

**Genealogía y esperanza
en la Filosofía de la Existencia
de Ingmar Bergman**

Jordi Puigdomènech López

Marta
Al meu pare

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN	4
I. INGMAR BERGMAN Y LA CINEMATOGRAFÍA NÓRDICA	
1.1 La tradición nórdica: de Snörri Sturlsson a Ingmar Bergman	22
1.2 Ingmar Bergman: arte y metafísica	36
1.2.1 Bergman y su mundo	37
1.2.2 Elementos para una clasificación de la obra bergmaniana ..	46
1.2.2.1 La obra literaria	48
1.2.2.2 La obra escénica	52
1.2.2.3 La obra cinematográfica	58
II. ANÁLISIS DEL DISCURSO FÍLMICO BERGMANIANO	
2.1 Poética fílmica: imágenes y símbolos	90
2.1.1 Estética fílmica: la tragedia y el romanticismo nórdico	91
2.1.2 La metafísica del artista	102
2.2 Filosofía de la imagen: estructura del discurso fílmico	109
2.2.1 Producción y guión	110
2.2.2 Imagen y encuadre	118
2.2.3 Ambientación y decorados	124
2.2.4 Montaje y banda sonora	129
III. PRESUPUESTOS FILOSÓFICOS EN LA OBRA BERGMANIANA	
3.1 Ontología antropológica: el problema del hombre	156
3.1.1 Los tres estadios de la existencia, o la huella de Kierkegaard .	158
3.1.2 El infierno son los otros, o la huella de Sartre	168
3.2 El drama existencial	175
3.2.1 La existencia como posibilidad	181
3.2.2 El problema del mal	188
3.3 El ser y la muerte	194
3.3.1 La <i>angest</i> bergmaniana	196
3.3.2 La trascendencia del ser	200
3.4 El silencio del hombre y el giro de los noventa	212
3.4.1 Nihilismo existencial	213
3.4.2 Genealogía y esperanza	224
IV. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS INTERPRETACIONES DE TRES FILMS: <i>El séptimo sello, Fresas salvajes y El manantial de la doncella</i>	
4.1 Crítica internacional	242
4.2 Crítica española	265
V. FUENTES	
5.1 Bibliografía	291
5.2 Hemerografía	307
5.3 Filmografía	309
5.3.1 Dirección	311
5.3.2 Guión	332

INTRODUCCION

Pocos cineastas han reflejado su propia personalidad tan poderosamente en sus obras como Ingmar Bergman. Los personajes de sus novelas, de sus guiones y de sus films son retratos de su propio pensamiento, de esa subjetividad que pretende comunicar a través de las acciones que éstos desarrollan. Cada uno de sus trabajos es un capítulo de un diario íntimo, un diario en el que un hombre que ha escogido el cine, el teatro y la literatura como medios de expresión nos entrega sus consideraciones más personales. Parece claro, pues, que para el cineasta sueco el arte y la vida es todo uno.

No obstante, a lo largo de este libro se ha procurado no interpretar la obra de Ingmar Bergman a partir de unos datos demasiado estrechamente biográficos, para de este modo evitar caer en un enojoso culto a la personalidad que, a buen seguro, hubiera dejado a lo importante, a las obras, en un segundo término. Lo verdaderamente particular en Bergman y que, a ciencia cierta, ha contribuido a que su trabajo haya sido mundialmente reconocido, ha sido la capacidad que ha demostrado a la hora de valerse del medio cinematográfico -ya en su aspecto de arte, ya en el de industria- como una forma de expresión profundamente personal, siendo su discurso audiovisual idóneo tanto para describir un problema existencial o psicológico, como para llevar a cabo una

reconstrucción socio-histórica rigurosa. En ambos casos, Ingmar Bergman se erige en un auténtico paradigma de lo que debe ser una aproximación a la reflexión filosófica, realizada desde el lenguaje filmico.

Una de las primeras características de la personalidad de Bergman que llama poderosamente la atención es que, pese a tratarse de un hombre totalmente integrado en su tiempo, enmarca su reflexión -expresada principalmente a través del cine- en un ámbito intelectual que presenta una cierta capacidad de resistencia frente a las sucesivas modas intelectuales y estéticas. Como si éstas no fueran con él, siempre que ha tenido la oportunidad de hacerlo ha abordado temáticas de un profundo interés filosófico, desligándose, en la medida de lo posible, de las exigencias de una industria que, como es el caso de la cinematográfica, no suele dedicar muchos esfuerzos a fomentar la reflexión ni la inquietud intelectual.

Con un pulso firme, obtenido sobre la base de una sólida formación cultivada en el campo de las artes y las letras, y enriquecido merced a varias décadas de experiencia personal en el dominio de la técnica y de la estética fílicas, Bergman ha conseguido crear una interesante y prolífica obra, cuyo interés ha resistido el paso de los años y de las modas. Asimismo, la propia evolución del cineasta sueco, en su faceta como pensador, supone un elemento

fundamental de interés frente a la dimensión estrictamente artística de sus películas.

En el plano estético, una parte significativa de la obra de Bergman se halla inserta en la más pura tradición del cine nórdico, caracterizada por una puesta en escena deudora del naturalismo de autores escandinavos, como la novelista Selma Lagerlöf, y en la línea de realizadores como Victor Sjöström, Mauritz Stiller o Carl Theodor Dreyer. Estos últimos fueron quienes sentaron las bases de un estilo cinematográfico propiamente nórdico, con trabajos como **La carreta fantasma**, **La leyenda de Gösta Berling** o **Dies Irae**. Posteriormente, el estilo de Bergman derivaría en un tono marcadamente más austero y personal, desembocando en lo que algunos críticos han dado en llamar *cine de cámara* o *kammerspielfilm*. Se trata de obras en las que el tiempo de la acción y el número de los personajes se reduce hasta acercarse al minimalismo. El empleo del primer plano será el efecto técnico más recurrido en esta fase del director sueco.

El lenguaje cinematográfico empleado por Bergman en sus films, puede dar, en ocasiones, la impresión de pertenecer a un estilo propio de otro tiempo. El cine de Bergman ha ignorado muchas de las innovaciones técnicas que el medio ha experimentado en la segunda mitad del siglo XX, como lo muestra el hecho de que su primera película en color date de 1964, cuando ya habían transcurrido casi

tres décadas de la aparición del cromatismo aplicado al celuloide. A pesar de esta circunstancia, el director sueco ha mantenido siempre un tono vanguardista en su lenguaje filmico, independientemente de las especificaciones técnicas empleadas en la articulación del mismo. Y ello es porque Bergman invita a una peculiar manera de acercamiento a la obra de arte. Su particular iconografía visual conduce al espectador a la búsqueda del ser interior a partir de la comunión con la obra y, desde ella, con las cuestiones fundamentales de su particular filosofía de la existencia: el ser individual, la muerte, el sentido de la vida y la búsqueda o la negación de Dios.

Fijando una mirada crítica en la racionalidad pragmático-técnica que prevalece en nuestro días, podremos sentir la necesidad que presenta no sólo el cine, sino la cultura de la imagen en general, de que aparezcan autores de la categoría de Ingmar Bergman, capaces de eludir los imperativos de la moda y de la industria, y así escapar a la mediocridad intelectual que parece querer establecerse desde los diferentes medios de difusión audiovisual: televisión, cine e *internet*. La recuperación del humanismo, en detrimento del pragmatismo de mercado, es, tal vez, el principal *desideratum* que se desprende de la obra de Bergman, y a él nos adscribimos desde estas líneas.

El pensamiento bergmaniano puede ser descubierto como un intento de recuperar esos interrogantes que -además de la filosofía- también se han encontrado desde siempre en el mundo del arte

porque, de algún modo, están presentes en el hombre de forma permanente, a poco que éste ahonde en sí mismo. Parece evidente que la obra de Ingmar Bergman es el fruto de una búsqueda existencial, más que la consecuencia racionalizada de un teórico académico. Es un trabajo fruto de una razón poética basada en la experiencia de un sujeto intuitivo y sensible. Muchos de los films de Bergman muestran, con naturalidad y sencillez, aquella experiencia profunda que todos, alguna vez, hemos vivido a lo largo de nuestra existencia. Se trata casi siempre de una vivencia que escapa a lo meramente racional, justamente porque no se trata de algo tangible. La experiencia estética que supone la contemplación de algunas de sus películas puede convertirse en una transfiguración de lo real, si bien para llegar a ella es necesario desentrañar la verdadera realidad que se oculta detrás del hecho concreto que se nos muestra.

Dejando al margen algunas obras emblemáticas -como **El séptimo sello**, que en EEUU se proyecta una media de dos veces al día- debido al carácter un tanto peculiar que presentan la distribución y la exhibición cinematográficas, algunos títulos de la filmografía bergmaniana reposan prácticamente olvidados en los archivos videográficos de instituciones que, como el Instituto Sueco, velan por mantener el patrimonio cultural de su país; un patrimonio del que Bergman, indudablemente, forma parte por derecho propio. Sin embargo, es de destacar que -al margen de esas contadas

excepciones- fuera de Suecia una parte importante de la obra filmica del realizador sueco permanece inédita para el gran público e, incluso, para las últimas generaciones de intelectuales.

Una vez revisada y analizada la práctica totalidad de la obra cinematográfica de Bergman, el siguiente objetivo del presente estudio se ha centrado en recopilar las reacciones que las obras del cineasta sueco han ido despertando en los diversos círculos intelectuales de todo el mundo, en un período que abarca desde 1958 hasta 2000. Para poder llevar a cabo este objetivo, ha sido necesario establecer una extensa red de contactos, con el fin de tener acceso a las distintas fuentes bibliográficas y hemerográficas donde han sido publicadas dichas reacciones.

La aportación verdaderamente original de este libro consiste en la valoración -llevada a cabo desde "dentro", de la mano de un filósofo- de la filosofía de la existencia presente en la obra cinematográfica de Ingmar Bergman. Para llevar a cabo esta valoración, ha sido necesario profundizar en su faceta de pensador subjetivo o, lo que es lo mismo, analizar con detalle las características de los personajes en los que él mismo se desdobra. La obra de Bergman, encuadrada por la práctica totalidad de los especialistas en la corriente de pensamiento denominada "filosofía de la existencia" o

"existencialismo", presenta, atendiendo al análisis de los personajes arriba indicado, unas características peculiares que acentuadas por el giro adoptado en los últimos años, permiten establecer unos criterios de clasificación en base a los cuales se pueden distinguir cinco períodos:

1/ En sus comienzos, en la década de los cuarenta -**Tortura, Crisis, Lluve sobre nuestro amor, Ciudad portuaria, Prisión**- el cine de Ingmar Bergman cuestionaba, por un lado, ciertos códigos éticos vigentes en la sociedad de su tiempo y, por otro, algunos de los valores religiosos heredados de su padre, el pastor protestante Henrik Bergman. En este primer período, por tanto, el director sueco pone en entredicho toda forma de autoridad moral, independientemente de su signo o procedencia.

2/ En la segunda etapa hace acto de aparición la incipiente angustia existencial del -entonces, aún joven- autor sueco, alimentada no ya únicamente por la herencia cultural y religiosa recibida, sino también por sus propias vivencias. La experiencia de Bergman en Renania durante 1936, cuando tuvo ocasión de presenciar la ascensión del antisemitismo y sus devastadores efectos en los miembros de una familia judía, afectivamente ligada a su persona, dieron pie a un relato de juventud que, con el paso del tiempo, se convertiría en el film **Juegos de verano. Hacia la alegría**,

Un verano con Mónica y **Noche de circo** completan la lista de los títulos más relevantes de este segundo período.

3/ En la tercera etapa de la filmografía de Ingmar Bergman hallamos una inquieta búsqueda intelectual y religiosa, siguiendo, en buena medida, la estela del danés Sören Kierkegaard, cuyo pensamiento ha impregnado el panorama filosófico escandinavo durante el último siglo. **El séptimo sello**, **Fresas salvajes** y **El manantial de la doncella** serían los documentos esenciales para adentrarse en esta fase de la filosofía de la existencia del cineasta sueco.

4/ El que, en el presente libro, se ha dado en llamar como cuarto período en la obra de Bergman, se caracteriza por una aproximación al existencialismo agnóstico, proceso que queda confirmado por la correspondencia que el cineasta mantuvo, en 1960, con Albert Camus. Mas, lejos de consumarse la identificación del director sueco con dicho movimiento existencialista, tras ese primer acercamiento la reflexión de Bergman termina por desembocar en un callejón sin salida, en una amarga desesperanza y en una abierta crítica a los valores -o mejor dicho, a la ausencia de los mismos- de la sociedad contemporánea. Este proceso puede distinguirse en obras como **El silencio**, **Persona**, **La vergüenza**, **La carcoma** y **Secretos de un matrimonio**.

5/ Finalmente, en la que -al menos hasta ahora- parece ser la quinta y última etapa en la carrera del director sueco -**El rostro de Karin, Las mejores intenciones, Niños del domingo, Encuentros privados, Infiel**- se deja sentir de nuevo el peso de la religiosidad heredada de la figura del progenitor, pero pasada por el tamiz de una vida enriquecida sobre la base de la búsqueda intelectual y de la experiencia existencial propia y ajena. Este renovado "interés" de Ingmar Bergman por las cuestiones teológicas queda, creemos, suficientemente acreditado por algunos de los textos, de reciente publicación, recogidos anteriormente.

Tras cuarenta años de bagaje en los ámbitos del cine, la literatura y la escena, en **Fanny y Alexander**, el último largometraje estrenado como director, Ingmar Bergman homenajea el mundo del teatro, presente, de una forma u otra, en toda su obra filmica y, particularmente, en films como **El rostro, El rito o Después del ensayo**. Tomando como punto de partida las vicisitudes de una familia perteneciente al ámbito teatral, Bergman ofrece en **Fanny y Alexander** una recapitulación de los seis grandes temas de su magna obra como pensador y como autor cinematográfico, a saber:

1/ *La existencia de Dios*: tema central en los films **El séptimo sello, Fresas salvajes y El manantial de la doncella**. Tras un largo paréntesis en su obra, desarrollado en las proximidades del agnosticismo (1963-1980), Bergman parece aceptar que la creencia en lo divino es una *necesidad* humana. Los seres queridos que han fallecido aparecen, en

Fanny y Alexander, como intermediarios que brinda la Divina Providencia frente a las situaciones límite que propone la existencia.

2/ *El luteranismo*: pese a reconocer el carácter necesario de lo religioso, el problema del mal se presenta como obstáculo para cualquier justificación racional de la existencia de Dios. En este sentido, el obispo luterano que aparece en **Fanny y Alexander**, se presenta como un verdugo despiadado de toda debilidad humana. El pastor Henrik Bergman, de **Niños del domingo** y el pastor Jacob, de **Encuentros privados** ahondarían en la misma línea ¿Estamos ante una abierta crítica al protestantismo? Todo parece indicar que es así.

3/ *El ser humano y la muerte*: lo que vive no acepta la muerte y se interroga por ella, como queda patente a lo largo del relato de **El séptimo sello**, el ejemplo más representativo. Al mismo tiempo, no existe la muerte para aquellos seres que, tomando plena responsabilidad ante la propia existencia, han llegado a significar algo importante en la vida de los demás. Así, el amor como condición de la relación familiar aparece en **Juegos de Verano** y **Los comulgantes**.

4/ *Exaltación de la juventud*: en otros casos, el miedo a la muerte desemboca en un retorno a la infancia y a la adolescencia, en un rechazo de la responsabilidad frente al propio existir. Los personajes que se mueven en el hedonismo parecen haber agotado, en los films de Bergman, toda posible pretensión de historicidad: lo único que les importa es el momento presente, como puede verse en **Un verano con Mónica**, **El ojo del diablo**, **El silencio** o **Persona**. De ahí, también, que

a los personajes de estos films les sobrevenga la desesperación ante la llegada inminente de lo trágico.

5/ *La mujer y su rol en la sociedad*: las féminas, cuando emplean a fondo todas sus posibilidades, triunfan siempre frente al hombre que, menos capaz en sus aptitudes frente a los reveses de la vida, termina por capitular. Al abordar Bergman este tema, emerge con toda su fuerza la influencia del dramaturgo August Strindberg, objeto, en los años treinta, de un detallado estudio por parte del cineasta sueco en la Universidad de Estocolmo. A lo largo de los relatos de **Esas mujeres**, **Gritos y susurros**, **Secretos de un matrimonio** o **Niños del domingo** aparecen secuencias representativas de esta constante.

6/ *El valor de lo sencillo*: la fragilidad de la existencia humana obliga al hombre a aprender a valorar las cosas sencillas de la vida, ya que los grandes enigmas no se hallan al alcance de sus facultades de conocimiento. Además de en **Fanny y Alexander**, esta exaltación de la sencillez ya aparecía anteriormente en otros films, concretamente en los retratos que Bergman traza de ciertos personajes, como *José, María* y el pequeño *Miguel*, la familia de juglares de **El séptimo sello**; también en los de *Jenny* y su madre adoptiva, *Ingeborg*, del film **Crisis**; o en la joven pareja formada por *Maggi* y *David*, de **Llueve sobre nuestro amor**.

Tras soportar elevados niveles de angustia y desesperación durante su período crítico, el cineasta sueco inicia una quinta y definitiva etapa de madurez, en la que por medio de la reconstrucción

biográfica de su árbol genealógico comienza a disipar algunos de los fantasmas de su pasado, como el de la animadversión hacia su padre -el pastor Henrik Bergman- y hacia la religiosidad por éste representada, abriéndose así un intervalo en el que la esperanza, tanto a nivel creativo como personal, pugna de nuevo por abrirse paso.

Es la que aquí se ha dado en llamar como etapa de *reconstrucción genealógica*; etapa que tendría como prólogo el film **Fanny y Alexander** y que se hallaría integrada por las películas **El rostro de Karin** (cortometraje), **Las mejores intenciones**, **Niños del domingo**, **Encuentros privados** e **Infiel**. En estas obras -a excepción de la primera de ellas- el cineasta sueco ha ejercido únicamente como guionista, pues por razones de edad ya no se halla en condiciones de afrontar el peso de la realización cinematográfica. El desarrollo temático llevado a cabo por Bergman en esta etapa de su obra supone, en mi opinión, una confirmación de la línea interpretativa aquí propuesta para el conjunto de la misma, pues en él se vierten suficientes elementos como para poder afirmar la presencia de una búsqueda religiosa en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman. Diríase que, una vez concluida la revisión de su propio recorrido existencial, Bergman llega, al igual que el *profesor Borg* del film **Fresas salvajes**, a la idea que de ella se pueden extraer, al menos, dos importantes enseñanzas:

1/ El núcleo familiar formado por padre, madre e hijos, se halla en crisis en la sociedad contemporánea; una sociedad en la que el materialismo y la competitividad han generado un individualismo radical. Tras el cuestionamiento de la familia como valor tradicional, deviene, en los personajes bergmanianos que encarnan el papel de padres, un sentimiento de angustia, de profunda desesperación que, como queda magistralmente reflejado en el guión del film **Infiel**, repercute de forma extremadamente preocupante en la formación de la personalidad de los hijos. Estos niños, que serán los adultos de mañana, suelen crecer con importantes desequilibrios mentales y afectivos, derivados de manera directa de la ruptura, frecuentemente traumática, de la unidad familiar en la que vieron la luz. Las consecuencias de tales desequilibrios en la madurez del individuo, comienzan ya a notarse en la sociedad.

2/ La religiosidad, cuando es realmente sincera y no únicamente una válvula de escape para los temores individuales, puede ser una fuente de sentido para el ser humano. Pese a que la búsqueda bergmaniana de la certeza racional de la existencia de Dios, en los años cincuenta, había resultado infructuosa, el valor que la religión revelada otorga a la Verdad se muestra, a través de personajes como *José, María y Miguel* en **El séptimo sello**, o, ya en los años noventa, a través del pastor *Jacob* de **Encuentros privados**, como un punto de referencia firme -tal vez el único- para el equilibrio de la persona en

una sociedad, por otro lado, crecientemente secularizada. En este film Bergman parece llegar, incluso, a identificar lo divino con lo más excelso del alma humana: algo de Dios habita en todos nosotros.

Más allá de la referida revisión crítica del existencialismo de Sartre y Camus, y enlazando con las reflexiones de Heidegger -pero siguiendo también aquí su peculiar itinerario-, Bergman se interroga, prácticamente a lo largo de toda su obra, por el sentido del ser en el tiempo. La propia estructura de sus películas, marcada en muchas ocasiones por el *tempo* de una pieza musical, nos ofrece una pista acerca del valor que el flujo temporal adquiere en el universo bergmaniano. En la vida de sus personajes se pueden localizar instantes privilegiados, en los que ellos han conocido algo parecido a la felicidad, de modo que el recuerdo permite una recuperación del tiempo pasado. Sin embargo, el crítico francés Jacques Siclier, se ha esforzado en unir estrechamente a Bergman con el existencialismo agnóstico de Sartre y Camus, insistiendo en que el transcurrir del tiempo lleva inherente una tristeza profunda, un regusto de muerte. El tiempo, en su imparable discurrir, acaba por matar toda felicidad en el plano estrictamente físico, si se ignora esa posibilidad de revisar el tiempo pasado. Y es precisamente esta revisión la que posibilita la reconstrucción genealógica de la familia Bergman-Åkerblöm.

Tradicionalmente, pues, se sitúa la obra bergmaniana en las proximidades de la corriente existencialista. No obstante, como se ha

podido ir observando a lo largo del recorrido por la presente investigación, esta opinión es, cuando menos, matizable. Podemos circunscribir el pensamiento bergmaniano dentro del existencialismo, pero siempre que se acepte en él la búsqueda de lo religioso, de lo espiritual; un aspecto que el autor trata de desvelar, en ocasiones, como sentido oculto de lo aparente, desplegando todos los niveles de significación implícitos en su discurso filmico.

En la parte decisiva de su obra, el quinto y último período, es decir, en el momento crucial de su madurez no ya como cineasta, sino como persona y como pensador, Bergman trata de dar entrada a una dimensión que el existencialismo agnóstico siempre ha dejado a un lado, cuando no la ha rechazado abiertamente: la dimensión religiosa. Para captar esta dimensión en el cine de Bergman se hace necesaria -por parte del espectador- la adopción de una perspectiva de recepción activa, una perspectiva que le permita conectar con la pregunta existencial del autor. Es necesario re-descubrir una nueva forma de acercamiento a su obra cinematográfica.

En la madurez de la obra de Ingmar Bergman parecen salir pues, en mi opinión, reforzados, algunos de los valores que el propio cineasta había cuestionado en la etapa anterior, como la religiosidad y la familia. La referencia directa al valor moral de los sacramentos, localizada en la novela autobiográfica **Conversaciones íntimas** -que

diera pie al guión del film **Encuentros privados**- así como la expresión de una idea de la trascendencia en la que se identifica a Dios con la conciencia -entendiendo ésta como el conocimiento interior del bien- hacen que esta quinta etapa de la filmografía de Bergman se convierta en una revisión e, incluso, en un reconocimiento, de unos valores que Carlos M. Staehlin y Jose Luis L. Aranguren ya identificaron en algunos films de los años cincuenta, concretamente en **El séptimo sello**, **Fresas salvajes** y **El manantial de la doncella**.

La aprehensión de una película por parte del espectador es una aprehensión por simpatía, un fenómeno por el que tiene lugar un reconocimiento del *otro* y, al mismo tiempo, una expresión del *yo*. Quedan así enlazados toda una serie de elementos epistemológicos y expresivos como son innatismo, experiencia vital, estado de ánimo, cultura artística, anhelo de la trascendencia, etc. Estos elementos dan lugar a ciertos signos -recordamos aquí la simbología apocalíptica que dio origen a **El séptimo sello**- lo suficientemente comunes como para ser susceptibles de una interpretación que, evidentemente, no es fija, ni lógica, ni científica.

Aquél que va a ver un film de Bergman puede interpretar las imágenes que se le ofrecen, sin necesidad alguna de disponer de reglas rigurosas para llevar a cabo esa interpretación. Lo más adecuado, opino, es dejarse llevar por la intuición, por la afectividad

que puedan despertar los personajes, por la exposición de distintos modos de comprender la existencia. Siendo así, probablemente resulte difícil encontrar dos espectadores que hagan una misma lectura de un film de Bergman, sino más bien todo lo contrario: cada uno encontrará una riqueza nueva, un sentido distinto. Esta actitud receptiva entroncará a la perfección con el carácter abierto de la obra bergmaniana, una obra destinada a hacernos meditar acerca del sentido del ser individual y de su existencia.

El valor de la obra cinematográfica de Ingmar Bergman queda cifrado, por lo tanto, en conseguir que el espectador se formule la pregunta por el sentido del ser; que se ocupe en desvelar las respuestas que él mismo puede ofrecer ante los planteamientos elaborados por Bergman cada uno de sus films. De ahí que, en este caso, el papel del crítico cinematográfico se cifre más en informar al espectador medio acerca del origen historico-cultural de la simbología empleada en la película, que en desentrañar el supuesto sentido final de los interrogantes abiertos por ella. No parecen existir rigurosas claves interpretativas, ni tampoco complejas estructuras explicativas para este fin. Bergman nos proporciona los elementos necesarios para que cada cual lleve a cabo su propia lectura, siendo únicamente indispensable poseer un bagaje mínimo en lo referente al conocimiento de la tradición cultural de Occidente.

La pregunta por el ser que Bergman propone a través de su obra, no es una pregunta lanzada al aire arbitrariamente. El propio Bergman, como director de la película, adopta la función de "guía" de una historia en la que siempre apunta hacia la interioridad psicológica del individuo, del perceptor reflexivo de la obra, para trasladarlo hasta, como versa el título de uno de sus films, el mismo *umbral de la vida*. El cineasta sueco enlaza, así, con las cuestiones clásicas del pensamiento filosófico, al plantear la pregunta por el ser sobre la base de la tríada "Hombre-Naturaleza-Dios".

Serán, por tanto, la propia experiencia y la propia intuición del espectador las que le habilitarán para tratar de desvelar el sentido del ser, el sentido de la existencia, a partir de las cuestiones planteadas por el objeto estético bergmaniano; un sentido que, sin dudas, escaparía a la comprensión de cualquier análisis lógico-racionalista. Las películas de Bergman no terminan cuando la palabra "fin" aparece en la pantalla, pues tienen la facultad de crear un universo de posibilidades interpretativas para todo aquél que se acerque al cine con una mentalidad abierta, dispuesto a llevar a cabo una recepción activa de lo expuesto en la obra.

I. INGMAR BERGMAN Y LA CINEMATOGRAFÍA NÓRDICA

1.1 - La tradición nórdica: de Snorri Sturlson a Ingmar Bergman

Uno de los aspectos más interesantes que presenta el cine desde el punto de vista histórico es su capacidad para servir de reflejo del modo de vivir y de pensar de un autor, una tradición cultural o una época determinada, particularmente en el caso de aquellos países que, como los escandinavos, han encaminado tradicionalmente su producción hacia el consumo interior. La impactante presencia del medio natural nórdico y su extrema rigurosidad climática, presentes ya en la literatura septentrional desde sus orígenes, en la **Saga de Egil Skallagrímsson**, del islandés Snorri Sturlson, han sido el escenario habitual en el que realizadores como Carl T. Dreyer, Alf Sjöberg, Mauritz Stiller o Victor Sjöström han ambientado sus ficciones cinematográficas, siguiendo, por otro lado, la línea marcada por la tradición literaria escandinava en la que el naturalismo¹ sueco de raíz romántica ocupa un lugar de privilegio: <<*Suecia es un país*

¹ A lo largo de todo este libro se emplea "naturalismo" únicamente en la primera acepción del término, según está reconocida como tal por la Real Academia Española de la Lengua, es decir, "*sistema filosófico que consiste en atribuir todas las cosas a la naturaleza como primer principio*". En ningún caso se emplea en el sentido de la segunda acepción recogida por la citada institución, es decir "*escuela literaria del siglo XIX, opuesta al romanticismo: es determinista en su carácter y experimental en su método*".

*grande y alargado, rodeado de archipiélagos y mares, atravesado por ríos, arroyos, lagos, lagunas, pantanos y riachuelos. La sólida alianza de la literatura sueca con la naturaleza se nutre con frecuencia y al pie de la letra del agua: el cambio de estaciones, los juegos de luces, lo rumoroso, lo chispeante, el gotear y el fluir del líquido elemento... Las tradiciones y las formas de vida están profundamente marcadas por las duras condiciones de la sociedad campesina. El sueño sueco permanece ligado al paisaje».*²

El cine sueco, del que aquí vamos a ocuparnos brevemente, es un cine en el que predomina el *problema del hombre*, de la condición humana. A excepción hecha de la década de los treinta, en la que tuvo gran proliferación el género de la comedia, la ontología antropológica desarrollada en clave romántica e impregnada de ciertos matices pesimistas ha aparecido de manera recurrente y como tema central en la filmografía sueca, desde Sjöstrom hasta Widerberg. Ello puede resultar paradójico, por tratarse Suecia de un país altamente próspero que ha conseguido mantenerse neutral en los dos grandes conflictos bélicos acontecidos en el siglo XX, aunque cabe tener en cuenta que el peso de la tradición luterana puede tener mucho que ver en los mencionados matices pesimistas presentes en

² CLASON, Anders: "Literatura sueca", en la revista **República de las Letras**; Madrid: Asociación Colegial de Escritores; extra nº 4, octubre de 1989; p. 5. En esta publicación se recoge lo fundamental de la literatura sueca contemporánea, habiendo, asimismo, otro número monográfico dedicado a las letras noruegas.

la idea de hombre expresada en buena parte de la cinematografía de este país.

Según datos oficiales de su Instituto Nacional, Suecia es actualmente uno de los países del mundo con un porcentaje más elevado de secularización, pues según las encuestas realizadas por dicho Instituto tan solo un 5% de la población confiesa ser creyente y practicante³. A pesar de lo revelador de esta cifra, cabe tener en cuenta que los cuatro siglos de luteranismo han dejado una profunda huella en la comunidad sueca, un influjo que aún se deja sentir poderosamente en la mentalidad de sus ciudadanos de hoy y de la que Ingmar Bergman, hijo, por añadidura, de un pastor protestante, es un claro exponente como bien señala el estudioso de la obra bergmaniana Camilo Bassotto: *«El estilo de Bergman es inconfundible revelador del hombre y de su personalidad; se caracteriza por poseer una potente fantasía, una imaginación lúcida, una capacidad de introspección y de observación, un espíritu especulativo, una inteligencia de síntesis y el amor por el hombre. Se alimenta de un depósito cultural, social y moral adquirido con el conocimiento de quien sabe lo que quiere, enriquecido por unas dotes naturales de gran peso y por la pasión que le domina de descubrir y conocer el depósito cultural del mundo nórdico»*.⁴

³ Cfr. HADENIUS, S.; LINDGREN, A.: **Sobre Suecia**; Helsingborg: Instituto Sueco, 1992; p. 101.

⁴ BASSOTTO, Camilo: revista **Film Ideal**. Vol IV, nº 147; p. 11.

