



Infierno en el infierno. Sobre *El huevo de la serpiente*, de Ingmar Bergman

Por Laura Arese

En referencia a tres de sus películas de los años 60, Bergman afirma que su esfuerzo fue realizar “una reducción... en el sentido metafísico de la palabra”. Según han señalado algunos intérpretes, la observación puede ser tomada como una indicación relativa a su toda su producción. Un breve pero significativo pasaje de uno de sus primeros trabajos ofrece una idea aproximativa acerca de cómo puede ser comprendida. Nos referimos a la secuencia con que se inicia la primera película dirigida y guionada en su totalidad por el cineasta: *Prisión*, de 1949.

Un hombre viejo visita a un joven director en su estudio de filmación, en pleno rodaje. El primer diálogo nos da algunos datos sobre el encuentro. El director no esperaba al visitante y lo reconoce no sin cierto esfuerzo; el viejo es su antiguo profesor de matemática, hace poco ha estado en un manicomio, pero se encuentra recuperado; el motivo de la visita es una propuesta: el viejo viene a traer “una idea para una película”. Los dos personajes se van a almorzar junto con otros integrantes del equipo de filmación y tienen la siguiente conversación:

Viejo -El argumento es muy sencillo, pero quisiera que contengan la risa. Me gustaría que hicieras una película sobre el infierno.

Director -¿Eso no sería muy complicado?

Viejo -Empezaría con una proclama del mismo diablo: «Mientras tomo el control de las naciones y los pueblos de la tierra quiero declarar lo siguiente: todo seguirá igual. La bomba atómica será prohibida para evitar que optéis por la salida más fácil. El hombre que arrojó la

1 Bergman, I., *Three films by Ingmar Bergman: Through a glass darkly. Winter Light. The silence*, trad. Britten Austin, P., Grove Press, Nueva York, 1967, p. 7.

Infierno en el infierno Sobre *El huevo de la serpiente* de
Ingmar Bergman

bomba sobre Hiroshima será juzgado y sentenciado a muerte como enemigo de la humanidad».

Director -¿Qué pasa con nuestra generación? Carecemos de todo, incluso de caos. Somos como conejitos salidos del sombrero de un mago.

Viejo -Te daré un consejo: después de la vida, llega la muerte. Eso es todo lo que necesitas saber. Los sentimentales o los miedosos pueden volver a la iglesia, los aburridos e indiferentes pueden cometer suicidio.

Integrante del equipo -¿Entonces el demonio no cerrará las iglesias ni prohibirá la religión?

Viejo -Al contrario, apoyará el interés del hombre en la religión. Ella es en parte culpable de su éxito.

Director -Una película así no utilizaría conceptos como el bien, el mal, el pecado, la inocencia, etc.

Viejo -Sería terrible negar a la humanidad esos puntos de referencia.

Director -¿Cuál es el plan del demonio? Los políticos tienen un estrado.

Viejo -Satán no tiene ningún estrado. Ese es el secreto de su éxito. Su oponente probablemente perdió porque tenía demasiados... Dios está muerto o derrotado o como sea que lo quieran llamar. Tienen que admitir que es más fácil verlo desde esa perspectiva. Supongo que soy un poco irónico... La vida es un cruel pero seductor sendero desde la cuna hasta la tumba. Una hilarante obra maestra, hermosa y horrible, sin misericordia o sentido. Y luego está el mismo demonio... que es un símbolo o una figura decorativa. El demonio reina en el infierno, que es la tierra. ¿No es una buena idea para una película?

Es posible imaginar que es el propio Bergman quien habla a través del profesor, dirigiéndose a sí mismo -en ese momento, también un joven y prometedor director. Al menos una importante parte de su obra puede ser interpretada como renovados intentos de hacer caso a la sugerencia del viejo o como meditaciones en torno a su

idea². Siguiendo esta hipótesis, tenemos algunos indicios de lo que Bergman podría haber estado pensando cuando habló de una “reducción metafísica”.

Según una definición tradicional, “metafísica” es una indagación sobre el ser o la esencia. Supone por principio una operación de discernimiento basada en pares dicotómicos tales como esencia-apariencia, ser-no ser o ilusión-realidad. Ahora bien, el viejo propone un mundo moral en el que esta operación enfrenta serias dificultades ¿cómo distinguir entre esencia y apariencia si hasta el mismo demonio es una figura decorativa? Las películas de Bergman contienen ejercicios de formulación y reformulación de preguntas como esta. Allí las máscaras no pueden ser arrancadas de los verdaderos rostros; la ilusión (que puede tomar la forma del sueño, el recuerdo o la locura) se entrelaza con lo real; la firmeza moral se revierte en sentimentalismo; la identidad personal termina por descomponerse en sus múltiples facetas, como un montón de cáscaras vacías. De este modo, la metafísica bergmaniana no trataría tanto de una esencia o ser, como de cierta precariedad fundamental, o mejor, de la precariedad de ciertas distinciones fundamentales³.

2 Esta idea es retomada por Bergman a lo largo de su obra desde distintas perspectivas, algunas más críticas y otras más convencidas, de modo que se generan tensiones. Un posible punto de inflexión a este respecto puede detectarse en *El séptimo sello*, de 1957. En relación a esta película el director escribe: “En aquella época aún me quedaban algunos raquíticos restos de mi devoción infantil, una idea absolutamente ingenua de lo que se podía llamar una salvación que no es de este mundo. Al mismo tiempo se había manifestado mi convicción actual... presenté dos opiniones, una al lado de la otra. A cada una se le permitió hablar su propio idioma. Por eso reina un relativo alto el fuego entre la devoción infantil y el duro racionalismo.” Bergman, I., *Imágenes*, trad. Uriz Torres, J. y Uriz, F. J., Tusquets, Barcelona, 1992, p. 204. Más adelante agrega: “...todo es de este mundo. Todo está dentro de nosotros, ocurre dentro de nosotros y entramos y salimos unos de otros: es así. Y está muy bien”, ídem., p. 209.

3 El estudio sobre el motivo de la ilusión en la obra de Bergman llevado a cabo por Laura Hubner es un interesante acercamiento a las distintas maneras en que estas distinciones son tematizadas: arte-vida real, sueño-vigilia, identidad-máscaras, fantasía-realidad (la autora incluye junto a estas la menos obvia fe religiosa-amor humano). Hubner, L., *The films of Ingmar Bergman. Illusions of light and darkness*, Palgrave Macmillan, 2007, p. 2.

