ficción cinematográfica, sino también la ficción de Mónica, que se ha apropiado simbólicamente del mundo imaginario proyectado por el cine.

Palabras clave: Ingmar Bergman / Cine / Mirada a la cámara / Reflexividad / Modernidad cinematográfica.

THE SPACE OF FICTION IS THE VIEW'S TIME: THE REFLEXIVITY OF THE LOOK AT THE CAMERA IN *SUMMER WITH MONIKA*

Abstract: *Summer with Monika* (Ingmar Bergman, 1952) was a point of reference for filmmakers searching new ways of filmmaking during the 1960s and 1970s because it anticipated the characteristic reflexivity of cinematic modernity because of the protagonist's look at the camera. By unexpectedly bursting into the narrative, this gaze becomes a self-conscious strategy aimed at disarticulating not only the cinematic fiction, but also Monika's fiction, which has symbolically appropriated the imaginary world projected by cinema.

Key words: Ingmar Bergman / Cinema / Look at the camera / Reflexivity / Cinematic modernity.

"Esos son los ojos cuya llama atraviesa el crepúsculo,
miras sutiles y tremendas que reconozco en su malicia espantosa.
Atraen, subyugan, devoran las miradas del imprudente que las contempla".
Baudelaire, *La estancia doble*, 1869

1. Introducción

Con el pequeño poema en prosa al que pertenecen estos versos, Baudelaire incide, una vez más y con su particular dominio del lenguaje, en su idea de la vastedad del hombre; una inmensidad profundamente íntima que se despliega fugazmente

contemplando el espectáculo del mundo. Así aparece, en momentos de éxtasis, la vida ante nuestros ojos. Así desaparece nuestra inconsciencia sobre lo que vemos y lo que somos.

Como el pintor de la modernidad, Bergman busca "extraer lo eterno de lo transitorio"² construyendo

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2021 / Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2021.

¹ Este texto se encuadra en el proyecto de investigación *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas* (ref. HAR2017-85392-P), financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

² BAUDELAIRE, Charles, 2005, p. 33.

un espacio intemporal para el hombre capaz de traspasar el umbral de la representación. Con el análisis de *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952) pretendemos descifrar el secreto de los ojos que nos miran desde un más allá trastocando nuestra condición de espectadores, y para ello debemos comenzar por aclarar la significación simbólica e histórica de la película contextualizando su estética, tanto en el marco filmográfico de Bergman como en el panorama del cine europeo. Si ahondamos en los mecanismos ideológicos del cine que ponen en marcha los procesos de proyección e identificación en el espectador, comprenderemos cómo lo imaginario y lo real se confunden para dar forma al mundo de Mónica. De este modo nos preparamos para el advenimiento de su enigmática mirada a la cámara, cuya contemplación supone un desenmascaramiento del personaje, pero también del espectador y de la obra. Por eso, trataremos de profundizar en el funcionamiento de este tipo de mirada como estrategia de distanciamiento reflexivo que devuelve la imagen de la pantalla al espacio vacío de lo real ocupado por el espectador, porque la reflexividad opera como una suerte de duplicidad fantasmática que afirma la presencia actual de un mundo imaginario ya pasado y ausente para lanzarnos a la conquista de una verdad intemporal. En otras palabras, queremos mostrar cómo esta mirada hace coincidir al personaje y al espectador en la misma continuidad espacio-temporal gracias a la extensión del universo diegético hacia un más acá del plano; *mise en abyme* que, a fin de cuentas, conlleva una duda razonable sobre nuestra condición existencial como espectadores o personajes de este gran teatro que es el mundo.

2. La juventud y el verano

Un verano con Mónica se estrena en las salas de cine suecas cuando el neorrealismo de posguerra todavía dominaba el panorama cinematográfico europeo. Douchet la define como una "tragédie en trois actes" porque su historia –dos jóvenes ena-

morados se escapan de casa para pasar el verano en una isla del archipiélago cercano a Estocolmo– obedece a una lógica circular que condena a los amantes a volver al lugar del que han tratado de huir.³ En el primer acto se presenta a los personajes en su entorno familiar y social: Mónica Eriksen (Harriet Andersson) es una joven de dieciocho años que trabaja en un almacén de hortalizas y vive en un pequeño apartamento con su padre alcohólico, su madre y sus tres hermanos menores. Harry Lund (Lars Ekborg) tiene diecinueve años y es huérfano de madre desde los ocho años. Trabaja en un almacén de vidrio y porcelana y vive con su padre, que no goza de buena salud. Ambos se enamoran y deciden irse a la isla de Ornö en verano. En el segundo acto la pareja vive la libre felicidad en la naturaleza de la isla hasta que la llegada del otoño coincide con el embarazo de Mónica. Finalmente, en el tercer acto, ya de vuelta en la ciudad, la pareja contrae matrimonio bajo el cuidado de la tía de Harry. Poco después, Mónica da a luz a la pequeña June, pero pronto se desentiende de ella y de las tareas del hogar. Es infiel a su marido y se va de casa, dejando a Harry con la niña. Ahora, el invierno, mucho más largo, ha llegado, y el verano es ya un sueño del pasado.

Un verano con Mónica suele considerarse el epílogo del "periodo rosa" (*rose period*),⁴ una primera etapa en la filmografía de Ingmar Bergman que "project a tone of sophisticated humor and erotic badinage"⁵ con pinceladas de naturalismo nórdico, realismo poético francés y neorrealismo italiano.⁶ Hasta ese momento Bergman "se desprende con dificultad del impresionismo, del naturalismo a veces algo melodramático"⁷ con el que aborda la problemática social y sentimental juvenil de la posguerra sueca. Truffaut acierta al decir que "las primeras películas de Bergman sorprenden por su pesimismo y su tono de rebeldía. Tratan por lo general de una pareja de adolescentes que buscan la felicidad en la huida oponiéndose a la sociedad burguesa".⁸ En efecto, y si esta huida explora la poética del clima y de las estaciones, del

³ DOUCHET, Jean, 2006, p. 5.

⁴ GADO, Frank, 1986, p. 140. Para un análisis pormenorizado de las primeras películas de Bergman, desde *Crisis* (*Kris*, 1946) hasta *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1951), véase RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón, 2018.

⁵ STEENE, Birgitta, 2005, p. 37.

⁶ Los grandes maestros del cine mudo sueco y del cine francés de entreguerras, especialmente Victor Sjöström, Marcel Carné y Julien Duvivier, fueron una gran influencia en el cine de Bergman durante sus primeros años como director (BERGMAN, Ingmar; CARDULLO, Bert, 2009, p. 353 y 355). También lo sería el neorrealismo italiano de Rosellini, que tuvo un fuerte impacto estético en películas como *Ciudad portuaria* (*Hamnstad*, 1948) (BJÖRKMAN, Stig; MANN, Torsten; SIMA, Jonas, 1973, p. 38-39). En relación a este tema, véase ZUBIAUR CARREÑO, Francisco, 2004.

⁷ MOELLER, Charles, 1995, p. 94.