El alcoholismo, la conflictividad de las relaciones humanas y el temor del hombre ante la enfermedad y la inevitabilidad de la muerte son algunos temas recurrentes en las letras y en la cinematografía suecas, posible residuo de una sociedad luterana crecientemente secularizada. Asimismo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX el arte y la literatura de este país vieron florecer un romanticismo que entroncaba con la antigua cultura campesina y con su evocación de la naturaleza y el paisaje escandinavos. Selma Lagerlöf, premio Nobel de Literatura en 1909, ha recogido en su obra algunos de los valores más reconocidos de esta tradición que ensalza la emoción como un fin en sí, siendo, a su vez, la más importante fuente de inspiración literaria de que se han servido los cineastas suecos: *«El romanticismo nacional de finales del siglo XIX floreció tanto en la literatura como en el arte. Sin embargo, ya a comienzos de aquel siglo hubo en Suecia un interés por defender la cultura antigua amenazada por la llegada de una nueva era de mejoras materiales y cambios sociales rápidos»*.⁵

Uno de los primeros realizadores cuya obra entraña una cierta continuidad entre la herencia luterana y el romanticismo es Victor Sjöström (1879-1960), en cuyos films hallamos la huella indeleble de la lucha que tiene lugar en el fuero interno del ser humano⁶. Rodadas en su mayor parte en escenarios naturales, las películas de Sjöström

⁵ HADENIUS, S; LINDGREN, A.: **Sobre Suecia**. (*Opus cit.*); p. 100. Una muestra del interés que sigue suscitando en Suecia la referida corriente romántica es la adaptación de **Jerusalem** (Bille August, 1996), según la novela homónima de la citada Selma Lagerlöf.

establecen una analogía entre el majestuoso poder de los montes y los ríos de su tierra natal y el tumulto existencial en el que se desenvuelven los protagonistas de sus historias. En contraste con las fuerzas desatadas -tanto naturales como sentimentales- que de modo contundente se muestran en el cine de Sjöström, una aureola de comprensión, de trágica y noble serenidad, envuelve obras como ***Terje Vigen (Terje Vigen, 1916)***, ***Los proscritos (Berg-Ejvind och hans hustru, 1917)***, ***La muchacha de Stormycroft (Tösen fran Stormyrtorpet, 1917)*** y ***La carreta fantasma (Körkarlen, 1920)***.

El objetivo primordial de Sjöström consiste en explorar los rasgos culturales comunes a sus conciudadanos en su propio medio natural, recurriendo, como en el caso del último film mencionado, no sólo al naturalismo sino también a la mitología sueca popular, en la más pura línea romántica, como bien nos recuerda el especialista en cine sueco Peter Cowie: «*Victor Sjöström es uno de los pocos directores que han llevado al cine por caminos enteramente nuevos. Ningún cineasta anterior a Sjöström integró el paisaje de modo tan original en su obra, ni expresó en cine la naturaleza con tal fuerza, tanto física como mística*». ⁷

No obstante, Sjöström lograría su mayor impacto con una cinta en la que se aleja de esta línea para centrar su intencionalidad en el realismo social. Considerada por algunos especialistas como su obra

⁶ Cfr. COWIE, Peter: *Swedish Cinema*; Londres: Zwemmer Ltd., 1996. Para esta Tesis se ha utilizado preferentemente la traducción española a cargo de Félix Blanco. México: Era, 1970 ; p. 22.

más importante⁸, ***Ingeborg Holm (Ingeborg Holm, 1913)*** denuncia las deficiencias del sistema jurídico de su país, a través de la historia de una mujer que enviuda y se ve obligada a ir cediendo, uno a uno, a todos sus hijos por no poder cubrir por sí sola los gastos de su manutención. Es de destacar el paralelismo existente entre esta obra y la cinta ***Ladybird, Ladybird***, realizada por el británico Ken Loach ochenta años después y que toma como punto de partida una situación prácticamente idéntica, pero ambientada en otro lugar y en otro tiempo, la Inglaterra de los años ochenta.

Otro punto de inflexión en la cinematografía de Victor Sjöström viene marcado por el film ***Terje Vigen***, adaptación de un poema de Ibsen que en un principio había provocado el rechazo del realizador sueco por su inspiración de corte panteísta. Esta obra de talante naturalista, situada en la época de las guerras napoleónicas, es la primera de la cinematografía sueca en la que el ambiente natural refleja las luchas internas y externas de los personajes que en él aparecen⁹. El mensaje del film sugiere la presencia constante de Dios en la naturaleza y en todo cuanto rodea al ser humano.

Terje Vigen dio origen a toda una simbología naturalista que tendría continuidad no sólo en el seno de la obra de Sjöström, sino en la de otros realizadores suecos, incluido -como se analizará en el apartado correspondiente- el propio Ingmar Bergman: el corto verano

⁷ COWIE, Peter: **Cine sueco**. (*Opus cit.*); p. 22.

⁸ Cfr. AAVV: **Historia universal del cine**; Madrid: Planeta, 1990; pp. 258-259.

escandinavo simboliza la exuberancia de la vida y el carácter efímero de la felicidad humana; el largo y frío invierno, con sus estremecedoras tormentas de nieve, representa la inexorabilidad de la muerte y la agonía del espíritu; los valles sugieren la esperanza de alcanzar la paz interior para los angustiados moradores de las agrestes montañas, mientras que los espumosos ríos azotados por torbellinos simbolizan el caminar de las almas por el caos y la desventura. Cabe destacar que, al igual que sucede en el universo bergmaniano, en la obra de Sjöström predominan los personajes con conflictos mentales que rozan el estado patológico. Para ambos realizadores el amor es la única respuesta capaz de encarar lo que de ingrato habita en la condición humana.

Desde el punto de vista de la producción -una de las estructuras elementales del discurso cinematográfico- el cine sueco destaca entre los de otros países por dos características fundamentales: la profundidad temática de sus argumentos y la austeridad de sus presupuestos. La primera de ellas puede estar relacionada con el hecho de que la mayoría de realizadores suecos proceden de otras ramas del arte, como el teatro o la literatura¹⁰. Este es el caso de Mauritz Stiller (1883-1928), un cineasta que, como Sjöström y Bergman, procedía del mundo de la escena. Finlandés de nacimiento, Stiller emigró a Suecia a los 27 años para huir del servicio militar y

⁹ Cfr. JEANNE, R.; FORD, Ch.: *Sjöström*, París: Éditions Universitaires, 1963.

¹⁰ Cfr. COWIE, Peter: *Cine sueco*. (*Opus cit.*); p. 13.

vivió allí quince años antes de partir hacia Hollywood, siendo acompañado en este viaje por la actriz Greta Garbo. No obstante, prácticamente la totalidad de su obra -treinta y nueve films sobre un total de cuarenta y tres- fue desarrollada en Suecia. Si bien los primeros films de Stiller no parecían encajar en la línea de otros autores escandinavos, poco a poco empezó a dejarse sentir en su obra la influencia del rigor del paisaje y los rasgos fatalistas y románticos de las novelas de Selma Lagerlöf:

Con el film **Juan (Johan, 1920)** se produciría la primera aproximación de Stiller a la simbología de inspiración romántica que Lagerlöf y Sjöström propusieran cuatro años antes en **Terje Vigen**. En el film de Stiller, el paisaje y el agua se erigen en rectores del destino humano en un marco aislado y rural. La irrupción de un forastero en este contexto desencadena en los protagonistas de la historia sentimientos encontrados de inquietud y de esperanza hacia lo desconocido, todo ello envuelto en un escenario acorde con la sensualidad de cada momento: *«Stiller comprendió las posibilidades cinematográficas de la obra de Lagerlöf. Convertido ya en ciudadano sueco, en 1920, supo ver el prestigio que obtendría si creaba una epopeya nacional para la pantalla».*¹¹

Pocos ponen en duda hoy día que el registro audiovisual es un testimonio de la sociedad de nuestro tiempo, una fuente documental

¹¹ GRONOWICZ, Antoni: *Garbo*; Barcelona: Grijalbo, 1990; p. 98.

equiparable, cuanto menos, a la oral y a la escrita. Asimismo, un film histórico rigurosamente documentado puede reproducir con fidelidad los ambientes y los escenarios de épocas pasadas, ofreciendo al espectador una información complementaria a la que puede encontrar en los libros. En el film **La leyenda de Gösta Berling** (*Gösta Berlings saga*, 1924), Mauritz Stiller recupera la tradición literaria de las *sagas* y presenta, por medio de la adaptación de una novela de la citada Selma Lagerlöf, una muy cuidadosa reconstrucción de la sociedad sueca de principios del siglo XIX. En ella se muestra el drama de un sacerdote que se ve obligado a colgar los hábitos por su adicción al alcohol, siendo importante destacar que, en el período en que está ambientado el film, surgió en Suecia un movimiento popular para luchar contra el alcoholismo, uno de los problemas sociales que más preocupaban y siguen preocupando en dicho país. Posteriormente, el otrora sacerdote alcohólico comienza a entablar contactos con la alta sociedad, hasta que finalmente encuentra la paz interior al enamorarse de una condesa, personaje interpretado por Greta Garbo en su segunda aparición en pantalla. La excelente recreación histórica del contraste existente entre las mansiones de la alta sociedad sueca del siglo XIX y los sórdidos ambientes frecuentados por los excombatientes y veteranos de guerra, así como el planteamiento de cuestiones morales profundamente enraizadas en ambos sectores sociales, resulta de

indudable valor para todo aquél que se sienta interesado en ampliar sus conocimientos acerca de la historia y la cultura de este país escandinavo. Pero más allá del rigor histórico, el *tándem* Lagerlöf-Stiller ofrece en este film una impresionante imagen poética de inspiración romántica que culmina en un canto a la libertad y al poder del amor e incluso, en algunos pasajes, en una auténtica explosión de sentimiento: «*La autora más popular de Suecia, a caballo entre dos siglos fue Selma Lagerlöf (1858-1940), a quien se debe **La leyenda de Gösta Berling** (1891), una obra que alcanzó un gran reconocimiento. Escrita en dos volúmenes no era una novela en el sentido convencional del término, sino más bien una exposición reelaborada de leyendas populares suecas. Gösta Berling es el personaje principal de esta historia romántica*». ¹²

Alf Sjöberg (Estocolmo, 1903) debutó en la dirección cinematográfica con la película **El más fuerte (*Den starkaste*, 1929)**, un film que se muestra continuista con la tradición de recrear la dureza de los inhóspitos paisajes nórdicos. Se trata de un relato de cazadores de focas en Groenlandia, que pone de relieve la lucha del ser humano contra los elementos. Al igual que hicieron antes Sjöström y Stiller en **Los proscritos** y en **Johan** respectivamente, aunque sin la profundidad que éstos imprimen a sus personajes, Alf Sjöberg establece una serie de paralelismos entre

¹² COWIE, Peter: **Cine sueco**. (*Opus cit.*); p. 38.

macrocosmos y microcosmos, entre las fuerzas que rigen el destino del universo y las que rigen el destino del ser humano, todo ello rodeado de un cierto aire de melancolía.

El cine sueco de los años treinta se vio poblado de una serie de comedias un tanto frívolas, debido en buena medida a las peculiaridades del momento histórico. No podemos olvidar que, en plena crisis económica mundial, en 1932 llegó al gobierno de Suecia el SAP -partido socialdemócrata-, que conservaría el poder por un dilatado período de casi cincuenta años: «*Es la victoria del reformismo que, impregnado del espíritu de Saltsjöbaden, es decir, el máximo exponente mundial de concentración social, inicia la larga marcha hacia el modelo económico. Se relanza la industrialización, se inician grandes trabajos públicos y empieza la gran urbanización*».¹³

Mientras el panorama económico y político del resto de Europa se ensombrecía, en Suecia corrían tiempos de euforia que encontraban su reflejo en las pantallas por medio de comedias y operetas intrascendentes de dudosa calidad artística, a excepción hecha del film ***Intermezzo (Intermezzo, 1936)***, de Gustav Molander, que supuso además la presentación internacional de la actriz Ingrid Bergman¹⁴. Durante la década de los treinta Alf Sjöberg se dedicó por entero al mundo del teatro, rodando únicamente la cinta de inspiración pacifista ***Arriesgaron sus vidas (Med livet som insats,***

¹³ URIZ, Francisco J.: "Sobre literatura, sociedad, escritores, libros y lectores", en la revista **República de las Letras**. (*Opus cit.*); p. 9.

1939), un relato alusivo a la escalada de tensiones que se vivía en Europa en los albores de la Segunda Guerra Mundial.

En el conjunto de la producción cinematográfica existe una categoría de films que, con una voluntad directa de “hacer historia”, evocan un período o hecho histórico y proceden a su reconstitución, dentro de la visión subjetiva de cada realizador. Se trata de un trabajo artístico-creativo que se halla más próximo a la operación historiográfica moderna que al libro de divulgación¹⁵. Este es el caso de la película **La cacería real (*Kungajakt*, 1943)**, en la que Alf Sjöberg narra una historia de aventuras ambientada en la Suecia de finales del XVIII, concretamente en el período de reinado de Gustavo III. Eran los últimos estertores del absolutismo y de la aristocracia que se pertrechaba en él, frente a la amenaza de una burguesía incipiente. Pese a no tratarse de una reconstitución rigurosa, la sobria ambientación de esta película posee cierta importancia como evocación de un período especialmente relevante de la historia de Suecia.

De mayor valor, desde el punto de vista histórico, se puede calificar el film de Sjöberg **Los hijos de Karin (*Karin Mansdotter*, 1953)**, en el que se recrean algunos de los sucesos más trascendentales ocurridos bajo el reinado de Enrique XIV -el llamado “rey loco”-, en la segunda mitad del siglo XVI. Este monarca, que

¹⁴ Cfr. COWIE, Peter: **Cine sueco.** (*Opus cit.*); p. 16.

sucedió a Gustavo Vasa en 1560, reformó y amplió el ejército para poder dar rienda suelta a sus afanes expansionistas en el norte del Báltico. La acción de la película se centra en las intrigas del hermano del rey, el futuro Juan III, que con el apoyo de una parte de la nobleza consiguió deponer a Enrique XIV alegando desequilibrio mental.

Dejando al margen los films de reconstitución histórica, existen otras películas que, pese a no tener una voluntad historiográfica directa, poseen un indudable contenido social y, con el paso del tiempo, pueden llegar a convertirse en testimonios importantes del pensamiento de una época o de un autor concreto, como acertadamente indica el historiador estadounidense Martin A. Jackson: *«Es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los films que se han venido realizando desde hace setenta años. El cine, y no debemos cansarnos de repetirlo, es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocer su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y mujeres de nuestro tiempo»*.¹⁶

¹⁵ Cfr. CAPARRÓS LERA, José M.: "El film de ficción como testimonio de la historia", en la revista **Historia y Vida**; Barcelona: 1990; extra nº 58; p. 178.

¹⁶ Manifestaciones del co-fundador del USA Historians Film Committee, Martin A Jackson, recogidas por CAPARRÓS LERA, José M.: **100 películas sobre Historia Contemporánea**. Madrid: Alianza, 1997; p.18.

En este sentido cabe señalar que, como ya se ha apuntado anteriormente, en sus dos primeras décadas el cine sueco responde a las influencias de la reciente cultura literaria de su país, caracterizada por rescatar estampas naturales otrora despreciadas y amparada en una simbología de raíz mitológica de la que son copartícipes buena parte de los escritores y cineastas escandinavos. Por otro lado, en un país como Suecia, hoy enormemente secularizado, la tradición luterana ha dejado como herencia un cierto pesimismo que encuentra su reflejo en la visión del ser humano que pervive en algunos realizadores suecos. Este cine puede resultar de innegable valor a la hora de investigar la cultura de un país que, a partir del tránsito del protestantismo riguroso a un tipo de sociedad secularizada y moralmente liberal, ha llegado con el paso del tiempo a convertirse en modelo progresista de libertades, apareciendo, no obstante, algunos efectos no deseados como son el problema del alcoholismo o un pesimismo latente que se concreta en un elevado porcentaje de suicidios y depresiones.

En las postrimerías de la década de los treinta, el film de inspiración pacifista **Arriesgaron sus vidas** recoge en clave alegórica la perplejidad que sentía el pueblo sueco ante la inexorabilidad del segundo gran conflicto bélico mundial del siglo, una perplejidad que está en los fundamentos del existencialismo que floreció en aquel país. Sumado a este movimiento, uno de los círculos literarios más

importantes de Estocolmo contaba entre sus filas a un joven director del Teatro Universitario. Contaba apenas dieciocho años de edad, su nombre era Ernst Ingmar Bergman y un día llegaría a ser el cineasta más importante de su país, así como uno de los más influyentes en la cinematografía mundial de la segunda mitad de siglo.

1.2 - Ingmar Bergman: arte y metafísica

Al hablar de Bergman existe una cierta tendencia a relacionar su producción intelectual con ambos términos: arte y metafísica. En el presente apartado trataremos de dilucidar cuáles son los fundamentos de esta relación, tomando como punto de partida las primeras experiencias del joven Bergman con el mundo de la pintura, la literatura, la filosofía, el teatro y el cine. En el film autobiográfico **Niños del domingo (*Söndagsbarn*, 1992)** se narran algunos hechos reales que pesaron enormemente en la formación intelectual del cineasta sueco; entre ellos, las tempranas interrogaciones por la muerte y por la existencia de Dios, favorecidas ambas por el estrecho contacto mantenido con la labor pastoral de su padre, quien debía administrar la Extremaunción y officiar funerales en su comunidad, cuando era requerido para ello.

El interés por el arte también surgió tempranamente en el joven Bergman. Lector casi compulsivo, sus primeros contactos con el

mundo del teatro -a raíz de la contemplación del ensayo de la obra **Un sueño**, de August Strindberg- y con el cine -jugando con una "linterna mágica"¹⁷ que le habían regalado a su hermano- tuvieron lugar antes de que el cineasta cumpliera los doce años.

1.2.1 - Bergman y su mundo

Nacido en Uppsala el 14 de julio de 1918, Ernst Ingmar Bergman Åkerblöm creció en el seno de una familia rigurosamente luterana. Siendo Bergman un niño, solía acompañar a su padre, vicario de la parroquia de Hedwidge-Eleonora, durante la práctica de su ministerio en las pequeñas iglesias rurales de los alrededores de Estocolmo, iglesias en cuyos techos y muros podía contemplar pinturas medievales y figuras esculpidas que llamaban poderosamente su atención y que, ya de adulto, le sirvieron de inspiración para la redacción del guión del film **El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*, 1956)**: *«Un niño como yo estimaba que la predicación era cosa para personas mayores. Mientras mi padre predicaba en el púlpito y la asamblea de fieles oraba, cantaba o escuchaba, yo concentraba mi atención en el mundo secreto de la iglesia, hecho de cúpulas bajas, muros gruesos, perfume de eternidad y coloreada luz solar que temblaba sobre la extraña vegetación de las pinturas medievales y de*

¹⁷ Especie de rudimentario proyector de cine, en el que se transfieren imágenes a una pantalla, cortina o pared blanca, aunque sin llegar a crear en el espectador una sensación real de movimiento.

*las figuras esculpidas en el techo y en los muros (...) En un bosque estaba sentada la Muerte jugando al ajedrez con el Caballero. Una criatura desnuda, con los ojos desorbitados, trepaba a un árbol mientras la Muerte se disponía a talarlo. Sobre las colinas de suaves pendientes la Muerte guiaba la danza final hacia la región de las tinieblas. Pero, sobre otra bóveda, la Virgen María andaba por la rosaleda llevando de la mano al Niño».*¹⁸

Bergman confiesa que su padre nunca manifestó un gran interés por sus trabajos en el cine, exceptuando **El séptimo sello**, film en el que el realizador revela una vivencia personalísima, refiriéndola como un cuento medieval. Cuando no viajaba con su padre, el pequeño Ingmar y su hermano Dag se divertían con un teatro de marionetas y una linterna mágica, hasta que a los diez años consiguió que le regalaran el ansiado proyector de cine de juguete: *«Si uno nace y se cría en una vicaría llega a comprender lo que significan la vida y la muerte. Mi padre celebraba funerales, bodas, bautizos, daba consejos y preparaba sermones. El demonio era algo conocido y, en la mente de un niño, había necesidad de personificarlo. Y ahí es donde entra en mi vida la linterna mágica».*¹⁹

Bergman recibió una educación esmerada en la escuela y un tanto severa en su propio hogar. Sus padres eran seres entregados al cumplimiento del deber, su madre llevando la casa y su padre como

¹⁸ SICLIER, Jacques: *Ingmar Bergman*. París: Editions Universitaires, 1960; pp. 118-119.

capellán de la Corte Real de Suecia. Las relaciones familiares, no exentas de ciertas tiranteces²⁰, condujeron a Bergman a un conflicto inevitable entre el amor y el rechazo, entre la fe y la duda. A los catorce años se entregó a la lectura de Nietzsche²¹, cuyo estudio de la tragedia griega influyó poderosamente en sus obras tempranas y aún en algunas posteriores. Los atormentados personajes de *Jack y Minus* en **Crisis (Kris, 1945)** y **Como en un espejo (Sasom i en spegel, 1961)**, respectivamente, así como la metafísica del artista que el cineasta sueco desarrollará en films de su primera etapa, como **Prisión (Fängelse, 1948-49)**, **Juegos de verano (Sommarlek, 1950)** o **Noche de circo (Gycklarnas afton, 1953)**, resultan deudores de la exposición que Nietzsche hiciera en algunas de sus obras tempranas, especialmente en **El nacimiento de la tragedia** y en las **Consideraciones intempestivas**: *«¿Qué ha de hacer el filósofo? Entre el hormiguero humano ha de subrayar el problema de la existencia y, en general, los problemas eternos. El filósofo ha de conocer aquéllo que es necesario y el artista lo ha de crear. El filósofo es quien con mayor necesidad ha de resentirse del sufrimiento general, de la misma manera que cada uno de los filósofos griegos de la*

¹⁹ Palabras de Ingmar Bergman recogidas en AAVV: **Historia universal del cine**; 10 vols. Madrid: Planeta, 1990; vol. VI, pp. 1400-1401.

²⁰ Cfr. BERGMAN, Ingmar: **Las mejores intenciones**. trad. de Marina Torres; México: Tusquets, 1993. Esta novela autobiográfica de Bergman dio lugar a un film posterior que dirigió Bille August.

²¹ Cfr. BERGMAN, Ingmar: **Linterna mágica**; trad. de Marina Torres y F. J. Uriz. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 123.

Antigüedad expresan una necesidad: la de instalar en el mundo su sistema». ²²

Amante de lo trágico al igual que el joven Nietzsche, Bergman no concibe el arte como un proceso descriptivo que se mantiene en relación directa con lo sensible, sino como un arma que permite al artista traspasar la representación e ir más allá del concepto de imitación. Paralelamente, la estética bergmaniana incluye la representación de las fuerzas de la naturaleza como paradigma de verdad y de belleza, en la más pura línea romántica, como se desprende de obras como **El rostro (*Ansiktet*, 1958)** y **El manantial de la doncella (*Jungfrukällan*, 1959)**.

Retomando los años de su juventud, encontramos que hasta los dieciocho Bergman no cuestionó seriamente la fe heredada de sus padres; pero durante el verano de 1936 sucedió que el joven Ingmar se enamoró de una muchacha judía que, al poco tiempo, desapareció con toda su familia en un campo de concentración. Esta trágica experiencia conmocionó profundamente a Bergman, como años después lo expresó de forma alegórica en el film **Juegos de verano**. No fue un simple desengaño amoroso, sino la desgracia de toda una familia y, particularmente, la de una joven que era todo inocencia, lo que indujo al cineasta de Uppsala a plantearse seriamente el problema del mal, como bien indica Charles Moeller: «*Bergman fue*

²² NIETZSCHE, F.: *Consideraciones intempestivas*; Madrid: Alianza, 1988; p. 156.

creyente hasta los diecisiete o dieciocho años: hizo la primera comunión y recibió la confirmación hacia los dieciséis. Durante una estancia en Renania, conoce a una joven vecina judía. Se enamora de ella. El noviazgo se ve truncado. Esto sucede en 1936. pronto se supo que toda la familia de la joven había desaparecido en un campo de concentración. A Bergman le escandalizó que no protestaran los cristianos, protestantes o católicos, del pueblo donde vivía la familia. Preguntó a su padre si “Dios se interesaba por los amores de los jóvenes”. Su padre le respondió que “Dios tenía mucho que hacer para interesarse por las historias de amor de la juventud”. “Entonces -dijo Bergman- ya no me interesa Dios” >>. ²³

Con el paso de los años Bergman se debatió, a la manera de Unamuno, entre la fe y el agnosticismo, hasta que entrada la década de los sesenta su sentimiento religioso pareció diluirse por completo. A la postre no fue así, pues en la década de los noventa la temática religiosa reaparece; y lo hace, curiosamente, cuando un Bergman ya maduro revisa su propia vida y la de sus antepasados más cercanos: *«He absorbido el cristianismo con la leche materna, he salido de un mundo cristiano conservador. En estas condiciones, es evidente que algunos arquetipos hayan permanecido en el fondo de mi conciencia, y*

²³ MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo**. VI vols.; trad. de S. García Mouton y V. García Yebra; Madrid: Gredos, 1995; vol VI, p. 91.

*que algunas líneas, algunos fenómenos, algunos comportamientos sean idénticos a los fenómenos de la concepción cristiana».*²⁴

En 1937 Ingmar Bergman superó el *student examen*, con lo cual obtuvo el ingreso en la Facultad de Historia y Letras de la Universidad de Estocolmo. Era un tiempo en el que empezaban a madurar en él las profundas dudas metafísicas que le harían acercarse a los círculos literarios existencialistas del *Gamla Stan* de Estocolmo, el trasunto sueco del parisino barrio de *Saint Germain-de-Prés* de París, donde el danés Sören Kierkegaard era el autor más leído y comentado. Posteriormente, el cineasta de Uppsala fue definiendo a través de sus obras un personal existencialismo, envuelto en una estética en la que también podemos identificar - como ya se ha señalado en el apartado anterior- los ecos del naturalismo y del romanticismo nórdico como influencia dominante, aunque, eso sí, teñido con matices muy personales: «*En la actualidad es absolutamente imposible decir cómo y en qué medida pertenezco a la tradición romántica del arte y la literatura sueca. Es una parte de mi vida, de mis experiencias personales. ¿Dónde se ve esa influencia y cuál es su importancia? Está tan integrada conmigo que soy incapaz de decíroslo».*²⁵

²⁴ Palabras de Ingmar Bergman recogidas en BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**; traducción de la edición francesa al español a cargo de Joaquín Jordá; Barcelona: Anagrama, 1973; p. 192.

²⁵ BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus cit.*), p. 26.

Tanto para Bergman como para todos los existencialistas, existir consiste en elegir libremente. La elección de lo que queremos ser es irracional, injustificada; se hace a espaldas de todo conocimiento, puesto que la existencia se vive, no se piensa. El realizador sueco enseña a través de sus films que cada individuo es responsable de su elección, ya que tal elección es él mismo, y de ahí nace la angustia que experimentan sus personajes por el temor de haber elegido erróneamente.

A finales de los años treinta, Bergman participaba regularmente en los montajes teatrales universitarios, además de interesarse a fondo por los secretos del lenguaje y la técnica de producción y realización cinematográficas, mostrándose especialmente entusiasmado con el teatro de su compatriota August Strindberg y con el realismo poético de los films de Marcel Carné y Julien Duvivier. En 1940 obtenía el puesto de ayudante de dirección en el Teatro de la Ópera Real de Estocolmo, a la vez que publicaba en revistas sus primeros cuentos y novelas cortas y escribía piezas teatrales para la Radio Nacional de Suecia.

Por otro lado, Bergman se sentía muy cómodo al emplear el cine y el teatro como instrumentos de reflexión filosófica, pues siendo para él la realidad puro movimiento, sólo puede ser rectamente comprendida si la captamos en su devenir, y en este sentido la expresión corporal y la poesía de la imagen resultan ser medios

materiales de un valor incuestionable. De este modo el cineasta sueco fue tomando conciencia de que su creatividad precisaba ser canalizada a través del contacto directo con figuras y escenarios en movimiento, una forma de expresión que podía hallar tanto en la dirección teatral como en la realización cinematográfica.

Tras dirigir varias agrupaciones dramáticas estudiantiles, en el transcurso de una representación conoció a Carl Anders Dymling, presidente de la *Svensk Filmindustri*, la mayor compañía productora de cine de Suecia, quien le propuso trabajar para él como guionista. En principio su trabajo consistía en retocar guiones que firmaban y dirigían otros, hasta que, finalmente, en 1944 Alf Sjöberg dirigió el primer guión escrito y firmado por el propio Ingmar Bergman: **Tortura (*Hets*, 1944)**; una historia trágica en cuyo trasfondo subyace una crítica a los excesos del sistema escolar sueco de la época. Un año después sería nombrado director del Teatro Municipal de Helsingborg y obtendría el permiso de Dymling para dirigir su primer film, al que puso por título **Crisis**.

A partir de este momento y por un período de quince años, de septiembre de cada año hasta marzo siguiente dedica todas sus energías a la actividad teatral, para entregarse los restantes cinco meses a la tarea cinematográfica. Problemas de salud le obligaron a tomarse un respiro en 1959, para reemprender después, a un ritmo algo más pausado, sus trabajos en el cine, el teatro y ahora, además,

en la televisión. Tomando como punto de partida la existencia, el *estar ahí* del hombre concreto, Bergman trató de avanzar a través de su extensa filmografía -más de cuarenta de largometrajes, algunos documentales, cortos y series para la televisión- hacia un mejor conocimiento de la conciencia humana individual, planteando a lo largo de su obra interrogantes sobre su ser -¿es real o ficticio?-, sobre su actuar respecto a Dios -¿hay en el horizonte libertad o determinación?- y respecto a la sociedad -¿cuáles son sus relaciones con los demás individuos, con el *otro*?

En 1983 Bergman obtuvo su tercer Oscar de Hollywood con **Fanny y Alexander** (*Fanny och Alexander*, 1982), una saga familiar plagada de tintes autobiográficos que constituía un anticipo de la posterior publicación de sus memorias. En los años posteriores, el cineasta sueco ha seguido vinculado al medio como guionista y como realizador televisivo, continuando asimismo con su actividad teatral pese a su avanzada edad. **Fanny y Alexander** significó el inicio de una nueva etapa como guionista; una etapa de madurez en la que se dedicará a escribir historias en las que explora las ramas más próximas de su árbol genealógico, en busca de claves que den un sentido a su propia existencia.

Anteriormente y por espacio de varias décadas, la aportación literaria de Bergman se había limitado a la publicación de una novela -la mencionada **Tortura**, que dio pie al homónimo film de Alf Sjöberg-

y dos recopilaciones: la primera de ellas, una colección de relatos breves, aparecida en 1944 en la revista sueca **40 Tal**; la segunda data de 1948 y recoge en forma de libro sus piezas teatrales cortas, bajo el título de **Moralidades -Moraliteter**. A excepción hecha de los guiones literarios de sus films, no volvió a publicar un texto enteramente propio hasta 1987, año en que vio la luz el primer volumen de sus memorias. En la década de los noventa, Bergman ha publicado un segundo libro de memorias y tres novelas que dieron lugar a sendos films.