En cuanto a la palabra reducción, por otra parte, probablemente sea mejor comprenderla en términos de desmontaje⁴. Lo interesante de la operación de desmontaje no es sólo aquello a lo que finalmente llegamos, sino el proceso por el cual vamos apartando las partes. Quien desmonta tiene un interés moderado por descubrir lo que se encuentra en el corazón de su objeto y, en cambio, una gran curiosidad por la manera en que se articula con lo más exterior, el modo en que una parte yace bajo la otra, el modo en que se sostienen, se solapan, se ocultan. Las películas de Bergman a veces se estructuran en un movimiento parecido. Nos conducen desde ciertas experiencias comunes, visibles, compartidas por todos -como el amor, la fiesta, el trabajo, la familia, etc.- a otras, digamos, más inconfesadas, pero que, al final, reconocemos como secretas habitantes de las primeras. Si “metafísica” para Bergman es algo que se dirige menos al claro discernimiento que a la pregunta por su posibilidad, la operación de “reducción” o “desmontaje”, por su parte, se centra, más que en la extracción de un núcleo, en el juego de articulación-desarticulación de las capas exteriores e interiores que componen la experiencia puesta bajo el ojo de la cámara. El resultado es, nuevamente, la exposición de cierta precariedad, que no es un resultado último, sino que se desagrega en una variedad de motivos.

Teniendo en mente esta variedad, Jessi Kalin describe el espíritu general de las producciones del cineasta como el trazado de una “geografía del alma”⁵. De lo que se trata, según Kalin, es de la vida humana en la multiplicidad de sus “localizaciones” espirituales; localizaciones que nos revelan, en las que nos reconocemos, pero en las que podemos a su vez elegir o no permanecer, en tanto componen una especie de mapa de posibilidades. Algunas de esas localizaciones son más oscuras que otras, hay zonas grises, y cada película pone su

4 La metáfora del desmontaje es utilizada por Bergman para el análisis de su propia experiencia subjetiva, la cual constituye, en no pocos casos, una fuente de su producción cinematográfica. En relación a sus primeros años en la isla Faro, donde habitó desde 1967, afirma: “Me atrincheré y establecí rutinas maquinales... Tenía que dismantelar la máquina y examinar la partes.” Bergman, I., *The magic lantern. An autobiography*, trad. Tate, J., Penguin Books, Nueva York, 1989, p. 209. Traducción propia.

5 Cf. Kalin, J., “Introduction” en *The films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

foco en alguna en especial o incluso en sus superposiciones y encrucijadas. Sin embargo, esta focalización parcial, afirma el intérprete, siempre remite a un todo más amplio. Lo que permite a las múltiples localizaciones su composición –es decir, lo que permite rastrear una misma vocación metafísica en las distintas obras– es el hecho de que todas orbitan en torno a una idea central: aquella del mundo gobernado por el diablo. Diríamos que esta idea es como “el continente” en el que se desenvuelve la exploración geográfica de la que habla Kalin.

Volvamos entonces a la idea del viejo profesor de matemática. El corazón de su propuesta es la muerte, el silencio o la derrota de Dios. El diablo, sin embargo, no sustituye a Dios como fuerza omnipotente pero de signo moral contrario. El gobierno del diablo es más bien el vacío que se abre con la negación de todo lo que Dios representa: el infierno en la tierra no es más que la falta de plan, es la no vida más allá de la propia vida, es la conversión de todos los conceptos morales en flacos puntos de referencia. Que Satán no tenga plan significa, en última instancia, que hemos quedado librados a nosotros mismos. Y que tampoco tenga estrado quiere decir que habla en la multitud de minucias en donde la vida revela esa falta de plan y sentido. Finalmente, no sorprende que el agente maligno no sea más que una “figura decorativa”. Su poder se reduce a una risa estática que adorna nuestros objetos más preciados; su malignidad consiste en esa indiferencia burlona frente a unos hombres que se saben nacidos como conejos de una galera.

Por último, no son casuales las características del personaje que Bergman eligió para proponer esta idea. ¿Qué es un viejo profesor de matemática? Es un educador que se ocupa de la materia más clara y distinta. A su vez, es alguien que viene de un tiempo lejano, de la infancia (del joven director) y que llega al presente del film viejo e irónico, preparado para las burlas, curtido ya por la vida y su descalabro –recordemos que pasó por un manicomio. Ese tránsito de lo claro, lo ilustrado, de la referencia educadora, a la vejez y la locura, es un arco importante que se traza al interior de algunas narraciones de Bergman. Pero no debemos entenderlo como un arco decadente. Su resultado es una nueva lucidez, una aprehensión de esa variedad de motivos que mencionamos más arriba. Así lo testimonia el propio profesor. La vida, según él, es un sendero que pende entre dos pun-

tos vacíos: el nacimiento y la muerte. Pero lo que se encuentra entre estos dos extremos no es uniforme; el sin sentido no es un desierto –si no, no hubieran sido necesarias tantas películas. Lo que hay entre un extremo y el otro es terrible y hermoso, cruel y seductor, hilarante e instigador al suicidio. La película no puede ser aburrida. Y además, en cierto sentido fundamental, como dijo el diablo, todo sigue igual. No habrá que invertir en efectos especiales. Cómo no creerle al viejo, es una excelente idea para una película.

* * *

Estas aspiraciones metafísicas que Bergman reivindica y que, de distintas maneras, sus críticos han hecho una clave de acceso a su obra, hacen a *El huevo de la serpiente* un tanto difícil de interpretar. Su título y escenario (está situada en Berlín durante la semana del 3 al 11 de noviembre de 1923, día en el que se produjo el intento de golpe de Hitler en Munich) parecen asegurar que se trata de una película acerca de los orígenes del nazismo. Sin embargo, en una entrevista del año 77 el autor afirma: “La semana de noviembre de 1923 es un marco metafórico, [el film] es sobre lo que podría pasarnos a todos nosotros, aquí y hoy e incluso mañana. Este es el verdadero tema del film: casi ciencia ficción.” En línea con esta reflexión, en su autobiografía el director se reprocha haber elegido al Berlín de los años veinte como escenario y atribuye a esta decisión el fracaso⁶ de la película. Mejor hubiera sido, reflexiona, una ciudad que fuese “extraña pero secretamente familiar a los espectadores”⁷. Se produce así un especie de desencuentro e intento de deslindamiento entre la dimensión histórica, es decir, la topología de la película, y su dimensión metafórica, más universal, y en este sentido quizás, metafísica. Sin embargo, deberíamos tomar con cuidado estas indicaciones.

