

## El caso de *Un verano con Monika* Una deconstrucción del erotismo y la sexualidad

Lautaro Izarra  
Facultad de Arte, UNICEN  
lautaroizarra@gmail.com

**Resumen:** En 1953 Ingmar Bergman estrenaba *Un verano con Monika* y la obra se convertía en un film icónico a nivel internacional para pensar el erotismo, la desnudez y la sexualidad en el cine. Este trabajo se propone indagar en estas cuestiones que se desprenden del análisis del film.

**Palabras clave:** *Un verano con Monika* – Ingmar Bergman – erotismo – crítica cinematográfica – sexualidad.

**Resumo:** Em 1953, Ingmar Bergman estreou *Um verão com Monika* e o trabalho se tornou um filme icônico internacionalmente para pensar o erotismo, a nudez e a sexualidade no cinema. Este artigo tem como objetivo investigar essas questões que emergem da análise do filme.

**Abstract:** In 1953 Ingmar Bergman premiered *A summer with Monika* and the movie became an iconic film internationally to think about eroticism, nudity and sexuality in the cinema. This paper investigate these issues that emerge from the analysis of the film.

**Palavras-chave:** *Um verão com Monika* - Ingmar Bergman - erotismo - crítica de filmes - sexualidade

**Key-words:** *A summer with Monika* - Ingmar Bergman - eroticism - film criticism - sexuality.

Si nos determináramos a recorrer las mentes más influyentes y reconocidas del cine del siglo XX, no podríamos negar que Ingmar Bergman (1918-2007) sería uno de los primeros en hacer presencia. Con una carrera cinematográfica de más de 40 años, recordando que decidió abandonar la dirección luego de dirigir *Fanny y Alexander* (1982), sin contar su regreso con *Saraband* (2003); y un entendimiento del lenguaje envidiable que fue perfeccionando a lo largo del tiempo, el también director de teatro sueco continúa siendo hoy una parada prácticamente obligatoria para quienes disfrutamos de recorrer el vasto mundo del cine.

Y este reconocimiento no se debe únicamente a uno de esos singulares caprichos del destino, o a esas exclusivas apariciones divinas que deciden al azar iluminar a un sujeto para inmortalizarlo por toda la eternidad, sino a un producto concreto de una carrera llena de obras maestras. Y es que se puede afirmar sin dudar que sin *El Séptimo Sello* (1957), sin *Persona* (1966), sin *La Hora del Lobo* (1968), o sin *Gritos y Susurros* (1972) el cine contemporáneo no sería el mismo.

Sin embargo, y lejos de intentar construir y alabar la vida y obra de un artista renombrado con más de 40 películas en su haber, vamos a hacer foco en uno de los primeros grandes éxitos del autor.

Corría el año 1952 y un joven Bergman de 34 años se dirigía al campo junto con un pequeño equipo de rodaje, la joven actriz Harriet Anderson (una de las tantas musas del director y con quien compartiría, además de numerosos papeles en sus películas, un romance durante tres años) y el joven actor Lars Ekberg; para realizar un pequeño largometraje en la isla de Ornö. En el año 1953 se estrenaría entonces *Un Verano con Monika*, primera obra del director reconocida internacionalmente, y para muchos el puntapié inicial de una carrera prolífica. Dice Massanet (2011): “Creo que aunque no hubiera dirigido nada más en su vida, la enorme influencia de esta película en las vanguardias europeas, no siempre asumida como tal, y su inmensa labor teatral, habrían bastado para garantizarle un lugar de privilegio en la memoria cultural y artística de mediados de siglo”.

Entendiendo entonces el valor que reside en esta obra, que recorre el camino de dos jóvenes enamorados decididos a escaparse para disfrutar de unas vacaciones en un archipiélago y vivir así la libertad de la juventud y el primer amor, ocurre una situación que desde una mirada anclada en el hoy se torna por lo menos curiosa.