1.2.2 - Elementos para una clasificación de la obra bergmaniana

De los tres ámbitos en los que Bergman ha desarrollado su actividad artística e intelectual -literatura, teatro y cine-, éste último ha sido el que verdaderamente le ha permitido llegar a un amplio espectro de público, quedando el teatro prácticamente reservado para el estímulo de la catarsis personal a través de la recreación de obras ajenas, mientras que la literatura ha ido a llenar un espacio reservado a la evocación de la memoria individual y familiar. Si bien por un lado parece claro que, pese a su enorme densidad de contenido de sus últimas novelas, la faceta literaria ha resultado ser a la postre la menos prodigada, y que, por otro, el cine ha sido el que

la actividad que le ha reportado mayor prestigio y reconocimiento, paradójicamente es en la labor de escenógrafo donde Bergman dice haber encontrado más satisfacciones: *«Amo enormemente mi trabajo de cineasta, pero si me forzaran a elegir me quedaría con el teatro»*.²⁶

Pese a que Bergman confiesa sentirse muy a gusto en el ámbito teatral, también reconoce que su originalidad como autor se halla estrechamente ligada al arte cinematográfico: *«Por mi parte, nunca experimenté la ambición de ser autor. No deseo escribir novelas, ni cuentos, ni ensayos, ni siquiera piezas de teatro. Sólo deseo hacer films -films sobre condiciones, tensiones, imágenes, ritmos y personajes que son importantes para mí- de una u otra forma. El cine, con su complicado proceso de nacimiento, constituye mi método para decir lo que quiero decir a mis semejantes. Soy un realizador de películas, no un escritor»*.²⁷

Aunque el objeto principal de este libro sea el estudio de la producción cinematográfica del realizador sueco, antes de entrar propiamente en materia daremos un pequeño repaso al conjunto de la vasta obra bergmaniana. A través de la profundización en ella trataremos de reconocer las diferentes influencias que han operado en la formación de la personalidad y en el proceso de creación artística de Ingmar Bergman, sin que ello sea motivo de menoscabo

²⁶ Palabras de Ingmar Bergman recogidas en FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Ingmar Bergman*, en la revista **Film-Ideal**. Madrid, 1961; vol. III, nºs 142-146, p. 6.

²⁷ BERGMAN, I.: *Cuatro obras*; trad. de M. A. Van Praet. Buenos Aires: Sur, 1965; pp. 17-18.

alguno respecto a la propia originalidad de la obra del cineasta de Uppsala.

1.2.2.1 - La obra literaria

Bergman comenzó a publicar tempranamente, pues a la edad de veinte años ya se le presentó la oportunidad de redactar una serie de cuentos para una publicación juvenil de su país. Desde entonces -y aún desde antes- el gran autor sueco nunca ha dejado de escribir historias que, la gran mayoría de las veces, han terminado por convertirse en guiones cinematográficos. No obstante, la alta calidad de estas historias ha hecho que muchas de ellas también hayan podido ver la luz publicadas en forma de novela o como guiones literarios. El sentido trágico de la existencia aparece repetidas veces -más como una interrogación que como una afirmación- tanto en los primeros guiones como en sus adaptaciones a la pantalla con un estilo que, como bien ha indicado Carlos Staehlin, con el curso de los años irá derivando del eclecticismo inicial hacia un tono cada vez más personal: *«Al eclecticismo de lo ajeno le sucede la expresión de lo personal, con naturalidad y fluidez, sin caricaturas psicológicas, despejando la realidad. La vida, tantas veces ensombrecida por la soledad y la desesperación, aparece en las primeras etapas de Bergman sacudida por ese terremoto interior en que a él se le*

*desmoronan las convicciones recibidas en una herencia familiar. Y de la duda se pasa a la muerte. Si la única solución válida del problema humano se ve reducida a una dimensión materialista, la muerte total es algo inevitable y espantoso (...) En ese camino presenta Bergman la dualidad humana de la carne y del espíritu».*²⁸

A principios de los sesenta Bergman publicó los guiones de cuatro de los films más representativos de la década anterior, reunidos en un solo volumen bajo el título de *Cuatro Obras*. Una buena parte del aparato simbólico empleado por el cineasta sueco aparece ya en estos guiones, junto a ciertas claves encaminadas a favorecer su recta comprensión, como señala el especialista J. M. Company: «*Se trata de la edición castellana de la traducción inglesa que, bajo el título de **Four Screenplays of Ingmar Bergman** recogía los guiones literarios de **Sonrisas de una noche de verano, El séptimo sello, Fresas salvajes** y **El rostro**. En este libro se puede apreciar hasta qué punto Bergman se preocupa de la autonomía literaria de sus guiones, válidos por sí mismos independientemente de las películas. La introducción es del propio realizador y constituye toda una declaración de principios*».²⁹

Company refiere la importancia de la introducción que Bergman escribió para esta obra recopilatoria a la hora de comprender los planteamientos metodológicos del autor, puestos en práctica en la

²⁸ STAEBLIN, Carlos: **Cuadernos cinematográficos**. Cátedra de Historia y Estética de la Universidad de Valladolid; año 1968, nº 3, p. 401.

composición de sus guiones y de sus films. De ella destacaríamos el siguiente fragmento, representativo de la idiosincrasia del director sueco: *«En el terreno personal, muchos seres han ejercido una enorme influencia en mi vida. Mis padres tuvieron importancia vital, no sólo en sí mismos, sino porque creaban un mundo contra el cual yo podía rebelarme. Había en mi familia un ambiente cordialmente sano contra el cual yo -joven planta sensitiva- me rebelaba con desprecio. Pero ese hogar estricto de clase media me proporcionó una pared para golpearme contra ella, para agudizarme. Al mismo tiempo aprendí una cantidad de valores -eficiencia, puntualidad, un sentido de responsabilidad financiera- que pueden ser llamados "burgueses", pero que son, con todo, importantes para el artista. Forman parte del proceso de fijarse a sí mismo normas severas. Hoy, como realizador de películas, soy escrupuloso, muy trabajador y extremadamente cuidadoso; mis films entrañan buena artesanía y mi orgullo es el orgullo del buen artesano»*.³⁰

En el curso de los setenta siguieron siendo publicados los guiones literarios de los films más destacados de la década, como **Secretos de un matrimonio**, **Cara a cara** y **La vergüenza**, mientras que en los ochenta apareció el primer volumen de las memorias de Ingmar Bergman, titulado **La linterna mágica**. Con la publicación de estas memorias tendría lugar un giro espectacular en el pensamiento

²⁹ COMPANY, Juan Miguel: **Ingmar Bergman**. Madrid: Cátedra, 1993, p. 227.

³⁰ BERGMAN, Ingmar: **Cuatro obras**. (*Opus cit.*); p. 19.

bergmaniano, que en la década de los ochenta y en los noventa se orientará hacia la reconstrucción genealógica³¹, con títulos como **Fanny y Alexander**, **Niños del domingo** y **Las mejores intenciones**. Los dos últimos citados vieron la luz en forma de novela, iniciando así un nuevo ciclo dentro de la obra bergmaniana, cuya tercera entrega lleva por título **Encuentros privados**. El contenido de estas tres novelas -unido a la publicación del segundo volumen de sus memorias, titulado **Imágenes**- ha proporcionado un buen número de claves que permiten apreciar la inexistencia de límites entre las vivencias de los personajes presentes en la obra de Bergman y su propio bagaje personal.

A continuación se ofrece una relación de las obras publicadas por Bergman de las que, al término de este libro, se tiene constancia. Se han dejado al margen las ediciones de los guiones literarios de sus films, por considerar más acertada su ubicación en el seno de la obra cinematográfica, que será analizada más adelante. En cambio, sí que se incluye en la relación las piezas teatrales y las novelas que han dado pie a la posterior redacción de algunos de estos guiones:

³¹ A este respecto, pueden consultarse los artículos siguientes: acerca del film "Niños del domingo", Castro, A: *Padres e hijos. Niños del domingo*, **Dirigido por**, Barcelona, 1993, num. 215, p. 51, y *Entrevista Daniel Bergman*, en la misma revista, num. 216, pp. 64-67. Sobre "Las mejores intenciones", HEREDERO, C.F.: *Bergman pasado por August. Las mejores intenciones*, en **Dirigido por**, Barcelona, 1993, num. 210, pp. 30-32.

- 1942 *La muerte de Gaspar*, obra teatral
- 1944 *Tortura*, novela que inspiraría un guión cinematográfico del mismo título
Las historias de Gaspar, selección de relatos publicada en la revista *40 Tal*
- 1945 *Raquel y el acomodador de cine*, obra teatral
- 1947 *Para darme miedo*, obra teatral
- 1948 *Moraliteter*, selección de piezas teatrales cortas
- 1952 *Asesinato en Bärjarna*, obra teatral
- 1955 *Pintura sobre madera*, obra teatral que inspiraría el guión de

El séptimo sello

- 1960 Publica -bajo el seudónimo de "Ernst Riffé"- una dura crítica contra el conjunto de su propia obra en la revista sueca *Chaplin*
- 1988 *Linterna mágica*, memorias
- 1990 *Imágenes*, memorias
- 1991 *Niños del domingo*, novela que inspiraría el guión del mismo título
- 1992 *Las mejores intenciones*, novela que inspiraría el guión del mismo título
- 1997 *Conversaciones íntimas*, novela que inspiraría el guión de

Encuentros privados

1.2.2.2 - La obra escénica

Tanto la labor de Ingmar Bergman como director escénico como su hermenéutica del teatro sueco contemporáneo ha resultado ser de lo más destacado dentro del ámbito teatral europeo de las últimas décadas. Desde los diferentes cargos que ha ostentado en la organización de los más prestigiosos centros dramáticos de su país – Teatro Universitario, Teatro Municipal de Helsingborg, Teatro Real *Dramaten* de Estocolmo, Teatro Municipal de Göteborg, Teatro Municipal de Malmö- así como desde su participación en certámenes internacionales como el *Congreso Internacional de Teatro* y el *Festival*

de Tardor de Barcelona o el *Festival Internacional de Teatro* de Madrid, Bergman ha impulsado la revisión de algunos textos capitales, como el **Don Juan** de Molière o el **Rey Lear** de Shakespeare, aunque su principal aportación se ha cifrado en el rigor mostrado a la hora de interpretar los textos y de llevar a cabo el montaje de las más importantes obras de los dos principales autores del teatro sueco contemporáneo: Hjalmar Bergman y August Strindberg; no podemos olvidarnos, asimismo, de otro gran autor escandinavo al que Bergman también ha dedicado una especial atención: el danés Henrik Ibsen.

August Strindberg está considerado como el mejor dramaturgo de la historia del teatro sueco y su influencia en los autores posteriores, tanto de su país como del extranjero, ha sido incalculable. Hombre polémico, de una atormentada personalidad que le llevó a granjearse enormes enemistades en su país, Strindberg escribió una parte de su obra en el exilio, concretamente en Francia y en Suiza, donde vieron la luz títulos tan notables como **El padre** (1887) y **La señorita Julia** (1888). La influencia de Strindberg en la obra de Bergman es fundamental, como así lo reconoce el propio cineasta: *«Mucho se ha dicho sobre el valor de la originalidad, y para mí esto es algo banal. Se es o no se es original. Es completamente natural que los artistas reciban unos de otros, que den, que presten y se conozcan unos a otros. En mi caso, mi mayor experiencia literaria*

*fue leer a Strindberg. Hay obras tuyas que todavía me ponen los pelos de punta (...) Mi deseo sería llegar a producir algún día **Un sueño**. La producción de esta obra realizada en 1943 por Olof Molander constituyó para mí una experiencia teatral fundamental*».³²

Aunque a menudo se le ha colgado la etiqueta de misógino, lo que más bien parece desprenderse del contenido de las obras mencionadas –y también de otras posteriores– es que Strindberg se adelantó a su tiempo al presentir el nuevo papel que la mujer iba a desempeñar en la sociedad del siglo XX. A través de **El padre** se anuncia la decadencia del patrón tradicional basado en el ejercicio del poder absoluto por parte del *pater familias* y el alumbramiento de un nuevo modelo de mujer, anticipo del proceso emancipatorio que se concretará décadas más tarde. Asimismo, Strindberg hace en estas obras mención explícita a algunos de los excesos *-efecto muelle-* a los que los nuevos roles pueden dar lugar.

Esta visión anticipatoria que Strindberg presiente respecto al nuevo reparto de papeles en el ámbito familiar, se tornaría en mero realismo a través de la enorme influencia que su obra ejerció en el cine de Bergman. Las mujeres bergmanianas, auténtico “sexo fuerte” en la práctica totalidad de los films del cineasta sueco, son deudoras de las heroínas de Strindberg, como la citada *señorita Julia* o la *Kristina* de la obra **Pascua**. No obstante, no es este el único aspecto

³² BERGMAN, Ingmar: **Cuatro obras**. (*Opus cit.*); pp. 18-19.

de Strindberg que se deja sentir en la obra de Bergman, pues la mística que exhala de títulos como **Un sueño** (1902) o la crítica social latente en **La habitación roja** (1879) han llegado a erigirse como algunos de los principales *leitmotiv* del cineasta de Uppsala:

<<JONAS SIMA: **El hijo de la criada**, de Strindberg, parece haber desempeñado un cierto papel en tu rebelión juvenil, ¿no es así?.

INGMAR BERGMAN: En aquel momento yo era muy sensible al nivel de agresión que existe en Strindberg. Lo que, en cambio, me pasaba completamente desapercibido era su humor. En mi juventud, **Los habitantes de Hemsö** me dejó bastante indiferente. En cambio, me sabía de memoria los primeros capítulos de las grandes obras críticas, como **Las banderas negras** o **La habitación roja** (...) Strindberg ha sido para mí un compañero de viaje, a lo largo de mi vida>>³³

Dejando al margen a Strindberg, la influencia teatral que más se deja sentir no ya en la labor de Bergman como director escénico, sino incluso en su trabajo como autor, es la que emana de su homónimo Hjalmar Bergman³⁴, quien está considerado –junto a Par Lagerkvist– como el más ilustre sucesor de Strindberg. Pese a que en un principio no hallaron reconocimiento alguno, es en las llamadas **Comedias para marionetas**, escritas en la primera década del siglo, en las que se puede apreciar lo más característico del estilo de Hjalmar B. Una de estas comedias, titulada **Llega Mr. Sleeman**, fue montada por Ingmar Bergman en el Teatro Municipal de Helsingborg, en 1944. El tono de tragedia y misterio que emana de esta obra encuentra su

³³ BJÖRKMAN, S; MANNS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus cit.*); pp. 26-27.

trasunto un año más tarde en el film **Crisis**, la *opera prima* bergmaniana. La habilidad de Hjalmar B. para evocar la esencia de la tragedia en el más puro estilo clásico, a partir de planteamientos aparentemente inocuos, ha sido reverenciada por Bergman y recreada a través de los protagonistas de films tempranos, como el citado **Crisis** o la sugerente **Llueve sobre nuestro amor**, dirigida un año después de aquélla.

Como ha llegado a confesar el propio Bergman, la influencia que Strindberg y Hjalmar B. han ejercido en él ha sido tan grande, que a la hora de escribir sus propias piezas teatrales no ha logrado nunca alcanzar un estilo que pudiera considerar como verdaderamente independiente³⁵. De ahí que su producción como autor en este campo se limitara a dieciséis títulos -incluidas las piezas breves- de los que sólo siete llegó a estrenar él mismo:

- 1942 *La muerte de Gaspar*
- 1945 *Raquel y el acomodador de cine* (Base del primer episodio de **¡Esas mujeres!**)
- 1947 *Para darme miedo*
- 1951 *La ciudad*
- 1952 *Asesinato en Barjärna*
- 1953 *Skymningslakar* (Ballet propio y de C. G. Kruuse, con música de I. Wieslander)
- 1955 *Pintura sobre madera* (base del film **El séptimo sello**)

³⁴ Debido a la coincidencia de apellidos entre Ingmar y Hjalmar Bergman, a partir de ahora escribiremos Hjalmar B. cuando nos refiramos al dramaturgo.

La vasta labor desarrollada por Bergman como director escénico, adaptando a los grandes autores del teatro universal y obteniendo por ello el reconocimiento de la crítica y del público, abarca gran número de obras y escenarios, entre los que destacamos:

- 1938 *Hacia un puerto extranjero*, de Sutton Vane (Teatro Universitario de Estocolmo)
- 1939 *El viaje de Pedro el Afortunado*, de Strindberg y *El hombre que pudo revivir su existencia*, de P. Lagerkvist (Teatro Universitario de Estocolmo)
- 1940 *Macbeth*, de Shakespeare y *El pelícano*, de Strindberg (Teatro Universitario de Estocolmo)
- 1944 *La casa de juego* y *Llega el señor Schleman*, de Hjalmar Bergman (Teatro Municipal de Helsinborg)
- 1946 *Calígula*, de Albert Camus (Teatro Municipal de Göteborg)
- 1950 *Divinas palabras*, de Valle Inclán (Teatro Municipal de Göteborg); *La ópera de tres peniques*, de Bertold Brecht (Teatro Intima de Estocolmo)
- 1953 *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello y *El castillo*, adaptación del relato de Kafka (Teatro Municipal de Göteborg)
- 1954 *La sonata de los espectros*, de Strindberg (Teatro Municipal de Malmö)
- 1955 *Don Juan*, de Molière (Teatro Municipal de Malmö)
- 1956 *La gata sobre el tejado de cinc*, de Tennessee Williams y *Enrique XIV*, de Strindberg (Teatro Municipal de Malmö)
- 1957 *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen y *El misántropo*, de Molière (Teatro Municipal de Malmö)
- 1958 *La saga*, de Hjalmar Bergman y *Fausto*, de Goethe (Teatro Municipal de Malmö)
- 1960 *Tormenta*, de Strindberg (Centro Dramático de la TV Sueca)
- 1963 *¿Quién teme a Virginia Wolff?*, de Albee (Teatro Dramaten de Estocolmo)
- 1964 *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen (Teatro Dramaten de Estocolmo)
- La indagación*, de Peter Weiss y *La escuela de las mujeres*, de Molière (Teatro Dramaten de Estocolmo)
- 1970 *Un Sueño*, de Strindberg (Teatro Real de Estocolmo)
- 1974 *El camino de Damasco* de Strindberg (Teatro Real de Estocolmo)
- 1977 *Un sueño*, de Strindberg (Residenz Theatre de Múnich)
- 1985 *El rey Lear*, de Shakespeare (Congrés Internacional de Teatre de Barcelona)
- 1986 *La señorita Julia*, de Strindberg (VI Festival Internacional de Teatro de Madrid)
- 1989 *El largo viaje hacia la noche*, de O'Neill (I Festival de Tardor de Barcelona)
- 1990 *La casa de muñecas*, de Henrik Ibsen (X Festival Internacional de Teatro de Barcelona)

³⁵ Cfr. BERGMAN, Ingmar: **Linterna mágica**. (*Opus cit.*); p. 70.

1.2.2.3 - La obra cinematográfica

Como ya se ha dicho anteriormente, Bergman llegó profesionalmente al mundo del celuloide de la mano del productor Carl Anders Dymling, uno de los hombres que más trabajó por la difusión internacional del cine sueco. Sus modelos en el arte de la realización fueron los grandes maestros del romanticismo naturalista sueco -Sjöström y Stiller- y los del realismo poético francés -Duvivier y Carné-. No es de extrañar, por tanto, la minuciosidad que el cineasta de Uppsala ha mostrado siempre en la fotografía de sus films, así como en todo lo tocante a los diferentes aspectos estéticos que integran sus obras -música, puesta en escena, decoración, vestuario...

A diferencia de lo que suele ser habitual en el tipo cine que se divulga por los canales convencionales de distribución, el conjunto de la filmografía bergmaniana presenta escasas concesiones a la comercialidad, algo que Bergman ha conseguido debido en parte al control ejercido durante el proceso de creación y elaboración de sus films, desde la pre-producción hasta el montaje. Asimismo ha gustado de trabajar, siempre que le ha sido posible, con el mismo equipo artístico y técnico -los directores de fotografía Gunnar Fischer y Sven Nykvist, el decorador P.A. Lundgren, los actores Gunnar Björnstrand y Max Von Sydow, las actrices Bibi Andersson, Ingrid

Thulin y Harriet Andersson ...- y todo esto, en la mayoría de ocasiones con unos presupuestos económicos muy reducidos. Pese a que éste último dato constituye un verdadero *handicap* a tener en cuenta en un mundo tan complejo como el de la creación filmica, Bergman ha sabido superarlo, consiguiendo un elevado nivel de calidad artística e intelectual en sus films y logrando conectar con un amplio espectro de crítica y público.

Los años cuarenta fueron una época en la que no sólo el cine norteamericano, sino la mayor parte de la producción cinematográfica mundial -incluido el género de la comedia- se ocupaba de un modo más o menos directo del conflicto bélico o de sus secuelas. Mientras, en la neutral Suecia un joven Ingmar Bergman pasaba largas horas departiendo con otros intelectuales en los círculos literarios existencialistas del barrio de *Gamla Stan*, en la capital. Más que acerca de la cruda realidad del conflicto bélico en sí, las tertulias de este grupo versaban acerca de lo frágil de la condición humana y de la presencia del mal en el mundo, acerca de Dios y acerca del hombre, todas ellas cuestiones que habían preocupado a Bergman desde que en la infancia escuchara los sermones impartidos por su padre y que, posteriormente, se convertirían en una constante de su discurso filmico, como señala Juan Antonio Mahieu: «*La angustia metafísica de Bergman, que se traduce en una estética de la conmoción interior, como observa Gunhild Borg, tiene evidentes raíces*

en la tradición religiosa nórdica, destruida en sus bases racionales pero persistente en su trasfondo irracional. Y también en la filosofía kierkegaardiana y en los representantes del existencialismo moderno. Para algunos críticos el problema de la soledad ontológica está en la base y es a la vez el límite de la filosofía bergmaniana» .³⁶

Pocos cineastas han analizado de forma tan obsesiva, inteligente y abierta lo que significa vivir en este planeta después de Auschwitz e Hiroshima. Aunque siendo niño Bergman solía pensar a menudo en la muerte y en lo misterioso de la presencia del mal en el mundo, especialmente en esa extraña maldad que habita en los corazones de los seres humanos³⁷, no fue hasta que congenió con el grupo de intelectuales kierkegaardianos que comenzó a interesarse formalmente por la filosofía de la existencia.

En el transcurso de su proceso de maduración, el existencialismo bergmaniano no sólo bebió de la fuente de Sören Kierkegaard, sino también de las de Albert Camus y Jean-Paul Sartre³⁸, alternando, a la manera de Unamuno, períodos de profunda religiosidad con otros de agrio agnosticismo. Puede decirse que la fe y la duda conviven en la persona y en la filmografía bergmaniana, aunque el rodaje de **El silencio** marcó el tránsito hacia un predominio del existencialismo agnóstico que se prolongó durante

³⁶ Fragmento extraído de un artículo del crítico argentino J. A. Mahieu publicado en España en la revista **Film Ideal**. Vol III; n°s 142-146, año 1961; p. 24.

³⁷ Cfr. BERGMAN, Ingmar: **Imágenes**; trad. de J. Uriz Torres y F..J. Uriz. Barcelona: Tusquets, 1990, p. 263.

casi veinte años, en el período que abarca desde 1963 hasta 1981, salvando algunas pequeñas concesiones hechas a la religiosidad en dos películas: **Gritos y susurros** y **La flauta mágica**: *«Esa búsqueda casi desesperada de Bergman -se habló en su momento de una posible conversión al catolicismo, influencia que él ha negado- se acabaría con el film **El silencio**, en el cual nos presentó un mundo sin sentido, lleno de aberraciones eróticas, en el que han sido cambiados todos los valores y se ha perdido hasta la facultad de entender y comunicarse (...) Así, Bergman pasaría del existencialismo y del cuasi-cristianismo al agnosticismo más amargo»*.³⁹

Retomando la obra de Bergman en su conjunto, el sustrato común que hallamos en toda la filmografía del cineasta sueco es la preocupación por la existencia, una existencia que, al igual que sucede en el pensamiento de Kierkegaard, trasciende los límites de la mera razón: *«Los personajes de mis films son exactamente como yo, es decir, unos animales movidos por instintos y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan. En mis films, la capacidad intelectual está relativamente reducida. El cuerpo constituye la parte principal, con un agujerito para el alma. La materia prima de mis films*

³⁸ Crf. SICLIER, Jaques: *Ingmar Bergman*. (Opus cit.); p. 23.

³⁹ CAPARRÓS LERA, José M.: *El testamento de Bergman*, en la revista **Nuestro tiempo**, nº 359, año 1984; p. 87.

*son las experiencias de la vida, en las que la base intelectual y lógica muchas veces se halla perdida».*⁴⁰

Por otro lado, considerando la obra de Bergman en relación a la cinematografía de su país, encontramos que de los elementos estéticos comunes que impregnan buena parte de la producción nórdica, a saber, por un lado el romanticismo naturalista que entronca con la tradición literaria de las sagas y con la antigua cultura campesina y, por otro, un cierto trasfondo luterano con respecto al concepto de la relación de hombre con Dios, ambos aspectos constituyen prácticamente una constante en el discurso fílmico bergmaniano. El lenguaje poético y la simbología de corte naturalista y romántico aparecen con una nitidez inusitada en muchos de sus films, como **Juegos de verano**, **Un verano con Mónica**, **Noche de circo** o **El manantial de la doncella**, en los que se deja sentir la influencia de la literatura de Selma Lagerlöf y del pensamiento de Sören Kierkegaard. Paralelamente, la condición humana adquiere tintes de sombría oscuridad especialmente en películas como **La prisión**, **El silencio (Tystnaden, 1963)**, **La vergüenza (Skammen, 1968)** o **La carcoma (Beroringen/The Touch, 1971)**.

La primera dificultad que nos plantea el acceso a Bergman es que rehuye de forma deliberada cualquier tipo de etiqueta, cualquier

⁴⁰ Palabras de Ingmar Bergman recogidas en BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus. cit.*); p. 191.

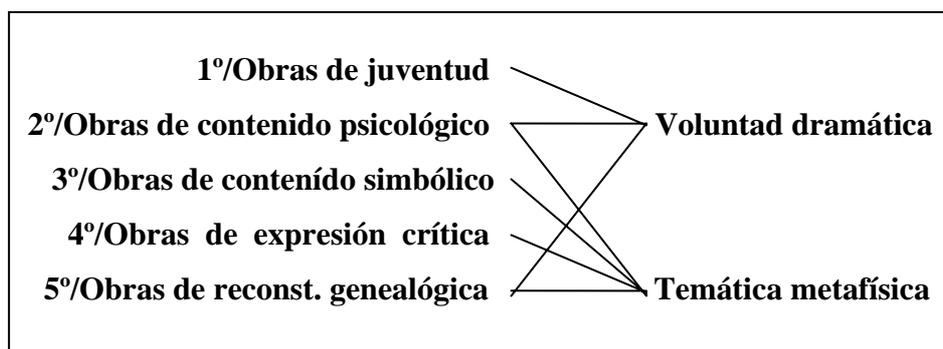
encasillado. Charles Moeller, uno de los pocos autores que ha estudiado la obra cinematográfica bergmaniana con rigor desde una perspectiva filosófica, decidió aventurarse a realizar una clasificación de la misma⁴¹. Una sugestiva clasificación que, debido en parte a la muerte de su autor, quedó inacabada y tan solo alcanzó hasta el año 1963. Atreviéndonos a retomar el camino marcado por Moeller⁴² y considerando la filmografía de Ingmar Bergman en su conjunto, podríamos pasar a dividirla en cinco grandes capítulos:

1º/ 1945-1948. <i>Obras de juventud.</i>
2º/ 1948-1955. <i>Obras de contenido psicológico.</i>
3º/ 1956-1963. <i>Obras de contenido simbólico.</i>
4º/ 1964-1980. <i>Obras de expresión crítica.</i>
5º/ 1981- <i>Obras de reconstrucción genealógica.</i>

Durante más de cinco décadas, Ingmar Bergman ha desarrollado una intensa actividad creadora, que se ha concretado en cuarenta y cuatro largometrajes como director y doce como guionista, los cuales acabamos de clasificar en cinco grupos. De todas maneras, todo este

⁴¹ Cfr. MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo.** (*Opus cit.*); vol. VI, pp. 94-97.

material también podría dividirse en dos grandes cuerpos: *obras de temática metafísica*, en las que el texto filmico adquiere una forma análoga a la del lenguaje poético, y *obras de voluntad dramática*, en los que predomina lo que podríamos calificar como *prosa filmica*. En este segundo cuerpo tendrían cabida, aparte de las *obras de juventud*, la mayor parte de las *obras psicológicas*, a excepción hecha de los films **Prisión** y **Noche de circo**, así como algunas de las llamadas *obras de expresión crítica*, en concreto los films **Secretos de un matrimonio**, **Cara a cara**, **Sonata de otoño** y **De la vida de las marionetas**. En el grupo de las *obras de problemática metafísica* quedarían encuadradas la totalidad de las denominadas *obras de contenido simbólico* y el resto de películas que no aparecen en el cuerpo anterior, es decir, todas aquellas en las que predomina el lenguaje poético y que además son, sin duda, las que presentan un mayor interés desde el punto de vista filosófico:



⁴² Cfr. ZUBIAUR, F. J.: *Historia del cine y otros medios...* . Pamplona: EUNSA, 1999; pp. 213-221.

Los cinco primeros films de Bergman, considerados como sus *obras de juventud* -**Crisis, Lluve sobre nuestro amor** (*Det regnar pa var kärlek*, 1946), **Barco hacia la India** (*Skepp till Indialand*, 1947), **Música en la oscuridad** (*Musik i mörker*, 1947) y **Ciudad portuaria** (*Hamnstad*, 1948)- muestran como principal rasgo en común una cierta tendencia al abocetamiento y a los grandes trazos a la hora de describir los personajes y las situaciones, por lo que Moeller los encuadró bajo el epígrafe de films “impresionistas”. Pese a que el cineasta sueco no gozaba aún de un alto grado de control sobre el proceso de producción de sus obras, aparecen ya en ellas algunos indicios que hacen pensar que estamos ante un gran autor fílmico, como pueden ser la excelente dirección artística y la profundidad temática de sus guiones, hecho éste último que contrasta abiertamente con las producción fílmicas que predominaban en la época tanto en América como en Europa.

Para conseguir culminar con éxito el rodaje sus primeras películas, el joven Bergman -aún no había cumplido treinta años- tuvo que superar numerosas dificultades, entre ellas la de hacer respetar tanto a sus ideas como a sí mismo. Su carácter temperamental, exigente al máximo con su trabajo y con el de los miembros de su equipo, le granjeó no pocas enemistades, que dejaron de ser tales a medida que consiguió irse rodeando de aquellos

que sentían interés por su particular forma de entender el arte del cine.