6 El fracaso de la película es relativo. Tal como documenta Brigitta Steene, la recepción negativa generalizada sólo se dio en Estados Unidos, mientras que en Suecia, aunque no fue un éxito comercial, la crítica fue positiva, en Francia y en Alemania, mixta. Cf. Steene, B., *Ingmar Bergman. A reference Guide*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 317-18. Esta obra es una excelente guía para cualquier estudioso de la obra de Bergman.

7 Bergman, I., *The magic lantern*, op. cit., p. 132. Traducción propia.

En lo que respecta al campo cinematográfico europeo y americano, la película se inserta en la así llamada tendencia *retro-fashion*⁸ relativa al nazismo que se desarrolló durante los años setenta. Entre sus más notables antecedentes se encuentran: *La caída de los dioses*, (1969, Visconti), *El conformista* (Bertolucci, 1970), *Cabaret* (Fosse, 1972), *Lacombe Lucien* (Malle, 1974) y *Desesperación* (Fassbinder, 1976)⁹. *El huevo...* remite a este contexto, no solo por compartir con algunas de estas producciones motivos y perspectivas, sino también porque dentro del propio film encontramos referencias a películas que han ostentado (*Cabaret*, *El testamento del Dr. Mabuse*) o a las que se les ha atribuido (*El ángel azul*, M) un valor interpretativo respecto del período hitleriano. Por otra parte, desde el punto de vista más general de la industria cultural, la película nace al calor de un fenómeno identificado por la prensa de la época como la *Hitlerwelle*: una ola de producciones culturales de distinto tipo (películas, libros, suplementos especiales en revistas, long plays, programas de televisión, subastas de objetos, musicales) dedicadas a la figura de Hitler. El espectro de la *Hitlerwelle* es amplio, pero se nutre en gran medida de la explotación espuria, comercial y cuasi apologética de la fascinación que el *Führer* supo ejercer sobre las masas¹⁰. Una de

8 Sobre la inserción de *El huevo...* en el contexto de la *retro-fashion*, cf. Elsaesser, Th., "Ingmar Bergman's the serpent s egg: reflections of reflections on retro fashion", en Orr, J. (edit.), *The demons of modernity: Ingmar Bergman and European cinema*, Berghahn Books, 2014.

9 En Alemania (recordemos que *El huevo...* se filma allí, luego de que Bergman se trasladara desde Suecia a raíz de problemas legales) el antecedente de esta tendencia *retro-fashion* es el Nuevo Cine Alemán, cuyo nacimiento suele fecharse en el '62 con la firma del *Oberhausener Manifesto*. Según señala Anton Kaes, este movimiento se proponía dar lugar a propuestas artísticas de contenido político crítico que enfrentasen tanto la monopolización por parte del cine comercial del discurso cinematográfico respecto de la historia alemana reciente, como el propio lenguaje audiovisual heredado del nazismo y todavía vivo en las producciones contemporáneas. Cf. Kaes, A., "Images of History. Postwar German Films and the Third Reich" en *From Hitler to Heimat. The return of history as film*, Harvard University Press, Massachusetts, 1992.

10 Dos artículos periodísticos acerca de la *Hitlerwelle*, aparecidos el mismo año en que fue producida *El huevo de la serpiente*, resultan muy ilustrativos de las características de este fenómeno: "Hitler ist der Star dieses Sommer",

las producciones más famosas asociadas a este fenómeno es el exitoso documental *Hitler: eine Karriere*, dirigido por Christian Herrendoerfer y Joachim Fest. Aparecido en el mismo año que *El huevo...*, el documental se centra en el extraordinario carisma del dictador y su capacidad para seducir (por no decir, hipnotizar) a los diversos sectores sociales. El énfasis e interés de Fest y Herrendoerfer en la figura de Hitler como factor explicativo del nazismo, así como el tratamiento estético al que sometieron el material filmico utilizado, suscitó una fuerte polémica¹¹. Wim Wenders, uno de sus más fieros detractores, señala que los directores se vieron atrapados

Die Zeit, nro 36, 1977, p. 18 (“Hitler es la estrella del verano”, es decir, del verano de 1977) y Dönhoff, V. M., “Was bedeutet die Hitlerwelle?”, *Die Zeit*, nro 37, 1977, s/p (“¿Qué significa la Hitlerwelle?”). Según el historiador Jonh Lukacs el boom de interés mediático-comercial por el Tercer Reich en general, y por la figura de Hitler en particular, tiene su origen en los años sesenta en Estados Unidos, para luego expandirse a Alemania y otros países europeos. El nombre *Hitlerwelle* surge en la prensa alemana a comienzos de los años 70. Cf. Lukacs, J., “Capítulo 1”, *The Hitler of History*, Vintage Books, Nueva York, 1998. Al utilizar el término *Hitlerwelle* nos interesa aquí destacar, más que su valor como categoría historiográfica referida a un período, el sentido en que es utilizado por la prensa de la época para dar cuenta de un fenómeno a todas luces perceptible. En los dos artículos citados, como en muchos otros, el término alude, de una manera un poco vaga y en la mayor parte de los casos peyorativa, a productos de dudosa calidad que persiguen el éxito de ventas más que la comprensión histórica y que no se encuentran exentos de la explotación del morbo y la nostalgia.