⁸ TRUFFAUT, François, 1976, p. 256.

paisaje y del rostro, para condicionar a sus personajes mediante las relaciones simbólicas, nos acercamos un poco más a *Juegos de verano* y a *Un verano con Mónica*. Esto responde a una tendencia general del cine sueco de la época que heredaba la lírica naturalista del cine mudo de Victor Sjöström y Mauritz Stiller, cuyas raíces se hundían en la tradición romántica de finales de la primera mitad del XIX para privilegiar el espacio natural frente al urbano.⁹ Söderberg Widding incluso lo considera un género de carácter nacional que venía gestándose en Suecia desde la segunda mitad de los años cuarenta: "El nuevo género de las películas que tematizan los conflictos de la juventud es, a primera vista, un perfil específicamente sueco por sus descripciones del Estocolmo frívolo, su decadencia y su destructividad".¹⁰ Era la reacción de una nueva generación que tenía recuerdos de una guerra cercana en la que no había luchado. A pesar de ello, este inconformismo anticipa la oposición a la vieja burguesía que se había apropiado de la industria cinematográfica. Por eso, si la crítica francesa admiraba el cine de Bergman no era solo por la desobediencia que sus personajes más jóvenes muestran hacia sus mentores, sino por el carácter contestatario de su forma de hacer cine. Siendo clásica, *Un verano con Mónica* lleva a "su apogeo [el] renacimiento del joven cine moderno"¹¹ porque utiliza una estructura narrativa convencional para aniquilarla en el preciso instante en el que Mónica sorprende con su mirada al espectador. Pero ya llegaremos a eso. Antes debemos detenernos en los motivos que impulsan a Mónica a dejarlo todo para vivir su romance de verano.

3. Más allá de la pantalla están las estrellas

Una antigua leyenda taoísta cuenta que Ming Hwang, séptimo Emperador de la dinastía Tang, ordenó pintar un paisaje sobre una de las paredes del palacio a un artista llamado Wu Tao-tsz' (701-792 d. C.). Los deseos del Emperador se cumplieron y Wu Tao-tsz' pintó una escena de naturaleza que su mecenas contemplaba con admiración. Pero el artista advierte de algo mágico y hermoso que habita el interior de la pequeña cueva que se puede ver al

pie de la montaña. Y dando una palmada, Wu Tao-tsz' abrió la gruta y se adentró en sus galerías. Desde el otro lado hizo señas al Emperador para que le siguiera y pudiera ver las maravillas que se esconden en el interior del paisaje pintado, pero antes de que el asombrado Emperador pudiera acercarse, toda la escena se desvaneció ante sus ojos. Y nunca más se ha vuelto a ver a Wu Tao-tsz'.¹²

Este relato sobre la muerte de uno de los artistas más reconocidos de su época propone un final mitológico para un hombre capaz de descubrir los misterios del más allá gracias a los poderes divinos de la creación. Su paisaje es el umbral que separa el mundo de su reflejo habitado por fantasmas, y para adentrarse en él, en lo imaginario, es necesaria "la práctica mágica espontánea del espíritu que sueña".¹³ En *El cine o el hombre imaginario (Le Cinéma ou l'homme imaginaire, 1956)* Edgar Morin analiza los mecanismos comunes entre los sueños y el cine planteando la proyección y la identificación como el proceso por el cual el espectador, además de proyectarse en el mundo mágico de la gran pantalla, absorbe este mundo en sí mismo para llevarlo hasta su vida real. Elsaesser y Hagener explican este proceso de proyección-identificación del espectador como una forma de eliminar el límite espacial que separa la ficción de la realidad:

[The] projection allows the spectator to plunge into the film, to temporarily dissolve part of his/her bodily boundaries and give up his/her individual subject status, in favor of a communal experience and a self-alienating objectification; and, pointing inward, identification means the spectator can absorb the film, make it his or her own, i.e. incorporate the world and thereby constitute him-/herself as an "imaginary" subject.¹⁴

Ya durante los primeros pasos del cine había una preocupación por la relación entre ambos mundos separados por la pantalla. Así, en *Uncle Josh At The Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902), vemos cómo un espectador, presa de las emociones que le provocan las imágenes, rompe la pantalla al tratar de entrar en el mundo de la diégesis, pero lo que encuentra al otro lado no es más que el espacio anodino de la realidad. Este "espacio liminal"¹⁵

⁹ Durante estos años triunfan en Europa las películas de Arne Mattsson *Un solo verano de felicidad (Hon dansade en sommar, 1951)* y *Los amores ardientes de mi juventud (För min heta ungdoms skull, 1952)*.

¹⁰ SÖDERBERG WIDDING, Astrid, 1996, p. 263.

¹¹ Jean-Luc Godard citado por MANDELBAUM, Jacques, 2007, p. 29. Texto publicado originalmente en *Arts*, 1958, n° 680, p. 6.

¹² ANDERSON, William, 1886, p. 255.

¹³ MORIN, Edgar, 2001, p. 74.

¹⁴ ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte, 2010, p. 37.

¹⁵ ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte, 2010, p. 38.

que separa materialmente el mundo mágico del mundo real solo puede ser superado oníricamente para “desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo por lo simbólico”.¹⁶ Así lo pensaba Buster Keaton, que en *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924) interpreta a un joven operador de cine y aprendiz de detective que se queda dormido durante la proyección de una película. Soñando con vivir fantásticas aventuras, logra pasar al mundo del otro lado de la pantalla para convertirse en Sherlock Jr., un detective que debe resolver el robo de un collar de perlas. Cuando despierta, recibe la visita de su amada (Kathryn McGuire) en sala de proyección. Keaton, con la intención de conquistarla, repite paso a paso cada gesto de seducción que el héroe de la película emplea con el personaje femenino.

En *La Rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), en cambio, es el personaje de ficción quien atraviesa la pantalla para vivir un romance en el mundo real con Cecilia (Mia Farrow), una espectadora que encuentra en la oscuridad de la sala de cine un refugio a la deprimente vida que lleva junto a su marido Monk (Danny Aiello) en la Nueva Jersey de la Gran Depresión. Después de ver varias veces la película *The Purple Rose of Cairo*, Cecilia se enamora de su protagonista, Tom Baxter (Jeff Daniels), un arqueólogo aventurero que vive un romance entre los lujos de la clase alta. En una de las proyecciones de la película, Baxter se fija en que Cecilia siempre está observando desde las butacas, así que decide abandonar su universo de ficción para adentrarse en la realidad extrafílmica. Tras el escándalo que supone esta huida para los productores, Gil Shepherd (Jeff Daniels), el actor que interpreta a Tom Baxter, interviene para intentar que su personaje vuelva a la película, pero Baxter se niega porque está enamorado de Cecilia. Entonces Shepherd se propone engatusar a Cecilia para que se vaya con él, el actor “real”. Cecilia debe elegir entre Tom Baxter, con quien podría escapar al idílico El Cairo de la película, y Gil Shepherd, que le ofrece irse a Hollywood, donde viven las estrellas. Finalmente, Cecilia

escoge la vida “real”, pero Shepherd, que ya ha conseguido que su personaje vuelva a la prisión de la ficción fílmica, se ha ido, y Cecilia debe volver a casa con su marido, sin otro lugar adonde huir que a la sala de cine.

El deseo de la nueva sociedad burguesa por convertirse en los héroes de la gran pantalla tiene su origen, según Morin, en las mejoras sociales que dieron lugar al llamado Estado de bienestar.¹⁷ Los héroes, como modelos y mediadores de los ideales culturales, son la imagen, a la vez divina y humana, de todo lo bello y lo bueno a lo que aspira el espectador. Al “mimetismo onírico total” de la sala de cine le sigue un “mimetismo práctico atrofiado”¹⁸ durante la vida cotidiana. De este modo, el espectador que se ha proyectado e identificado con la estrella, comienza imitar su apariencia mediante el uso de sus cosméticos, vestimentas, peinados, o cualquier otra cosa que pueda hacerlo más parecido a su ídolo, llegando incluso, en algunos casos, al extremo de la modificación quirúrgica del rostro. Pero todo ello “siempre que uno pueda pagarse el capricho crecientemente costoso de *autohacerse*”.¹⁹ Esto lo sabe bien la publicidad, que no tardó en comprender que lo imaginario se vende mejor que cualquier tipo de mercancía. Cuando la superproducción de la industria norteamericana que venía desarrollándose tras la Primera Guerra Mundial obligó a pensar en nuevas estrategias de mercado para aumentar el consumo, se llegó a la conclusión de que lo conveniente era producir un cambio en la mentalidad del consumidor, o mejor, fabricarlo al gusto del Estado y las grandes empresas para que no se conforme con lo necesario, sino para que aspire a poseer productos que digan al mundo algo de él.²⁰

En efecto, la publicidad, al menos la que cumple sus objetivos, no vende un producto, sino “la específica potencia de construcción de biografía que en su mismo espacio –*fantasmático, imaginario*– se pone en acto”.²¹ El cine crea imaginarios que la publicidad explota comercialmente, y tanto el cine como la publicidad pueden llegar a ser “fábricas de iden-

¹⁶ METZ, Christian, 2001, p. 19.