En el primero de los films de esta etapa, **Crisis**, se aprecia la influencia que Kierkegaard ejerce sobre nuestro cineasta, quien coincide con el pensador danés a la hora de considerar que la pasión, auténtico protagonista de la película, es la que marca los límites entre los cuales es posible y necesario pensar de un modo subjetivo la existencia. Esta idea según la cual Bergman se ve, en cierto modo, abocado por una fuerza irracional hacia la introspección y el pensar subjetivo acerca de la existencia, se haya presente ya desde el primer film, reapareciendo una y otra vez en la obra bergmaniana y haciendo valer la afirmación de Kierkegaard según la cual: *«No puedo imaginar una tortura mayor que la congoja de una inteligencia intrigante que, de súbito, pierde su hilo conductor y que, cuando su conciencia despierta y trata de salir del laberinto, vuelve contra sí misma toda su penetración cerebral. Le resultan inútiles todas las salidas de su cueva de zorro: cuando cree ir a alcanzar la luz del día, se da cuenta de que se halla delante de una nueva entrada y, como una fiera despavorida, en la desgarradora desesperación que le acomete, trata de continuo de salir, pero de continuo encuentra entradas que le conducen de nuevo a sí mismo »*.⁴³

⁴³ KIERKEGAARD, Sören: **Diario de un seductor**; traducción a cargo de León Ignacio. Barcelona: Ediciones 29, 1997; p. 11. El tema del pensador subjetivo se encuentra, asimismo, desarrollado en *Post-Scriptum definitivo y no científico a Migajas filosóficas*, en **Obras completas**; XVIII vols; trad. francesa de P.-H. Tisseau y E.M. Jacques Tisseau. París: Eds. de l'Orante, 1977; vol. XI, p. 50.

A nivel estructural, las tres películas que siguen a la *ópera prima* de Bergman, es decir, **Llueve sobre nuestro amor**, **Barco hacia la India** y **Música en la oscuridad**, presentan al igual que ella ciertas influencias del cine francés, en especial de Marcel Carné, como son la alternancia de momentos trágicos con otros de cierta frivolidad, o la aparición en escena de un narrador ubicuo. Por otra parte **Ciudad portuaria**, film que cierra el ciclo, refleja al estilo del *neorrealismo* italiano el modo de vida de una pareja de jóvenes de clase social baja en el Göteborg de finales de los cuarenta. Los personajes bergmanianos de esta película, al igual que la mayor parte de los que integran esta etapa, constituyen una muestra de las distintas posibilidades de elección que, ante situaciones que se podrían calificar como límite, se le presentan como alternativas al existente individual. Al igual que sucede en la dialéctica de Kierkegaard y al contrario que en la de Hegel, en la dialéctica propuesta por Bergman no se produce una síntesis, pues los contrarios no se superan. Son films en los que no encontramos una conclusión, sino una invitación a la reflexión.

El rodaje de **Prisión**, supone un punto de inflexión en la filmografía de Bergman. Partiendo de un planteamiento similar al de películas anteriores -la pasión como móvil de la existencia, la reivindicación de lo singular, del individuo, frente a lo absoluto- en este film el cineasta sueco abre un período de reflexión acerca de

cuestiones que hasta entonces apenas habían sido esbozadas: el problema del mal, el misterio del nacimiento y de la muerte, la condición humana, el sentido de la vida, la existencia de Dios... Y lo hace, además, ostentando unos poderes sobre el proceso de producción de los que hasta entonces había carecido, con lo cual logra imprimir al film un carácter más autoral. Como bien han sabido reconocer algunos de los estudiosos de la obra filmica de Bergman, particularmente el francés Jacques Siclier⁴⁴, **Prisión** podría ser considerada como una versión libre de la pieza teatral en un acto **A puerta cerrada**, escrita por Sartre cuatro años antes, ya que las conclusiones que obtienen los personajes al final de este film aseveran lo mismo que el propio Sartre en su novela, es decir, que el infierno viene dado por la relación con el *otro*.

Al margen de la referencia a Sartre, la influencia del existencialismo cristiano de Kierkegaard también se deja sentir en el trasfondo psicológico de ciertos personajes de **Prisión**. No es difícil reconocer la huella del pensador danés detrás de *Martin*, el director de cine, personaje representado por Hasse Ekman, cuando afirma que la existencia es un absurdo que sólo puede llegar a adquirir un sentido desde la perspectiva de la fe -el tránsito del estadio ético al estadio religioso- una fe que, por otro lado, ni él ni el propio Bergman aciertan a alcanzar. No resulta dificultoso, asimismo, identificar en

⁴⁴ Cfr. SICLIER, Jacques: **Ingmar Bergman**. (*Opus cit.*); p. 34.

los diez films que cronológicamente suceden a **Prisión** -es decir, **La sed (Törst, 1949)**, **Hacia la alegría (Till Glädje, 1949)**, **Juegos de verano**, **Esto no puede ocurrir aquí (Sänt händer inte här, 1950)**⁴⁵, **Tres mujeres (Kvinnors väntan, 1952)**, **Un verano con Mónica**, **Noche de circo**, **Una lección de amor (En lektion y kärlek, 1953)**, **Sueños (Kvinnodröm, 1954)** y **Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens Leende, 1955)**- lo que Moeller ha dado en llamar como “una oscilación entre el rosa y el negro”⁴⁶, es decir, una bipolaridad que pasa fugazmente de lo irónico a lo trágico, de lo racional a lo absurdo, de la alegría de vivir a la angustia y a la desesperación, pero todo ello siempre envuelto en una nota de agrio pesimismo: «*Este procedimiento se explica por el miedo del cineasta a llegar demasiado lejos en la afirmación o en la negación. Pocos creadores habrán subrayado tanto como Bergman el lado enigmático de la existencia. Así, las imágenes finales de muchas de sus películas nos devuelven a la vida sencilla y cotidiana, y más particularmente a alguna imagen de ternura, "ömhet", la única realidad válida de la existencia, según Bergman; la más frágil y, a la vez, la más rica de sentido*».⁴⁷

El realizador sueco sigue debatiéndose, en su fuero interno, entre la rigurosidad de la fe luterana, heredada de su padre, y la dureza de

⁴⁵ El film **Esto no puede ocurrir aquí (Sänt händer inte här, 1950)** ha sido retirado de los circuitos de exhibición, a petición del propio Bergman.

⁴⁶ Cfr. MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo**. (*Opus. cit.*); vol VI, p. 94.

⁴⁷ MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo**. (*Opus cit.*); vol. VI, p. 95.

un agnosticismo atormentado por la maldad que habita en el ser humano. El conflicto metafísico que experimenta Bergman se ve reflejado de un modo directo en los diferentes retratos existenciales que dibuja en los personajes de esta etapa -*Birgitta Carolina* y *Thomas* en **Prisión**; *Rut* y *Bertil* en **La sed**; *Stig*, *Marta* y *Sönderby* en **Hacia la alegría...**- unos retratos realizados con una mayor riqueza de detalles, en relación a los bocetos impresionistas que anteriormente se ha dado en llamar como *obras de juventud*.

El film que cierra este período, **Sonrisas de una noche de verano**, constituye el preludio del tono de madurez que a partir de entonces empleará Bergman a la hora de tratar el problema del hombre en **Fresas salvajes** y el problema de Dios en **El séptimo sello**. Se trata de una adaptación libre del **Sueño de una noche de verano**, de Shakespeare, en la que los tres sustantivos que integran el título, “verano”, “noche” y “sonrisas”, marcan el *tempo* de los momentos decisivos de la existencia. El bello y breve verano sueco, evocación de la felicidad pasajera, nos ofrece el primer límite del discurso. La noche contiene el misterio de las horas en las que cupido dispara sus flechas. Las sonrisas constituyen el último escalón poético de ese tiempo de amor. La brevedad de la noche alude, asimismo, a la brevedad de la vida; una noche y una vida en la que los personajes giran en torno al amor y la muerte:

«Los caballeros apuran sus copas. *Fredrik* levanta el arma, cierra los ojos, hace girar el cilindro, apunta el revólver a la sien y mira tranquilamente hacia el frente.

Cuando el estampido del tiro se apaga, *Desirée* y *Charlotte* están en camino a la casa. Se vuelven.

La puerta de la glorieta se abre y *Malcom* sale a los escalones con el arma en la mano. Cuando ve a las dos mujeres, sus rostros atemorizados, el miedo sin disimulo de *Desirée*, larga la risa. Ríe tanto que tiene que sentarse. Se golpea las rodillas y casi pierde el aliento».⁴⁸

Bergman había iniciado este segundo período de su filmografía explorando las implicaciones de la afirmación sartreana «*L'enfer c'est les autres*», para posteriormente dar por buena la convicción, alejada de Sartre, de que "es preferible el infierno en compañía que el infierno a solas". Pese a las dificultades que presenta la comunicación humana, caracterizada en esta etapa como un auténtico combate amoroso, el cineasta sueco la considera un elemento imprescindible para el acceso a la existencia, pues un hombre o una mujer en soledad es poco más que nada. Al igual que todo lo que es existencial, la comunicación está más allá de cualquier conocimiento posible, ya que se la vive, pero no se la conoce.

Tanto en los films realizados en este período como en otros posteriores, como **El silencio**, **Persona**, **La hora del lobo**, **La vergüenza**, **Sonata de otoño** o **De la vida de las marionetas**, el cineasta de Uppsala pone en duda que una comunicación plena y entera sea posible, aunque sea precisamente su carácter utópico lo

que impulse al ser humano a afrontar con cierta ilusión el riesgo de vivir en pareja.

Con el film **El séptimo sello**, Bergman alcanza en su discurso un nivel de abstracción más elevado de lo que hasta entonces era en él habitual, iniciando una etapa que se ha dado en llamar como *de contenido simbólico*. El núcleo temático de este film y del resto de los que integran esta etapa constituye un nuevo paso en la evolución de las cuestiones que, de algún modo, ya habían sido planteadas en su etapa anterior: el problema del mal, el sentido de la vida y la existencia de Dios:

<<CABALLERO: Desde las tinieblas apelamos a Ti, Señor. Ten piedad de nosotros porque somos pequeños e ignorantes y tenemos miedo.

JÖNS (con amargura): En las tinieblas donde cree estar, donde probablemente estamos todos... En las tinieblas no hallará nadie que oiga sus gritos y se apiade de sus sufrimientos. Seque sus lágrimas y mírese a sí mismo en Su indiferencia.

CABALLERO: Dios, Tú que estás en alguna parte, que *tienes* que estar en alguna parte, ten piedad de nosotros>>.49

Lo novedoso en **El séptimo sello** es el tono aparentemente distante e impersonal que el realizador alcanza a imprimir al film, algo que consigue por medio del recurso a un lenguaje simbólico, extraído básicamente de las pinturas medievales que de niño había visto en las pequeñas iglesias rurales en las que predicaba su padre, concretamente de una de ellas situada en la parte meridional de

⁴⁸ BERGMAN, Ingmar: *Cuatro obras*. (*Opus cit.*); p. 99.

Smaland, cuyas representaciones pictóricas evocan la peste negra del siglo XIV y en las que un caballero cruzado juega una partida de ajedrez con la muerte: «*Tuve la idea de hacer **El séptimo sello** al contemplar los motivos figurados en pinturas de iglesias medievales. Juglares errantes, la peste, los flagelantes, la muerte que juega al ajedrez, los verdugos de las brujas, las cruzadas... Esta película no pretende dar una imagen realista de la vida en Suecia durante la Edad Media. Es un ensayo de poesía moderna, que traduce la vivencia de un hombre moderno, pero está realizado libremente con motivos medievales. En mi película, el caballero regresa de las cruzadas como en nuestros días vuelve de la guerra un soldado. En la Edad Media, los hombres vivían aterrorizados por la peste. Hoy día, viven aterrorizados por la bomba atómica. **El séptimo sello** es una alegoría cuyo tema es sencillísimo: el hombre, su búsqueda eterna de Dios, con la muerte por única respuesta.*».⁵⁰

Con este film, el pensamiento metafísico de Bergman inicia lo que Moeller llama un “movimiento en espiral”⁵¹, debido a que cada nueva película, desde **El séptimo sello** (1956) hasta **El silencio** (1963), contiene de algún modo un compendio de todo lo que hasta entonces constituye el universo bergmaniano. Cada obra recorre por completo las cuestiones que plantea, utilizando cada vez algún

⁴⁹ BERGMAN, Ingmar: **Cuatro obras**. (*Opus cit.*); pp. 164-165.

⁵⁰ Declaraciones de Ingmar Bergman recogidas en STAEBLIN, Carlos M.: **Cuadernos cinematográficos**; nº 3, año 1968; p. 387.

⁵¹ Cfr. MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo**. (*Opus. cit.*); vol. VI, pp. 94-95.

elemento que se hallaba ya presente en la obra anterior, pero que había sido abandonado en cierta medida y que ahora se convierte en el centro de un nuevo círculo. Así tenemos que de la búsqueda del conocimiento latente en **El séptimo sello**, Bergman pasa a la pregunta por el sentido de la vida en **Fresas salvajes** (*Smultronstället*, 1957), la indagación acerca de la frontera entre la nada y el ser en **En el umbral de la vida** (*Nära livet*, 1957), el conflicto entre romanticismo y positivismo en **El rostro** (*Ansiktet*, 1958), para después retomar la senda de Kierkegaard en **El manantial de la doncella** -el film más próximo a la fe cristiana de todos los realizados por Bergman- todo ello expresado por medio de un elaborado sistema de símbolos que únicamente son inteligibles desde una perspectiva existencial. Moeller ha caracterizado así los films de esta etapa: «*Todas las películas de Bergman hasta **El manantial de la doncella** (1959), finalizan con imágenes exteriores a los problemas planteados por la película misma. **Fresas salvajes** termina con la sonrisa del viejo profesor; **El séptimo sello**, con el niño de María, que dice “ba-ba” y ríe porque el morro del caballo está frío y húmedo; **El rostro** (1958) acaba con el tintineo de la carreta que lleva a los enamorados a Estocolmo, a la corte del rey*»,⁵²

Por último, tras sufrir una crisis en el plano sentimental - separación de su esposa, la pianista Kabi Laretei- así como en el

⁵² MOELLER, Charles: *Literatura del siglo XX y cristianismo*. (*Opus cit.*); vol. VI, p. 95.

plano religioso -nuevas dudas sobre la existencia de Dios- el cineasta sueco expresa su decisión de tomar partido de forma casi definitiva por el agnosticismo, a través de la trilogía compuesta por **Como en un espejo, Los comulgantes** (*Nattvardsgästerna*, 1962) y **El silencio**. Anteriormente, Bergman se había tomado un respiro con el rodaje de una obra aparentemente menor, **El ojo del diablo** (*Djävullens öga*, 1960), una controvertida interpretación del mito de Don Juan, vagamente inspirada en la versión de Molière y que tras una envoltura de comedia intrascendente oculta buena parte de los argumentos en favor del agnosticismo que verán la luz a través de la trilogía posterior.

Después dirigir nueve películas en menos de siete años y dar prácticamente por cerrada la búsqueda de Dios tanto en el plano de la fe como en el de la razón, Ingmar Bergman se toma un período de descanso de dos años por lo que al cine respecta, tiempo en el que únicamente realiza un largometraje -**¡Esas mujeres!** (*För att inte tala om alla dessa kvinnor* 1964)- en el que básicamente se dedica a experimentar nuevas técnicas de fotografía en color con su amigo y colaborador habitual Sven Nykvist, así como un cortometraje para un film colectivo -**Daniel** (*Stimulantia*, 1965). Pese a su descenso en la actividad filmica, especialmente en lo que a su profundidad temática de refiere, el cineasta sueco continúa regularmente con su actividad teatral como director del teatro *Dramaten* de Estocolmo.

Aquejado por serios problemas de salud, Bergman permanece ingresado durante tres meses en la clínica *Sofiahemmet* de Estocolmo, tiempo que emplea en redactar el guión de **Persona** (*Persona/Manniskoätarna*, 1965), una de las películas clave en la filmografía bergmaniana por suponer el tránsito hacia una perspectiva proclive a la desesperación, perspectiva que desembocaría en lo que podríamos calificar como *pesimismo ontológico*. En ella, una actriz de teatro pierde inexplicablemente la facultad de hablar durante una representación de la obra *Electra*::

*«El papel de esposa, el papel de camarada, el papel de madre, el papel de amante, ¿cuál es el peor? ¿Cuál te ha hecho sufrir más? ¿Actuar la actriz de rostro interesante? Con un puño de acero tener todos estos elementos y hacerlos concordar ¿Por dónde se rompió todo eso? ¿Dónde fallaste? ¿El papel de madre es el que te venció? Porque no era el papel de Electra. En él respirabas, incluso te permitió aguantar un poco más de tiempo. Es más, era una excusa para asumir tus propios papeles, los de la realidad, de un modo un poco menos sumario. Pero luego, cuando la cosa terminó con Electra, no has tenido ya nada para esconderte detrás, nada que pudieras mantener, ninguna excusa».*⁵³

⁵³ BERGMAN, Ingmar: **Persona**; traducción a cargo de José de la Colina. México: Era, 1968; pp. 46-47.

Como bien ha descrito el historiador y estudioso de Bergman José M. Caparrós⁵⁴, en esta película y en las posteriores **La vergüenza (Skammen, 1968)** y **Pasión (En passion, 1969)**, y también en el resto hasta completar lo que se ha dado en calificar como etapa de *contenido crítico*, el cineasta sueco expresa un cierto tono de incertidumbre a la hora de explorar la realidad, tanto a nivel del ser individual como a nivel del ser social, llegando a proponer la irracionalidad de lo real desde una postura cercana al nihilismo: «*En Persona, La vergüenza y Pasión he visto como una nueva trilogía en la obra del maestro sueco, aunque esta vez de carácter metafísico-existencial. Una trilogía, un discurso -si me apuran- acerca del hombre y su razón de ser y existir, en la cual se evidencia la incertidumbre y la crisis personal de un artista de excepción: Ingmar Bergman. Incertidumbre aguda a nivel de conciencia, en la que cuestiones tan capitales como la verdad y el engaño, el egoísmo y la humildad, la soledad y la incomunicación, la creencia y la duda, el fracaso y la insatisfacción, la angustia y la neurosis, el desaliento y la desesperación, la muerte y la violencia... y, en fin, el ser y la nada son expuestos por Bergman a través de un planteamiento singular que*

⁵⁴ José M. Caparrós puntualizó las similitudes entre Bergman, Schopenhauer y Kierkegaard, en referencia a sus posturas contrarias a la exaltación del racionalismo, en una conferencia titulada “La Edad Media en el cine”, pronunciada en la Universidad de Barcelona en el curso académico de 1996, con motivo de las jornadas anuales sobre Historia Medieval que organiza dicha Universidad. En dicha sesión se proyectó el film **El manantial de la doncella**, ambientado en la Suecia del siglo XIV.

*parece tomar pie en su propio existir en la isla de Färo, donde reside voluntariamente recluso y marginado de la sociedad».*⁵⁵

Anteriormente, con el film **El manantial de la doncella** Bergman había acentuado hasta el extremo los aspectos irracionales de la fe⁵⁶, llevando hasta el límite la relación hombre-Dios, finito-infinito, hasta conducirla finalmente a términos de exclusión en la trilogía formada por **Como en un espejo**, **Los comulgantes** y **El silencio**. La alternativa quedaba planteada al modo que Kierkegaard propone como prueba para el acceso del ser humano al estadio religioso⁵⁷, es decir, la exigencia de la renuncia, abandono y enfrentamiento con todo lo humano y lo histórico. Bergman siguió al pensador danés hasta el borde del precipicio, sin optar por fin a dar el salto hacia la fe. Al dejar liquidado el tema religioso⁵⁸, el cineasta sueco entra en un período de profunda desazón, una crisis existencial que se dilatará prácticamente hasta el rodaje de **Fanny y Alexander**.

Los films que siguieron a la trilogía -dejando al margen algún trabajo menor arriba mencionado- muestran la gratuidad de una existencia sin sentido y la desesperación que siente el ser humano al verse abocado ante la nada. Partiendo de estas premisas, en **La**

⁵⁵ CAPARRÓS LERA, J. M.: *Ingmar Bergman otra vez. La incertidumbre de un artista*, en la revista **Nuestro Tiempo**; nº 207, Septiembre de 1971; p. 29.

⁵⁶ Cfr. las secuencias de los flagelantes y del sacrificio de la joven acusada de brujería en el film **El séptimo sello**.

⁵⁷ Cfr. KIERKEGAARD, Sören: **Estadios en el camino de la vida**, en *Obras completas. (Opus. cit.)*, vol. IX. Resulta muy difícil, por no decir imposible, ilustrar el acceso a los diferentes estadios kierkegaardianos por medio de una o unas pocas citas. Es, por tanto, ineludible la confrontación detallada con alguna de sus obras, como la aquí citada.

⁵⁸ Cfr. BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus. cit.*); p. 194.

vergüenza, **El rito** (*Riterna*, 1969), **Pasión** y **La carcoma** (*Beröringen/The Touch*, 1971), el cineasta de Uppsala extrae conclusiones cercanas al nihilismo, un nihilismo que, en una lectura más profunda, desemboca en una abierta crítica moral dirigida a ciertos sectores de la sociedad. No por ello, y pese a la reconocida influencia sartreana⁵⁹ presente en estos films, encontramos en ellos el menor asomo de *engagement*, de compromiso social o político, sino únicamente una reflexión que, de un modo sutil, puede llegar a interpretarse como crítica.

En cambio, lo que si reaparece en un film posterior, concretamente en **Gritos y susurros** (*Viskningar och rop*, 1972) es un halo de esperanza que podría cifrarse en lo que Bergman ha dado en llamar como “santidad humana”⁶⁰, siendo el símbolo que usa para representarla una *pietà* que pone en escena en la película y que sugiere una ligera oscilación entre la angustia existencial y la mirada nostálgica hacia una fe lejanamente perdida. Algo parecido sucederá con la irrupción en la filmografía bergmaniana de **La flauta mágica** (*Trollflöjten*, 1974), una ópera cargada de referencias simbólicas, de corte metafísico, de la que se hablará más adelante.

Dejando al margen estas excepciones, con **Secretos de un matrimonio** (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), **Cara a cara** (*Ansikte mot ansikte*, 1975), **El huevo de la serpiente** (*Ormens*

⁵⁹ Cfr. BJÖRKMAN, S.; MANN, T.; SIMA, J.: *Conversaciones con Bergman*. (*Opus. cit.*); p. 216.

⁶⁰ *Ibidem*; p. 166.

ägg/Das Schlangenei/The Serpent's Egg, 1976), **Sonata de otoño** (*Höstsonaten/Herbstsonate, 1978*) y **De la vida de las marionetas** (*Ur marionetternas liv/Aus dem Leben Marionetten, 1980*), Bergman parece querer demostrar que ya no se siente interesado por el problema de Dios, sino únicamente por el problema del hombre. Convencido de que la mera posibilidad constituye la esencia misma del existente, el cineasta sueco pasa a tratar a éste como un ser problemático, incierto, ambiguo y esencialmente inestable. Prueba de ello son los problemas de comunicación y el fracaso intrínseco que llevan consigo la institución familiar -**Secretos de un matrimonio**-, la organización política -**El huevo de la serpiente**-, el universo del artista -**Sonata de otoño**- o, incluso, el propio hombre como proyecto individual -**De la vida de las marionetas**. A lo largo de los trabajos que conforman esta etapa, aunque con diferentes matices en cada ocasión, Bergman destila a través de sus personajes una angustia desesperanzada que tiene su expresión en una existencia humana vacía, totalmente desprovista de sentido.

Capítulo aparte merecen los films **La flauta mágica** y **Fanny y Alexander**. Con ocasión del film que recrea la encumbrada ópera de Mozart, el realizador sueco recupera la dialéctica de la oposición idealismo/materialismo, encarnada en los personajes del *caballero Block* y su *escudero Jöns* en **El séptimo sello**, traspasándola ahora a los personajes de *Tamino* y *Papageno*, y tomando al amor como tema

central: «*La música traduce la sencilla pregunta del libreto en la más grande de las preguntas: ¿Vive el amor? ¿Es real el amor?. La respuesta llega estremeciéndose, pero llena de esperanza, en una extraña división del nombre de Pamina ¡Pa-mi-na vive aún!. Ya no es cuestión del nombre de una joven atractiva, es una contraseña del amor: Pa-mi-na vive aún. El amor existe*». ⁶¹

No deja de resultar paradójico que Bergman, que en esta etapa de su carrera había optado preferentemente por un lenguaje que se ha dado en llamar como “prosa cinematográfica” y por una temática en la que predomina el tono crítico, lleve a cabo una incursión en el mundo operístico del calibre de **La flauta mágica**. De esta obra se cuenta que Mozart, viendo cercano su fin, quiso con ella lanzar al aire la pregunta siguiente: *¿cuándo voy a encontrar luz en las tinieblas?* Con el film **El silencio**, el director sueco parecía haber dado por concluida su búsqueda de la trascendencia. No obstante, como el propio Bergman señaló siete años después, hay puertas que nunca pueden cerrarse para siempre:

«*JONAS SIMA: Quisiera referirme ahora al **Diario de los comulgantes**, de Vilgot Sjöman. Allí dices al principio que esas historias de religión van, vienen, son como una pleamar y una bajamar. Después de **El séptimo sello** y de **Como en un espejo** parece que tu plano religioso estaba en bajamar. ¿Piensas que ahora -años setenta- después de la trilogía y los demás films nuevos, podrías recaer en una bajamar religiosa en tu obra cinematográfica?*»

⁶¹ BERGMAN, Ingmar: **Linterna mágica**. (*Opus. cit.*); p. 231.

BERGMAN: Cuando se habla de concepciones religiosas y de fenómenos de creencias, nunca se puede estar seguro. Ni tú, ni yo. Pueden sobrevenirnos en el momento más inesperado. Es como una gripe de *Hong-Kong*, como el rayo, ¡o qué sé yo! No puedes hacer nada, eres totalmente impotente. Hoy, sin embargo, me parece que cabe excluir una recaída. No puedo decir si mañana ocurrirá igual...⁶²

Películas como **Gritos y susurros** y **La flauta mágica** ponen de manifiesto que el cineasta sueco no se deja encasillar en las categorías corrientes. Si bien la mayor parte de críticos coincidimos en considerarlo como un cineasta existencialista, es necesario reconocer el celo mostrado por Bergman a la hora de proteger su libertad en el proceso de creación artística, resaltar sus caracteres peculiares y defender su propia originalidad. Este celo se muestra en todo su esplendor en la puesta en escena de una obra tan rica en contenido como lo es la ópera de Mozart.

Fanny y Alexander viene a ser un resumen, precedente de lo que serán su libro de memorias **Linterna mágica** y sus novelas autobiográficas **Las mejores intenciones**, **Niños del domingo**, **Conversaciones íntimas** e **Infiel**, llevadas al cine, respectivamente, por los realizadores Bille August, Daniel Bergman y Liv Ullmann, directora, ésta, de los dos últimos films citados. Expresada a través de un personal montaje de las imágenes en movimiento, **Fanny y Alexander** toma como punto de partida el álbum fotográfico familiar y los distintos temas que constituyen el complejo universo bergmaniano: Dios, el hombre, la muerte..., así como los diferentes

⁶² BJÖRKMAN, S.; MANNIS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**; (*Opus. cit.*); p. 170.

ámbitos bajo los que estos temas pueden ser objeto de reflexión: el arte, la música o la religión. A través del conjunto de su obra y en particular a través de éste film, Bergman hace gala de un acervo cultural en el que todos los elementos que lo integran están íntimamente relacionados entre sí, formando un todo indiferenciado. Ciencia, poesía, religión y filosofía nos muestran las mismas ideas, aunque con distinto ropaje.

Pocos meses después de **Fanny y Alexander**, Bergman rodó para la televisión **Después del ensayo (*Efter repetitionen*, 1982)**, una profundización en el tema de la metafísica del artista en la que vierte todo su saber experiencial como director de teatro y su conocimiento del modo de ser de los intérpretes y, particularmente, de *las* intérpretes. Tras este paréntesis, retomando el álbum fotográfico familiar Bergman realizó en 1986 **El rostro de Karin (*Karins ansikte*)**, un cortometraje de corte experimental en el que reconstruye la vida de su madre por medio de una secuencia de fotografías, que abarca desde la primera infancia hasta la vejez y la muerte de su progenitora. Con este singular trabajo, el realizador sueco incide en el poder de la imagen instantánea y, sobre todo, en la enorme expresividad del rostro a la hora de dar cuenta del paso del tiempo y del proceso de maduración -tanto interior como exterior- del ser humano, todo ello aderezado con la pausada música de piano de Kabi Laretei. Pese a su brevedad y limitada difusión, **El rostro de**

Karin posee una fuerza intrínseca que evidencia el dominio del lenguaje visual de que hace gala su autor.

En presencia de un clown (*Larmar och gor sig till*, 1997) surgió en la mente de un Bergman ya anciano -79 años- al recordar el temor y la angustia que la idea de la muerte le despertó en su juventud. Evocando la figura del compositor austriaco Franz Schubert, fallecido a los treinta y un años de edad, el director sueco reabre alguna de las cuestiones metafísicas planteadas en **El séptimo sello**, como las heideggerianas *ser en el tiempo y ser para la muerte*. **En presencia de un clown** constituye, asimismo, un caluroso homenaje de Bergman al séptimo arte en el centenario de su creación.

Encuentros privados -poco afortunada traducción del original sueco, más cercano a la voz *conversaciones íntimas*, escogida como título de la novela- es la tercera entrega de la reconstrucción de la saga familiar bergmaniana, iniciada con **Las mejores intenciones** (Bille August, 1991) y continuada con **Niños del domingo** (Daniel Bergman, 1993). En los guiones de estos films, Ingmar Bergman evoca el devenir vital de sus progenitores, desde la etapa de noviazgo en la que tuvieron que superar la oposición inicial de la abuela materna, hasta su posterior casamiento y la llegada de los hijos: Dag y el propio Ingmar (hubo también una hermana, Margareta, de la que apenas se habla en dichos films).

Con una sinceridad que en ocasiones raya la desnudez existencial, Bergman explora a lo largo de estas tres obras su árbol genealógico más inmediato, en busca de claves con las que descifrar la difícil relación que mantuvo en la vida real con sus padres y, en particular, con su padre, el pastor Henrik Bergman, hombre de austera religiosidad que, según parece, educó a sus hijos con una inflexibilidad que Bergman no alcanzó a comprender hasta pasados unos años de la muerte de aquél, cuando ya las relaciones entre ellos estaban prácticamente rotas desde hacía tiempo.

Sören Kierkegaard es citado en el film cuando *Marta*, la amiga íntima de la madre de Bergman, le entrega a ésta una obra del pensador danés antes de que tenga lugar una cita con su amante, estudiante de Teología, sugiriéndole su lectura. Es sabido que Kierkegaard polemizó duramente con los teólogos de su país, a quienes acusaba de pronunciar bellos discursos tras los que se ocultaban todo tipo de deslices morales. Pese a haberse declarado agnóstico en alguna ocasión -nunca de un modo definitivo, sino con reconocidos matices de provisionalidad- Bergman siempre se ha mostrado como un ferviente defensor de la fe sincera, al mismo tiempo que un implacable crítico con aquéllos que practican el doble juego moral. **Encuentros privados** es uno de los mejores ejemplos del respeto que el director sueco muestra hacia el sentimiento religioso.

Liv Ullmann e Ingmar Bergman -respectivamente directora y guionista del film- se conocieron cuando la actriz noruega llegó a Suecia junto a la compañía de teatro de la que formaba parte. La actuación de Ullmann encandiló a Bergman, quien siempre ha mantenido una actividad profesional paralela en el mundo del cine y en el de las artes escénicas. Posteriormente llegó la colaboración artística entre ellos y, aún, la relación personal, de la que nació como fruto una hija, precisamente la que en 1998 recogiera en Cannes el premio que se concedió al gran realizador sueco por el conjunto de su carrera.