11 Las distintas voces, en contra y a favor del film de Fest y del libro suyo en el que se basa, difieren sobre si considerarlos o no como productos de la *Hitlerwelle*, lo cual, como dijimos en la nota anterior, era una atribución generalmente negativa (por ejemplo: Allen, C. R., “The Hitler Boom and Fascism”, *Jewish Currents*, nro 10, 1976, ubica al film en el corazón de esta tendencia, mientras que Augstein, R., “Hitler oder die Sucht nach Vernichtung der Welt”, *Der Spiegel*, nro 38, 1973, afirma que “no se encuentra influenciado en lo más mínimo” por ella). Sobre todo a partir de la segunda mitad de la década, debe tenerse en cuenta que las discusiones en torno a esta y otras producciones sobre el nazismo estaban atravesadas por fuertes tensiones políticas desatadas a raíz de, por un lado, la aparición de facciones armadas de izquierda que denunciaban la continuidad entre totalitarismo y democracia posttotalitaria y, por otro, de la explotación por parte de la extrema derecha de la nostalgia nazi – nostalgia que no resultaba difícil encontrar, bien o mal disimulada, en productos de la *Hitlerwelle*.

por la lógica escénica nazi que se proponían exponer con pretensiones de objetividad, convirtiendo así la exposición en reproducción: el film informa sobre la fascinación en tanto se constituye en una de sus víctimas vivientes¹². El trabajo biográfico sobre el cual este documental se basó, el best-seller *Hitler*, de Fest¹³, había sido leído por Bergman y fue, como veremos, uno de los estímulos para la realización de *El huevo...*

Teniendo en cuenta este contexto, *El huevo...* difícilmente podría ser leída como ciencia ficción o su ubicación en el Berlín de los años 20 como solo un marco metafórico. Aquí nos detendremos brevemente en una de las referencias intertextuales contenidas en el film que consideramos especialmente sugerente para dar cuenta de la manera en que se posiciona en esta constelación de intervenciones. Nos interesa el modo en que *El huevo...* evoca dos personajes míticos de la cultura cinematográfica pre-hitleriana: el Mordkommissar Lohmann y el Dr. Mabuse. A través de la reinterpretación bergmaniana de estas figuras quizás sea posible recuperar la dimensión metafísica y metafórica de la película –dimensión que nos permite inscribirla dentro del proyecto estético-filosófico recién reseñado

12 “Este Film [el de Fest] se encuentra tan fascinado por su objeto, por su importancia, en la cual participa, que este objeto se adueña una y otra vez del film y se convierte en su secreto relator. Y ahí este fulano [Fest], arrogante y con una imprudencia criminal, ha considerado su propio lenguaje, testado ya en un best-seller, superior al lenguaje de las imágenes demagógicas, ha creído que podría mantener todo dentro de sus límites, como un Dios desde el Cielo.” Wenders, W., “That’s Entertainment: Hitler. Eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film «Hitler – eine Karriere»”, *Die Zeit*, nro. 33, 1977. Traducción propia. Para un análisis reciente del film de Fest en la misma dirección cf. Darmstädter, T., “Die Verwandlung der Barbarei in Kultur. Zur Rekonstruktion der nationalsozialistischen Verbrechen im historischen Gedächtnis”, en Werz, M., (edit.), *Antisemitismus und Gesellschaft. Zur Diskussion um Auschwitz, Kulturindustrie und Gewalt*, Neue Kritik, Frankfurt, 1995, pp. 115-140. A favor, por otra parte, se manifestaron importantes medios de comunicación (*Die Stern*, *Frankfurter Rundschau*, y *Der Spiegel*) y la *Filmbewertungsstelle Wiesbaden* (hoy Deutsche Film- und Medienbewertung, institución pública alemana dedicada a la valoración de películas de especial valor artístico, documental o histórico), que calificó a la obra con el puntaje máximo, “especialmente valiosa”, y dispuso que la asistencia a su proyección fuese gratuita los feriados y para jóvenes mayores de 12 años.

13 Fest, J., *Hitler*, Planeta, Buenos Aires, 2005.

a través de *Prisión-*, por un lado; sin descuidar, por otro lado, su carácter de apuesta estética, situada en un debate contemporáneo y relativa a la representación de las condiciones concretas, históricas y no metafísicas, que dieron lugar a la gestación del nazismo.

* * *

Bergman lee *Hitler*, de Fest, en el verano de 1974, poco después de su aparición en sueco. A principios de 1975 recoge un pasaje en su diario de trabajo. El pasaje no refiere al tema central del libro, la figura de Hitler, sino al clima social en que éste hizo sus primeras apariciones públicas. Bergman se interesa por el modo en que se concibe allí ese contexto y recoge la idea como un insumo central para *El huevo*...

«La inflación le daba a la realidad rasgos puramente grotescos y aplastó no sólo los motivos de la gente para apoyar el orden establecido sino también su sentimiento de lo duradero en general y los acostumbró a vivir en un ambiente de lo imposible. Fue el derrumbe de todo un mundo con sus conceptos, normas y moral. Los efectos fueron incalculables». Por eso esta película [*El huevo de la serpiente*] tiene que configurarse entre las sombras y la realidad de las sombras¹⁴.

En *Imágenes*, Bergman reproduce esta nota y explica que así fue como la Alemania de preguerra se le presentó como la ocasión perfecta para volver sobre un tema shakespeareano¹⁵ que siempre lo había atraído: la tensión entre caos y orden. En efecto, esta tensión atraviesa a *El huevo*... en dos direcciones: del viejo orden al caos, y de este al nuevo orden o al orden del caos.

El primer movimiento, el que se precipita hacia el derrumbe, se condensa bajo la figura de la inflación económica. La acelerada devaluación de la moneda, a la que hace mención la voz en off tanto al comienzo como hacia el final de la película, es la representación material de la licuación de todos los valores. Hasta la previsibilidad más elemental se fuga de la vida cotidiana: ni siquiera los trenes tie-

¹⁴ Bergman, I., *Imágenes*, op. cit., p. 296.