¹⁷ MORIN, Edgar, 1964, p. 23.

¹⁸ MORIN, Edgar, 1964, p. 115.

¹⁹ BREA, José Luis, 2004, p. 145.

²⁰ Paul M. Mazur, uno de los gurús de la banca por aquel entonces, describe los objetivos de esta estrategia de manipulación de masas: “The community that can be trained to desire change, to want new things even before the old have been entirely consumed, yields a market to be measured more by desires than by needs. And man’s desires can be developed so that they will greatly overshadow his needs”. MAZUR, Paul, 1928, p. 24-25. Edward L. Bernays encontró la forma de vincular la mercancía con la promesa de satisfacer los deseos previamente diseñados por un “gobierno invisible”. BERNAYS, Edward, 2008, p. 28.

²¹ BREA, José Luis, 2004, p. 145.

tividad", es decir, espacios donde proyectamos nuestro deseo de ser. En este sentido, Hollywood no sería tanto una "fábrica de sueños", como suele decirse, sino una "fábrica de realidad", en la medida en que la identidad se construye estableciendo relaciones morales con el mundo imaginario.

Ya Baudry advertía de este complejo proceso de relaciones de producción y difusión de ideologías mediante los mecanismos específicos del cine que lo configuraban como "dispositivo".²² Aquí entra en juego, según Metz, la "segunda maquinaria" de la "institución cinematográfica", basada en la "regulación social de la metapsicología espectral" y dirigida "por entero al placer fílmico".²³ De este modo, "ese material percibido-imaginario acaba depositándose en nuestro interior como en una segunda pantalla",²⁴ como sucede con Michel Poicard (Jean-Paul Belmondo), ese actor de poca monta que en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) viste la mítica gabardina y el sombrero de su admirado Rick Blaine (Humphrey Bogart) en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Se produce así lo que Morin describe como lo "novelesco burgués", donde "lo imaginario está afectado mucho más directamente por lo real, y lo real está afectado mucho más íntimamente por lo imaginario".²⁵ Las novelas de caballerías han dejado paso al cine de Hollywood, y como Quijotes de la sociedad de consumo, los espectadores no son capaces de distinguir el mundo soñado del mundo vivido, y terminan por ser víctimas de sus propias ficciones. En *Häxan* (1922), Benjamin Christensen incluso llegó a considerar esta intromisión de lo imaginario en la realidad como un síntoma de la brujería y de la histeria, percatándose de que el peso del imaginario cultural da forma a nuestros sueños, y estos, si se hacen demasiado "reales", enferman al espectador con delirios nocturnos: "La bruja recibía visitas nocturnas del Diablo. Hoy no es el Diablo, sino un actor famoso, un clérigo popular o un conocido médico, quien interrumpe la calma de la noche".

La necesidad de escapar de la anónima cotidianidad se proyecta sobre la estrella de cine, cuya capacidad de experimentar las poco comunes vidas de sus personajes convierte su propia existencia en al-

go exento de toda trivialidad terrenal. La vida de la estrella de cine es, en sí misma, digna de cualquier drama hollywoodiense, y hasta podríamos pensar, como lo hizo Barthes al referirse a los actores inmortalizados por las fotografías de d'Harcourt, que las estrellas llevan una existencia más cinematográfica en la calle y en el hogar que en los estudios de rodaje: "Situación paradójica: aquí la realidad es la escena; la ciudad es mito, ensueño, maravilla".²⁶ A menudo, la misma estrella de cine se ve a sí misma como una divinidad. Por eso Norma Desmond (Gloria Swanson), vieja gloria del cine mudo en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), vive interpretando su propio papel de estrella. Al incorporar esta "visión mágica del mundo"²⁷ a su vida, Norma no puede ir más allá de la máscara que se ha creado. La locura hace indiscernible cualquier límite entre la ficción y la realidad hasta el punto de que, creyendo que está interpretando a Salomé en un estudio de cine, baja por las escaleras de su mansión para rodar su última escena antes de ser detenida por el crimen que ha cometido. Al llegar abajo dice unas palabras de agradecimiento para los que hacen posible su vida en el cine: "You see. This is my life. It always will be. There's nothing else. Just us and the cameras and ... -continúa dirigiendo su mirada hacia nosotros- ...those wonderful people out there in the dark". Acto seguido, se despide de su público: "All right, Mr. DeMille. I'm ready for my close-up". Se acerca a la cámara con el gesto grotesco de una máscara y su imagen se disuelve hasta que termina por desaparecer ante la mirada del espectador (Fig. 1). Esta niebla no deja ver los límites de la triple funcionalidad de la pantalla, que "for the spectator, it is the threshold between her this world and that of the film; for the film it is the threshold between myth and reality, and for the actor, it is the threshold between role and image".²⁸

Llegados a este punto ya podemos comprender algo mejor cómo *Un verano con Mónica* explora el conflicto de la identidad desde el poder de las representaciones perfiladas por el cine. A esto se refiere Wood, por cierto, cuando afirma que "puede advertirse en este film cierta tendencia sociológica

²² BAUDRY, Jean-Louis, 1975.

²³ METZ, Christian, 2001, p. 23.

²⁴ METZ, Christian, 2001, p. 63.

²⁵ MORIN, Edgar, 1964, p. 20.

²⁶ BARTHES, Roland, 1999, p. 15.

²⁷ MORIN, Edgar, 1964, p. 74.

²⁸ ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte, 2010, p. 36.



Fig. 1. WILDER, Billy. *Sunset Boulevard* [35 mm]. Estados Unidos. Paramount Pictures, 1950.

que resulta un tanto forzada”.²⁹ En su primera cita, los jóvenes amantes van al cine a ver a Greta Garbo en un romance arquetípico de Hollywood. Mientras Harry bosteza aburrido, Mónica, cautivada por el glamour que envuelve a la actriz femenina, llora emocionada durante el beso en la gran pantalla. De camino a casa, Mónica fantasea con la maravillosa vida que rodea a las estrellas de cine: “Algunos lo tienen todo; dinero, casas bonitas y coches caros. Se divierten y siempre van a bailes”. En el escaparate de una tienda de ropa hay un abrigo muy parecido al que lleva la protagonista de la película que acaban de ver, y Mónica deja claro su interés en él. Luego se detienen en el banco de un parque mientras cae el sol tras las chimeneas de las fábricas. Sentados a la luz de una farola, Mónica trata de imitar, forzosamente, el momento romántico de la película con su acompañante, repitiendo las mismas palabras que la protagonista de la película: “Ahora puedes besarme, Harry”. Al día siguiente, cuando Mónica se vuelve a encontrar con Harry, le dice: “No eres como el resto. Pareces salido de una película”. Mónica vive en la protectora fantasía que le proporciona el cine y construye su mundo basándose en la proyección-identificación imaginaria con el personaje de la película. Quiere ser como la Garbo y formar parte del olimpo politeísta del cine. Al fin y al cabo, la identidad es “mito y reali-

dad al mismo tiempo”, porque “cada uno posee su personalidad, pero cada uno vive el mito de su personalidad”.³⁰