Tanta experiencia vital compartida se deja sentir en el trabajo de Liv Ullmann tras la cámara, pues en algunos momentos la compenetración entre ambos llega a tal punto, que parece que sea el propio Bergman quien dirige el film. El encuadre marcadamente teatral escogido para ciertas escenas, la división formal de la estructura del film en actos y, por encima de todo, el empleo de primeros planos sostenidos como máximo exponente de la expresividad del rostro humano, son recursos habituales en el cine de Bergman que Liv Ullmann recupera, tanto en **Encuentros privados** como en **Infiel (Trolosa, 1999)**.

CLASIFICACIÓN DE LA OBRA DE INGMAR BERGMAN
Primer período (1945-1948)
<p>Crisis (<i>Kris</i>, 1945)</p> <p>Llueve sobre nuestro amor (<i>Det regnar på vår kärlek</i>, 1946)</p> <p>Barco hacia la India (<i>Skepp till Indialand</i>, 1947)</p> <p>Música en la oscuridad (<i>Musik i mörker</i>, 1947)</p> <p>Ciudad portuaria (<i>Hamnstad</i>, 1948)</p>

Segundo período (1948-1955)
<p>Prisión (<i>Fängelse</i>, 1948)</p> <p>La sed (<i>Törst</i>, 1949)</p> <p>Hacia la alegría (<i>Till glädje</i>, 1949)</p> <p>Juegos de verano (<i>Sommarlek</i>, 1950)</p> <p>Tres mujeres (<i>Kvinnors väntan</i>, 1952)</p> <p>Un verano con Mónica (<i>Sommaren med Monika</i>, 1952)</p> <p>Noche de circo (<i>Gycklarnas afton</i>, 1953)</p> <p>Una lección de amor (<i>En lektion i kärlek</i>, 1953)</p> <p>Sueños (<i>Kvinnodröm</i>, 1954)</p> <p>Sonrisas de una noche de verano (<i>Sommarnattens Leende</i>, 1955)</p>

Tercer período (1956-1963)

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*, 1956)
Fresas salvajes (*Smultronstället*, 1957)
En el umbral de la vida (*Nära livet*, 1957)
El rostro (*Ansiktet*, 1958)
El manantial de la doncella (*Jungfrukällan*, 1959)
El ojo del diablo (*Djävulens Öga*, 1960)
Como en un espejo (*Sasom i en spegel*, 1960)
Los comulgantes (*Nattvardsgästerna*, 1961)
El silencio (*Tystnaden*, 1963)

Cuarto período (1964-1980)

¡Esas mujeres! (*För att inte om alla dessa kvinnor*, 1964)
Persona (*Persona/Manniskoättarna*, 1965)
La hora del lobo (*Vargtimmen*, 1967)
La vergüenza (*Skammen*, 1968)
Pasión (*En passion*, 1969)
El rito (*Riten*, 1969)
La carcoma (*Beröringen/The touch*, 1971)
Gritos y susurros (*Viskningar och rop*, 1972)
Secretos de un matrimonio (*Scener ur ett äktenskap*, 1973)
La flauta mágica (*Trollflöjten*, 1974)
Cara a cara (*Ansikte mot ansikte*, 1975)
**El huevo de la serpiente (*Ormens ägg/Das Schlangenei/*
The Serpent's Egg, 1977)**
Sonata de otoño (*Höstsonaten/Herbstsonate*, 1978)
**De la vida de las marionetas (*Ur marionetternas liv/*
Aus dem Leben der Marionetten, 1980)**

Quinto período (1981-)

Fanny y Alexander (*Fanny och Alexander*, 1981)

Después del ensayo (*Efter repetitionen*, 1982)

El rostro de Karin (*Karins ansikte*, 1986)

Las mejores intenciones (Novela-guión, año 1991)

Niños del domingo (Novela-guión, año 1992)

Conversaciones íntimas (Novela-guión, año 1996)

En presencia de un clown (*Larmar och gor sig till*, 1997)

Infiel (Guión, 1999)

II. ANÁLISIS DEL DISCURSO FÍLMICO BERGMANIANO

2.1 - Poética fílmica: imágenes y símbolos

Anteriormente se ha llevado a cabo una aproximación a la obra fílmica de Bergman en relación al contexto cultural de la Europa del Norte, dejando constancia de su vinculación con la corriente romántica tardía que tuvo su máximo exponente en la premio Nobel Selma Lagerlöf y en los cineastas Victor Sjöström y Mauritz Stiller. Asimismo, al abordar la clasificación de su filmografía se ha apuntado la presencia en diversos films de rasgos estéticos deudores de la tragedia clásica; pues no en vano Bergman ha sido siempre un gran amante, un buen conocedor y un estudioso tanto del teatro clásico como del teatro contemporáneo. A lo largo de este capítulo se tratará de concretar qué películas, personajes y situaciones han fundamentado la posibilidad de considerar la simbología y la poética fílmica de Bergman, como deudora de ambas escuelas estéticas: la del romanticismo nórdico y la de la tragedia griega.

2.1.1 - Estética filmica: la tragedia y el romanticismo nórdico

En las obras tempranas de Nietzsche y de Bergman la tragedia adquiere una dimensión estética, al ser entendida precisamente como fenómeno estético. El arte es el agente compensatorio, la terapéutica que salva al hombre de la situación trágica⁶³. Gran amante del teatro en sus distintas formas, Bergman parece inspirarse en Nietzsche en su film **Crisis** al componer a *Jack* como un personaje trágico, dionisiaco; un ser sufriente que trata de resolver su dolor lanzándose a la búsqueda de un placer superior, frenético y desmesurado; un ser que no ve en la muerte un obstáculo, sino un elemento más de la existencia. *Jack* es un romántico que ama el amor por el amor mismo, aún cuando sabe que aquél le precipita a la muerte y se la hace desear, descubriendo en ella un principio de vida, y con ello la posibilidad de convertir la nada en ser. En cambio, la adolescente *Jenny* simboliza los valores apolíneos, el instinto figurativo de la medida, de la armonía de las formas y de la bella disposición. La pasión une a ambos personajes en la secuencia cumbre de **Crisis**: la de la fiesta. Una fiesta en la que los dos jóvenes se sienten empujados por una fuerza indefinible, pero tenaz. Es la fuerza de la tragedia que,

⁶³ Cfr. TORRALBA, Francesc: *Cercles infernals*. Barcelona: Edicions 62, 1990; p. 20.

siguiendo la estela de Nietzsche, Bergman hace correr por sus venas: «Nunca, desde Aristóteles, se ha dado una explicación del efecto trágico de la cual haya sido lícito inferir ciertos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Algunas veces, la compasión y el miedo han de ser conducidos por ciertos sucesos hasta una descarga liberadora; otras veces, hemos de sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo, con la misma certeza que creo es justamente éste, y sólo éste, el efecto que la tragedia causa en el hombre».⁶⁴

La muerte de *Jack* devolverá a *Jenny* al mundo al que pertenece, un mundo en el que ella representa en cierto modo la opción regeneradora -su madre adoptiva se halla enferma de muerte-, la posibilidad de inyectar sentido a la vida humana al tiempo que se aleja de la tentación eutanásica encarnada por *Jack*. Como *Apolo* y *Dionisos*, *Jenny* y *Jack* se complementan mutuamente en la tragedia bergmaniana; se hallan recíprocamente compenetrados y ambos forman parte de un proceso cíclicamente eterno, incesante. Existe en los dos personajes una necesidad intrínseca que se expresa por medio del *fatum* trágico.

La predilección de Bergman por lo trágico se evidencia nuevamente en el film **Hacia la alegría**, con la particularidad que

⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich: **El nacimiento de la tragedia**. Madrid: Alianza, 1985; p. 47.

supone la aparición en esta ocasión de un trasfondo poderosamente romántico, reforzado una y otra vez en la película por las partituras de Beethoven, auténtico vehículo natural de expansión de la idea central del film: la existencia es algo bello, pese a que suele presentarse bajo una envoltura ciertamente trágica. Ante la realidad del absurdo, el existente debe encontrar en el sentimiento la fuerza que le niega la razón, un concepto que Kierkegaard expresó con claridad diáfana en **Temor y temblor**, al citar el absurdo que suponía la aceptación del mandato divino que Abraham recibió de dar muerte a su hijo Isaac: *«Ve y toma a tu hijo, tu unigénito, a quien tanto amas, a Isaac, y ve con él al país de Moriah, y ofrécemelo allí, en holocausto, en la montaña que yo te indicaré» (...)* Pese a todo, *Abraham creyó en relación a esta vida. Si su fe sólo se hubiese referido a la vida venidera, habría podido desprenderse fácilmente de todo, apresurándose a abandonar un mundo al que ya no pertenecía (...)* No dudó y creyó en lo absurdo». ⁶⁵

El mensaje romántico latente en **Hacia la alegría** reside en la idea de que únicamente un sentimiento profundo, que traspase los umbrales de lo racional, puede justificar la aceptación de seguir existiendo cuando se ha perdido aquello más querido. No obstante, el problema de esta obra es, precisamente, que este importante mensaje no pasa de la latencia, es decir, permanece un tanto eclipsado tras

⁶⁵ KIERKEGAARD, Sören: **Temor y temblor**; traducción a cargo de V. Simón Merchán. Madrid: Editora Nacional, 1975; p. 37.

una intriga amorosa que arrastra aún el tono melodramático de las *obras de juventud*. Posiblemente ésta fuera la causa de que el film no tuviera, al menos en principio, la buena acogida de otros trabajos de su autor: «El estreno de **Hacia la alegría** en Suecia constituyó un fracaso estrepitoso: fue saludado con auténticos alaridos de indignación. Bergman sufrió mucho, pues consideró injusta la actitud del público y de la crítica, y tenía razón para dolerse de la incomprensión general, puesto que se trata de una de sus obras más bellas y exquisitas, cargada de poesía transparente y conmovedora».⁶⁶

La novedad más importante que aporta el film **Juegos de verano** con respecto al conjunto de la obra bergmaniana es, precisamente, la incorporación de su mensaje a un escenario natural, entroncando así con el naturalismo de películas como **La leyenda de Gösta Berling**, realizada por el citado Mauritz Stiller según la novela de Lagerlöf. Asimismo, Ingmar Bergman incorpora en esta película, así como en otras posteriores, una parte considerable del aparato simbólico desarrollado por Victor Sjöström en el film **Terje Vigen**. Bergman ha rendido homenaje a sus maestros Lagerlöf y Sjöström en el film **Los creadores de imágenes (Bildmakarna, 2000)**, metapelicula del género *cine dentro de cine* que narra las incidencias de rodaje del film **La carreta fantasma**, una de las adaptaciones más celebradas que de la citada Premio Nobel hayan sido llevadas a la pantalla.

⁶⁶ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: **Introducción al estudio de Bergman**. Madrid: Filmoteca Nacional, 1961; p. 37.

Los conflictos interiores de los personajes de **Juegos de verano** salen a la luz entre los abruptos acantilados de las costas escandinavas, mientras que los escasos momentos de felicidad acontecen durante el breve verano sueco. En algunas secuencias del film, Bergman logra que el “yo” de *Marie*, la joven protagonista de la historia, invada el paisaje natural que le rodea y lo transfigure en la medida de sus sentimientos, un recurso estético que el cineasta sueco recuperará en obras como **Noche de circo** y **Un verano con Mónica**. Asimismo, en estas obras las figuras humanas aparecen, en ciertos planos, prácticamente enmarcadas dentro de sus paisajes, hallándose de espaldas a la cámara, totalmente ajenas al espectador y con una perspectiva privilegiada y casi mediadora. Este recurso estético, marcadamente romántico, volverá a aparecer en las escenas iniciales de **El séptimo sello**, descritas con gran verosimilitud por la estudiosa de la obra bergmaniana Raquel Wasserman: «*Una nube plomiza que ha quedado de la noche caliente pone un fondo de agobio al personaje. Su grisáceo algodón enmarca a la figura hincada sobre las arenas de plata. La plegaria matinal es musitada por sus labios, pero la mirada es dura, la expresión hosca. Aparece la letra del ritual, pero el espíritu se ha perdido (...) La mañana ahora se aclara, pero desde su infinita desolación se le aparece opaca y agobiante. Como una proyección de su alma conturbada, apenas la última palabra de la*

oración ha sido susurrada, cuando ve frente a sí a la Muerte, encarnada en un monje de hábito negro y rostro lívido...>>.⁶⁷

Mención aparte merece la película **Un verano con Mónica**, máxima expresión del naturalismo bergmaniano. Realizada en 1952 durante el período temporal del breve verano sueco, el desarrollo del guión se entremezcla con la experiencia personal del equipo técnico y artístico que intervino en el rodaje, hasta el punto que la destrucción accidental de unos negativos y la consiguiente repetición de las secuencias perdidas fuera más celebrada que lamentada, como se desprende de estas palabras del propio Bergman: *«Nunca he hecho una película tan poco complicada como **Un verano con Mónica**. Sencillamente, nos pusimos en marcha y la rodamos. Disfrutamos de nuestra libertad. El éxito de público fue considerable. Resultó muy instructivo poner de manifiesto un talento tan original como el de Harriet Andersson y comprobar cómo se comportaba ante la cámara»*.⁶⁸

Podría decirse que en **Un verano con Mónica** el cineasta sueco llega a recrearse con la plasmación del paisaje natural que les envuelve, traduciendo un estado anímico íntimo y transmitiéndolo al espectador mediante su incorporación a la obra. El resultado de este proceso son unas secuencias casi oníricas, que contrastan

⁶⁷ WASSERMAN, Raquel: **Filmografía de Bergman**. Buenos Aires: Fraternal, 1988; pp. 142-143.

⁶⁸ Declaraciones de Ingmar Bergman que fueron recogidas en el programa nº 6 de la *Filmoteca de la Generalitat de Catalunya*, con motivo de la proyección de la obra completa del cineasta sueco durante los meses de marzo, abril y mayo de 1998.

abiertamente con la crudeza de la realidad que Bergman nos muestra al final del film. Concluye el verano y con él la efímera felicidad del amor carnal. La pareja protagonista se separa al elegir diferentes opciones existenciales.

Rodada un año más tarde, **Noche de circo** es una gran película que en su momento cosechó un notable fracaso. No obstante, con el paso de los años algunos críticos han reivindicado este film como uno de los mejores trabajos de la extensa filmografía de Bergman. Con una ornamentación intencionadamente barroca, como adecuadamente corresponde al ambiente circense, el cineasta sueco recupera en este film la estética del expresionismo escandinavo y germánico de los años veinte, forjado en base a películas como **La carreta fantasma**, de Sjöström o **Los Nibelungos**, de Fritz Lang. La interpretación de los actores, caracterizados con vestiduras y maquillajes tan exagerados y extraños como los mismos decorados, se acerca en algunos momentos del film a la pantomima.

El séptimo sello se muestra como un film repleto de simbolismos, en el que predomina la poesía visual, en abierto contraste con la prosa filmica característica de las *obras de juventud* y las *obras de contenido crítico*. El gusto por lo romántico y la estética expresionista se halla presente a lo largo de toda la puesta en escena de la película, teniendo, además, una acentuada continuidad en **El manantial de la doncella**, película con la que forma lo que Carlos

Staehtlin dio en calificar como un “díptico medieval”⁶⁹. Si detenemos las primeras imágenes de **El séptimo sello**, en particular la escena en la que aparece el caballero sentado sobre una roca, en una playa del Báltico y frente a un mar embravecido, tendremos la sensación de estar presenciando una estampa romántica de Caspar David Friedrich. Ante la inmensidad y la bravura del océano, el hombre se alza como una síntesis de finitud e infinitud, concepto que, asimismo, fue formulado por Kierkegaard en el libro primero de su obra **La enfermedad mortal**: *«Enfermedad del espíritu, del yo, la desesperación puede adquirir de este modo tres figuras: el desesperado inconsciente de tener un “yo” (lo que no es verdadera desesperación); el desesperado que no quiere ser él mismo, y aquel que quiere serlo. El hombre es espíritu. ¿Pero qué es el espíritu? Es el “yo”. Pero entonces, ¿qué es el “yo”? El “yo” es una relación que se refiere a sí misma o, dicho de otro modo, es la relación, la orientación interna de esa relación; el “yo” no es la relación, sino el retorno a sí misma de la relación. El hombre es una síntesis de infinito y finito, de temporal y eterno, de libertad y necesidad, en resumen, una síntesis. Un síntesis es la relación de dos términos»*.⁷⁰

Otro aspecto estético destacable en el film **El séptimo sello** es el acentuado contraste que el director sueco plantea entre la presencia

⁶⁹ Cfr. STAEHLIN, C.M.: *Segunda parte del políptico*, en la rev. **Cuadernos cinematográficos**. (*Opus cit.*), p. 335.

⁷⁰ KIERKEGAARD, Sören: **Tratado de la desesperación (La enfermedad mortal)**; (*Opus cit.*), p. 23.

física de la muerte -la peste- y de la salvación -*José, María y Miguel*- enfatizadas en la película por un juego expresionista de luces y sombras, a modo de representación visual de la angustia y de la esperanza por la que Bergman parece sugerir el tránsito al tercer estadio del ser kierkegaardiano, el estadio religioso.

Si el breve verano sueco es un símbolo de lo efímero de la felicidad empleado recurrentemente en el cine del Norte de Europa y, en particular, por Ingmar Bergman, las fresas silvestres que crecen espontáneamente en el campo o en el jardín constituyen otro símbolo de presencia repetida en el cine del director sueco. Las fresas se erigen en una evocación de la hermosura, la arrogancia y la vitalidad de la juventud perdida. Simbolizan la atrayente nostalgia de un tiempo y de un lugar sereno y tranquilo, a salvo de problemas y preocupaciones. Su primera aparición como símbolo tiene lugar en 1950, en **Juegos de verano**, rebrotando seis años después en **El séptimo sello**, en la secuencia clave que nos muestra a la familia de comediantes que comparte el cuenco de leche y las fresas recién cogidas con el caballero cruzado.

El simbolismo de las fresas adquiere una categoría primaria en el film al que da título, **Fresas salvajes**, uno de los ensayos introspectivos más logrados de la filmografía bergmaniana. La iluminación de este film está dotada de una fuerte carga expresiva, en particular en las secuencias oníricas en las que la luz se halla

vigorosamente contrastada, aumentando la sugestibilidad de las mismas. Pero en un sentido general, la estética de **Fresas salvajes** se asienta sólidamente en el naturalismo romántico sueco: la expresividad de la naturaleza, del paisaje y de la escenografía, la utilización del recurso a lo onírico, el estudio interior del personaje... El propio Bergman no tiene reparos en reconocer su filiación respecto a la corriente romántica de su país:

« JONAS SIMA: ¿Cómo te sitúas en relación a la tradición romántica del arte y la literatura sueca?

*INGMAR BERGMAN: En la actualidad es absolutamente imposible decir cómo y en qué medida pertenezco a ella. Es una parte de mi vida, de mis experiencias personales. ¿Dónde se ve esa influencia y cuál es su importancia? Está tan integrada conmigo, que soy incapaz de decíroslo».*⁷¹

Albert Emmanuel Vogler, protagonista de **El rostro**, es un personaje que se halla a medio camino entre el arte y la magia, la genialidad y el ilusionismo. Es un claro exponente del saber dionisiaco, de la cultura trágica que se opone dialécticamente a la cultura humana, científica, personificada en el film por el *doctor Anders Vergerus*, representante de la “ciencia oficial”. En la resolución final del film, el arte y la magia triunfan sobre la razón científica, dando a entender que el auténtico sabio es, como bien apunta Francesc Torralba a propósito de la obra temprana de Nietzsche: *«El hombre culto es aquél que dirige su mirada hacia el*

*todo, hacia el sufrimiento eterno y se lo apropia, lo hace suyo, y consigue así que su alma participe de él. El fuego robado por Prometeo es, justamente, esta sabiduría, una sabiduría semidivina que nos conecta con la realidad radical. La ciencia, en cambio, no posee el componente divino; es algo intrínsecamente humano, y por eso no es capaz de exceder los límites de la humanidad. La ciencia tan solo pretende copiar el mundo con la máxima precisión posible, explicar las leyes que lo rigen y las variables que intervienen en él, pero permanece en el nivel apariencial y no permite el conocimiento de lo transhumano y lo transhistórico, porque está terriblemente aferrada al mundo, como los tentáculos de un pulpo a su víctima».*⁷²

La estética del **El rostro**, film rodado en 1958, guarda una estrecha relación con el gusto por lo misterioso y lo legendario presente en **El séptimo sello**, **El manantial de la doncella**, o en **La carreta fantasma**, de Sjöström. Ambientada con profusión de detalles en la Suecia decimonónica, **El rostro** constituye también, como su propio título indica, una suerte de reconocimiento de la importancia que en todo el cine de Ingmar Bergman ha desempeñado el primer plano -recurso técnico que será tratado en profundidad en el apartado correspondiente- un elemento estético que permite al director sueco escrutar minuciosamente la realidad del ser esculpida en la mirada, en los surcos de la cara y en las distintas

⁷¹ BJÖRKMAN, J.; MANNIS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus cit.*), p. 26.

⁷² TORRALBA, Francesc: **Cercles infernals**. (*Opus cit.*); p. 60.

deformaciones que la experiencia va trazando en las facciones del individuo. Bergman siguió empleando preponderantemente el primer plano en trabajos posteriores, llevándolo a la cúspide de la expresividad en una de las secuencias finales de **Persona**, secuencia en la que se funden en uno solo los rostros de *Alma* e *Isabel*, las dos protagonistas del film.

2.1.2 - La metafísica del artista

Al igual que sucede en **El rostro**, en otros films, como **La hora del lobo**, **El huevo de la serpiente**, **Fanny y Alexander** o **En presencia de un clown**, Bergman destaca la figura del artista como sujeto dotado de una potencialidad intuitiva que le capacita para llevar a cabo una aproximación al lado oculto del ser. Únicamente a través del arte puede el individuo traspasar la mera imitación de las fuerzas de la naturaleza, rebasando los límites de lo apariencial y otorgando expresividad a la realidades más ocultas. La función social del artista, unida a las diversas interpretaciones que pueda llegar a generar su creación, han sido objeto de la atención del cineasta sueco en películas como **Noche de circo**, **El séptimo sello** y **Como en un espejo**, obras en las que el universo creativo del artista y el papel que éste desempeña en la comunidad son evocados a partir de tres facetas distintas del arte, como son el circo, la pintura y la literatura.

Al tomar como punto de partida tan elevado concepto del arte, a buen seguro que la conciencia del realizador sueco debió sufrir cierta consternación cuando en 1951 se detuvo la producción cinematográfica de su país debido a un contencioso laboral, situación que acabó derivando en una profunda crisis de la industria del celuloide. Bergman tuvo que aceptar una proposición que se le presentó en el terreno publicitario⁷³, circunstancia que espoleó su reflexión acerca del papel que el arte juega en la sociedad contemporánea. Una década más tarde, en el prólogo a la edición inglesa de cuatro de sus guiones escribía lo siguiente: *«Haciendo caso omiso de mis propias creencias y dudas, que carecen de importancia en este sentido, opino que el arte perdió su impulso creador básico en el instante en que fue separado del culto religioso. Se cortó el cordón umbilical y ahora vive su propia vida estéril, procreando y prostituyéndose. En tiempos pasados el artista permanecía en la sombra, desconocido, y su obra era para la gloria de Dios. Vivía y moría sin ser más o menos importante que otros artesanos; valores eternos, inmortalidad y obra maestra eran términos inaplicables en su caso. La habilidad para crear era un don. En un mundo semejante florecían la seguridad invulnerable y la humildad natural»*.⁷⁴

Del análisis de los films que Bergman había realizado hasta entonces -incluyendo los citados *spots*- se desprende que lo que el

⁷³ En 1951 Ingmar Bergman rodó -como ya se ha apuntado, por causas de “fuerza mayor”- una serie de nueve *spots* publicitarios para la firma de jabón “Brisa”.

autor sueco quiere expresar con estas palabras no es tanto una “nostalgia” de pasados tiempos gloriosos del arte, como un profundo pesar por los valores mercantilistas a los que buena parte de la producción artística contemporánea se halla sometida. En la segunda mitad del siglo XIX surgió en el mundo del arte la figura del marchante-contratista, quien establece un contrato con el artista por medio del cual la producción de éste le es cedida a cambio de su exposición en galerías, de la promoción a través de la crítica de prensa e incluso de recibir, en ocasiones, una remuneración parecida a un “sueldo fijo”. Hoy en día, detrás de ciertos artistas de renombre internacional podemos entrever una galería multinacional o un grupo financiero importante.

Este esquema también puede aplicarse a la producción cinematográfica, aunque corregido y aumentado debido a sus elevados costes de producción. En consecuencia, lo que Bergman parece denunciar no sería tanto una “muerte del arte” en sentido hegeliano⁷⁵ de la expresión -si así fuera, su propia obra carecería de sentido- como la tremenda presión a la que se encuentra sometido hoy todo artista: *«Todos los artistas, salvo los actores, debieran ser*

⁷⁴ BERGMAN, Ingmar: **Cuatro obras**. Buenos Aires: Sur, 1965; p. 21.

⁷⁵ Aunque al hablar de la “ruptura del cordón umbilical” que unía el arte y el culto religioso, Bergman se estaría refiriendo a lo mismo que Hegel cuando, en las páginas 20-21 del primer volumen de su **Estética**, afirma que “el arte consume su cometido cuando se ha colocado en el círculo comunitario con la religión y la filosofía”; lo que Hegel no pudo predecir es que el mercado llegaría en el futuro a convertirse casi en el único valor y contenido de la obra de arte, una realidad que Bergman denuncia por medio de su propia creación, en la cual artista y espectador dan la espalda a los imperativos de mercado y vuelven a conectar con las cuestiones fundamentales del ser humano. Cfr. HEGEL, GW: **Estética**. Buenos Aires: Ateneo, 1954.

invisibles. Esto sanearía notablemente el arte -de creer que valdría la pena. Ahora y durante estos últimos años, he considerado la tendencia del artista en colocarse cerca de su obra y comentarla como una intrusión ilícita en el placer de las críticas y las posibilidades del público de descubrir lo que ve, lo que oye o, simplemente, lo que siente. Experimentamos una verdadera necesidad de confidencias. Si hay unos lunares ensuciando la obra de arte se le pega de golpe una explicación lógica. Si alguien, ¡oh, abominación! ha sido lo suficientemente cruel como para poner en duda la grandeza de la obra, se inicia una polémica con mucha prudencia y cortesía mientras se nos hace un nudo en la garganta, traicionando nuestra ira. ¡De golpe tenemos una idea clara acerca de la verdadera significación de la obra y la profetizamos a los cuatro puntos cardinales! Hasta el momento en que tal idea se deshinche (...) La gente muerde en la obra de arte como en una rebanada de pan con mantequilla, y el artista, encima, viene a ofrecerse espontáneamente como aliño».⁷⁶

La dureza de las palabras de Bergman oculta un elevado concepto de arte, contrapuesto a la concepción mercantilista del mismo. Ambos conceptos se integran coherentemente en la metafísica del artista que el cineasta sueco desarrolla en el film **La hora del lobo**, en el que un pintor y su compañera intentan aislarse del mundo exterior retirándose -como en realidad llegó a hacer el

⁷⁶ Declaraciones de Bergman recogidas en el *dossier* que la compañía exhibidora "Círculo A", elaboró en el año 1978, con motivo del ciclo-homenaje que en Barcelona dicha compañía de Arte y Ensayo

propio Bergman- a vivir a una isla del Báltico. El aparentemente plácido existir de la pareja se ve roto por la conflictividad interior del artista, azotada por la toma de contacto con la aristocracia decadente que habita en la isla. J.M. Company ha descrito así la relación que en el film presenta el artista con su entorno: *«Reconocer el vacío de la conciencia individual es, también, plantearse el estallido hacia una exterioridad que nos requiere fatalmente y con la que podemos establecer contacto mediante pulsiones de miedo, odio, amor. El conocimiento es condena en tanto que reduce al vacío el solipsismo de la llamada “vida interior”, como ha señalado Mauricio Wacquez. Premisa universal de ese conocimiento que nos vincula a la exterioridad, el artista asume aquí un carácter dominante. Lúcido o dominado por sus fantasmas -como Johan Borg en **La hora del lobo**- su punto de vista es el que organiza y da sentido a la representación»*.⁷⁷

Estos retratos de aristócratas -a los que Bergman dibuja como auténticos “demonios”- constituyen una clara alusión a la elite mercantilista que rodea en ocasiones el mundillo del arte, una elite que pretende utilizar la obra artística como una forma de *snobismo*, de ostentación, cuando no como objeto de otros fines más oscuros, como el blanqueo de dinero. Bergman se esfuerza por dejar bien claro que la esencia del arte escapa a tan truculentos intereses, por lo que

tributó al cineasta sueco.

⁷⁷ COMPANY, Juan M.: **Ingmar Bergman**. Madrid: Cátedra, 1993; pp. 127-128.

la caracterización en **La hora del lobo** de esta elite cuya intencionalidad se centra meramente en un zafio materialismo carente de todo valor humano, constituye un precedente -llevado al límite- de lo que será la crítica que Bergman hará de la figura del intelectual burgués acomodado en próximos trabajos, como **La carcoma** y **Cara a cara**. La ambición puede llegar a corromperlo todo, ya sea arte, ciencia o pensamiento; el artista, el científico y el filósofo son capaces de desenmascarar el engaño materialista y, como bien apunta Carlos Staehlin, tratan de transmitirlo a su auditorio: *«En un primer visionado, **La hora del lobo** resulta quizá demasiado confusa. Un espectador “tipo medio” encontrará dificultad en desenmarañar el complicado argumento en el que se entremezclan lo realista con lo onírico, lo sucedido con lo deseado, una historia que es verdad con un recuerdo que es falso. Bergman no parece haber tenido un gran empeño en aclarar las situaciones. Más bien parece que ha querido contagiar al espectador esa confusión que padece inicialmente el pintor Johan y que pronto traspasa a su mujer Alma. Pero esa imprecisión y confusión actúan en el espectador de manera sugestiva. Bergman, en vez de explicarnos el drama nos lo hace sentir de manera casi experimental. Quiere que sintamos con los protagonistas esa confusión, esa vacilación, esa alienación»*.⁷⁸

⁷⁸ STAEHLIN, C.: crítica del film **La hora del lobo**, en **Cuadernos cinematográficos**; (*Opus cit.*), p. 358.