¹⁵ El título de la película es extraído de un parlamento del personaje Bruto de *Julio César*, de W. Shakespeare.

nen horario. “Imagínese, ¡Alemania sin horarios!”, suspira un desesperado inspector Bauer. Este contexto se pone bajo foco a través del modo en que lo enfrentan los protagonistas del film, Abel y Manuela, artistas de circo norteamericanos que han debido detener su gira en Berlín a causa de la lesión de Max, hermano de Abel y ex pareja de Manuela. La película cuenta la historia de los dos artistas durante la semana que sucede a la noche en que Max aparece muerto, aparentemente por suicidio. La respuesta de Manuela es: el show debe continuar. Sostiene sus dos trabajos como actriz de cabaret y prostituta. Se aferra a su optimismo refugiándose en los suburbios berlineses, llenos de colores, música y baile; un poco de glamour en la víspera del desastre. Su barrera defensiva, sin embargo, le impide comprender lo que la rodea: la identidad de su amante, el Dr. Vergéus; la naturaleza de la enfermedad que la corroe; el peligro que se cierne sobre ella y Abel. Dos imágenes resumen su opción por el optimismo ingenuo. Cuando en el medio de la noche Abel se despierta para contarle sobre las inclinaciones sádicas del Dr. Vergéus en la infancia, Manuela se tapa el rostro y finge estar dormida; más tarde, convaleciente por el envenenamiento al que es sometida secretamente, esboza media sonrisa y dice experimentar placer por los delirios que le provoca la fiebre. Por otra parte, Abel vaga por la ciudad en un permanente estado de ebriedad y con una actitud distante, siempre extranjera, frente a todo lo que lo rodea. Si bien en un comienzo esta actitud le permite creer que se encuentra a salvo, luego vemos cómo -a diferencia de lo que ocurre con Manuela- su ingenuidad se derrumba. Pero su reacción ante el derrumbe es huir o poner en acto la violencia que lo acorralla. La escena más significativa en este sentido es aquella en que, sin razón aparente, Abel rompe el escaparate de una panadería judía donde se lee su misma inicial y apellido (A. Rosenberg). Incluso luego de que -en una acción que duplica la ruptura del vidrio de la panadería- descubra qué se esconde detrás de los espejos de la casa-laboratorio donde los alojaba Vergéus, nunca logrará abandonar el papel del testigo impotente.

El refugio en un mundo de ilusión, la parálisis, la agresividad y el deseo de pérdida de consciencia (sea a través de la fiebre, el sueño o la bebida) tienen su raíz común en una misma dimensión del caos: el miedo. Todos los personajes de *El huevo...* parecen estar

desfigurados por esta opresiva sensación. Si la película, a pesar de esto, no puede identificarse con un *thriller*, es porque el miedo no es aquí aquel asociado a la incertidumbre acerca del próximo ataque del asesino. Más bien se trata de una espesa atmósfera que enturbia todos los rostros y parece extenderse en todas las direcciones. Nuevamente es el inspector Bauer quien, en un extenso parlamento, expresa en palabras esta indeterminada “realidad de las sombras”: allí, “nada funciona a excepción del miedo”. Significativamente, este mismo personaje es el representante en el film del viejo orden en descomposición.

Bauer es el encargado de investigar la muerte de Max, acaecida junto con otras seis muertes en la misma zona residencial. En su segunda aparición, Bergman nos provee de una clave de interpretación de este personaje. Luego de interrogar informalmente a Abel, el inspector se disculpa un momento para escribir un informe a un colega que tiene a su cargo un caso “igualmente descabellado”. Se trata del Mordkommissar Lohmann. La mención remite a un personaje central de dos films alemanes del período de entreguerras: *M*, de 1931 y *El testamento del Dr. Mabuse*, de 1933¹⁶, ambos de Fritz Lang¹⁷. El personaje de Lang, a su vez, está inspirado en una figura pública de Weimar: Ernst Gennat, un detective estrella que alcanzó renombre internacional por el esclarecimiento de resonantes asesinatos seriales¹⁸, por sus aportes a la modernización del método de investigación criminal y por crear la así llamada sección “M” (Mordkommission), unidad independiente dedicada a homicidios dentro de la policía. Hasta fines de la República, Gennat fue el Sherlock Holmes de los alemanes; reconocido a la vez como un representante de

16 El Kommissar Lohmann aparece en dos películas más que no tendremos en cuenta aquí: el *remake* de *El testamento del Dr. Mabuse* (1962) de Werner Klingler y *Im Stahlnetz des Dr. Mabuse*, de Harald Reinl (1961).

17 La cita se realiza también a través del actor que interpreta al inspector Bauer, Gert Fröbe, que es el mismo que interpretó al Mordkommissar de la última película de la serie Mabuse hecha por Lang, *Los mil ojos del Dr. Mabuse*, de 1960.

18 Los casos de Haarmann y Kürten, entre ellos, los cuales también sirvieron de inspiración a Lang. Para un estudio minucioso sobre el contexto social y mediático de producción de *M*, cf. Kaes, A., “M” en White, R., (edit.) *Film Classics*, vol. 3, British Film Institute, Londres, 2002.

la racionalidad científica en el combate contra el mal, por su trato amable y justo con los delinquentes y por sus firmes convicciones republicanas¹⁹. Lang recupera estos rasgos de Gennat en Lohman, pero, especialmente en M, evita, a través de varias estrategias²⁰, la identificación del espectador con este personaje. En M Lohmann toma a su cargo el caso del asesino de niños empleando sofisticadas técnicas burocráticas y científicas de investigación, descubre al culpable (Beckert), lo lleva ante la ley y evita su linchamiento por parte de una turba enfurecida de mendigos, prostitutas y delinquentes. Pero en ese interin, algunos giros irónicos –como que los bandidos y no los policías científicos encuentren primero al criminal– suscitan la pregunta de hasta qué punto la ley y, más precisamente, su aparato de investigación penal, es un real y efectivo bastión en la lucha contra la verdadera amenaza social que la película pone en escena, amenaza de la cual la psicopatología individual de Beckert es sólo un punto de expresión. Si M no pierde actualidad es porque, entre otras cosas, trata acerca de cómo el miedo, la fascinación por el crimen, la instigación paranoide por parte los medios de comunicación, el sadismo y la necesidad de encontrar un culpable, pueden convertir a una ciudad en un territorio de amenaza ubicua, y a la sociedad en una masa movilizada contra el enemigo interior. Si la masa movilizada, y no Beckert, es la verdadera figura del mal en M (“m” también de masa), entonces el modo en que es presentado Lohmann no sólo acusa la impotencia de la institución republicana que representa, a pesar de su aparente triunfo, sino también el modo en que ésta se

19 Sobre Gennat: Stürickow, R., *Der Kommissar vom Alexanderplatz*, Das neue Berlin, Berlin, 1998.

20 En su análisis del film, Kaes señala alguna de estas estrategias: tomas claves desfavorables del cuerpo de Lohmann; el hecho de que, desde el punto de vista narrativo, el espectador no esté situado detrás de sus pasos, sino que se le permita adelantarse, saber más que él y juzgar así a la distancia sus fallencias; el hecho de que la escena de la sentencia, que coronaría el triunfo de la justicia, se abrevie hasta lo mínimo, dejando fuera el pronunciamiento del fallo; y, por último, la escena final en la que tres madres enlutadas, no sólo se lamentan porque el proceso penal no resulta una reparación suficiente para la pérdida de sus niños, sino que hacen un llamado, con sus conmovedores rostros dirigidos directo al espectador, a sostener la permanente vigilancia. Cf. Kaes, A., “M”, *op. cit.*

encuentra irremediablemente envuelta en un nuevo peligroso sistema de control social²¹.