Y es que la cinta se volvió conocida, entre otras cosas, por contar con unos “osados desnudos” (González A., 2018) en secuencias “de altísimo erotismo” (Massanet, 2011) por parte de la actriz Harriet Anderson, provocando que su estreno en Estados Unidos fuera bajo el nombre de *Monika: The Story of a Bad Girl* (Monika: La Historia de una Chica Mala) junto con un re-montaje que ponía énfasis en estos momentos, convirtiendo a la película prácticamente en una pieza de cine erótico, y alejada de las búsquedas propuestas primeramente por el director.

Fotograma de *Un verano con Monika*

Teniendo este hecho en cuenta, se hace necesario entonces plantear ciertos interrogantes hoy, 66 años después del estreno de esta pieza fílmica, ciertas preguntas claves para comprender los hechos planteados anteriormente: ¿Hasta qué punto podría considerarse la propuesta de Bergman como una pieza erótica? ¿Qué tratamiento recibe la desnudez de su personaje femenino protagonista? ¿Cuáles son los elementos que se ponen en juego a la hora de definir “lo erótico” y lo “no erótico” en el cine? ¿Cuáles son las características principales que provocan que un espectador perciba una pieza como erótica?

Las pistas para comprender estas preguntas no solo se encuentran en el film mismo, sino en el desarrollo que ha tenido el pensamiento y la historia de la cinematografía a lo largo del tiempo. Permittiéndonos así ver que quizás Bergman estaba realizando cine para tiempos que no le correspondían, y que el erotismo con el que se suponía cargada su obra no era producto que residiera en su propia sustancia, sino en una forma de ver, y sobre todo una errónea forma de ver, o mejor dicho, de focalizar.

Vale comenzar este análisis pensando en lo que conlleva hablar de un concepto tan abstracto como lo es el erotismo. Palabra que nos remite a una amplia variedad de elementos. Desde su definición el erotismo encuentra su raíz en el amor y en lo sexual (Eros era el dios griego del amor y el deseo), y, etimológicamente hablando, remite a “aquellos elementos que causan excitación sexual” (Diccionario etimológico de Chile, 2011-2019). Ahora, más allá de lo que pueda decirse acerca de qué tan cercanos son el amor y el deseo (*Verano con Monika* podría dar una buena lección al respecto, aunque se escape de la temática de este texto), nos encontramos con un elemento por lo menos paradigmático. El erotismo pensado desde lo cinematográfico solo nos lleva a cuestionarnos cuál es el límite de lo erótico mismo, y en qué momento empieza a mostrarse.

Sobre este tema han escrito diversos autores. Y en muchos lo primero que se atina a diferenciar es lo erótico de lo pornográfico. Porque no está de más pensar que en el terreno de lo audiovisual, si hay un género a simple vista que por excelencia realiza un tratamiento sobre lo sexual, es la pornografía. Como cita Rojas Bez a González Requena (1997):

Es concebible postular una rotunda diferencia entre el erotismo y la pornografía. El erotismo está del lado del velo, del juego con una demora en la que un símbolo se invoca (...) el erotismo permanece aun cuando cae todo vestido si el cuerpo se mantiene velado, si sigue habitado por un cierto misterio. (...) La pornografía, en cambio, se reconoce en la irrupción profanadora: inscrita toda ella en el ámbito de lo imaginario, en una pulsión de ver hasta el final, de devorar con la mirada, no acepta, pues, ningún límite. (p.48)

De esta forma entonces, en conjunción con lo pornográfico (pensado más como un intento de sustitución del acto sexual mismo antes que una construcción estética de la sexualidad), empezamos a definir cómo se presenta lo erótico en el cine. A través de un tratamiento de lo sexual que busca sugerir, y no tanto mostrar.

Pero en este sentido, lo erótico en el cine solo aparecería cuando el foco de la atención está en la sexualidad misma, pues si lo sexual pasa a un segundo plano o hasta deja de tener importancia en la construcción de la narrativa, nos encontraríamos entonces con una película que utiliza lo sexual pero no desde la búsqueda de excitación o deseo, sino como un puente para llegar a otros sitios de nuestra naturaleza como seres humanos. Y de esta manera, se movería el inconsistente eje sobre el que parecería asentarse el erotismo.