El fallo adaptativo del hombre al medio que él mismo ha creado deriva en una existencia deprimente solo mitigada por el amor, el verano y el cine. Sin embargo, al mismo tiempo que con esta visión del mundo mágico el espectador se evade de sus problemas, también se cronifica la insatisfacción de los deseos. Pero el espíritu rebelde de Mónica no cesa en su empeño por satisfacerlos, así que deja su vida en la ciudad y se escapa con Harry a la isla de Ornö. Al principio, todo es idílico, y la isla se convierte en nuevo jardín del Edén, donde los placeres de la sexualidad y del amor están liberados de la censura moral. Pero nada es para siempre, y el atardecer del verano, como el de C. D. Friedrich en su última serie de pinturas dedicadas a las estaciones del año y las edades del hombre (1835), anticipa el final de la juventud con la llegada del otoño. Las nubes negras amenazan con la tormenta y Mónica menciona despreocupadamente que está embarazada. Entonces Harry advierte de la necesidad de volver a Estocolmo para hacer frente a sus responsabilidades como padres, pero Mónica deja clara su postura: “No, yo no voy a volver. Quiero que este verano siga así”. Finalmente, la vida en la isla es insostenible y comienzan las penurias. El sueño se acaba y a Mónica no le queda más remedio que volver a la ciudad, donde la convivencia entre ambos esboza el “infierno conyugal” de sus películas de finales de los sesenta y principios de los setenta.³¹

Recordemos por un momento cómo Cecilia, agotada por los constantes malos tratos de su marido, intenta, sin éxito, marcharse de casa para comenzar una nueva vida. Sin embargo, los sueños se esfuman porque la realidad no es como ella esperaba. Monk ya le había advertido que tarde o temprano volvería a casa con él porque la vida es más dura de lo que cree: “¡No es como en las películas! ¡Es el mundo real!”, le grita desde la puerta. En efecto, al final, tanto Cecilia como Mónica deben volver al lugar de donde huyeron. Ambas siguen soñando con el mundo de la gran pantalla, pero mientras Cecilia se resigna a retomar su vida anterior conformándose con el placer que le ofrece el cine, Mónica se niega a aceptar los códigos tradicionales de conducta que le obligan a ejercer su papel como mujer y madre. Después del parto,

²⁹ WOOD, Robin, 1972, p. 41.

³⁰ MORIN, Edgar, 1964, p. 208.

³¹ GÓMEZ ALEMANY, Carles, 2018.

Mónica comienza a culpar a Harry de la situación y no hace más que quejarse de que no puede comprarse ropa bonita. Harry, en cambio, trabaja y estudia una ingeniería para sacar a su familia adelante y tener un futuro mejor. Una noche que Harry está fuera, Mónica se acuesta con otro hombre. Tras una violenta discusión, Mónica se pone el abrigo que ha comprado con el dinero para el alquiler y se va dejando a la niña con su padre.

No hay mayor mito divinizador que el amor, porque “amar es idealizar y adorar”³² siguiendo los dictados de lo imaginario, pero tampoco hay mayor decepción que cuando esta imagen no coincide con la realidad. Lo que Mónica espera de su vida es una quimera que le hace infeliz con su marido y su hija, pero feliz interpretando el papel de diva. Las fantasías de una madre impulsiva y caprichosa, que todavía duerme con un peluche a su lado, la convierten en su propia imagen del mito erótico femenino que termina por ser destructivo para los insensatos que se enamoran de ella. Este es el carácter novedoso de los personajes femeninos de las películas de Ingmar Bergman que había realizado hasta entonces,³³ y que hace de *Un verano con Mónica* una “anomalía” del género,³⁴ porque sin abandonar el “placer visual”³⁵ que produce la contemplación del cuerpo de Mónica, Bergman se suma a la tendencia del cine europeo de posguerra que se interesaba por el mundo secreto de las mujeres,³⁶ desde Karin (Ingrid Bergman), para quien la bucólica postal de *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, Terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950) se convierte en una prisión, hasta Lena (Lena Nyman), la joven con conciencia social y política previas al mayo del 68 en la trilogía *Soy curiosa* (*Jag är nyfiken*, Vilgot Sjöman, 1967-1968). Mónica, como una Nora Helmer de su tiempo –la esposa y madre que finalmente abandona su *Casa de muñecas* (*Et dukkehjem*, Henrik Ibsen, 1879)–, está ahora más cerca de ser una *femme fatale* a la que se le reprocha vivir fuera de los límites morales de la sociedad. Los nuevos cines que siguieron la mirada de Mónica poco menos que como su primer mandamiento crearon personajes femeninos a su imagen y semejanza, y como ella, también se atrevieron a imitar a los dioses mirando con descaro a la cámara.

³² MORIN, Edgar, 1964, p. 45.

³³ WOOD, Robin, 1972, p. 43.

³⁴ GADO, Frank, 1986, p. 158.

³⁵ MULVEY, Laura, 1975.

³⁶ HUBNER, Laura, 2007.

³⁷ BARTHES, Roland, 1999, p. 39.

³⁸ DOANE, Mary Ann, 2003, p. 101.

³⁹ AUMONT, Jacques, 1998.

4. La mirada a la cámara

Ahora el verano permanece como el recuerdo de una ilusión ante el desengaño del presente. Mónica deja atrás una vida con su hijo y su marido para vivir entre las sombras de la ciudad. Una noche, mientras Harry está de viaje por trabajo, ella sale a divertirse. Mónica está tomando un café en un bar de copas y alguien pone un swing en la gramola. La cámara se acerca manteniendo la distancia focal, y su acompañante, que permanece fuera de plano, le ofrece un cigarrillo y le da fuego. En una sugerente metáfora que anticipa el inminente encuentro sexual entre ambos, Mónica enciende el cigarrillo del joven con el suyo. Con gesto travieso, le echa el humo a la cara y se recuesta sobre el respaldo de la silla. Mientras le da una calada al cigarrillo, Mónica, que hasta el momento había permanecido de perfil mirando a su acompañante, se gira en tres cuartos para clavar su mirada en la cámara. Así descubre al espectador mirándola desde el otro lado de la pantalla. Ahora la cámara se acerca lentamente hasta encuadrar el rostro de Mónica en un larguísimo primer plano cerrado. El espacio que la rodea se oscurece enfatizando la expresión de su rostro iluminado como el de las estrellas del cine (Fig. 2). En este instante Mónica se transforma ante la cámara en la divinidad a la que antes rendía culto. De hecho, su rostro nos recuerda al de la Garbo en el último plano de *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933), aunque con una diferencia que lo cambia todo: la mirada frontal. Si Barthes pensaba que el “rostro deificado” de la Garbo “mostraba una especie de idea platónica de la criatura”,³⁷ es porque, como afirma Doane, “to constitute a veritable zero degree of expression” que “is forced into legibility by the pressure of the narrative culminating in that moment”.³⁸ Precisamente, lo que Bergman pretende es dismantelar este proceso de proyección-identificación del espectador con el personaje utilizando la estética artificial del primer plano hollywoodiense. Así se destruye el “rostro ordinario”,³⁹ mediante una intemporalidad reforzada por la “máscara



Fig. 2. BERGMAN, Ingmar. *Sommaren med Monika* [35 mm]. Suecia. Svensk Filmindustri, 1952.

total"⁴⁰ de Mónica que cambia el sentido de lo que hace visible al transgredir los códigos de la narración de la que forma parte. La mirada frontal ofrece así una salida: solo alejándonos de la narración podemos ver el conjunto de lo narrado.