El inspector de *El huevo...* es un eco de esta figura, real y ficticia, del detective ilustrado y bonachón. Bauer también es un creyente convencido de la democracia. Representa la racionalidad y la justicia, o al menos, lo que queda de la tambaleante institucionalidad de Weimar. Pero la consciencia de esta inestabilidad lo convierte en una versión descolorida de Lohmann-Gennat. Mientras que a estos los distinguía su afabilidad en el trato hasta con los más ruines criminales, Bauer, por su parte, se presenta manifiestamente fastidiado e indiferente frente a su interrogado, el asustado Abel, en la escena inicial. Si bien lo mueve el mismo afán de defender el orden que inspiraba a sus colegas (de nuevo, el real y el ficticio), su pretensión se sabe de antemano estrangulada. Esta languidez del brazo de la ley es subrayada por el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en *M* y en el *Dr. Mabuse*, en *El huevo...* el mano a mano entre el inspector y el villano ya no se encuentra en primer plano. No seguimos los pasos

21 Si bien la actuación policial en *M* se presenta en contraste con la persecución por parte de la banda organizada, el contrapunto da una idea de en qué medida ambos bandos convergen, aunque de distintas maneras, en un mismo fenómeno: la movilización de la ciudad a través del miedo. La policía intenta sostener su modo de persecución racional como opuesta a la persecución social. Cuando un colega le sugiere a Lohmann que solicite la cooperación del público, este responde (como anticipándose a la irracionalidad de la masa ávida de reconocimiento mediático y poseída por el delirio paranoico) que, de sólo pensarlo, le vienen náuseas. Sin embargo, sus intentos de determinar científicamente por marcas visibles y unívocas el rostro del criminal participan del mismo afán paranoico de identificación del enemigo. De este modo se instala la pregunta sobre hasta qué punto el germen de la lógica persecutoria basada en “marcas naturales” en los cuerpos perseguidos de la que se valieron las políticas represivas nazis, no se encontraba ya contenida en la política criminal de Weimar. Esta sugerencia sobre una posible continuidad entre la política criminal de Weimar y el nazismo que es posible extraer de “*M*”, ha sido desarrollada como tesis historiográfica en Wagner, P., *Volks-gemeinschaft ohne Verbrecher*, Wallstein, Hamburgo, 1996. Sobre la relación entre *M* y el nuevo régimen de visibilidad del crimen que había conquistado a Weimar cf. Herzog, T., “Tracking Criminals”, en *Crime stories. Criminalist fantasy and the culture of crisis in the Weimar Germany*, Berghahn Books, Estados Unidos, 2009.

que llevan a Bauer al esclarecimiento el crimen y tampoco vemos una sociedad entera tomada por la previsión del nuevo ataque y la identificación del asesino. El séptuplo crimen es un telón de fondo que casi nadie nota, a excepción de Abel, quien parece estar demasiado perdido en la bebida y la confusión como para asumir el papel del inquisidor (algo que sólo hace brevemente y con pocos resultados, al final del film). De este modo, la figura de Bauer es un tanto fantasmal, una especie de evocación irónica de aquellas otras figuras. Luego del segundo interrogatorio a Abel, fundamental desde el punto de vista narrativo (ya que allí presenta el caso criminal, hace la alusión a Lohmann y dice el significativo parlamento que hemos citado sobre la imprevisibilidad y el temor), Bauer sólo vuelve al final del film, para atrapar al asesino y restituir, según sus palabras, “un poco de orden”. Descubierto el malhechor, el inspector retoma su función paternal: le da a Abel un pasaje y un nuevo empleo, una vuelta a la vida segura. Pero su victoria es débil. Abel escapa a la escolta policial que le había sido asignada para asegurar su salida de la ciudad del caos, incapaz de aceptar esta restitución a la normalidad que se le ofrece. Como en M, pero esta vez de manera más acentuada, la ley de la Weimar ilustrada fracasa, a pesar de su aparente triunfo.

Esta dirección, del orden al caos -donde el orden es apenas un resplandor que se extingue-, se superpone con otra: del caos al nuevo orden, un orden que se vislumbra en el horizonte y cuyo representante es el Dr. Vergérus. Si Bauer evoca a Lohmann, Vergérus, por su parte, recuerda menos al asesino de niños (un gordinflón de aspecto aniñado, atormentado por sus propios impulsos, torpe y bastante poco astuto) que a otro de los enemigos acérrimos del Herr Kommissar de Lang: el Dr. Mabuse²². Bergman recrea en Vergérus varios rasgos de este personaje: grandes recursos económicos, un

22 Lohmann enfrenta a este siniestro médico en *El testamento del Dr. Mabuse*, finalizada apenas dos años después de M, en 1933. Es también precisamente en este segundo capítulo de la saga Mabuse en donde Lang identifica de manera más explícita al médico loco con la amenaza del nazismo y las aspiraciones tiránicas de Hitler. De modo similar al Kommissar Lohmann, pero de manera más acentuada, Mabuse ha tenido una vida y un protagonismo que excedieron a la producción de Lang. Originalmente creado por Norbert Jacques en su novela *Dr. Mabuse, der Spieler*, y popularizado través de Lang, Mabuse no sólo reaparece en 6 films de distintos directores durante los años

aparato burocrático a su disposición, capacidad de estar en todas partes, de ver sin ser visto, identificación con la ciencia y con la institución total del hospital-laboratorio (tanto Vergérus, como Mabuse y su antepasado cinematográfico, el Dr. Caligari, son directores de una clínica, la cual es uno de los escenarios claves de la película). Si bien de esta manera Vergérus reedita la síntesis característicamente mabuseana de racionalidad científica y barbarie criminal, posee también algunos rasgos propios que lo hacen más cercano a Mengele y menos a los monstruos del imaginario romántico que evocan Mabuse y Caligari²³.