A lo largo de su carrera, Bergman no sólo se ha permitido hacer casi siempre aquellos trabajos que realmente ha deseado hacer, sino que incluso se ha atrevido a vertir en algunos de ellos -como en **Noche de circo** o en **La hora del lobo**- ácidas críticas dirigidas veladamente a quienes se las financiaban, en alusión a las presiones de producción que han pretendido ir más allá de los aspectos meramente económicos, entrando en lo que el director sueco considera, inexcusablemente, como “su terreno”: *«A uno le entra a veces una furiosa necesidad de desenvainar, de dejar al margen toda adulación. Aun corriendo el riesgo de verse obligado a hacer compromisos dobles más adelante -la industria cinematográfica no es precisamente delicada con sus anarquistas- alguna vez constituye una gran liberación levantarse y, sin gestos de lamentación o amabilidad, mostrar una situación penosamente humana. El castigo no faltará. Todavía tengo fresco el doloroso recuerdo de la acogida de **Noche de circo**, mi primer intento en el género»*.⁷⁹

Esta actitud de Bergman ha contribuido a que, lamentablemente, una parte importante de su obra haya circulado únicamente en circuitos restringidos, quedando al margen del gran público. Ciertamente, aunque su cine no resulte especialmente difícil de comprender, lo que sí exige es una predisposición por parte del espectador a realizar una lectura activa de la película, así como un

⁷⁹ BERGMAN, Ingmar: **Imágenes**. Barcelona: Tusquets, 1992; pp. 29-30.

ejercicio de tolerancia moral, religiosa e, incluso, política. Cualquier tipo existencial, con sus virtudes y defectos más íntimos, puede verse reflejado en algún personaje bergmaniano, y no siempre resulta apetecible contemplar las propias miserias y contradicciones expuestas públicamente en una sala de cine. No obstante, cabe decir en favor de la condición de artista del cineasta sueco que él es el primero en desnudar su propia alma ante las de todos.

2.2 - Filosofía de la imagen: estructura del discurso filmico

La plasmación de una idea en imágenes requiere no sólo una claridad en la articulación de conceptos, sino que implica necesariamente un dominio de la técnica cinematográfica, un conocimiento profundo de las diferentes fases que intervienen en la elaboración de un film y una buena predisposición psicológica a trabajar en equipo. Dedicado por completo a la literatura, al cine y al teatro desde una edad muy temprana, Bergman ha alcanzado una madurez en su discurso filmico difícilmente igualable en la cinematografía contemporánea. La obra del realizador sueco aún a riqueza de contenidos y virtuosismo técnico, obtenido éste a partir de una enorme capacidad de trabajo e, incluso, de sacrificio personal: *«¿Podéis imaginaros un director de orquesta que no sepa tocar los diferentes instrumentos de la orquesta? Incapaz de decir a los músicos*

*cómo deben tocar ese fragmento, un movimiento de arco de abajo arriba o de arriba abajo, el timbalero debe golpear con el brazo o con la muñeca, etc. El director de orquesta va derecho al fracaso si dice a los músicos que el microcosmos debe reflejarse en el macrocosmos... Lo que debe decir es: "Haced una pequeña pausa aquí, acelerad ahí, respirad en ese instante". Los músicos comprenden entonces de qué se trata. Ocurre igual con los actores y los técnicos. En primer lugar hay que dar indicaciones técnicas».*⁸⁰

En los siguientes cuatro apartados analizaremos las diferentes fases que intervienen en el proceso creativo de la obra bergmaniana, dedicando una especial atención a aquellos factores que hacen posible que un aparato conceptual de cierta complejidad pueda ser expresado a través de un film.

2.2.1 - Producción y guión

Una diferencia importante que separa al cine de otras formas de arte es su alto grado de dependencia económica estructural. La realización de un film implica la colaboración de muchas personas -la mayoría de ellas altamente cualificadas- así como el empleo de un material y un equipo cuyo coste económico siempre resulta elevado. Con estos antecedentes se hace inevitable la figura de un responsable

⁸⁰ BJÖRKMAN, S.; MANN, T & SIMA, J.: *Conversaciones con Bergman*. (Opus cit.); p. 65.

económico de la obra cinematográfica: el productor. Bergman ha rodado la mayor parte de su obra -concretamente veintiséis películas- bajo la tutela económica de la *Svensk Filmindustri*, la productora podríamos decir “nacional” de Suecia durante varias décadas. La colaboración con la *Svensk* permitió a Bergman un considerable margen de libertad creativa, muy por encima del habitual en otros países tras la segunda guerra mundial, como Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia o España.

Los presupuestos económicos con los que ha contado el cineasta sueco han sido, habitualmente, más modestos que la media de los barajados por los directores de cine británicos, americanos e, incluso, franceses; no obstante, el rigor bergmaniano a la hora de reconstruir un lugar o una época ha suplido con creces esta desventaja económica. De hecho, a buen seguro que hubiera podido contar en muchas ocasiones con una dotación económica mucho mayor; si no la aceptó fue por que ello hubiera ido en detrimento de su libertad de creación. Tras trabajar predominantemente con la *Svensk Filmindustri*, Bergman fundó sus propias productoras, *Cinematograph* y *Personafilm*, con el fin de aumentar aún más su nivel de control sobre sus propias obras y de financiar las obras de otros. Pese a que el cineasta sueco tenía una cierta vocación como productor, él mismo acabó por reconocer que no estaba especialmente dotado para las finanzas: «*Había empezado a orientarme, lentamente y con ciertas*

*dudas, hacia Estados Unidos. La razón era obviamente la de disponer de más recursos para mí y para la Cinematograph. La posibilidad de poder producir películas de calidad, dirigidas por otros, aumentaba drásticamente con dinero norteamericano. A mí me encantaba hacer de productor, un papel que, pensándolo ahora, no creo que interpretase especialmente bien».*⁸¹

Otra característica definitoria de la obra de Ingmar Bergman es su interés por trabajar repetidamente con el mismo elenco, tanto técnico como artístico. El hecho de que haya sido desde siempre un hombre dedicado por entero tanto al cine como al teatro, le ha proporcionado la posibilidad de conocer las principales canteras de actores de Suecia, así como de trabajar con ellos largamente y en diferentes proyectos. Asimismo, hay que reconocer que el mayor porcentaje de los presupuestos con los que Bergman ha contado ha ido casi siempre destinado a sus actores, desestimando emplearlo en otras partidas -por otro lado ciertamente elevadas- como los efectos especiales o las localizaciones distantes. El fenomenólogo James F. Scott ha comparado este aspecto de la obra de Bergman con otros cineastas: *«La fuerza de la interacción de estas fases de producción o rodaje, las podemos detectar analizando la estrecha relación establecida entre Bergman y sus intérpretes: Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Bibi Anderson, Gunnar Björnstrand y Max Von Sydow, entre*

⁸¹ BERGMAN, Ingmar: **Linterna mágica**; trad. de M. Torres y F. Uriz. Barcelona: Tusquets, 1995; p. 94.

*otros. Jean Cocteau también escribía sus propias películas pero nunca llegó a establecer una relación tan fuerte con una sola compañía de actores. Algunos directores americanos, como Josef von Sternberg o Elia Kazan, con profundas raíces teatrales, nunca llegaron a tener el grado de interés que vemos en Bergman por escribir sus guiones, escoger los lugares de rodaje o dirigir tan de cerca a los actores. Aunque la intimidad profesional de von Sternberg y Marlene Dietrich es legendaria, y aunque Kazan trabajó en los años 50 casi exclusivamente con los graduados de New York Actors Studio, ninguno de los dos estableció unos lazos profesionales tan fuertes con sus actores, como lo hizo Bergman».*⁸²

Como se ha señalado arriba, Bergman posee una gran sensibilidad para el arte, pero poca habilidad con las finanzas, por lo que en 1976 se exiló “voluntariamente” de Suecia debido a problemas con el fisco. Su primer destino fue París, aunque finalmente recaló en Munich, donde desarrolló su actividad artística por espacio de nueve años. Además de dirigir el *Resideztheater* de la capital bávara, el cineasta sueco realizó allí el film **El huevo de la serpiente**, una sugerente evocación del Berlín de entreguerras que le llevó, inusitadamente, a gastar una importante suma de dinero en reconstruir una calle berlinesa que el propio Bergman había podido contemplar en su adolescencia. Al margen de esta película y de

⁸² SCOTT, James F.: **El cine, un arte compartido**; trad. de Elica B Leahy y J.J. García Noblejas. Pamplona: Eunsa, 1979; p. 50.

Fanny y Alexander, Bergman no ha roto prácticamente nunca su costumbre de otorgar prioridad a la dirección de actores y al guión sobre otros elementos del film; y aún así, incluso admitiendo la importancia que en estos dos films adquieren la ambientación y la escenografía, tampoco puede afirmarse que los actores y el guión quedaran desplazados a un segundo término, como señala Scott: *«Filmar es, por supuesto, algo más que fotografiar, y por tanto se necesitan otros profesionales, además del operador mencionado. Tiene que haber un guión, unos actores que lo interpreten y un montador que dé forma al material que produzca el operador. Algunos directores procuran asumir todos estos papeles ellos mismos, mientras que otros prefieren delegar la responsabilidad en los expertos en cada una de estas áreas. Bergman, hombre de teatro, casi siempre escribe sus propios guiones y ensaya a fondo con sus actores»*.⁸³

Si la producción es un aspecto importante de cara al control del resultado final de la obra, ciertamente el guión constituye la columna vertebral de la misma. Precisamente Bergman había iniciado su carrera en el cine como guionista a sueldo de la *Svensk Filmindustri*, siendo años más tarde el responsable, asimismo, de la práctica totalidad de los guiones de sus películas como director, a excepción hecha de algunas colaboraciones puntuales con Ulla Isaksson, Herbert Grevenius y Erland Josephson. También en alguna ocasión

⁸³ SCOTT, James F.: *El cine, un arte compartido*. (*Opus cit.*), p. 50.

esporádica ha adaptado novelas de otros autores nórdicos, como Dagmar Edqvist y Per-Anders Fogelström, así como la ópera de Mozart y Schikaneder **La flauta mágica**, pero incluso en estos casos el toque personal bergmaniano ha quedado patente en el resultado final de la obra. De los inicios de Bergman como guionista y director quedaron estas curiosas confidencias, recogidas en su libro de memorias **Linterna mágica**: «Un día cayó en mi escritorio una pieza teatral. Se titulaba **Instinto materno** y era de un escritorzuelo danés. *Dymling* me propuso que escribiese un guión basado en esa pieza. Si se aprobaba el guión, podría dirigir mi primera película. Leí la pieza y la encontré espantosa. Si me lo hubiesen pedido, con toda seguridad hubiese filmado la guía telefónica. Así, pues, escribí el guión en catorce noches y me lo aprobaron. Se rodaría en verano de 1945».⁸⁴

Este guión del que Bergman nos habla dio origen a su primera película, **Crisis**, pues hasta entonces sus guiones los habían filmado siempre otros directores. En esta *opera prima* bergmaniana -realizada cuando contaba veintisiete años de edad- ya se puede apreciar el gran talento del cineasta de Uppsala a la hora de transcribir sus ideas en imágenes, un talento que iría *in crescendo* con el paso de los años. Su metodología a la hora de escribir un guión es fiel reflejo del rigor y de la minuciosidad que caracterizan a sus obras acabadas: «*El ritmo de mis películas lo concibo en el guión, en el escritorio, y nace*

⁸⁴ BERGMAN, Ingmar: **Linterna mágica**. (*Opus cit.*); p. 77.

*ante la cámara. La improvisación en cualquiera de sus formas me es ajena. Si alguna vez me veo obligado a tomar una decisión improvisada, el miedo me hace sudar y me paraliza. El hacer cine es para mí una ilusión planeada con todo detalle, el reflejo de una realidad que, cuando mayor me voy haciendo, me parece cada vez más ilusoria».*⁸⁵

Cuando una idea sugerente aflora a su mente, Bergman suele anotarla en el cuaderno que guarda a propósito en su escritorio. Con el tiempo, la idea irá madurando hasta convertirse en una pieza de teatro, en una novela o en el guión de una película. Cuando el destino final de la idea es convertirse en película, esta idea debe sufrir un proceso de adaptación de la letra a la imagen. Tal y como hoy se concibe, el guión apareció un tanto tardíamente; en concreto cuando aumentó el metraje de los films y los argumentos necesitaron de más elementos para poder transmitir toda su complejidad. Un largometraje moderno necesita no sólo una ordenación previa del argumento, sino de todo el material que debe reunirse en el conjunto de la obra. Asimismo, existen diversos tipos de guión, desde el más sencillo, de carácter literario, hasta el más complejo, empleado durante el rodaje tras un estudio técnico: *«La sinopsis es un resumen de una veintena de páginas, que fija las líneas generales de la acción. El tratamiento -alrededor de unas cincuenta páginas- desarrolla la*

⁸⁵ BERGMAN, Ingmar: *Linterna mágica*. (*Opus cit.*); p. 84.

*sinopsis, destacando los momentos esenciales y la concatenación dramática. El guión entra ya en detalles, precisa la psicología de los personajes, la progresión dramática, el ambiente y el “clima” de la acción. Divide ya la historia en secuencias. Estas diversas fases conducen al guión técnico, que dará a la película su estructura definitiva».*⁸⁶

Bergman ha cuidado siempre el aspecto literario de sus guiones, hasta el punto de que bastantes de ellos han sido editados independientemente e, incluso, como ya se ha señalado anteriormente, algunos han llegado a ver la luz como novelas, concretamente **Las mejores intenciones**, **Niños del domingo**, **Conversaciones íntimas** e **Infiel**. Estas cuatro obras tardías -cuando la última de ellas vió la luz Bergman ya era octogenario- han seguido posteriormente un nuevo proceso de adaptación a la pantalla, pues han terminado siendo dirigidas por tres discípulos del cineasta sueco: Bille August, Daniel Bergman y Liv Ullmann⁸⁷.

Al igual que sucede con el resto de elementos que integran la pre-producción y la producción cinematográficas, las posibilidades expresivas de un guión no pueden valorarse con rigor hasta que la

⁸⁶ AGEL, Henri: **Manual de iniciación cinematográfica**; trad. de J. M. Ortiz de Solórzano. Madrid: Rialp, 1962; p. 32. Esta obra resulta apropiada para la valoración del lugar que ocupa el guión en el conjunto de la obra. Para profundizar en consideraciones exclusivamente técnicas referentes al guión cinematográfico, puede consultarse la obra clásica de Karel Reisz **Técnica de montaje cinematográfico**; trad. de Eduardo Ducay. Madrid: Taurus, 1960.

⁸⁷ Estas cuatro películas serán tratadas en el apartado titulado *Genealogía y esperanza*. Ciertamente, en la estructura común de las tres novelas que, respectivamente, dieron lugar a las citadas películas, se puede apreciar una ordenación marcadamente teatral, característica, asimismo, de la práctica totalidad de las obras de Ingmar Bergman.

película no haya sido rodada. Esto es así porque es el director el encargado de dar el toque final a la obra, el que transcribirá en imágenes la idea que estaba puesta por escrito en el guión. Por eso muchos críticos han dicho que si bien un mal guión puede salvarse con una buena dirección, en cambio un buen guión fracasará con una mala dirección. Al recaer en una misma persona la responsabilidad del guión y de la dirección -como es el caso de Bergman y de otros grandes autores fímicos- el objeto que constituye la obra queda mucho más ligado a la personalidad del artista que cuando no se produce esta circunstancia.

2.2.2 - Imagen y encuadre

Frecuentemente, al visionar una película de Bergman tenemos la impresión de que las imágenes que estamos contemplando "hablan por sí mismas". Ello es debido a que el cineasta sueco utiliza a menudo el recurso de hacer "callar" a sus personajes, para que sean sus rostros los que "hablen"; de ahí que el primer y el primerísimo plano⁸⁸ sean las figuras retóricas más empleadas por él. Este modo de escritura fílica le permite penetrar en la personalidad humana a un nivel de profundidad que traspasa el umbral del *ó*, de lo

⁸⁸ En la terminología técnica propia del lenguaje cinematográfico, se considera como primer plano el que capta un rostro al completo, y como primerísimo plano el que permite recrearse en un detalle en concreto de la faz humana. Bergman ha empleado ambas figuras retóricas en sus obras fílicas, si bien ha recurrido más al primer plano.

racional, para así entrar en el terreno de los sentimientos difícilmente traducibles en palabras, como el amor, el dolor, la amargura, la esperanza, etc. Ello no significa que la racionalidad esté ausente o menguada en el contexto general de la obra de Bergman, sino que en muchos momentos la pasión, el sentimiento, predominan sobre la razón. Y es precisamente en esos momentos en los que la imagen resta protagonismo a la palabra, aún gozando ésta siempre de un papel altamente relevante en el discurso filmico bergmaniano.

En el lenguaje cinematográfico la selección de imágenes se realiza en función del encuadre, es decir, de aquello que queda dentro del marco del visor de la cámara. La cultura teatral -a la que, indiscutiblemente, Bergman debe tanto o más que a la filmica- ha conducido al cineasta sueco a escoger, en diversos títulos, como **Una lección de amor**, **Gritos y susurros** o **Fanny y Alexander**, encuadres que vienen a coincidir con el punto de vista que tendría un supuesto espectador en la platea de un teatro. Asimismo, en dos ocasiones a lo largo de **El séptimo sello**, y en una en la mencionada **Gritos y susurros**, Bergman utiliza unos encuadres muy peculiares, por medio de los cuales intenta emular la experiencia estética que supone la contemplación de un cuadro o de una escultura⁸⁹.

De lo dicho hasta aquí se desprende la relevancia que adquieren la imagen y el encuadre en el discurso filmico en general, y en

⁸⁹ Nos referimos, concretamente, a las escenas de los flagelantes y de la danza de muerte en **El séptimo sello**, y a la de la pietà en **Gritos y susurros**.

particular en el discurso filmico bergmaniano. El fenomenólogo norteamericano James F. Scott ha llevado a cabo un interesante estudio acerca de las posibilidades expresivas que ofrecen la imagen y el encuadre, estudio que viene a confirmar las impresiones aquí señaladas: « *A un nivel puramente elemental, la composición se reduce al puro manejo de la cámara. Se busca el lugar idóneo para la cámara con respecto al objeto; se la mueve a ritmo determinado cuando efectúa panorámicas, cuando se inclina o cuando realiza un picado o contrapicado; se escoge la velocidad justa del motor de la cámara para añadir así a la acción un ritmo trepidante o una lentitud intencionada. Cada uno de estos factores repercute en el resultado visual de la escena, y lo que es más importante aún, crea el tono y la atmósfera del mundo filmico.*

Consideremos la orientación, la situación de la cámara con respecto al objeto. La primera oportunidad de creación que tiene el cineasta es escoger el punto de vista, seleccionar una porción del mundo visual que tiene delante, de forma que, a nivel de estructura y textura, satisfaga sus intereses imaginativos. De esto es de lo que se trata cuando se escoge el punto de arranque de una toma. El cineasta puede cargar la toma con rocas, árboles y rascacielos, o puede aligerarla con hojas, nubes o agujas de las iglesias. Puede emplear líneas rectas, ininterrumpidas y limpias, o puede preferir complicar la pantalla con elementos que la dividan y llenen, creando confusión.

*Nuestra atención puede quedar atrapada por el juego de líneas curvas que guíen nuestra mirada hacia el centro o el núcleo de la acción o, por el contrario, pueden alejarnos de él, instalando un objeto en el primer plano, que nos distancie de esa acción».*⁹⁰

Otro aspecto determinante en el discurso fílmico, vinculado indisolublemente a la imagen y al encuadre es la iluminación. En algunas de las obras filmadas en blanco y negro, Bergman ha seguido en ciertos pasajes principios próximos al expresionismo alemán - como en el caso de **El séptimo sello**, **Fresas salvajes** y **La hora del lobo**- creando así un efecto onírico o de irrealidad. No obstante, en el conjunto de la obra cinematográfica de Bergman estos efectos lumínicos se alternan con otros encaminados a crear en el espectador una sensación de realismo. Tanto en uno como en otro caso, la compenetración entre el realizador y el director de fotografía es de vital importancia a la hora de conseguir que el espectador del film experimente las sensaciones que la obra pretende imprimir en él.

Por otro lado, en los films en color podemos percibir el predominio de un determinado matiz, encaminado a resaltar ciertos estados de ánimo de sus personajes, como es el caso de los filtros rojizos usados en **Gritos y susurros**. El empleo de filtros está directamente relacionado con el objetivo, uno de los elementos fundamentales de la filmación, cuya relevancia suele estar en

⁹⁰ SCOTT, James F.: **El cine, un arte compartido**; traducción y notas a cargo de E. B. Laehy y J.J. García Noblejas. Pamplona: EUNSA, 1977; pp. 62.

proporción inversa con los movimientos de cámara. En el cine de los noventa, los efectos especiales y los movimientos de cámara han alcanzados unas cotas que rayan el exceso, quedando, en cambio, relegado a un segundo término el buen uso del objetivo. Bergman, poco amigo de mover la cámara si no es estrictamente necesario, sí que, en cambio, ha explotado al máximo las posibilidades de este elemento: *«Además de la cámara propiamente dicha, hay otro elemento que afecta profundamente la composición: son los objetivos. Los objetivos, las lentes, determinan la textura de la imagen y la escala de los objetos dentro del marco. ¿No parece que, a nivel de tamaño, el actor principal, que está en primer plano, domina a su antagonista, en segundo plano?. Claro que el tamaño real no tiene nada que ver con esta proporción: sólo tiene que ver con el objetivo que hemos empleado para filmar. Los objetivos pueden alterar nuestra impresión de las distancias, acercando objetos lejanos o alejando los cercanos.*

Las diferentes lentes, también, influyen mucho sobre el movimiento de la cámara y el movimiento de los actores. Algunos objetivos producen efectos extraños si la cámara se mueve; otros desenfocan la imagen si se intenta hacer una panorámica. Unos añaden velocidad a los objetos, otros parecen congelarlos en el espacio. Empleados con propiedad, exaltan la figura de los detalles, cargándolos de simbolismo. Establecen el énfasis pictórico de la toma y

*convierten un puro movimiento en gesto poético. Por tanto, podemos decir que los objetivos, las lentes, dramatizan todo lo que se les pone por delante».*⁹¹

Como ya se ha indicado, la relación del realizador de un film con la cámara viene determinada por la colaboración de éste con el equipo técnico y, particularmente, con el director de fotografía. Bergman ha trabajado preferentemente a lo largo de su carrera con dos reconocidos profesionales a nivel internacional, como son Gunnar Fischer y Sven Nykvist. La colaboración con este último ha llegado a erigirse -como señala un ya anciano Bergman- en uno de los pilares de su obra cinematográfica: *«Escribí **Después del ensayo** por el placer de materializarla con Sven Nykvist, Erland Josephsson y Lena Olin. A Lena siempre la he seguido con ternura e interés profesional. Erland es mi amigo desde hace cincuenta años. Sven es Sven. Si alguna vez echo de menos el trabajo cinematográfico, lo que echo de menos es únicamente la colaboración con Sven. **Después del ensayo** estaba, pues, destinada a ser un agradable episodio en mi camino hacia la muerte. Seríamos un pequeño equipo. Ensayaríamos tres semanas y Sven filmaría».*⁹²

Indudablemente, la poesía visual de Bergman debe mucho a la técnica de la imagen desarrollada por Sven Nykvist, su colaborador y amigo. Precisamente, tal vez haya sido la amistad, la profunda

⁹¹ SCOTT, James F.: *El cine, un arte compartido*. (Opus cit.); pp. 63-64.

compenetración entre ambos -cimentada en varias décadas de trabajo en común- uno de los elementos esenciales a la hora de generar una relación tan altamente fructífera, desde el punto de vista de la creatividad artística.

2.2.3 - Ambientación y decorados

El tratamiento que Ingmar Bergman ha dado en su obra filmica a la ambientación y a los decorados podría resumirse en dos términos: rigurosidad y austeridad. Rigurosidad, porque a la hora de reproducir una época histórica determinada, o bien ha buscado la documentación pertinente para llevar a cabo una fiel reconstrucción, o bien ha contratado asesores especializados a tal efecto. **El séptimo sello** y **El manantial de la doncella** son casos modélicos de reconstrucción histórica de la Baja Edad Media; **El rostro** es una excelente recreación de la Suecia del XIX; **El huevo de la serpiente** constituye uno de los más destacados intentos de reproducir el ambiente del Berlín de entreguerras, en el que el nazismo vivió su período de incubación ... y así podríamos ir desgranando, una a una, las más de cincuenta películas de Bergman, encontrando en todas ellas, prácticamente, el mismo rigor en su dirección artística.

⁹² BERGMAN, I.: **Imágenes**; trad. de F. J. Uríz Torres y F. Uriz. Barcelona: Tusquets, 1992; pp. 192-193.

La otra característica principal de la ambientación y los decorados de los films de Bergman es la austeridad, pues el realizador sueco ha preferido siempre gastar sus no muy elevados presupuestos en contratar a los actores, asesores y técnicos, antes que en erigir decorados monumentales⁹³. Esto es debido, probablemente, a que para Bergman resulta más fiel la reconstrucción del pensar, del sentir y del vivir de las gentes de ese tiempo, que la recreación de los complejos escenarios en los que se desenvolvían sus acciones. Y para ello lo que se necesitan son, esencialmente, buenos actores, capaces no ya de aprenderse de memoria un guión, sino de penetrar a fondo en el espíritu de una época.

En su estudio acerca de **El séptimo sello**, el desaparecido José Luis Guarner -reconocido como el mejor crítico cinematográfico de habla hispana- se hizo eco de esta tendencia de Bergman hacia la reconstrucción del espíritu de un período histórico: *«En las críticas de **El séptimo sello** se habla con frecuencia de la originalidad y de la profundidad de la filosofía de Bergman. Sin embargo, el valor de **El séptimo sello** hay que buscarlo más bien en su puesta en escena. **El séptimo sello** no es una obra hermética, complicada, que requiera profundos estudios para ser debidamente interpretada. **El séptimo***

⁹³ Una de las pocas excepciones a esta costumbre bergmaniana sería la recreación del paisaje urbano del Berlín de Entreguerras en **El huevo de la serpiente**, realizado en un estudio y con un coste económico ciertamente elevado, como reconoce el propio Bergman en su libro de memorias **Imágenes**. Barcelona: Tusquets, 1992, p. 176.

sello es una obra expositiva, que consigue dar una imagen muy personal al planteamiento de unos problemas que incumben a los hombres de otras épocas. **El séptimo sello** es, ante todo, un film y no un relato filosófico ni un ensayo sobre la vida y la muerte. Y el ser un film es precisamente su mayor mérito. La ambigüedad posible de **El séptimo sello** no deriva de que sus personajes tengan un carácter simbólico polivalente, sino que Bergman ha creado unos personajes de carne y hueso, que más que unos personajes son personas. Por tal razón, estos personajes, a pesar de su carácter alegórico, tienen la ambigüedad que les da su extraordinaria consistencia vital. Los personajes de Bergman tienen la virtud de darnos una visión contemporánea de una época pretérita. No nos "evocan" la Edad Media; no la "recrean"; hacen algo más, son ellos mismos parte de una "cierta" Edad Media». ⁹⁴

Dejando al margen la rigurosidad y la austeridad que, en cuanto a la ambientación y los decorados se refiere, comparten buena parte de los films de Bergman, otra característica fundamental de la obra del realizador sueco es -como ya se ha venido señalando a lo largo de este libro- su marcado naturalismo, que queda patente particularmente en aquellos films en los que predomina el uso de exteriores, como **Juegos de verano, Ciudad portuaria, Un verano**

⁹⁴ GUARNER, J.L. y LÓPEZ MUÑOZ, J.L.: crítica del film **El séptimo sello**, publicada en la revista **Documentos cinematográficos**, nº 10, marzo de 1961; pp. 78-79. Esta crítica ha sido recogida en la obra de investigación de Caparrós Lera **Cinema y vanguardismo**. Barcelona: Flor del viento, 2000; pp. 257-258.

con Mónica, El séptimo sello o El manantial de la doncella. En estas películas, la elección de los parajes naturales en los que se desarrolla la acción adquiere relevancia en detrimento de los decorados de interiores, por otra parte también siempre muy cuidados por Bergman.

La isla de Färo, residencia habitual del realizador sueco desde los años sesenta, ha sido uno de sus exteriores preferidos, como lo prueba el hecho de que haya rodado en ella al menos cinco películas: **La vergüenza, Pasión, Documento sobre Färo 1969, La hora del lobo y Documento sobre Färo 1979.** La elección de la isla de Färo como escenario en estos films adquiere, por lo demás, una significación subjetiva que traspasa los umbrales del naturalismo, ya que Bergman convierte esta isla en una metáfora alusiva al aislamiento, a la incomunicación.

Pese a que el naturalismo nórdico permanece estrechamente ligado a los rigores climáticos y paisajísticos de Escandinavia, existe una parte importante de la obra de Bergman en la que predomina el uso de interiores. A excepción hecha de los dos mencionados en el párrafo anterior, la totalidad de films de los rodados en los setenta y en los ochenta -es decir, los que constituyen los que se ha dado en considerar como cuarto y quinto período de la obra bergmaniana- presentan esta característica, como es el caso de **Gritos y susurros, Secretos de un matrimonio, La flauta mágica, Cara a cara, El**

huevo de la serpiente, Sonata de otoño, De la vida de las marionetas, Fanny y Alexander y Después del ensayo.

Este enclaustramiento de la puesta en escena se corresponde, punto por punto, con el replegamiento en sí mismo del sujeto bergmaniano, ya que éste había dejado al margen la pregunta por el ser y por la trascendencia para pasar a interrogarse por la relación de la conciencia o *para sí* con el *otro*. La decoración de los interiores en ocasiones se recarga casi en exceso, mientras que los personajes que allí evolucionan no consiguen escapar a su egoísmo y a sus pequeñas mezquindades; es como si, en el fondo, la acumulación de bienes materiales no fuera sino un obstáculo que no hace más que entorpecer la libertad de movimientos, el libre albedrío de los personajes que se desenvuelven en ellos. En cambio, en otras ocasiones es un antro subterráneo el que da cobijo al sujeto, en clara alusión al proceso de degradación personal que padece éste, como señala Raquel Wasserman en su detallado análisis de la estética desarrollada en el film **De la vida de las marionetas**: *«Como sucede permanentemente con el rico lenguaje cinematográfico de Bergman, las ideas básicas que desarrolla en su película son reforzadas con metáforas plásticas una y otra vez. La cámara sube por lo alto del edificio donde Peter ejerce su profesión y penetra en el estudio cuando dicta una carta a su secretaria. Repetidas veces la cámara se demora en una lámpara que cubre su foco incandescente con una pantalla*

oscura. Por las hendiduras que la adornan se escapa de aquél sólo un débil reflejo. He aquí un insistente retrato de la persona, expresado mediante otra imagen pura que por medio de la cámara repite las manos blanca y negra y el doble tráfico. Creemos oportuno señalar que la cita plástica se encarna a lo alto para ubicar al tecnócrata en su ámbito cultural, y baja a un sótano maloliente cuando la fuerza de la compulsión desata el torbellino de la catástrofe»⁹⁵.

Lo cierto es que el cineasta sueco busca siempre crear un ambiente propicio -ya sea en interiores o en exteriores- para alojar en él el devenir de la historia que nos va a contar. Para Bergman lo importante es la poesía visual en sí, no los medios y soportes que utiliza; de ahí que cuando decide recrearse en mostrar un escenario en concreto -unas rompientes abruptas, una habitación con las paredes desnudas- lo haga siempre con una motivación poética y nunca por mero exhibicionismo.