Pongamos un ejemplo para ilustrar este hecho, la película *Ninfomanía* (2013) dirigida por Lars Von Trier generó mucha controversia por su acercamiento sobre el sexo desde una mirada cruda y explícita, tanto que para muchos es una película pornográfica (ya ni siquiera una película erótica, sino un paso más adelante). Sin embargo, es fácil distinguir en ella que el sexo no se propone como un intento de provocar excitación sexual en los espectadores, o de saciar el hambre de los más deseosos, sino más bien como un acto doloroso y, sobre todo, repugnante. Lejos de cualquier finalidad erótica. Este hecho nos demuestra que las bases del erotismo y la pornografía no pueden definirse sin considerar la realidad de cada film por separado, pensando no solo en la sexualidad que se muestra, sino en la forma en la que se muestra, el fin del sexo en ese relato.

De esta manera, llevando esta lectura a *Un Verano con Monika*, encontramos que en la película solo se hace presente un desnudo de Monika, que se repite dos veces en la historia. Sería muy sencillo concluir que ese desnudo tiene el fin de sugerir una sexualidad latente, de generar una sensación de deseo en el espectador (porque en la misma película se juega todo el tiempo con la sexualidad, desde los compañeros de trabajo de Monika que intentan abusar de ella, hasta la tensión sexual presente entre sus protagonistas). Pero nada más lejano a la realidad. Y la clave para entender el fin del desnudo se encuentra en dos situaciones.

La primera ocurre a los 40 minutos de transcurrida la película, cuando los protagonistas llegan en su bote

a esta isla lejos de la civilización, y Monika pone pie en tierra para dirigirse casi directamente detrás de un árbol a orinar. En este momento la cámara no decide hacer un corte ni realizar algún tipo de elipsis, sino que mantiene durante todo ese momento el tiempo transcurriendo.

¿A qué se debe esto? Bergman intenta construir una naturalización de elementos que el cine por lo general suele intentar ignorar. Y con este plano nos convoca a pensar la relación del ser humano con la naturaleza (y por ende en otro nivel, con la civilización), y principalmente un primer bosquejo de la libertad que representa Monika, un ser despojado de todo límite que provoca la vida en sociedad, que puede más allá de los preceptos de la sociedad sobre su vida y su género, dejar aflorar sus propios deseos y seguir el camino que estos le dicten.

Otra situación ocurre cercana al segundo desnudo de Harriet Anderson, cuando luego de regresar su personaje con Harry de la isla en la que vivían y después de haber tenido un hijo, esta tiene un encuentro con un viejo amante.

Previamente, Bergman se encarga de hacernos pensar por un momento, como espectadores, que Monika es una mujer maligna. La juzgamos moral y éticamente (ya sea por no querer hacerse cargo de su hijo o por exigirle a Harry un abrigo en vez de pagar el alquiler del piso en el que viven). Sin embargo, en el punto más alto de nuestro poder crítico, cuando Monika está sentada frente a su amante mientras Harry se encuentra de viaje trabajando para mantenerla a ella y a su hija, justo antes de cometer la atemorizante infidelidad suprema, la protagonista gira suavemente su rostro a cámara. En su mirada notamos no solo que sabe que nos creemos superiores a ella, sino que no le interesa en lo más mínimo, porque no piensa cambiar sus actos por la opinión de nadie. Según González A. (2018):

[sobre Monika] Sabe que hemos presenciado su desazón, su aburrimiento y su decepción con la vida que lleva y que ahora somos testigos de su traición. Nos mira para decirnos que no le importa lo que pensemos, que se sabe culpable, pero que no va a hacer nada al respecto. Monika no busca ser redimida ni redimirse, tampoco le interesa nuestra opinión ni nuestro juicio, acaso quiere saber quién va a tirarle la primera piedra, a sabiendas que todos somos tan pecadores como ella.