"Así se estableció de repente y por primera vez en la historia del cine un descarado contacto directo con el espectador".⁴¹ Esta afirmación del propio Bergman es atrevida, desde luego, ya que se conocen muchas miradas a la cámara anteriores, algunas tan icónicas como la del forajido (Justus D. Barnes) que nos dispara con su revólver en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), o la de un primerizo Charlot interrumpiendo constantemente la filmación de las *Carreras de coches para niños* (*Kid Auto Races at Venice*, Henry Lehrman, 1914). De hecho, en los orígenes del cine la mirada a la cámara es algo muy frecuente, sobre todo cuando se presenta como "aparte teatral",⁴² tal y como lo hace Bergman en *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar på vår*

kärlek, 1946), donde el misterioso hombre del paraguas (Gösta Cederlund) comenta la acción con el espectador sin que los personajes se den cuenta de su presencia. Esta es la razón por la que la mirada a la cámara se admite sin prejuicios en determinados géneros como la comedia burlesca o el musical, herederos de la tradición teatral del *music-hall*, pero también en el cine documental, incluidas las películas domésticas y los reportajes para la televisión, donde previamente el espectador acepta tácitamente la objetividad de lo representado. De ahí que Bergman utilice la "reflexión metalingüística" al comienzo de *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) con la intención de "convertir un efecto de verosimilitud (el mecanismo de la entrevista ante la cámara) en efecto de verdad".⁴³

Ahora bien, cuando la mirada a la cámara se presenta en primer plano "adquiere un carácter fuertemente cinematográfico" debido al énfasis personal que el aumento del tamaño produce en el espectador. En este caso, el primer plano se erige, al menos hasta la llegada de D. W. Griffith, como una "imagen carente de posibilidad de engarce",⁴⁴ es decir, situada al margen de la continuidad narrativa. De ahí que lo habitual fuese colocar el primer plano al principio –como un acto de presentación– o al final de la película –como un acto apoteósico–,⁴⁵ una convención que al cine moderno, en lo que a la mirada a la cámara se refiere, le costará abandonar si no quiere arriesgar el "pacto ficcional" por el cual el espectador finge que lo que está viendo es verdad.⁴⁶ Y si no, piénsese, por ejemplo, en la última mirada que Giulietta Masina dirige a la cámara en *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, Federico Fellini, 1957), o en la de Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) al final de *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959).

Por tanto, introducir este tipo de plano durante la narración supone una estrategia atrevida que podría –y debería– comprometer la ilusión filmica. Si Bergman afirma, refiriéndose a la mirada de Mónica, que al cine le sorprende lo que al teatro le parece normal,⁴⁷ es porque alude a una cuestión

⁴⁰ BARTHES, Roland, 1999, p. 39.

⁴¹ BERGMAN, Ingmar, 2007, p. 253.

⁴² DALL'ASTA, Monica, 1998, p. 289.

⁴³ COMPANY, Juan Miguel, 1990, p. 14.

⁴⁴ DALL'ASTA, Monica, 1998, p. 289.

⁴⁵ DALL'ASTA, Monica, 1998, p. 295-296.

⁴⁶ ECO, Umberto, 1996, p. 85.

⁴⁷ BJÖRKMAN, Stig; MANN, Torsten; SIMA, Jonas, 1973, p. 218-219.

de convenciones institucionales atribuidas a cada medio, admitiendo que la mirada a la cámara es un recurso de origen teatral que se convierte en cinematográfico a través del primer plano. La mirada a la cámara de Mónica, por tanto, no reproduce las convenciones teatrales, sino que las adapta al estilo cinematográfico.⁴⁸

También la mirada fugaz que Henriette (Sylvia Baille) dirige a la cámara en *Una partida de campo* (*Partie de Campagne*, Jean Renoir, 1936) tiene su lugar en mitad del relato.⁴⁹ Al igual que Mónica, Henriette sabe que estamos ahí, agazapados detrás los arbustos, observando algo que no deberíamos ver: su pasional encuentro con Henri (Georges Darnoux) en un lugar apartado de la ribera del río (Fig. 3). Ahora sabemos que el personaje es consciente de nuestra presencia como espectadores de su intimidad, porque "the fourth look [...] constitutes the viewer as visible subject".⁵⁰ Sin embargo, lo efímero de su mirada, que con desenfocada sutileza no deja tiempo suficiente al espectador para la reflexión, nos libera de la culpa demasiado pronto. Mónica no caerá en este error y se asegurará de que el espectador salga de su cómodo escondrijo.

Ahora bien, para que esto pueda llegar a suceder es necesario que la mirada a la cámara cumpla una serie de condiciones formales. La primera y más importante, por ser la que la constituye como tal, es que la mirada frontal del personaje no debe tener su correspondiente contraplano.⁵¹ En otras palabras, el lugar hacia donde mira el personaje nunca puede ser revelado para que el espectador pueda ocupar esta posición en el vacío. El resto de condiciones están dirigidas a enfatizar esta posición y que el espectador no tenga lugar a dudas de que él es el receptor de la mirada. Esto se consigue evitando cualquier entorpecimiento visual, por lo que la mirada ha de ser lo más clara y directa posible buscando la frontalidad y la proximidad del rostro encuadrado en un primer plano.⁵² Pero además, si se pretende entender la efectividad del plano, se han de tener en cuenta las causas que motivan la aparición de esta mirada dentro de la obra.⁵³



Fig. 3. RENOIR, Jean. *Partie de campagne* [35 mm]. Francia. Panthéon Productions, 1936.

Según Douchet, la mirada de Mónica consigue impactar al espectador gracias a tres factores: su lugar en la historia, su duración, y la puesta en escena. En primer lugar, la localización de la mirada en la película está motivada por causas diégéticas que le dan un sentido: "Le regard-cámara intervient donc à un tournant du récit: il en accentue le caractère dramatique et l'intensité morale".⁵⁴ Bergman, al situar la escena, inesperadamente, en medio de la narración todavía inconclusa, permite un retorno del espectador a la ficción después de un breve distanciamiento: "Creo, precisamente, que si se desvía un instante la atención del espectador, y luego se la devuelve al film, se aumenta su capital de sensibilidad y disponibilidad, no se le disminuye".⁵⁵ Se trata de un vaivén que potencia la capacidad receptiva del público, como si despertase en mitad de un "sueño paradójico" para volver a dormirse con las imágenes que quedaron impresionadas en la memoria. Bonitzer apunta en esta dirección cuando dice que la mirada a la cámara de Mónica incrementa la intensidad de la ficción des-

⁴⁸ WILLIAMS, Dan, 2015, p. 114.

⁴⁹ BERGALA, Alain, 2005, p. 93.

⁵⁰ "La cuarta mirada" de Willemen se añade a los tres tipos de miradas planteadas por Laura Mulvey (1975). WILLEMEN, Paul, 1994, p. 107.

⁵¹ VERNET, Marc, 1989, p. 51.

⁵² VERNET, Marc, 1989, p. 49.

⁵³ VERNET, Marc, 1989, p. 62.

⁵⁴ DOUCHET, Jean, 2006, p. 15.