2.2.4 - Montaje y banda sonora

La progresión discursiva del lenguaje cinematográfico depende en buena medida del proceso creativo de montaje, del que puede afirmarse además que determina la armonía temporal del film. Asimismo, el montaje se erige en una síntesis combinatoria que

⁹⁵ WASSERMAN, Raquel: *Filmología de Bergman*. Buenos Aires: Fraterna, 1988; pp. 126-127.

refleja el objeto material y su adecuación a los elementos estéticos aportados por el autor. En la historia de la cinematografía han surgido diferentes escuelas de montaje, que de modo esquemático podrían reducirse a dos grandes tendencias: la de estructura lineal, en la cual el discurso progresa por yuxtaposición de fragmentos o *rush*, siguiendo lo que podríamos considerar como un orden cronológico natural y un desenvolvimiento unitario de la acción, y la de estructura compleja, que presenta dos o más líneas de progreso de la acción que pueden asimismo acompañarse, entrecruzarse o divergir. Miquel Porter, Palmira González y Ana Casanovas han acertado a destacar el papel que desempeña el montaje en el cuerpo general de obra filmica: *«A la operación de ensamblaje de los fragmentos se le llama montaje mecánico, pero lo realmente importante nace en el montaje creativo, es decir, en el tipo y modo de unir los rush, así como su cadencia y ritmo. Si la continuidad narrativa o mostrativa es importante, todavía lo es más que ésta se haga teniendo en cuenta la progresión y el mantenimiento del interés que, en buena parte, dependerá no sólo del argumento, de la perfección del aspecto plástico, sino de la armonía temporal.»*⁹⁶

Si tenemos la oportunidad de contemplar alguna de las primeras películas rodadas a finales del XIX por los grandes pioneros del cine, como los hermanos Lumière, Segundo de Chomón o Fructuós

⁹⁶ PORTER, M.; GONZÁLEZ, P.; CASANOVAS, A.: **Las claves del cine**. Barcelona: Planeta, 1994; pp. 52-53.

Gelabert, observaremos que todos ellos presentaban una cierta resistencia a interrumpir el fluir real de las imágenes. Eran reticentes a efectuar cortes o cualquier tipo de alteración espaciotemporal, pues posiblemente creían que podían perjudicar el efecto de *mimesis*, considerado entonces como prioritario. El fenomenólogo del séptimo arte James F. Scott ha justificado así el retraso en la generalización del proceso de montaje: *«Hasta cierto punto, las dudas que tenían los primeros cineastas, en cuanto al montaje, eran justificadas. Ni en la vida real ni en el escenario de un teatro vemos una persona poner el pie en un ascensor y acto seguido salir en el piso diecinueve. Tampoco vemos dos piernas, separadas del cuerpo, subir las escaleras. Si el cine se decidía a emplear este tipo de recortes visuales, ¿no produciría risa? (...) Los pioneros habían previsto todos estos problemas y por eso se habían resistido a la tentación del montaje.»*⁹⁷

D.W. Griffith fue el primero en atreverse a modificar la lógica narrativa argumental imperante a través del montaje, iniciativa que fue seguida por los soviéticos Lev Kuleshov, V.I. Pudovkin y S.M. Eisenstein. Ingmar Bergman ha montado la práctica totalidad sus películas a partir de un esquema progresivo lineal, siguiendo el *principio de continuidad* que establecieron en los años veinte Kulesuov y Pudovkin. Aunque el cineasta sueco también ha empleado en casos concretos cierta alternancia espaciotemporal, como en su

⁹⁷ SCOTT, James F.: **El cine, un arte compartido**; trad. a cargo de Elica B. Leahy y J.J. García-Noblejas. Pamplona: Eunsa, 1979; p. 379.

primer film, **Crisis**, en el que intenta acentuar la dualidad entre la vida rural y la de la gran urbe -el ritmo lento y la mesura frente al desenfreno y el éxtasis, lo apolíneo *versus* lo dionisiaco- y también en **Fresas salvajes** y **La hora del lobo**, cintas en las que la alternancia de secuencias actúa como un elemento dialéctico, según la intencionalidad del autor de contrastar lo real con lo onírico, el presente con el pasado. Este tipo de montaje obedece al denominado *principio dialéctico o de colisión*, establecido por S.M. Eisenstein en 1924 con el film **La huelga**.

Dejando al margen las consideraciones meramente técnicas, de las que se ocupan los montadores profesionales a partir de una detallada planificación, el proceso creativo de montaje puede también presentar -como sucede en el caso de Bergman- ciertos matices de espontaneidad. El cineasta sueco no parece tener una metodología excesivamente rígida a la hora de conectar las distintas secuencias que integran el film, sino que se deja guiar en parte por la intuición, como corresponde a su talante personal: *«Yo no monto nunca mis films durante el rodaje, sería demasiado deprimente. Por el contrario, considero que el montaje es una actividad muy estimulante si se reserva para el final. No obstante, a menudo me sucede que imagino el montaje mientras la cámara rueda. En lo que se refiere a los cortes y los encadenados, los preveo mientras escribo el guión, mientras trabajo*

*y discuto con los actores. Una vez hecho el guión técnico, prácticamente no vuelvo a mirarlo hasta la víspera del rodaje de una escena».*⁹⁸

La pasión que Bergman siente por el teatro se deja sentir también en el *tempo* que imprime a sus producciones cinematográficas. Si bien no puede decirse que sus films estén divididos formalmente en actos, sí que en muchos de ellos se advierte esta tendencia, aunque el paralelismo entre las estructuras dramáticas del teatro y del cine es harto frecuente en muchos realizadores desde la invención del cinematógrafo. No en vano uno de los primeros nombres que se le dio al nuevo arte fue el de *teatro de la luz y de las sombras*⁹⁹.

Mucho menos espontáneo se muestra Bergman en cuanto a la elección de la banda sonora de sus films se refiere, debido ello posiblemente a la estrechísima relación con la música que ha mantenido a lo largo de su vida; tanto es así, que no resulta arriesgado afirmar que el universo del pentagrama ha llegado a constituir una de sus grandes pasiones, pudiendo ser únicamente equiparable a su amor por el teatro y por el cine. Así lo demuestran sus montajes de obras musicales como **La viuda alegre**, de Franz Léhar, *The Rake's Progress*, de Igor Stravinsky y W.H. Auden, o su versión televisiva/cinematográfica de **La flauta mágica** de Mozart, una ópera por la que el cineasta sueco siente una especial

⁹⁸ BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J.: *Conversaciones con Ingmar Bergman*. (*Opus cit.*); p. 66.

⁹⁹ Cfr. PORTER, M.; GONZÁLEZ, P.; CASANOVAS, A.: *Las claves del cine*. (*Opus cit.*); p. 88.

predilección. Por si esto fuera poco, con el paso del tiempo llegaría a casarse en primeras nupcias con la bailarina Else Fischer y tras separarse, años más tarde, reincidiría en el matrimonio, pero esta vez con la pianista Kabi Laretei. Pero dejemos que sea el propio Bergman quien nos hable de la relación entre música y cine: *«Cuando sentimos un film, nos preparamos inconscientemente para la ilusión. Poniendo a un lado la voluntad y el intelecto, le abrimos paso a nuestra imaginación. La secuencia de tomas actúa directamente sobre nuestro sentimiento. La música trabaja del mismo modo; yo diría que no hay forma de arte que tenga tanto en común con el cinematógrafo como la música. Ambos afectan nuestras emociones directamente, no por vía del intelecto. Y el cinematógrafo es esencialmente ritmo; es inhalación y exhalación en continua secuencia. Desde la infancia, la música ha sido mi más grande fuente de recreación y estímulo y con frecuencia siento un film, o una pieza de teatro, musicalmente»*.¹⁰⁰

En diversos films de Bergman aparecen reflejadas de manera directa o indirecta sus propias vivencias en torno al mundo de la música y de la danza, como por ejemplo sucede en **Hacia la alegría**, **Juegos de verano**, **¡Esas mujeres!** y **Sonata de otoño**. Sin embargo, la simbiosis que el cineasta sueco establece entre la imagen y la melodía va mucho más allá de la mera recreación de personajes y

¹⁰⁰ BERGMAN, Ingmar: **Cuatro obras**; traducción a cargo de Marta Acosta Van Praet. Buenos Aires: Sur, 1965; p. 17.

ambientes, pues no en vano ha llegado incluso a crear un nuevo concepto de discurso fílmico tomando como puntos de referencia el teatro de Strindberg y el paradigma musical: el *kammerspielfilm*¹⁰¹, un subgénero cinematográfico cuya metodología consiste en repartir un cierto número de temas entre un número extremadamente restringido de voces y de personajes, desarrollándose la acción de la historia contada durante un período de tiempo relativamente corto. Según el concepto de *kammerspielfilm*, Bergman rodó en los años sesenta, entre otros, los films que componen la trilogía compuesta por las obras **Como en un espejo**, **Los comulgantes** y **El silencio**.

Aparte de la puesta en escena de las obras musicales y del mencionado *kammerspielfilm*, la melomanía de Bergman se ha concretado a lo largo de su carrera en una cuidadosísima selección de las bandas sonoras, llegando éstas a constituirse en un auténtico órgano vital de sus películas. En el film **Crisis**, su *opera prima*, el ayuntamiento de la pequeña población en la que se desarrolla la historia organiza un baile de beneficencia y, como el alcalde sólo sabe bailar el vals, suenan uno tras otro *El Danubio Azul*, *Sangre Vienesa*, *El Vals del Emperador...* En su cuarto trabajo como director, **Música en la oscuridad**, el protagonista de la historia es un joven soldado que, tras quedarse ciego, desarrolla un extraordinario sentido de la

¹⁰¹ Cfr. BJÖRKMANN, S.; MANNS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus cit.*); pp. 169-170. El *kammerspielfilm* o *cine de cámara* es una nueva concepción de discurso fílmico que toma parte de la estructura escénica de August Strindberg, por un lado, y de Max Reinhardt, por otro, aunque adaptando ambas a la técnica peculiar del registro audiovisual.

melodía, llegando a convertirse en un virtuoso a la hora de ejecutar piezas como el *Largo para órgano* de la ópera *Jerjes*, de Händel, o de arrancar lágrimas de emoción con una interpretación al piano del *Sueño de amor n°3 en Re Bemol*, de Franz Liszt.

Al margen de estos primeros balbuceos, el primer film de Bergman en el que la música adquiere un marcado protagonismo data de 1949 y lleva por título **Hacia la alegría**; es una historia con tintes de tragedia en la que *Stig* y *Märta*, una pareja de jóvenes violinistas de la Orquesta Municipal de Helsingborg, dirigida por el viejo maestro *Sönderby*, decide sellar su amor y adentrarse en la aventura del matrimonio. Mientras que los conciertos de la orquesta son el vehículo idóneo para la exitosa recreación de piezas de Mozart y de Bedrich Smetana, *Stig*, egoísta y vanidoso, desoye los consejos de su esposa y de *Sönderby* y resuelve emprender carrera como solista, fracasando de manera rotunda con su interpretación del *Concierto en Mi Menor para violín, opus 64*, de Felix Mendelssohn, una obra de gran virtuosismo que ha ocupado siempre un lugar preferente dentro del repertorio de los grandes violinistas. *Stig* busca consuelo en una amante, la frívola *Nelly*, viéndose su esposa y sus dos hijos obligados a abandonarle. Cuando *Stig* recapacita, pide perdón a su esposa y la familia vuelve a reunirse. Pero poco después, la explosión accidental de una estufa de petróleo produce la muerte de su esposa *Märta* y de su hija menor. Desolado por la tragedia, *Stig* regresa a los ensayos de

la orquesta; la audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, con el famoso *An die Freude*, un himno a la alegría a la que se llega por el dolor, le devuelve de algún modo la esperanza de vivir.

Siguiendo el orden cronológico, **Juegos de verano** es la siguiente película de las rodadas por Bergman en cuyo argumento la temática musical ocupa un lugar destacado. Asimismo, en ella el realizador sueco reincide en el asunto del impacto emocional provocado por la pérdida de una vida joven. En este caso la historia narrada está inspirada en un hecho real, vivido por el propio autor durante su adolescencia, con lo cual puede afirmarse que **Juegos de verano** constituye una pieza determinante en el conjunto de films en los que el cineasta sueco nos ofrece una visión retrospectiva de su propia existencia individual. Para la banda sonora de esta cinta, cuya protagonista se desenvuelve en el mundo del ballet clásico, el realizador sueco escogió diversas partituras de Piotr Ilich Tchaikovsky, compositor de piezas tan destacadas como *El lago de los cisnes*, *opus 20* (1876), *La bella durmiente*, *opus 66* (1889) y *El cascanueces*, *opus 71* (1891-1892).

La tragedia que tiene lugar en el film, resaltada por el tono sombrío y lánguido que la música del compositor ruso adquiere en ciertos trances, se contrapone abiertamente a los efímeros momentos de felicidad que, simbolizados en imágenes según la tradición naturalista escandinava por la brevedad del verano sueco, acontecen

entre los acordes de los *allegros* serenos y desenvueltos de Tchaikovsky. La armonía entre música e imagen en movimiento conseguida por Bergman en **Juegos de verano** contribuye a que el director sueco consiga reflejar de un modo fiel su filosofar acerca de la existencia humana, una reflexión que parte, en este caso, de un análisis no sistemático de su propia existencia individual, y en cuyo seno los ecos de una infancia impregnada de riguroso luteranismo se solapan con el amargo rumor de una juventud vivida en la angustia de una Europa sumida en la guerra, como acertadamente supo indicar Charles Moeller: *«Los personajes de Bergman no consiguen conciliar la imagen de un Dios bueno, del que les habla la religión, con la realidad inhumana de un mundo dominado por la violencia, la amenaza de guerra, la injusticia y la soledad. Viven el conflicto entre el Dios de la liturgia luterana -un Dios de gloria, de bondad, de luz- y la imagen del Cristo torturado -imagen de sufrimiento que, inevitablemente, hiere a todo ser humano»*.¹⁰²

Queda atrás el tratamiento un tanto forzado de la relación entre melodía e imagen que el cineasta de Uppsala había desarrollado a propósito de la *Novena* de Beethoven en **Hacia la alegría**, un defecto del que se resiente gravemente el mensaje del film y que años después fue reconocido por el propio autor¹⁰³. Bergman se aficionó por la música, al igual que por el teatro y por el cine, a una edad muy

¹⁰² Cfr. MOELLER, Charles: *Literatura del siglo XX y cristianismo*, vol. VI. Exilio y regreso. Madrid: Gredos, 1995; p. 91-92.

temprana, pues sólo contaba diez años cuando comenzó a frecuentar por voluntad propia el Teatro de la Ópera de Estocolmo. En esta misma época, el pequeño Ingmar tenía en su habitación un teatrillo de marionetas con el que se divertía poniendo en escena el repertorio de la temporada teatral y operística de su localidad, por lo cual no resulta extraño que el mismo Teatro de la Ópera que visitaba a los diez años le contratara como ayudante de dirección once años después: «*Yo había empezado a ir a la ópera en el otoño de 1928. Si uno se sentaba en el gallinero era relativamente barato. Incluso era un poco más barato que ir al cine. 65 céntimos la ópera. 75 céntimos el cine. Me convertí en un asiduo espectador de ópera.*».¹⁰⁴

La sólida formación intelectual del realizador sueco y su afición por las distintas facetas del arte -ya sea la música, la literatura, la arquitectura o la pintura- ha sido tal vez la causa primera de que su universo creativo haya llegado en ocasiones a alcanzar unas cotas de calidad muy elevadas. Una de las secuencias más celebradas de toda la obra filmica de Bergman es la procesión de los flagelantes, un *tableau vivant* que el realizador sueco compuso en su película **El séptimo sello** y en el que hizo entrar en juego elementos multidisciplinares relativos a los ámbitos de la historia, la filosofía, la religión, la pintura y la música. Esta secuencia, un auténtico alarde de suntuosidad y barroquismo, posee como acompañamiento musical

¹⁰³ Cfr. BERGMAN: **Imágenes**. Barcelona: Tusquets, 1994; p. 238.

¹⁰⁴ BERGMAN, Ingmar: **Imágenes**. (*Opus cit.*); p. 299.

el canto litúrgico *Dies Irae* -empleado también por Dreyer en la película del mismo título- que data del medievo y que se erige en el tema central del film.

La procesión de los flagelantes, rodada con todo lujo de detalles en cuanto a vestuario y ambientación histórica se refiere, reconstruye con gran rigor y minuciosidad la desolación que imperaba en la Escandinavia azotada por la epidemia de peste negra del siglo XIV y consigue, en buena medida merced al acompañamiento coral del *Dies Irae*, recrear el tono apocalíptico de dolor intemporal que para la secuencia requiere el contexto temático del film. La banda sonora de **El séptimo sello** se completa con otras melodías de inspiración medieval compuestas por Erik Nordgren.

Aunque Domenico Scarlatti puede ser considerado como un compositor de transición entre la polifonía y la música galante, en sus sonatas para clave hay una libertad de estilo que es difícil de encontrar en otro músico de su tiempo. Algunas de sus más célebres sonatas sirvieron de acompañamiento musical para la comedia **El ojo del diablo**, un guión basado en la novela danesa *Don Juan kommer tillbaka*, que Bergman rodó por encargo del productor Carl Anders Dymling¹⁰⁵. Pese a no tratarse de una iniciativa propia, el dominio del discurso filmico que atesora el director sueco le hizo salir airoso de la experiencia de trasladar el mito de *Don Juan* a los tiempos

¹⁰⁵ Cfr. BERGMAN, Ingmar: **Imágenes**. (*Opus cit.*); p. 296-298.

actuales¹⁰⁶, pues no en vano el tratamiento que Bergman hace de la historia supera con creces la trivialidad presente en la versión danesa.

Las precisas puntuaciones musicales de Scarlatti, en las que el contraste temático es empleado deliberadamente como principio dinámico de estructuración, contribuyen en buena medida a crear un ambiente casi festivo detrás el cual, paradójicamente, se oculta la visión desesperada y un tanto barroca de un ser que no puede morir ni ser amado por un mortal. Más allá de su aspecto formal y de su estructura de comedia de corte clásico, **El ojo del diablo** nos conduce de nuevo al terreno de la duda existencial que Bergman había abierto con **El séptimo sello**, pero sustituyendo en esta ocasión la temática metafísica acerca de la reafirmación o negación de Dios por el problema moral que conlleva el dilema planteado entre sentimiento y razón; un dilema que se halla encarnado en la relación que el autor establece entre las figuras del burlador y su adlátere, por un lado, y las de la joven virgen y su familia, por el otro. Cabe tener en cuenta que la dialéctica bergmaniana nunca es superadora, al estilo de Hegel, sino que posee el mismo carácter asintético que la dialéctica existencial propuesta en su día por Kierkegaard¹⁰⁷.

¹⁰⁶ El *Don Juan* que aparece en el film **El ojo del diablo** presenta diversos rasgos comunes con el de Molière, cuya versión del mito ha sido representada en el teatro por la compañía bergmaniana en dos ocasiones (1955 y 1965).

¹⁰⁷ Cfr. JOLIVET, Régis: **Las doctrinas existencialistas**; trad. de A. Palacios. Madrid: Gredos, 1962, pp. 37-38. Los parámetros que el autor establece para la dialéctica kierkegaardiana pueden hacerse extensivos a la dialéctica existencial de Bergman.

Asimismo, siguiendo la estela del pensador danés, en **El ojo del diablo** Bergman hace gala de una fina ironía y de un agudo sentido del humor, a partir de una muy particular interpretación del mito y del empleo de frases aparentemente no significativas -algo inusual en esta etapa de su obra- con el objetivo de comunicarse de un modo indirecto con el espectador.

El compositor clásico al que más ha recurrido Bergman en sus películas ha sido, sin lugar a dudas, Johann Sebastian Bach. El piadoso luteranismo que desprende la música de este maestro es, probablemente, el contrapunto ideal para la recreación de una atmósfera propicia para adentrarse en la personal filosofía de la existencia del cineasta sueco. La *Zarabanda de la suite nº 2* en *Re Menor para violoncello* suena al comienzo de la primera película de la trilogía, **Como en un espejo**, siendo retomada posteriormente en diferentes fases de su desarrollo. Esta obra, rodada por el autor según el esquema del *kammerspielfilm*, cuenta con una unidad temporal precisa -del atardecer de un día al anochecer del siguiente- un marco espacial concreto -la isla de Färo y, fragmentariamente, el exterior de una casa, sus dormitorios, el desván, la costa rocosa, una barca de pesca y el casco de un barco encallado en las rocas- y tan solo cuatro personajes:

- 1 *David*, un escritor que sacrifica las relaciones humanas en aras de la creación literaria
- 2 *Karin*, su hija, abocada a una esquizofrenia que le conduce a tener que elegir entre Dios y su marido
- 3 *Martin*, su esposo, cuya lucidez se resiente a causa del entorno en el que se desenvuelve su existencia
- 4 *Minus*, hermano de *Karin*, un ser necesitado del afecto que su padre le niega en favor de su creación

Siguiendo un esquema simétrico, la lánguida música de la *Zarabanda para la suite nº 2 en Re Menor* de J.S. Bach armoniza intensamente con las cuatro secuencias clave del film:

- 1 Al inicio, sobre los títulos de crédito, creando una atmósfera de austeridad y recogimiento con miras a la introducción del argumento
- 2 Cuando *Karin* lee los apuntes de su padre acerca de su locura y comprende con gran tristeza que va a utilizarlos en su próxima novela
- 3 En el interior del viejo barco, cuando *Minus* y *Karin*, empapados de lluvia, comparten y llevan al extremo su angustia vital
- 4 En la conversación final entre *Minus* y su padre, a modo de epílogo

El segundo film de la trilogía, **Los comulgantes**, nos resume el contenido de la intuición real del mundo que, por aquel entonces,

brotaba de la propia vivencia personal de Bergman. La crisis de fe que el cineasta sueco experimentó alrededor de 1960, y que inspiró el rodaje de la trilogía, llega a su punto culminante con esta segunda parte del tríptico¹⁰⁸, un film cuya acción se desarrolla en el margen de tiempo de tres horas y con un grupo limitado de personajes, siguiendo, por tanto, en la misma línea del *kammerspielfilm* iniciada con la película anterior. El protagonista de esta historia agónica es *Tomas Ericsson*, un pastor de la iglesia luterana que, al igual que el **San Manuel Bueno, Martir**, de Miguel de Unamuno, vive el dilema de seguir ejerciendo su ministerio por el bien de sus feligreses, pese a haber perdido la fe por completo, o bien, por el contrario, permanecer ante todo fiel a la verdad y, consecuentemente, abandonarles a su propia suerte: *«¡Déjalos! ¡Es tan difícil hacerles comprender dónde acaba la creencia ortodoxa y dónde empieza la superstición! Y más para nosotros. Déjalos, pues, mientras se consuelen. Vale más que lo crean todo, aun cosas contradictorias entre sí, a no que no crean en nada»*.¹⁰⁹

La unidad temática del tríptico condujo a que, con buen criterio, el cineasta sueco siguiera empleando la música de Johann Sebastian Bach en las obras **Los comulgantes** y **El silencio**. En la primera de ellas, las diferentes secuencias relativas a la liturgia están musicalmente acompañadas por cantos tradicionales suecos y por

¹⁰⁸ Cfr. el estudio de la obra **Los comulgantes** que Carlos M. Staehlin desarrolla en la revista **Cuadernos cinematográficos**. Universidad de Valladolid, nº 3, año 1968; pp. 340-345.

diversas *cantatas sacras* de Bach, siendo éstas interpretadas en la modalidad de la coral luterana, un derivado del *kirchenlied* católico que se caracteriza por su simplicidad y por poseer un movimiento esquemático fácilmente asimilable. De ahí el fraseo típico de la coral de la Iglesia protestante, al que se ha llegado a través de una larga evolución. En el film **Los comulgantes** el cineasta de Uppsala no solo consigue crear una perfecta armonía entre música e imagen, sino que logra el efecto añadido de reconstruir con gran realismo el ambiente propio de la liturgia eclesiástica en su Suecia natal.

Bergman cierra el tríptico en el que se interroga acerca de la existencia de Dios con **El silencio**, un film que, haciendo honor a su título, transcurre casi por entero en absoluto silencio; ese silencio que es, a su vez, un indicio de la soledad, de la angustia y de la muerte. Asimismo, exceptuando algunas frases en sueco y en español, lo poco que hablan entre sí los personajes lo hacen por medio de un lenguaje indescifrable, inventado por el propio Bergman con el fin de acentuar de un modo deliberadamente exagerado el problema de la incomunicación humana. Lo único apacible que puede escucharse en la película es, una vez más, la *Suite n° 2 para violoncello*, de Bach, alguno de cuyos compases ya había sido utilizado por el realizador sueco como *leitmotiv* en los dos anteriores *kammerspielfilme*. Por otra parte, ciertamente no deja de ser curioso

¹⁰⁹ UNAMUNO, M: **S. Manuel Bueno, mártir**; ed. de M. Valdés. Madrid: Cátedra, 1996; p. 149.

que sea precisamente la música de Bach la elegida por Bergman para acompañar las imágenes a través de las cuales expresa su toma de posición en favor del agnosticismo, sobre todo si tenemos en cuenta que otro cultivador de la filosofía de la existencia, Gabriel Marcel, había confesado que su conversión a la fe había tenido lugar entre los acordes del mismo célebre músico: «*Yo vivía dentro de un clima agnóstico (...) Es preciso admitir, sin embargo, que me encontré en presencia de un testimonio que me convenció. Pero, hasta el punto en que puedo juzgar, y a condición, claro está, de atenerme a los datos, me parece que este encuentro se produjo exclusivamente en la música; y aludo aquí casi sólo al testimonio de Juan Sebastian Bach, tal como se expresa en las Pasiones y en las Cantatas*». ¹¹⁰

Una vez Bergman deja a un lado la problemática religiosa, comienza a plantearse las mismas cuestiones metafísicas que aparecen una y otra vez a lo largo de toda su carrera -el sentido de la vida, el problema del mal, la oposición entre el individuo y el absoluto-, pero ahora desde una perspectiva agnóstica. A partir de este momento, una de las pocas concesiones que Bergman hará a la religiosidad vendrá de la mano de su exitosa **Gritos y susurros**, una película en la que repite la puesta en escena de un *tableau vivant*, pero esta vez tomando como motivo una representación de *La Pietà*, siguiendo la línea renacentista del maestro Miguel Angel. La

¹¹⁰ MARCEL, Gabriel, en AAVV: **Kierkegaard vivo**. Madrid: Alianza, 1970²; pp. 56-57.

música para la ocasión pertenece, como no, a J.S. Bach; se trata concretamente de la *Zarabanda para la suite nº 3 en Do Menor*, interpretada por Pierre Fournier. El retrato social de una familia perteneciente a la alta burguesía, enfrentada cara a cara con la desesperación causada por la enfermedad, el extremo sufrimiento y la muerte de uno de sus miembros, desemboca en una problemática moral no exenta de implicaciones sociales, como lo atestigua el hecho de que no sea ningún miembro de la familia, sino una empleada del hogar, quien tome en sus brazos a la figura atormentada por el dolor en el trance de la agonía final. Asimismo, en otro de los momentos clave de la cinta, a modo de resonancia de lo que en el pasado llegó a ser una familia aristocrática ahora ya decadente, Bergman hace sonar las notas al compás del $\frac{3}{4}$ de la célebre *Mazurca en La Menor nº 4, opus 17*, de Fryderyk Chopin, uno de los grandes creadores del romanticismo musical, interpretada al piano en un tono airoso y libre por la que había sido su esposa, Kabi Laretei.

La confrontación musical Bach-Chopin como expresión de los opuestos austeridad-suntuosidad, pesimismo-entusiasmo, serenidad-exaltación, es recuperada tres años después en el film **Sonata de otoño**, un nuevo ensayo bergmaniano sobre el problema de la incomunicación humana en el marco del económicamente próspero modelo social sueco. En esta cinta y en otras de las que anteriormente han sido clasificadas en el mismo grupo, como son **El**

rito, La carcoma y De la vida de las marionetas, Bergman expresa la contradicción intrínseca a todo progreso económico y social que sea conseguido a costa de una regresión a nivel moral. Anticipando algunos de los problemas que en las décadas siguientes se han generalizado al resto del continente europeo y, progresivamente, al resto del mundo, el director sueco planteó las dificultades de integración que sufrían ciertos colectivos -enfermos, ancianos, artistas, intelectuales- en una sociedad próspera y con un *telos* crecientemente hedonista que, por otro lado, era presentada como paradigmática en el resto de Europa. El cine de Bergman no es un cine social, en el sentido habitual del término, sino un cine existencial en el que el autor expresa las profundas contradicciones que descubre en la sociedad contemporánea y, de un modo particular, en su país natal, de un modo análogo a como lo hiciera Kierkegaard en el marco de la sociedad danesa del siglo XIX¹¹¹.

Paralelamente a su desarrollo temático, **Sonata de otoño** es una película que, al tener por protagonista en la ficción a una compositora y concertista profesional, nos ofrece la posibilidad de escuchar piezas musicales tan destacadas, como son el *Preludio nº 2 en La Menor* de F. Chopin, interpretado por Kabi Laretei; la *Suite nº 4 en Mi Menor* de Johan Sebastian Bach, interpretada por Claude

¹¹¹ Vid. a este propósito el análisis de la figura y la obra del pensador danés que realiza Karl Jaspers, con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Kierkegaard, en la antes mencionada AAVV: **Kierkegaard vivo**. (*Opus cit*); pp. 53-72.

Genetay, y, por último, la *Sonata en Fa Menor, opus 1* de F. Händel, interpretada por Franz Bruggen, Gustav Leonhardt y Anna Bylsma.

De ningún modo hubiera podido Bergman olvidar en su obra filmica a Wolfgang Amadeus Mozart, uno de sus músicos preferidos, ni tampoco a la célebre ópera *Die Zauberflöte -La flauta mágica-*, cuya representación pudo ver por primera vez a la edad de doce años en la Ópera de Estocolmo y que tan profundamente le impresionó¹¹². Ya casi desde entonces, el director sueco soñaba con llegar a montar esta ópera algún día con su propia compañía, cosa que no pudo hacer hasta 1974, año en que consiguió el apoyo financiero necesario para realizar una adaptación para el cine y la televisión. La versión bergmaniana de **La flauta mágica** trata hasta lo imposible de llegar a lo que Bergman considera como la esencia misma de la obra, manteniendo una fidelidad al espíritu del compositor que no había podido observar en los distintos montajes que había presenciado a lo largo de su vida.

En 1791, el que sería el último año de su vida, Mozart se reencontró con un antiguo conocido de la época de Salzburgo, Emanuel Schikaneder, para quien había escrito tiempo atrás la música incidental de *Thamos, rey de Egipto*. En la última década del siglo XVIII se habían puesto de moda las óperas de tema mágico, y a Schikaneder se le ocurrió un argumento aparentemente no muy

¹¹² Cfr. BERGMAN, Ingmar: **Imágenes**. (*Opus cit*); pp. 299-307.

original, pero que, remodelado, podía tener gran interés para el público: **La flauta mágica**. Ciertos estudiosos afirman que Schikaneder y Mozart, ambos masones, pensaron que la ópera sería un buen vehículo para exponer, aunque de un modo encubierto, algunos de los ideales de la masonería¹¹³. No obstante, uno de los aspectos de la ópera que más fascinaron a Bergman fue que Mozart, siendo católico, hubiera escogido una coral inspirada en Bach para transmitir su mensaje¹¹⁴.