De esta manera, entender este plano tan sugerente da la clave para comprender los desnudos de la protagonista y el objetivo con el que los plantea Bergman. Pues el segundo desnudo ocurre cuando Harry (luego de ser abandonado por Monika, que se va para no volver) se mira al espejo con su hija, y recuerda su verano con ella. En ese recuerdo ve a Monika, completamente desnuda, corriendo y riendo frente al mar. Terminando así de cerrar una historia que ve en la protagonista la imagen de una persona si se abandonara lo que la sociedad espera de ella, y sobre todo si decidiera a vivir su vida con la libertad que esta merece.

Esta lectura no solo demuestra que Ingmar Bergman dirigió una película con connotaciones que hasta si hubiera sido estrenada hoy día serían rupturistas, sino también que lejos de cualquier tipo de tratamiento erótico, en su película se trata al cuerpo de Harriet Anderson con la naturalidad que desprende cualquier cuerpo desnudo, sin intentar sugerir al espectador un lugar en el que alimentar su excitación sexual, ni erotizando la piel de Monika. Lo que sin duda habría sido contraproducente para el mensaje de la película.

Y así nos preguntamos entonces, ¿cuál fue el hecho que provocó la creciente erotización del film hasta llegar al nombre que recibió en los Estados Unidos? ¿En qué punto reside entonces lo erótico cuando no es en el uso del desnudo o la sexualidad en la misma construcción cinematográfica?

Es sabido que Ingmar Bergman solía establecer relaciones sentimentales con varias de sus actrices fetiche, siendo Harriet Anderson una de ellas. A este hecho, González A. (2018) cita a Bergman en una de sus memorias:

El trabajo cinematográfico es una actividad fuertemente erótica. La proximidad a los actores no tiene reservas, la entrega mutua es total. La intimidad, el afecto, la dependencia, la ternura, la confianza, la fe ante el mágico ojo de la cámara, nos dan una seguridad cálida, posiblemente ilusoria. Tensión, relajamiento, respiración común, momentos de triunfo, momentos de fracaso. La atmósfera está irresistiblemente cargada de sexualidad.

Desde la postura del propio Bergman, el erotismo es algo que se genera desde el mismo trabajo cinematográfico (aunque para él se genere en la cercanía con sus actrices), aunque sin embargo ese erotismo no parece transmitirse en sus películas. Pero nos lleva a pensar que lo erótico puede estar constituyéndose en un lugar fuera de la realidad ilusoria del film, en las mismas características del aparato cinematográfico.

Y esto tiene sentido, teniendo en cuenta que la naturaleza del cine es mostrar y ocultar a la vez, es decir, sugerir. Y viene a saciar ese “deseo de mirar” del que alguna vez escribió Sigmund Freud. Pero, sin embargo, el cine no puede ser erótico por sí solo. Por muy sugestivas que sean las construcciones de, por ejemplo, Cabrejo (2013) sobre la extensión que significarían los elementos técnicos del cine a nuestros sentidos a través de los binomios cámara-prótesis, imagen-distancia, pantalla-piel. Aunque este último escriba sobre un tipo específico de cine.

Sobre la idea acerca de la mirada y el ocultamiento que se generan en la conjunción entre el campo y el fuera de campo inseparables del trabajo cinematográfico, Comolli (2016) escribe:

En las salas de cine (...) no hay divergencia entre campo y fuera de campo, son solidarios, van unidos, no puede existir uno sin el otro: el campo solo puede abrirse a eso ‘no-visible’ que lo rodea, lo prolonga, extendiéndose hasta mí, solo en mi lugar en esta sombra misma. El fuera de campo es aquel mismo de la sala oscura, lo

no-visible y lo no-luminoso se ponen en contacto para el espectador, que lo puebla con sus fantasmas (p.27).

Y en este punto encontramos quizás la última pista que nos lleve al por qué de la erotización que provocó Un Verano con Monika. Pues resulta imposible analizar la narrativa cinematográfica sin pensar en el lugar del espectador en la construcción intelectual de los hechos e ideas que se van sugiriendo. Pero Comolli habla en este caso sobre un rellenar los espacios vacíos con los mismos fantasmas del espectador. Y para desarrollar esto vale considerar la revisión de la teoría psicoanalítica propuesta por Jacques Lacan.