⁵⁵ BJÖRKMANN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas, 1973, p. 171.

pués de suspender momentáneamente la narración. La distensión repentina de una tensión acumulada pone a prueba la elasticidad de la ficción sin llegar a romperla: "Il se produit une sorte d'incandescence, où vacillent les conventions narratives du cinéma. Mais rien n'est brisé".⁵⁶ En segundo lugar, Mónica mantiene la mirada clavada en el objetivo durante algo más de medio minuto; un tiempo que busca detenerse para parecer eterno ante la incomodidad de un público obligado a reflexionar sobre lo que está viendo. Y en tercer lugar, la estética de la puesta en escena, construida a partir del encuadre del rostro en primer plano iluminado con un fuerte claroscuro, potencia el carácter expresivo de la mirada al mismo tiempo que abstrae al rostro de su entorno como una entidad autónoma. Todas estas condiciones ejercen una retórica de la mirada que contrasta con el naturalismo, aquí entendido como el estilo favorable a la ilusión. De este modo la estética del plano mantiene una relación dialéctica con la estética de la película, ya que una adquiere su poder efectivo en función de la otra. Es necesario un efecto de contraste, y cuanto mejor sea la ilusión del relato, si se puede decir así, mayor será el impacto en el espectador cuando le asalte la mirada. Se abre, en este sentido, una grieta en el discurso fílmico por contraste entre el naturalismo, que implica al espectador en la ficción, y el antinaturalismo, que descubre esta ficción enfatizando su artificialidad. Si la mirada a la cámara no cumple estos requisitos, corre el riesgo de convertirse en una "mirada vacía".⁵⁷

Bonitzer distingue entre la "mirada oculta" (*regard caché*), como la del rostro femenino, que confirma a los espectadores en el lugar imaginario de la entidad creadora sin poner en peligro el estatus tradicional de la ficción, y la "contramirada" (*contre-regard*), que amenaza y pone en duda el clásico "orden del cine".⁵⁸ Una es un "juego de seducción" entre la actriz/personaje y el autor que implica un "discurso de dominio" sobre el orden del cine, y la otra, puramente brechtiana y con pretensiones reflexivas, descubre la ficción como un simple truco de magia para producir "el síntoma de

un bloqueo, de una parálisis del cuerpo cinematográfico".⁵⁹ Es ésta última, la "contramirada" –la mirada de la Gorgona, diríamos nosotros–, la que Bonitzer define como "abyecta" porque interrumpe con su "terror específico" el "placer de ver" (*Schaulust*),⁶⁰ o el "placer fílmico", si utilizamos las palabras de Metz,⁶¹ que precisamente consiste en no ser visto. Sin embargo, como ya le criticó Vernet en su momento, ambas miradas son una llamada a la unidad, a un traspasar la pantalla y eliminar la división de espacios, y, por tanto, "there are not two looks 'at the camera': there is only a single one –an ambiguous, doubled, perverse look that simultaneously expresses desire and its condemnation, invitation and rejection".⁶² La diferencia radica en que la "mirada oculta" no se dirige directamente a nosotros, sino a algo desconocido situado en un lugar imaginario capaz de colectivizar las miradas de los espectadores. Puesto que el sentido último de la mirada a la cámara es el mismo sea cual sea su valoración funcional –el espectador no sabe, ni le importa saber, a quién va dirigida la mirada–, el fundamento de Bonitzer que propone a Godard y Straub como los únicos autores capaces de lidiar con la mirada de la reflexividad parece un tanto forzado. Más aún si consideramos el caso de la mirada de Mónica, que para Bonitzer es una "mirada oculta" que, como las del cine de Fellini o de Dwoskin, no pretende romper con la narración, sino implicar todavía más al espectador en la ficción. Sin embargo, esto no implica en absoluto que una "mirada oculta" como la de Mónica no pueda ser también una "contramirada" capaz de reflejar el aparato cinematográfico invisible. No hay razón alguna para pensar que estas dos categorías deban ser excluyentes entre sí. Deleuze, en cambio, frente a la reflexión parcial producida por el primer plano de un rostro que no mira a la cámara, no duda en afirmar que miradas como la de Mónica "establecen una reflexión total y confieren al primer plano una lejanía que le es propia".⁶³ La mirada del espectador ya no "rebota" sobre la superficie de la pantalla, sino que continúa en el más allá del mundo mágico hasta llegar a su origen, que no es otra cosa que

⁵⁶ BONITZER, Pascal, 1977, p. 44.

⁵⁷ VERNET, Marc, 1989, p. 53.

⁵⁸ BONITZER, Pascal, 1977, p. 45.

⁵⁹ BONITZER, Pascal, 1977, p. 46.

⁶⁰ BONITZER, Pascal, 1977, p. 44.

⁶¹ METZ, Christian, 2001, p. 14.

⁶² VERNET, Marc, 1989, p. 56.

⁶³ DELEUZE, Gilles, 1984, p. 140-141.

nuestra mirada. Paradójicamente, la reflexión total no es una mirada reflejada, sino una mirada que se adentra en el reflejo para verse desde el otro lado con sus propios ojos.

Con la inflexión narrativa –que es también espacial– de la mirada a la cámara, se da una relación tan íntima como extraña y distante, quizá debido al intrincado juego de ausencias y presencias que se pone en marcha con el contacto imaginario. El encuentro “real” entre el actor y el público está condenado a la frustración de verse irrealizable:

The look at the camera is the emblematic figure of this nostalgia, of this encounter that could have taken place. It does not mark an actual encounter between the character and the spectator: it signals its past possibility and its present impossibility, thereby intensifying that division in the spectator that simultaneously makes him or her a believer and a skeptic.⁶⁴

Este encuentro fallido es una “mortificación”, dice Bonitzer, cuyo “effet est celui d’une levée du masque, d’un bref dépouillement de la *persona*, où l’acteur se montre nu sous le regard d’un autre”.⁶⁵ Mónica, al traspasar la superficie de la pantalla, suprime toda separación entre ambos espacios para convertirse en un meta-personaje, o, como diría Vernet, en una “figura transdiegética”.⁶⁶ Así, como sucede con las estrellas del firmamento, el rostro ya no está ahí aunque veamos su luz proyectada sobre la pantalla de cine. Es el rostro de otro tiempo, y la reflexión hace posible la comunicación con otro mundo, no ya el de la representación, sino aquel que dejó atrás la representación. Para Vernet, que habla de tres espacios diferentes que se alinean –“the space of filming, the diegetic universe, and the space of the theater”–,⁶⁷ los ojos que se miran, unos desde el lado mágico de la representación y otros desde el lado trágico de la contemplación, conectan los diferentes espacios en un encuentro imaginario. Pero, al fin y al cabo, lo que aquí se otorga a la imagen cinematográfica como una cualidad específica no es más que la condición de la imagen misma a la espera de ser descubierta por el espectador. ¿Acaso un retrato pictórico que nos mira no establece también un vínculo entre tres espacios distintos –el estudio del artista, el lienzo y el museo–?

Si paseamos por la sala número treinta de la National Gallery de Londres, nos topamos con la *Cacería de jabalíes en el Hoyo* (1635-1640), de Velázquez, también conocida como *La Tela Real* (Fig. 4). Un lienzo en el que pasa desapercibido entre la multitud un personaje situado en el extremo izquierdo de la escena. Durante la contemplación de la tela, el ojo del espectador tropieza inesperadamente con su mirada, que en vez de estar observando la cacería, vuelve su rostro hacia nosotros. Hay que tener en cuenta que las batidas de jabalíes de la corte de Felipe IV eran concebidas como un espectáculo para la nobleza, por lo que es posible distinguir dos espacios bien diferenciados entre el público (la nobleza y los criados) y los actores (cazadores). Este joven debería permanecer encadenado, mirando el espectáculo de sombras sin cuestionar de dónde viene la luz que da forma a las imágenes. Sin embargo, se pregunta por lo que habrá al otro lado y se rebela, y al hacerlo pone en juego la instancia enunciativa del texto artístico mientras interrumpe su proceso narrativo.