En llamativo contraste con estos dos geniales dementes, Vergérus no tiene pretensiones de encarnar él mismo una posición de dominio²⁴. Bergman señala con esto algo que quizás sólo la visión retrospectiva le permite reconocer: no es esa pasión tiránica por excelencia, la ambición de poder, aquello que motoriza la lógica totalitaria. Vergérus se reconoce como una prescindible instancia de un proceso mayor, un “desarrollo necesario y lógico”, cuyo rostro último no es el de un hombre, sino el de la propia historia. Está convenido, como los jerarcas nazis, de la superfluidad de la vida, igual de la propia que de las demás²⁵. Desde esta perspectiva, también el proyecto científico se reconfigura. Vergérus no se propone tanto someter a la población bajo el dominio del terror (lo que pretendían Mabuse y

60, sino que también deviene un personaje recurrente en producciones de la cultura popular alemana.

23 Cf. Kracauer, S., “El período de pos guerra (1918-1924)”, en *De Caligari a Hitler*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961, pp. 51-154.

24 Al principio de *El testamento...* se menciona que las últimas palabras de Mabuse antes de perder la razón habían sido: “Yo soy el Estado”. Según ha subrayado Kracauer, Caligari, aunque de manera más ambivalente, representa también la autoridad estatal tiránica. Cf. Kracauer, S., “Caligari”, en *op. cit.*, pp. 74-92.

25 Según señala Arendt, la superfluidad de lo humano es una característica central del totalitarismo: “podemos decir que el mal radical ha emergido en relación con un sistema en el que todos los hombres se han tornado superfluos. Los manipuladores de este sistema creen en su propia superfluidad tanto como en la de los demás, y los asesinos totalitarios son los más peligrosos de todos porque no se preocupan de que ellos mismos resulten quedar vivos o muertos, si incluso vivieron o nunca existieron”, *Los orígenes del totalitarismo*, Planeta Agostini, España, 1994, p. 557.

Caligari) como, en última instancia, crear un hombre nuevo: “lidiamos con la forma básica y luego la moldeamos”, explica en la escena final. A diferencia de los films de Lang, el terror aquí aparece como el punto cúlmine de la descomposición del viejo orden, la disgregación caótica de sus elementos que permite preparar a la población como materia prima adecuada a la tarea recreacionista. Los experimentos secretos de la Clínica Santa Ana se corresponden con la fase preliminar de este proyecto.

En los campos de concentración nazis se llevaron a cabo experimentos con internados que tenían por objetivo obtener conocimientos de aplicación técnica posterior de diverso tipo. Los experimentos debían servir, sea en el ámbito bélico (para el desarrollo de métodos de supervivencia en el frente, de productos farmacéuticos o de intervenciones quirúrgicas) sea al proyecto eugenésico (como los experimentos sobre esterilización y sobre características raciales). Aunque el espectador no pueda evitar pensar en ellos al final de la película, los experimentos de Vergéus no cuadran en estas categorías²⁶. Su objetivo no parece poder comprenderse por ninguna utilidad específica. Más bien, se dirigen a operar una especie de “vivisección” de las experiencias más elementales que conforman nuestra humanidad. Someten a descomposición el deseo maternal de proteger a un niño, la alegría que lleva a un joven a abrazar la vida, el vínculo amoroso entre dos personas. Esta inspección destructiva, que pertenece a la instancia de “lidiar con la forma básica”, se propone reducir a las personas a un manojo de posibilidades. En este sentido, el espíritu de las prácticas que se llevan a cabo en la Clínica, aún cuando no su radicalidad, más que los experimentos científicos nazis con humanos, parecen preanunciar la lógica misma que animaba a los campos. En palabras de Arendt: “Los campos de concentración y exterminio de los regímenes totalitarios sirven como laboratorios en

26 Sobre la categorización de los distintos experimentos cf. United States Holocaust Memorial Museum, “Nazi medical experiments”, Holocaust Encyclopedia, en <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005143>, consultado el 10/07/14.

los que se pone a prueba la creencia fundamental del totalitarismo de que todo es posible”²⁷.

Así, el “ambiente de lo imposible”, donde “lo único que funciona es el miedo”, es el antecesor necesario de ese principio de ordenación que reconfigura la realidad en la Clínica Santa Anta: el de la pura posibilidad. En una segunda fase, históricamente aún no realizada y en la ficción anunciada por Vergérus para un futuro no muy lejano, la ciencia se encargaría de retorcer ese manojito de puras posibilidades para producir una humanidad enteramente nueva²⁸.

Hemos señalado que Bergman acentúa en Bauer aquel fracaso a pesar del triunfo que se puede reconocer en la figura, entre heroica y bufonesca, de Lohmann. Una vez más, este modo de citar a Lang se puede observar en el fin de Vergérus. El asesino de niños de M es juzgado al final de la película (primero por el tribunal de criminales y mendigos, luego por el tribunal legal); el títere de Mabuse, el Dr. Baum, es derrotado gracias no sólo al incansable Kommissar, sino también al audaz amor de uno de sus subordinados y su novia. El Dr. Vergérus, en cambio, muere por mano propia y sin juicio. Además, a diferencia de Caligari y Mabuse, no termina por enloquecer. Se suicida con frialdad, observando calculadamente el proceso como si fuese un experimento más. Así, la ironía del triunfo del inspector se hace más palmaria, la insignificancia de la derrota del doctor, más evidente.

Bergman no sólo retoma los personajes y la estructura del estilo policial de los films de Lang; recupera algo de la estrategia narrativa más general que, creo, es una de las apuestas más sugerentes de M.

27 Arendt, H., *Los orígenes del totalitarismo*, op. cit., p. 533. Con esta frase Arendt abre el apartado “Dominación total” en donde mostrará de qué manera la lógica totalitaria se asienta en la destrucción de las dimensiones elementales de la humanidad: la jurídica, la moral y el sentido de la identidad individual.