En psicoanálisis, la vida del ser humano y su sexualidad son indivisibles. Pues nos encontramos en constante búsqueda de placer (se utiliza la palabra sexualidad en un sentido mucho más amplio de lo que cabría pensar, pero continúa siendo por lo menos sugerente). El filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek escribe en *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2018) justo antes de realizar un análisis de *Carretera Perdida* (1997) de David Lynch, un pequeño apartado que dedica a desarrollar ciertos puntos clave sobre la percepción del espectador desde una mirada lacaniana.

Y es que al analizar una escena de *Casablanca* (1942) en la que un salto elíptico nos deja en la duda sobre si los personajes tuvieron relaciones sexuales, Žižek (2018) explica que tanto un nivel de lectura como el otro coexisten en el mismo espectador. Pues para la aparición pública no hubo sexo, y para nuestra “sucia imaginación fantasmática” sí hubo sexo (lo que hace también que toda la película cobre un sentido diferente). Y a esta estructura de pensamiento la llama “estructura de la transgresión inherente”.

Cabe pensar entonces cuándo un nivel de lectura pesa más que el otro, provocando que en el caso de la película de Ingmar Bergman se haga un montaje completamente diferente para que no solo sea el espectador quien con su lado más perverso vea el costado erótico que pueda sugerir una imagen, sino que la misma película pase a convertirse en la superficie erótica a través de la cual satisfacer su deseo sexual.

Recordemos que *Un Verano con Monika* fue estrenada en el año 1953, momento en el que en Estados Unidos aún seguía vigente el llamado Código Hays (aunque ya no con tanta exigencia como sí tuvo en las décadas del '30/'40), que ejercía una suerte de censura a las películas que producía Hollywood pretendiendo un ejercicio de moralidad y buenos valores de sus espectadores. Sin embargo, y como bien interpreta nuevamente Žižek (2018): “[sobre los códigos] Lejos de suponer una amenaza eficaz contra el sistema de la dominación simbólica, constituyen su transgresión inherente, es decir, su soporte obsceno no reconocido” (p.148). Es decir, lo que provocó el ejercicio de censura, fue una creciente erotización extrema por parte de los espectadores de alguna forma “castrados”. Y es de esperarse que al contemplar en la película de Bergman el desnudo completo de Harriet Anderson, la mirada con más peso haya sido la erotizante y no tanto la que propone el director sueco. García Gómez (2017) dice: “En última instancia es la mirada subjetiva de

cada espectador la que determina el grado de erotismo de la imagen, produciendo un buen ejemplo de re-troalimentación tanto psicológica como sociológica” (p.9).

Y así entonces, la misma transgresión que significó mostrar un desnudo con la naturalidad y desocultamiento impensados para la época, fue también el pie para la transgresión de su lectura. Porque visualizar a una mujer como Monika, libre, abierta en su sexualidad, transgresora por naturaleza, una concepción de la mujer que parece ser actual hoy día, junto con su cuerpo desnudo en el aire libre; no fue algo que hubiera podido comprender o valorar todo el mundo (evidencia de esto son los *posters* de la versión estadounidense de la película). Provocando que la fama de Harriet Anderson se debiera en un primer momento a su desnudez más que a sus dotes en la actuación, y que la película pasara a ser reconocida por su costado erótico inexistente, que solo aparece en la medida que refleja los deseos y perversiones de sus espectadores, y no tanto la búsqueda comenzada primeramente por su autor.

Ya concluyendo entonces, cabe destacar hoy, 12 años después de la muerte de Ingmar Bergman, su profundo trabajo en el desarrollo del lenguaje cinematográfico. Porque solo el hecho de poder interpretar hoy sus obras con la mirada contemporánea que denotan sus construcciones, habla de una brillantez que aparece rara vez en la historia.