Este tipo de mirada parece excitar los más antiguos temores del arte que impedían a los etíopes y bizantinos representar frontalmente a personajes como Judas,⁶⁸ pues sobrevive el miedo a que el mal nos vea y se fije en nosotros para herirnos de muerte mediante el contacto intangible de la mirada. Pero este miedo no podría darse sin el pensamiento mágico del espectador que cree en la presencia intemporal de los ojos que nos miran desde un más allá fuera del mundo sensible. Bailly, a partir de Françoise Frontisi-Ducroux, defiende que la frontalidad en el arte hace del rostro algo “monstruoso” porque rompe la continuidad narrativa de la que forma parte. Cuando una de las figuras que componen las secuencias pictóricas de la cerámica griega o de los muros de los templos egipcios aparece de frente, interviene “en calidad de detención de la imagen en el seno de la escena narrativa de la que ella sin embargo resulta ser el centro”.⁶⁹ Algo parecido sucede con Mónica cuando interrumpe el placer visual que produce la ilusión de continuidad temporal para conjurar contra su propia existencia ficcional mientras toda la obra se pliega sobre su mirada. Ahora el espectador ya puede preguntarse por la naturaleza de lo

⁶⁴ VERNET, Marc, 1989, p. 55.

⁶⁵ BONITZER, Pascal, 1977, p. 42.

⁶⁶ VERNET, Marc, 1989, p. 54.

⁶⁷ VERNET, Marc, 1989, p. 49.

⁶⁸ GOMBRICH, Ernst Hans, 2002, p. 96.

⁶⁹ BAILLY, Jean-Christophe, 2001, p. 141-143.



Fig. 4. VELÁZQUEZ, Diego. *Cacería de jabalíes en el Hoyo* [Óleo sobre tela, 303 x 188 cm]. Madrid. Museo del Prado, 1635-1640.

que ve, y la mirada de Mónica cobra todo su sentido. Por eso Williams, aunque está en lo cierto cuando dice que Bergman “uses portraits and close-ups as moments which possess a strong level of autonomy”, se equivoca al afirmar que esto constituye “a force of their own which is not dependent on what precedes or follows in the narrative”.⁷⁰ Si su mirada consigue detener el tiempo para hacer detonar todo su contenido acumulado por la continuidad narrativa, es gracias al profundo enraizamiento del plano en el resto de la ficción. Podría decirse, por tanto, que el rostro de Mónica se convierte en un retrato enmarcado por la película, pues precisamente se hace evidente su realidad ficcional cuando esta queda en suspenso.

5. Mónica, musa de la modernidad cinematográfica

En 1958 la Cinemateca Francesa dedicó una retrospectiva a Ingmar Bergman con motivo del estreno de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957). El éxito fue abrumador y los críticos franceses descubrieron *Un verano con Mónica*, que había pasado desapercibida cuando se estrenó en 1954. En aquel primer momento nadie parecía haberse dado cuenta de las profundas implicaciones

que se ocultaban tras el erotismo de Mónica. Incluso teóricos como Bazin, que fallecería en noviembre de aquel año, nunca llegó a tener palabras para Mónica, a pesar de referirse a la “púdica” y “discreta” mirada de aquella prostituta ingenua que soñaba con escapar de las calles de Ostia en *Las noches de Cabiria* como una invitación “suffisamment certaine et directe aussi pour nous arracher à notre position de spectateur”.⁷¹ De hecho, Godard, deshaciéndose en elogios para Bergman, recrimina a sus colegas esta ceguera que les impidió ver que ya había tenido lugar lo que llevaban tiempo esperando.⁷² Fue así cómo los jóvenes cineastas de la *Nouvelle Vague*, con Godard al frente, se fijaron en *Un verano con Mónica* como un modelo a seguir para los futuros trabajos que darían forma a la modernidad cinematográfica dotada de “conciencia lingüística”.⁷³ Por eso nos recuerdan tanto a Mónica los ojos de otras mujeres que miran a la cámara como una alegoría metafílmica. Rostros como el de Nana (Anna Karina) (Fig. 5), la joven de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962) que abandona a su marido y a su hijo para ser actriz, pero que termina ejerciendo la prostitución para pagar el alquiler de su apartamento en París. Y aunque la influencia de *Un verano con Mónica* en el cine francés de los sesenta es algo evidente, sobre todo en películas como *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965),⁷⁴ no podemos olvidar la despreocupada mirada a la cámara de Ilda (Isabel Ruth) mientras trabaja como criada de una familia de clase alta en *Los años verdes* (*Os Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963), o la de Anita G. (Alexandra Kluge), *Una muchacha sin historia* (*Abschied von gestern*, Alexander Kluge, 1966) que busca una vida mejor en Alemania Occidental. Estas mujeres alienadas sufren una condena “de clase” que les impide realizar sus fantasías, pues estas son el producto imaginario del mismo sistema que luego las rechaza.⁷⁵ Después de todo, este es el destino trágico de todos aquellos que no se conforman con lo que son, sino que viven con el sueño de ser como los personajes de la gran pantalla.

Con todo, la mirada a la cámara derriba la superficie “liminal” del espectáculo para conectar el espacio de la ficción con el tiempo del espectador. Así

⁷⁰ WILLIAMS, Dan, 2015, p. 123.

⁷¹ BAZIN, André, 1957, p. 7.

⁷² GODARD, Jean-Luc, 1971, p. 72-79. Texto publicado originalmente en *Cahiers du cinéma*, 1958, vol. XV, n° 85, p. 1-5.

⁷³ MONTERDE, José Enrique, 1996, p. 29.

⁷⁴ BERGALA, Alain, 1996.

⁷⁵ COMPANY, Juan Miguel, 1990, p. 111-112.

el personaje puede huir de su mundo diegético –y de sus circunstancias– para entrar en el mundo real de la sala de cine, cumpliendo así el deseo insatisfecho del espectador que siempre quiso vivir resguardado por la ficción cinematográfica. La misma necesidad metafísica mueve a unos y a otros cuando el alma les grita que se vayan “¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! ¡Con tal que sea fuera de este mundo!”⁷⁶ así que espectador y personaje intercambian constantemente su posición al apropiarse del espacio contiguo como si fuera suyo. Eso sí, con esta transformación cíclica e inestable, inevitablemente surge la duda sobre la condición existencial de los implicados. La cuestión es si somos espectadores o personajes, o lo que es lo mismo, si observamos o somos observados, porque cuando sorprendemos al que nos mira indiscretamente desde la oscuridad, el espectáculo cambia de lado y ya no está claro quién es quién en esta absurda comedia. Y si esta confusión llega demasiado lejos, los dos mundos, el imaginario y el real, se desbordan hasta que el individuo termina anulado ante la ausencia de una verdad reconocible, tal y como le sucede a Karin (Harriet Andersson), que termina por ser la víctima de su imaginación desbocada en *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, Ingmar Bergman, 1961).⁷⁷

Si “Bergman es el cineasta del instante”, como afirma Godard, es porque “su cámara busca una sola cosa: atrapar el segundo presente en lo que tiene de más fugaz y profundizar en él para otorgarle un valor de eternidad”.⁷⁸ Así es cómo Bergman quiere convertirnos en espectadores atemporales; en fantasmas capaces de atravesar los espacios de la memoria para vivir, de nuevo, algo que ya ha sucedido. En este sentido, nos atrevemos a sugerir que Bergman filma a Mónica como Manet retrata a Suzon, la camarera del Foliès-Bergère que sigue viva desde que fue presentada en el Salón de París de 1882. Pero con ella también sobrevive el mundo que está mirando y que vemos reflejado a sus espaldas, porque su mirada, al igual que el espejo, precisamente porque nos devuelve nuestro mundo visto desde fuera, nos hace tomar conciencia de él como observadores de un espectáculo en el que estamos inmersos. Nos vemos mirando, al me-

⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles, 1948, p. 74.