28 De nuevo, Arendt da una descripción ajustada de este proyecto: “Los campos de concentración son los laboratorios donde se prueban los cambios en la naturaleza humana... Lo que está en juego es la naturaleza humana como tal, y aunque parezca que estos experimentos no lograron modificar al hombre, sino sólo destruirle... es preciso tener en cuenta las necesarias limitaciones de una experiencia que requiere un control global para mostrar resultados concluyentes” Arendt, H., *ídem.*, p. 556.

A través del enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas, M remite a un tercero: la ciudad misma es lo que se pone en primer plano. Del mismo modo, Vergérus no es el radiante foco del mal, y el triunfo de Bauer no nos deja tranquilos porque sabemos que el peligro se incuba en esa sociedad lo suficientemente amedrentada y precarizada como para acoger en su seno un laboratorio del horror²⁹. En la representación de los orígenes del totalitarismo Vergérus es una pieza tan importante como sus contrapartes: la resignada e ingenua pretensión de continuidad (Bauer); la apatía, la parálisis y la huida (Manuela, Abel). De este modo, Bergman parece reaccionar a la fascinación rayana en la apología respecto de la figura de Hitler que anima en gran parte a la *Hitlerwelle*. El *Führer* es, sin duda, una sombra presente del comienzo al final del film, pero no es, propiamente, el huevo de la serpiente, ni la serpiente misma³⁰. Bergman se sitúa así en el seno de un debate contemporáneo y toma posición del lado de quienes se proponen comprender el mal conjurando el peligro que, como señaló Wenders, acecha a todo intento de su representación: su reafirmación. Bergman responde a este peligro opacando con sutileza el brillo del rostro que debería representarlo. Su apuesta se dirige, en cambio, a captar estéticamente algunos aspectos centrales de la compleja trama social en que fue posible el dominio totalitario.

* * *

Para finalizar, volvamos brevemente al Bergman metafísico. Si esta película puede ser considerada una variación de aquel motivo de un infierno en la tierra, diríamos que trata acerca de aquel infierno singular que se desata cuando la falta de todas las referencias da lugar a un delirio autopoietico; el nazismo sería la realización histó-

29 Bergman señala en varias ocasiones que la ciudad es un tema central de *El huevo...* Cf. Bergman, I., *The magic lantern*, op. cit., p. 131.

30 Hitler aparece mencionado tres veces, de tres modos distintos, a lo largo de la película: como demasiado débil frente a la fuerza de la democracia alemana (según Bauer, al final), como un salvador (según el ayudante de Vergérus) y como un individuo insignificante que la necesidad histórica arrastrará, cual hoja marchita (según Vergérus). La película no subraya ninguna de estas representaciones y deja que la figura de Hitler, por decirlo así, se muestre a través de sus diversos reflejos en estos personajes.

rica de este delirio devenido proyecto histórico. Esta, sin embargo, no es la única posibilidad que esconde la ciudad-huevo.

Como dijimos más arriba, retomando a Kalin, cuando se trata de meditar sobre la condición moderna, Bergman prefiere trazar una cartografía más que señalar un camino. Así, decíamos, la multiplicidad de las “localizaciones” que el director recorre con este espíritu explorador puede ser interpretada como un mapa de posibilidades, con sus encrucijadas y bifurcaciones. Al interior de *El huevo...* destella brevemente una bifurcación de esa clase. Se trata de la escena en la que Manuela acude en busca de ayuda a la iglesia. La mujer está desesperada, no soporta la culpa y el miedo. Igual que el inspector cuando encuentra por primera vez a Abel, el cura en funciones se muestra indolente y la atiende con notable impaciencia. Frente a la confesión de Manuela, sin embargo, cambia de actitud. Pero contrariamente a lo esperado, renuncia a dar la esperada palabra redentora; se niega a hablar en nombre de un Dios demasiado lejano que, afirma, ya no escucha nuestras plegarias. A la pregunta “¿Existe un perdón?”, responde que sólo nos queda el modesto perdón que puede dar un ser humano a otro. Esta es quizás la única escena en toda la película en donde asistimos a una correspondencia entre dos personas. De rodillas, el cura confiesa con una honestidad conmovedora su arrepentimiento por la indiferencia que había mostrado minutos antes y le pide a la mortificada confesante su perdón. Ella lo perdona y, si bien no conseguirá redimir su culpa, no se despojará de su miedo y soledad, por ese instante, acaso haya visto atendida su necesidad de un poco de ternura (esa necesidad que la arroja a los brazos del científico). Aquí se conjugan, en un instante único, la desolación de dos seres que se saben solos y un auténtico encuentro. En esta escena, se hace visible la superposición de las dos dimensiones de la película de las que hablamos más arriba. La meditación en torno a la quiebra del orden por el caos, situada en Weimar, contiene la preocupación, metafísica y recurrente en la obra de Bergman, por el tipo de salvación que es posible en un mundo gobernado por el diablo. La repuesta bergmaniana, recurrente también, es que, si alguna salvación es posible, será terrena; derrotado o muerto Dios, lo que nos

queda es el frágil lazo que nos une los unos a los otros³¹. En *El huevo...* esta tesis, cuya validez excede a la reflexión sobre el nazismo y concierne a todos aquellos lugares en donde el temor, la precariedad material y la falta de referencias pueden reeditar una nueva Weimar, se expresa a través de la escena de la iglesia. Aquí hay un pequeño instante de lo que Kalin llama “música en la oscuridad”. Una débil melodía que resuena en el corazón del infierno: de ese infierno histórico y singular, que fue el nazismo, dentro de ese otro infierno, cartografiado por Bergman, vasto, nunca enteramente explorado y, al fin de cuentas, no exento de algunos recovecos hermosos.

31 Bergman señala que este mismo motivo de la salvación terrena a partir de los lazos humanos es tema central de otros films como la trilogía compuesta por *El silencio*, *Como en un espejo* (también conocida como *Detrás de un vidrio oscuro*) y *Los comulgantes* (también conocida como *Luz de invierno*). En relación a escenas centrales de estos tres films, Bergman señala: “No somos salvados por Dios, sino por el amor. Eso es todo lo que podemos esperar... Lo que más importa en la vida es ser capaz de comunicarse con otro humano”. Bergman, I., “Ingmar Bergman Interview”, *Playboy Magazine*, nro. 6, 1964. Traducción propia.