*Un Verano con Monika* se constituye como una película a la que se le debe una revisión de sus ideas para terminar de derrumbar las pretensiones sobre su presunto erotismo crudo y gratuito, y así definir claramente los límites del mismo erotismo, que pudimos precisar parece no establecerse firmemente en ninguna base sólida, y sobre todo no tener un fin en sí mismo más que la satisfacción del deseo sexual de los observadores. Ellos, con su mirada, pueden enceguercerse del valor artístico de una obra que, en este caso, entiende que la sexualidad del cuerpo no pasa por el cuerpo en sí, sino por nuestra propia construcción sexualizada del mismo. Concepción que debiera seguir desarrollándose en el futuro hacia una mirada deserotizada y naturalizada de nuestra sexualidad y nuestros deseos. Para así evitar quitar el valor que se esconde detrás del cuerpo y detrás de la sexualidad.

## Bibliografía

Bergman, I. (productor) y Bergman, I. (director). (1966). *Persona* [Cinta cinematográfica]. Suecia: AB Svensk Filmindustri.

Cabrejo, J. C. (2013). *Anatomía de un cine: La cámara prótesis y la pantalla piel. Ventana Indiscreta*, (10), p. 42-47.

Carlberg, L. (productor) y Bergman, I. (director). (1968). *Vargtimmen* [Cinta cinematográfica]. Suecia: AB

Svensk Filmindustri.

Carlberg, L. (productor) y Bergman, I. (director). (1972). *Viskningar och rop* [Cinta cinematográfica]. Suecia: AB Svensk Filmindustri.

Comolli, J. L., (2016). *Cuerpo y cuadro: Cine, ética y política*, Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Diccionario Etimológico de Chile (2001-2019). Radicación de la palabra Erotismo. De Chile. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?erotismo>

Ehrnvall, P. (productora) y Bergman, I. (director). (2003). *Saraband* [Cinta cinematográfica]. Suecia: Sveriges Television.

Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1953). *Sommaren med Monika* [Cinta cinematográfica]. Suecia: AB Svensk Filmindustri.

Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1957). *Det sjunde inseglet* [Cinta cinematográfica]. Suecia: AB Svensk Filmindustri.

Faragó, K., Donner, J. (productores) y Bergman, I. (director). (1982). *Fanny och Alexander* [Cinta cinematográfica]. Suecia: Cinematograph för Filminstitutet, Sveriges Television-1, Gaumont (París), Personalfilm (Múnich), Tobis Filmkunst (Berlín).

García Gómez, F. (2017). *Sexo y erotismo en el cine: Lo que ha llovido desde El Beso*. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (15), p. 5-11.

González, J. C. (9 de marzo de 2018). *De la necesidad de ser joven: Un verano con Mónica, de Ingmar Bergman*. *Tiempo de Cine*. Recuperado de <https://www.tiempodecine.co/web/de-la-necesidad-de-ser-joven-un-verano-con-monica-de-ingmar-bergman/>

Ingmar Bergman. (Sin fecha). En Wikipedia. Recuperado el 21 de noviembre de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Ingmar\\_Bergman](https://es.wikipedia.org/wiki/Ingmar_Bergman)

Jensen, P., Montesinos, V. (productores) y Von Trier, L. (director). (2013). *Nymphomaniac* [Cinta cinematográfica]. Dinamarca, Alemania, Francia, Bélgica: Zentropa.

Massanet, A. (9 de septiembre de 2011). Ingmar Bergman: “*Un verano con Mónica*”, primera obra maestra del director. Espinof. Recuperado de <https://www.espinof.com/criticas/ingmar-bergman-un-verano-con-monica-primera-obra-maestra-del-director>

Nayar, D., Sternberg T., Sweeney M. (productores) y Lynch, D. (director). (1997). *Lost Highway* [Cinta cinematográfica]. Francia, Estados Unidos: CiBy 2000.

Rojas Bez, J. (1997). *Erotismo, pornografía y cine*. *Chasqui: Revista latinoamericana de comunicación*, (57), p.

47-50.

Un verano con Mónica. (Sin fecha). En Wikipedia. Recuperado el 21 de noviembre de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Un\\_verano\\_con\\_M%C3%B3nica](https://es.wikipedia.org/wiki/Un_verano_con_M%C3%B3nica)

Wallis, H. B. (productor) y Curtiz, M. (director). (1942). *Casablanca* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.