⁷⁷ Bergman relata la idea original de la película: “Yo veía una puertecita en la pared, esta puerta le permitía penetrar en otro mundo, y luego salir de él y volver al mundo real. Evolucionaba sin menor problema entre ambos mundos. Poco a poco, ese mundo real con las mesas y las sillas se hacía cada vez más irreal, mientras que el otro mundo empezaba a dominar” (BJÖRKMANN, Stig; MANN, Torsten; SIMA, Jonas, 1973, p. 164).

⁷⁸ MANDELBAUM, Jacques, 2007, p. 29.

⁷⁹ FOUCAULT, Michel, 1968, p. 13.

⁸⁰ COMPANY, Juan Miguel, 1990, p. 102.

⁸¹ COMPANY, Juan Miguel, 1990, p. 89.



Fig. 5. GODARD, Jean-Luc. *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* [35 mm]. Francia. Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma, 1962.

nos eso debió pensar Jeff Wall cuando deja ver el reflejo especular de la cámara con la que fotografió *Picture for Women* (1979) (Fig. 6) para convertir el exterior de la escena en la escena misma. Y aunque *Un verano con Mónica* no explicita la reflexividad mostrando el aparataje técnico del cine como lo haría más tarde *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), es también una obra autoconsciente porque su reflexividad está implícita en la presencia sentida de la cámara invisible. Entre la cámara y la mirada, “el espectáculo va a desplegar su volumen”, como diría Foucault,⁷⁹ porque ambas películas persiguen el sueño barroco de una expansión espacial más allá de la representación poniendo en tela de juicio la idea de una realidad separada de la ficción. Sin embargo, mientras que *Persona* va a llevar hasta su límite estructural la confusión de los espacios reales y oníricos gracias a una “nadificación de la conciencia”,⁸⁰ estrategia en la que la cámara ejerce su cometido como “sujeto de la enunciación”⁸¹ sin un anclaje espacial y



Fig. 6. WALL, Jeff. *Picture for Women* [Cibachrome, 161,5 x 223,5 x 28,5 cm]. París. Centre Georges Pompidou, 1979.

temporal definido, la mirada a la cámara de *Un verano con Mónica* se apropia de nuestro espacio "real" como su fuera de campo. Así, el rostro de Mónica se aparta del tiempo imaginario para acercarse a una temporalidad mítica desplegada en un instante. Quizá por eso Godard dijo de *Un verano con Mónica* que "es el primer film baudelairiano",⁸² porque cuando entramos en *La estancia doble* encontramos a Mónica casi un siglo antes de que pudiéramos ver la luz de sus ojos en la sala de cine.

Bibliografía

- ANDERSON, William. *The Pictorial Arts of Japan: with a brief historical sketch of the associated arts, and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans*. London: Sampson Lowe, Marston, Searle, & Rivington, 1886.
- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BAILLY, Jean-Christophe. *La llamada muda: ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Madrid: Akal, 2001.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999 (1957).
- BAUDELAIRE, Charles. "En cualquier parte, fuera del mundo". En: *Pequeños poemas en prosa*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948, p. 73-74.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Córdoba (Argentina): Alción Editora, 2005 (1863).
- BAUDRY, Jean-Louis. "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité". *Communications*, 1975, n° 23, p. 56-72.
- BAZIN, André. "Cabiria ou le voyage au bout du néo-réalisme". *Cahiers du cinéma*, 1957, vol. XIII, n° 76, p. 2-7.
- BERGALA, Alain. "La Réminiscence (Pierrot avec Monika)". En: AUMONT, J. (ed.), *Pour un Cinéma Comparé: Influences et Répétitions*. Paris: Cinématèque Française, 1996, p. 51-68.
- BERGALA, Alain. *Monika de Ingmar Bergman: Du rapport créateur-créature au cinéma*. Crinsnée: Éditions Yellow Now, 2005.
- BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- BERGMAN, Ingmar; CÁRDULLO, Bert. "Playwright, Director, Scenarist, and Cinéaste: An Interview with Ingmar Bergman". *Scandinavian Studies*, 2009, vol. 81, n° 3, p. 349-366.
- BERNAYS, Edward. *Propaganda*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2008 (1928).
- BJÖRKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- BONITZER, Pascal. "Les Deux Regards". *Cahiers du cinéma*, 1977, n° 275, p. 40-46.
- BREA, José Luis. "Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)". En: *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 2004, p. 143-155.
- COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1990.
- DALL'ASTA, Monica. "La articulación espacio-temporal del cine de los orígenes". En: TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S. (eds.). *Historia General del Cine, vol. I, Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 287-302.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1984.
- DOANE, Mary Ann. "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2003, vol. 14, n° 3, p. 89-111.
- DOUCHET, Jean. *Monika*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNC, 2006.
- ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996 (1994).
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film Theory: an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010.
- FOUCAULT, Michel, "Las Meninas". En: *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968 (1966), p. 13-25.
- GADO, Frank. *The passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press, 1986.
- GODARD, Jean-Luc. "Bergmanorama". En: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral Editores, 1971 (1968), p. 72-79.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.
- GÓMEZ ALEMANY, Carles. "El infierno conyugal. Pasión (1969), La carcoma (1971), Escenas de un matrimonio (1973)". En: COMPANY, J. M. (ed.). *Máscaras de la Carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1912-2018)*. Santander: Shangrila, 2018, p. 254-278.
- HUBNER, Laura. "Female Defiance: Dreams of Another World in *Summer with Monika* and the Early Films". En: *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 30-46.
- MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. París: Cahiers du cinéma, 2007.

⁸² MANDELBAUM, Jacques, 2007, p. 29.

- MAZUR, Paul. *American Prosperity: Its Causes and Consequences*. New York: Viking Press, 1928.
- METZ, Christian. *El significativo imaginario. Cine y psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 2001 (1977).
- MOELLER, Charles. *Literatura del siglo XX y cristianismo: Exilio y regreso, VI*. Madrid: Gredos, 1995.
- MONTERDE, José Enrique. "La modernidad cinematográfica". En: TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S. (eds.). *Historia General del Cine, vol. IX, Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 15-45.
- MORIN, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964 (1957).
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1956).
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 1975, vol. 16, nº 3, p. 6-18.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón. "Hacia la luz. De *Crisis* (1946) a *Juegos de verano* (1951)". En: COMPANY, J. M. (ed.). *Máscaras de la Carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1912-2018)*. Santander: Shangri-la, 2018, p. 220-253.
- SÖDERBERG WIDDING, Astrid. "El mosaico escandinavo". En: MONTERDE, J. E.; RIAMBAU, E. (eds.). *Historia General del Cine, vol. IX, Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 235-270.
- STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- TRUFFAUT, François. *Las películas de mi vida*. Bilbao: Mensajero, 1976.
- VERNET, Marc. "The Look at the Camera". *Cinema Journal*, 1989, vol. 28, nº 2, p. 48-63.
- WILLEMEN, Paul. *Looks and frictions: essays in cultural studies and film theory*. Bloomington/London: Indiana University Press/British Film Institute, 1994.
- WILLIAMS, Dan. "From Three Early Bergman Films to an Analysis of *Summer with Monika*". En: *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman*. London: Palgrave Macmillan, 2015, p. 96-126.
- WOOD, Robin. *Ingmar Bergman*. Madrid: Fundamentos, 1972.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco. *Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.