Más allá de las posibles implicaciones místico-religiosas del libreto, lo cierto es que la versión bergmaniana de **La flauta mágica** toma como tema central la primacía del sentimiento sobre la razón. Así, en consecuencia, la historia empieza con unos personajes que parecen mostrar un código moral de gran solidez y que, posteriormente, ponen en evidencia su negativa a adoptar cualquier principio ético, y viceversa. Con este intercambio de papeles, el cineasta sueco pretende expresar que el amor verdadero es el único referente inequívoco para el hombre, el único valor capaz de mostrar el correcto camino a seguir en el laberinto de la existencia; una idea que, por otro lado, se repite una y otra vez en el discurso fílmico bergmaniano. La compenetración entre el pensamiento creativo de Bergman y la música del compositor de Salzburgo llega, en la

¹¹³ Cfr. AAVV: **Ópera y zarzuela**. Barcelona: Planeta, 1991; pp. 40-41.

¹¹⁴ A este respecto resultan esclarecedoras las confesiones que Bergman vierte en sus dos libros de memorias: -**Imágenes**. (*Opus cit.*); p. 307.

-**Linterna mágica**. (*Opus cit.*); pp. 241-242.

adaptación cinematográfica de **La flauta mágica**, a alcanzar cotas muy elevadas, como así lo reconoce el cineasta de Uppsala en sus memorias: «*Cuando rodamos noté que la gestación había sido larga. Nunca una puesta en escena ha ido tan sobre ruedas. Las soluciones hacían cola y se presentaban voluntariamente. De ninguna manera se trataba de un parto forzado o de una idea surgida sólo para que me luciese como director. Fue un período creativo, exaltado día y noche por la música de Mozart*»,¹¹⁵

La fascinación de Bergman por Mozart le llevó a escoger otra de sus partituras -la *Fantasia en Do Menor, k.475*- como inspiración musical para su siguiente film, titulado **Cara a cara**, un drama con implicaciones psicoanalíticas cuyo tema central es el de la conciencia, el *para sí*¹¹⁶, retomando de algún modo el tono expresionista de anteriores películas como **Fresas salvajes**, **El silencio** o **Gritos y susurros**. El film muestra a través de la protagonista, una doctora en psicología interpretada por la actriz noruega Liv Ullmann, cómo la conciencia humana es imposible de definir como coincidente consigo misma, debido básicamente a que su estructura implica siempre un esbozo de dualidad. Bergman escribió el guión de **Cara a cara**

¹¹⁵ BERGMAN, Ingmar: **Imágenes**. (*Opus cit.*); p. 304.

¹¹⁶ Cfr. SARTRE, Jean-Paul: *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. París: Gallimard, 1943; 2ª parte, Cap. II, pp. 139-201. Pese a presentar todavía ciertas connotaciones sartreanas -al igual que en **El silencio**- como es la referencia al tema de la dualidad de la conciencia, el *para sí*, **Cara a cara** se inserta en una línea argumental en la que Bergman se distancia del pensador francés, en cuanto a las implicaciones éticas y sociopolíticas de la filosofía de la existencia se refiere, como analizaremos en el apartado titulado *El infierno son los otros, o la huella de Sartre*.

mientras rodaba **La flauta mágica**, un trabajo que le llevó a sumirse de pleno en el misticismo evocado por la ópera de Mozart.

A la inercia de este gran montaje operístico hay que atribuirle, probablemente, la elección de la *Fantasía en Do Menor, k.475* para este film; una elección que, por lo demás, puede considerarse como acertada, sobre todo si tenemos en cuenta que esta melodía mozartiana deviene especialmente apropiada a la hora de realzar el ambiente onírico que preside el argumento de la película. En el fragmento del existir de la doctora *Jenny Isaksson* que nos es narrado, la visualización de sus sueños y la corporización de sus fantasmas y obsesiones se entremezclan ordenadamente con el relato de la crisis personal de la protagonista.

Fanny y Alexander contiene una banda sonora cargada de célebres piezas musicales pertenecientes a diversos compositores. El aire coral y testamental que respira la obra hace precisa la convergencia de diferentes tendencias musicales, personalizadas en una tríada de compositores formada por Schumann, Britten y Chopin. El romanticismo intimista de Robert Schumann, expresión de una lucha constante entre lo racional y lo irracional, lo real y lo irreal, aparece recogido en su célebre *Quinteto para piano y cuerdas en Fa Mayor*, la partitura elegida por el cineasta de Uppsala para crear el ambiente en el que se desarrollará la historia de la familia Ekdahl. Contrariamente a la metodología empleada en los films de

cámara, en este trabajo Bergman no recurre a una dimensión temporal reducida, sino que amplía el margen de tiempo con el fin de dar entrada a un mayor número de acontecimientos relativos a múltiples sujetos, sin que ello signifique un cambio sustancial en cuanto se refiere a su idea sobre el carácter irreductible del sujeto individual.

El discurso filmico bergmaniano sigue centrándose en sí mismo, siendo la infancia el período de la existencia del individuo al que el realizador sueco presta aquí una especial atención. La fase temprana del *para sí* ya había sido objeto de estudio en **El silencio**, aunque en **Fanny y Alexander** el trasfondo es más ético y menos metafísico. De ahí que, probablemente, Bach haya tenido que ceder su lugar al músico contemporáneo inglés Benjamin Britten, cuyas composiciones son capaces de inspirar desde el lamento más trágico hasta la inocencia más pura, como es el caso de las *Suites para cello, opus 72, 80 y 87*, en el film que ahora nos ocupa.

Por último, nada más apropiado que la *Marcha fúnebre de la sonata n°2 en Si Bemol Menor, opus 35*, obra de juventud de Frederyk Chopin, para expresar el dolor de una familia ante la muerte de su patriarca. Si en dos de los primeros trabajos de Bergman se explora la respuesta existencial que tiene lugar en distintos sujetos al ser testigos del absurdo final de una vida joven -**Hacia la alegría, Juegos de verano**- en este film testamental -al concluir el rodaje contaba 64

años de edad- el cineasta sueco estudia la misma respuesta, pero en esta oportunidad propiciada por la muerte de un hombre que ha tenido tiempo suficiente como para dejar tras de sí una familia y desarrollar una madurez tanto artística como intelectual y vital.

Como ya se ha dicho anteriormente, en el instante de cerrar este trabajo sobre la obra cinematográfica de Bergman el cineasta sueco sigue -afortunadamente para quienes le admiramos- estando en activo, habiendo realizado en 1997 un nuevo film para la televisión, titulado **En presencia de un clown**. En él reabre los temas de la muerte y de la creación artística -temas recurrentes en su filmografía-, tomando para esta ocasión como punto de referencia la vida y la obra del compositor austriaco Franz Schubert, quien escribió sus últimas partituras poco antes de morir, cuando contaba treinta y dos años de edad y se hallaba bajo el sufrimiento físico y mental provocado por la sífilis. Estas últimas partituras constituyen la base sobre la que se erige el hilo conductor del film: *«La música es esencial aquí. Se escuchan los dos primeros compases de Der Liermann (El organillo), el último lied del Viaje de invierno de Franz Schubert. Canta La Muerte. Esos dos primeros compases vuelven, como un leitmotiv, a lo largo de la película. Son tan singulares y sugestivos... Sobre todo si pensamos que Schubert compuso la obra en 1827, unos meses antes de morir»*.¹¹⁷

¹¹⁷ Palabras de Bergman en la entrevista concedida a S. Björkman, revista **Ajoblanco**, sep. 1998, p. 57.

Como se ha tenido ocasión de comprobar, el elemento musical goza de un destacado papel en buena parte del discurso filmico bergmaniano, siendo las piezas clásicas las que ostentan una mayor relevancia en la filmografía de realizador sueco. La consideración que Bergman hace del texto filmico como objeto artístico explica su rigor a la hora de seleccionar el acompañamiento musical de sus trabajos, un acompañamiento que en alguna oportunidad **-Hacia la alegría o La flauta mágica**, sin ir más lejos- deja de ser tal para convertirse en uno de los elementos esenciales de la obra.

III. PRESUPUESTOS FILOSÓFICOS EN LA OBRA DE BERGMANIANA

3.1 - Ontología antropológica: el problema del hombre

Ingmar Bergman se aproxima al problema de hombre, es decir, a la pregunta por su origen, su naturaleza y su fin, desde una perspectiva existencial. Esto quiere decir que, aun admitiendo que en los simbolismos que emplea de forma habitual podemos hallar, indudablemente, un proceso de abstracción, el punto de referencia privilegiado por el cineasta sueco es siempre el del individuo como existente, tratado desde su disposición afectiva y contemplado en su circunstancia -en el mundo- y en su entorno vital. A partir de estas referencias, Bergman invita al espectador a realizar un viaje introspectivo cuyo fruto no resulta siempre agradable, por sus connotaciones un tanto fatalistas con respecto a la naturaleza humana, tendencia que se acentúa en la tercera etapa de su obra. No obstante, el suyo es siempre un punto de vista sugerente y representativo de las coordenadas espacio-temporales en las que tiene su génesis, erigiéndose su obra en la principal aportación al movimiento existencialista proveniente del ámbito del cine, como ha reconocido la crítica prácticamente de forma unánime: «*Pocos realizadores modernos han causado tan gran impacto en la cultura moderna como este director sueco, nacido en Uppsala en 1918.*»

*Conjugando las preocupaciones existenciales que han atravesado las obras de Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y Albert Camus con una depurada estilización neoexpresionista, este atormentado hijo de un pastor protestante ha aportado al cine un espesor filosófico y una problemática adulta que más bien parecían reservados, antes de su irrupción, al dominio del ensayo literario que a la narrativa cinematográfica».*¹¹⁸

Gestado en el período de entreguerras, en los años cuarenta y cincuenta el existencialismo alcanzó una notable difusión -más allá, incluso, del ámbito estrictamente filosófico- de la mano de autores que emplearon como vehículo de expresión la novela y el teatro. El existencialismo pasó a ser, además de una corriente filosófica, un movimiento literario de repercusión mundial, como lo atestigua el éxito obtenido por ciertas obras de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus. Bergman ha sido, para muchos críticos, el autor paradigmático del existencialismo cinematográfico, que ha tenido en la figura del ruso Andrei Tarkovsky otro de sus máximos exponentes, con obras como **Andrei Rublev** (*Andrei Rublev*, 1965), **El espejo** (*Zerkalo*, 1975) y **Sacrificio** (*Sacrifice*, 1986), esta última rodada en Suecia, pocos meses antes de la muerte del realizador y en cuyo

¹¹⁸ GUBERN, Romà: **Cine contemporáneo**. Barcelona: Salvat, 1974; p. 77. Otros estudiosos del séptimo arte han incidido en la filiación -nunca explícitamente reconocida por el propio Bergman- existencialista del director sueco. A este respecto, resulta aclaradora la obra colectiva, coordinada por Stuart M. Kaminsky: *Ingmar Bergman: Essais in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1975.

equipo técnico participaron los hijos de Ingmar Bergman y Max von Sydow.

Empezaremos este apartado distinguiendo dos áreas de trabajo distintas que, no obstante, resultan complementarias a la hora de configurar el aspecto existencial desde el que Bergman aborda la pregunta por el ser. Como ya se ha apuntado en el capítulo precedente, por un lado tenemos el plano teórico en el que el cineasta sueco se sitúa primeramente en la cercanía de la filosofía de la existencia de Kierkegaard, para derivar más tarde hacia un existencialismo con ciertas implicaciones sartreanas. Pero de un modo -para algunos- sorprendente, en las décadas de los ochenta y noventa, es decir, en el último Bergman, en el Bergman ya anciano, renace la búsqueda de la trascendencia esbozada en los cincuenta, pero matizada con el toque de la experiencia vivida, propia y ajena, envuelta en el marco del árbol genealógico bergmaniano.

3.1.1 - *Los tres estadios de la existencia, o la sombra de Kierkegaard*

La pregunta por el ser del hombre se puede tratar de responder desde una perspectiva genérica, abstracta, o bien, contrariamente, tomando al individuo como punto de partida ineludible. Al igual que le sucede a Sören Kierkegaard, Ingmar Bergman encuentra que

pensar el ser de un modo excesivamente genérico, perdiendo de vista lo realmente humano -el individuo como *ec-sistente*- es un modo de perderse en los vericuetos que conducen al olvido del ser, denunciado de forma explícita por Heidegger: *«La mencionada pregunta -por el ser- está hoy caída en el olvido, bien que nuestro tiempo se anote como un progreso volver a afirmar la “metafísica” (...) Desarrollar la pregunta que interroga por el ser quiere, según esto, decir: hacer “ver a través” de un ente -el que pregunta- bajo el punto de vista de su ser. El preguntar de esta pregunta está, en cuanto modo de ser de un ente, él mismo determinado esencialmente por aquello por lo que se pregunta en él -por el ser. Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí”. El hacer en forma expresa y de “ver a través” de ella la pregunta que interroga por el sentido del ser, pide el previo y adecuado análisis de un ente (el “ser ahí”) poniendo la mira en su ser»*.¹¹⁹

Partiendo, pues, del ser humano concreto, de carne y hueso, que vive, sufre y piensa, Bergman construye sus ficciones cinematográficas en las que sucesivamente va desplegando las distintas posibilidades del individuo, en lo que Kierkegaard dio en llamar los tres estadios de la existencia: el estadio estético, el estadio

¹¹⁹ HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo*; traducción a cargo de José Gaos. Madrid: FCE, 1966; pp. 11-17.

ético y el estadio religioso¹²⁰. Sin ánimo de reducir toda la obra de Bergman a alguno de estos estadios, podemos sin embargo recorrerla y señalar ciertos paralelismos entre las etapas del cineasta sueco y las del escritor danés.

En efecto, en sus *obras de juventud* encontramos a Bergman como un autor estético, cuyos personajes son un claro exponente del conocimiento que tiene acerca de los hombres, de sus grandezas y, particularmente, de sus debilidades. En films como **Crisis**, **Llueve sobre nuestro amor**, **Barco hacia la India**, **Noche eterna** y **Ciudad portuaria** aparece un conjunto de retratos de personajes sin mayor profundidad, cuyo único objetivo es el placer inmediato, sin más. El cineasta de Uppsala expone en estas obras sus reflexiones en un estilo indirecto, del mismo modo que lo hiciera en su momento Sören Kierkegaard, quien escribió su obra estética **Diario de un seductor** bajo el seudónimo de *Víctor Eremita*: «¿A qué se debe, por tanto, que este *Diario* posea todas las características de una creación poética? La respuesta no es difícil. El espíritu poético era el signo más que él añadía a la realidad; ese signo más consistía en lo poético de que él gozaba, en una poética situación de esa realidad; cuando de nuevo la evocaba como fantasía de poeta, sacaba partido del placer. En el

¹²⁰ Cfr. KIERKEGAARD, Sören: *Estadios en el camino de la vida*, en **Obras completas**; XVIII vols; trad. francesa a cargo de P.H. Tisseau y E.M. Jacques Tisseau. Paris: Eds. de l'Orante, 1977; vol IX. También puede consultarse al respecto, en español, **Mi punto de vista**; traducción a cargo de M. Velloso. Buenos Aires: Aguilar, 1980.

*primer caso gozaba en ser el objetivo estético; en el segundo, gozaba estéticamente de su propio ser».*¹²¹

El contrapunto a los retratos habituales de las *obras de juventud* y de algunas de las *obras de contenido psicológico*, como **La sed** o **Noche de circo**, viene dado por ciertas figuras -también presentes en estas obras- que escapan a la mera superficialidad y que optan por afrontar los conflictos del existente con cierta exigencia y medida de superación. Esta actitud les habilita para acceder a lo que sería otro estadio de la existencia, en el que las cuestiones de carácter ético desplazan del lugar central a la búsqueda del mero goce estético. Por medio de estas obras Bergman nos sumerge en el hombre temporalizado, esclavo del momento, cuyo único recurso es la desesperación. El director sueco coincide con Kierkegaard al considerar que el único medio que posee el individuo para traspasar este estadio es la superación de sí mismo, a través de la profundización en la propia desesperación: *«¿Es la desesperación una ventaja o un defecto? Una y otra cosa en dialéctica pura. No reteniendo más que la idea abstracta de ella, sin pensar en casos determinados, debería tomársela como una ventaja enorme. Ser pasible de este mal, nos coloca por encima de la bestia, progreso que nos diferencia mucho mejor que la marcha vertical, signo de nuestra verticalidad infinita, de lo sublime de nuestra espiritualidad. La superioridad del hombre sobre*

¹²¹ KIERKEGAARD, Sören: **Diario de un seductor**; traducción a cargo de León Ignacio. Barcelona: Ediciones 29, 1997; p. 7.

el animal está, pues, en ser pasible de ese mal; la del cristiano sobre el animal natural, en tener conciencia de la enfermedad, así como su beatitud está en ser curado de ella.¹²²

En algunos films de la segunda etapa, como **Juegos de verano** y, particularmente, en **Un verano con Mónica**, la presencia del Bergman esteta es aún muy notoria, aunque cabe recordar que el entramado de ésta última película desemboca en un planteamiento abiertamente ético: *Mónica*, una joven de sensualidad exuberante, abandona a su bebé y a *Henrik*, su compañero, ante la presión que supone para ella dar el paso hacia el estadio ético, un paso que sí se atreverá a dar *Henrik* al afrontar abiertamente la desesperación a la que se ve abocado por el abandono de *Mónica*. En este punto es ya el deber ético el que se impone, pues *Henrik* quiere vencer su angustia con la aceptación plena de una norma de conducta.

En **Juegos de verano** Bergman traza un esbozo de la extrema dificultad del tránsito definitivo del estadio ético al estadio religioso. Cuando *Marie* siente la impotencia de experimentar la muerte en accidente de su joven amante, su primera reacción consiste en abandonar toda afectividad y rebelarse contra Dios. No obstante, pasados los primeros momentos de desesperación, la actitud de *Marie* se torna resignada e, incluso, esperanzada. Kierkegaard describió certeramente esta doble opción ante la tragedia y el absurdo:

¹²² KIERKEGAARD, Sören: **Tratado de la desesperación (La enfermedad mortal)**; traducción a cargo de J.E. Holstein. Barcelona: Edicomunicación, 1994; p. 25.

*«Cuando se da esto (es decir, tal dolor y tan cerrada reserva), depende de las características personales del individuo el que este tormento interior y solitario encuentre su expresión odiando a los hombres y maldiciendo a Dios, o al contrario. Ésta última era mi situación».*¹²³

En el riesgo existencial el existir es un continuo hacerse, un concretarse como ser existente, como signo y contenido de la perpetua encrucijada en que se encuentra la conciencia. Puesto que para Bergman el individuo realiza una verificación de su propio existir con su constante actuar, la referencia en su obra filmica a la libertad se torna ineludible. Si el hombre necesariamente debe correr el riesgo de elegir, no cabe duda de que la libertad será un requisito para que esta elección sea llevada a cabo de un modo personal. Así la libertad aparece como fundamento de la elección en la pieza central de la extensa filmografía bergmaniana: **El séptimo sello**. En este film encontramos una referencia directa a los tres estadios del existir, el estético, el ético y el religioso, personificados en los personajes del ex-predicador, del escudero y del caballero. Raquel Wasserman ha descrito con fidelidad la tipología de los tres personajes bergmanianos: *«En todo hombre, con dosis variables, hay una facultad para idealizar. Aptitud de su inteligencia, puede elevar las cosas sobre la realidad sensible por medio del entendimiento. Esta es, pues, la imagen de nuestro caballero, perseguidor de verdades,*

¹²³ KIERKEGAARD, Sören: **Mi punto de vista**. (*Opus cit.*), p. 98.

cazador de certidumbres (...) Si el caballero es reflexión, el escudero es acción. El escudero reza sus oraciones matinales por hábito... y por si acaso. No cree ni profundiza mucho en las virtudes que son gratas a Dios, ni en los pecados, favor para el diablo; pero nadie como él para cuidar de su amo, encontrar la buena senda, poner en vereda a pillos y ladrones (...) como el ladrón que se lucra con la muerte, mientras declama pureza; el hipócrita que alardea en sus sermones de una moral sin pecado, siendo él mismo un violador>>.124

Raval, el ex-predicador, que en su momento había incitado al caballero *Block* a enrolarse en la Cruzada, se torna en ladrón y violador ante la inminencia de la muerte. Permanece preso en el estadio estético, habiendo sido para él la religiosidad una simple máscara para ocultar la búsqueda del placer. En cambio *Jons*, el escudero -pese a sus palabras de descreimiento-, traspasa los umbrales del estadio estético al reprochar duramente la actitud hipócrita de *Raval*, reivindicando con este reproche el obrar ético del existente. Por su parte, en la secuencia del confesionario el caballero se sitúa en el umbral de la eticidad, al plantearse la existencia de Dios mientras se encuentra -sin saberlo- cara a cara con la propia Muerte:

¹²⁴ WASSERMAN, Raquel: *Filmología de Bergman*. Buenos Aires: Fraterna, 1988; pp. 149-154.

<<EL CABALLERO: ¿Por qué no puedo matar a Dios dentro de mí? ¿Por qué sigue viviendo en esta forma dolorosa y humillante, aun cuando lo maldigo y deseo arrancarlo de mi corazón? ¿Por qué, a pesar de todo, Él es una realidad desconcertante que no puedo sacudirme de encima? ¿Me oye?.

LA MUERTE: Sí, te oigo.

EL CABALLERO: Quiero sabiduría, no fe, ni suposiciones, sino sabiduría. Quiero que Dios extienda su mano hacia mí, que se revele y me hable.

LA MUERTE: Pero permanece en silencio.

EL CABALLERO: Lo llamo en la oscuridad, pero no parece haber nadie ahí.

LA MUERTE: Tal vez no haya nadie...>>. ¹²⁵

Por aquel entonces -la segunda mitad de los cincuenta- Bergman debió hallarse en una etapa crucial de su vida, como se confirmaría apenas tres años después con el rodaje de **El manantial de la doncella**, film en el que el realizador sueco aborda sin reservas la problematicidad del tránsito al estadio religioso. *Töre*, el padre de la joven asesinada, hace el voto de construir con sus manos una iglesia de piedra, para expiar así el pecado de su venganza. Su fe le conduce a superar la desesperación por la hija perdida y a arrepentirse por la venganza que ha perpetrado. Dado el carácter marcadamente autobiográfico del conjunto de la obra filmica de Bergman, la realización de **El manantial de la doncella** hizo entrever que el propio autor había llevado a cabo el “salto” definitivo al estadio religioso. Ciertamente, cuando Bergman accedió a dirigir esta

¹²⁵ BERGMAN, Ingmar: **Cuatro obras**. (*Opus cit.*); pp. 120-121. Este fragmento de diálogo pertenece a la famosa escena en la que la Muerte descubre el juego del caballero, haciéndose pasar por el cura en el confesionario. En los escasos minutos que dura la escena y por boca del caballero *Blok*, Bergman marca distancias respecto a Kierkegaard, al no conformarse con la fe revelada y exigir un argumento racional en favor de la existencia de Dios.

película parecía hallarse en buena disposición para dar ese salto. Su vida personal -casado con la pianista Kabi Laretei- era inusualmente estable, y su carrera estaba plenamente asentada. Pero he aquí que, como bien afirma Kierkegaard: *«Todo autor religioso es eo ipso polémico; porque el mundo no es tan bueno para que el hombre religioso pueda creer que ha triunfado o que se halla con la mayoría. Un autor religioso victorioso que está en el mundo no es eo ipso un autor religioso. El autor esencialmente religioso es siempre polémico y, por tanto, sufre a causa de o bajo la oposición que corresponde a aquello en que es preciso considerar en su época como el mal específico»*.¹²⁶

El tránsito esbozado en **El manantial de la doncella** no llegó a concretarse. Como el propio Bergman expresó, en los años siguientes su idea de Dios -estrechamente ligada al ambiente luterano, materialista y burgués en el que creció- se fue diluyendo cuando las sombras de su pasado se proyectaron en el entorno estable que le rodeaba, llegando a desembocar en una postura próxima al nihilismo. Efectivamente, los *tres estadios de la existencia* de Kierkegaard pueden suponerse ya recorridos aquí, iniciándose, a partir de este momento, una nueva etapa en la andadura personal y en la carrera de Bergman: *«Comienzo a llevar una existencia burguesa que es una copia exacta de lo que yo entiendo por una vida en un clima de*

¹²⁶ KIERKEGAARD, Sören: **Mi punto de vista**. (*Opus cit.*), pp. 80-81.

*seguridad (...) Construyo entonces una ideología en torno a los fenómenos materiales que me rodean. Después me doy cuenta de que no funciona, que esa vida sólo implica una parte muy estrecha de mi yo, y que estoy a punto de dar marcha atrás, de meterme de nuevo en el mundo burgués en el que crecí, un mundo que intento reconstruir. Me doy cuenta de ese error. La profunda desilusión que sigue a eso hace que toda la ideología que acabo de construir salte en pedazos (...) También se puede decir que el problema se disgrega. Es importante decir: el problema ya no existe. Todas esas creencias, todas esas dudas, todos esos golpes, todos esos jadeos, han ido a parar en la nada absoluta».*¹²⁷

La crisis existencial y religiosa -que le afectaría tanto en el plano físico como en el psíquico- sufrida, como ya se ha señalado, por el cineasta de Uppsala durante el rodaje de la trilogía constituida por **Como en un espejo**, **Los comulgantes** y **El silencio**, se acentuó en 1964 tras la realización de **¡Esas mujeres!**. Un nuevo punto de inflexión en la vida y en la obra bergmaniana tuvo lugar en 1965 con la realización del siguiente film, **Persona**, cuyo guión fue escrito por Bergman mientras se hallaba ingresado en una clínica.

¹²⁷ BJÖRKMAN, S.; MANNIS, T.; SIMA, J.: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus cit.*); pp. 167 y 194.

3.1.2 - *El infierno son los otros, o la huella de Sartre*

La sombra del pensamiento de Sören Kierkegaard no es la única que planea sobre el existencialismo de Bergman, pues en su sexto film como director, **Prisión**, toma como punto de partida el famoso *adagio* de Jean-Paul Sartre: «*Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los otros*». ¹²⁸

La influencia de Sartre y Kierkegaard en la filmografía bergmaniana ya fue identificada a finales de los años cincuenta por uno de los especialistas de la prestigiosa revista francesa *Cahiers du Cinéma* y del periódico *Le Monde*, Jacques Siclier, a propósito del análisis de los personajes del film **Música en la oscuridad**: «*La cécité est ici la correspondance concrète de la bosse symbolique de Johannès. Une jeune ouvrière -Mai Zatterling, la prostituée de "Tourments"- s'intéresse à l'aveugle et lui témoigne une attention dénuée d'inutile sensiblerie. L'amour va lui permettre de briser sa solitude. Mais un rival jaloux se présente qui, au mépris de toutes les règles d'humanité admises, frappe l'aveugle. Celui-ci se sent heureux enfin, car quelqu'un l'a considéré comme un homme normal. Il existe, chez Birger Malmsten, un aspect ténébreux qui le rend proche parent*

¹²⁸ SARTRE, Jean-Paul: **A puerta cerrada**; traducción a cargo de A. Bernárdez. Barcelona: Orbis, 1985; p. 186.

des héros du théâtre romantique, l'Antony de Dumas Père ou le Didier de Victor-Hugo. Mais le héros romantique, marqué par la fatalité, est, dans le contexte moderne des films de Bergman, un héros existentiel qui aurait lu Sartre ou, en tout cas, Kierkegaard.¹²⁹

A buen seguro que la experiencia de los jóvenes intelectuales del *Gamla Stan* de Estocolmo durante la II Guerra Mundial, marcó el distanciamiento de Bergman hacia todo lo que pueda representar una determinada ideología política, aunque no por ello dejara de abordar cuestiones de pleno interés para cualquiera de ellas. Esta postura marcadamente personal, inconformista, de difícil catalogación al igual que las de otros cineastas, como Kurosawa, Welles o Visconti, contribuyó poderosamente a que su obra fuera calificada como “cine de autor”, un género minoritario que siempre se ha creído reservado a un público con ciertas inquietudes intelectuales.

Por otro lado, con el paso del tiempo y debido a una serie de cambios sutiles, pero importantes que Bergman fue introduciendo en sus textos filmicos, algún crítico le etiquetó de “cineasta intelectual burgués”¹³⁰. Esto fue debido a que, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta y coincidiendo con el ingreso de Bergman en

¹²⁹ SICLIER, Jacques: **Ingmar Bergman**. París: *Editions Universitaires*, 1960; p. 23. - “La ceguera es aquí el equivalente concreto a la minusvalía de Johannes. Una joven obrera -Mai Zetterling, la prostituta de *Tortura*- se interesa por un ciego y le procura atenciones desprovistas de sensiblería alguna. El amor le permitió romper su soledad. Pero entonces llega un rival celoso que, menospreciando toda regla de humanidad, golpea al ciego. Éste se siente honrado, ya que por fin alguien lo trata como a un hombre normal. La casa de Birger Malmsten posee un aspecto tenebroso que le otorga cierto parentesco con los héroes del teatro romántico, el *Antony* de Dumas padre o el *Didier* de Victor-Hugo. Pero el héroe romántico, marcado por el destino es, en el contexto de los films de Bergman, un héroe existencial que habría leído a Sartre o, en todo caso a Kierkegaard”.

una clínica en la cual comenzaría a escribir el guión de la citada **Persona**, se dedicaría a explorar los conflictos éticos y psicológicos característicos de la familia burguesa de clase media-alta de su país, personificada esencialmente en artistas de elite, intelectuales, médicos y otras profesiones liberales.

Estas reflexiones de Bergman alrededor de la familia burguesa prototípica dejan a un lado los tres estadios kierkegaardianos e inician una nueva dimensión en su pensamiento. Este mundo que el cineasta sueco intenta reconstruir se corresponde al esfuerzo del filósofo -o pensador- por comprenderse a sí mismo: intentar entender el mundo que le envuelve para entenderse uno. Ortega lo llamaba "*salvar (o comprender) la circunstancia (lo que me circunda o rodea, mi mundo) para salvarme (o entenderme) a mí*". Husserl, como se ha citado anteriormente, lo llama la corteza -*Krust*- del *Lebenswelt* o "mundo de la vida". Y esto es lo que pretende a partir de aquí -y, más aún, en la etapa de *reconstrucción genealógica*- hacer Bergman: entender su contexto más inmediato, su familia -una circunstancia de "primera categoría"- para comprenderse a sí mismo.

En los retratos psicológicos de sus nuevos personajes, Bergman introduce algunas de las constantes presentes desde sus primeros films -las preguntas por el sentido de la vida, el problema del mal- pero adaptándolas a los nuevos derroteros por los que se encamina la

¹³⁰ Cfr. COMPANY, Juan Miguel: **Ingmar Bergman**. Madrid: Cátedra, 1993; pp. 9-30.

sociedad sueca. Por medio de las obras realizadas en la década de los setenta, Bergman intentó poner al descubierto las debilidades morales de una estructura social aparentemente progresista, pero un tanto reaccionaria en su trasfondo, tomando como punto de referencia el mundo de la pareja "tipo" de las clases acomodadas de Suecia. Por ello se ha dado en calificar a las películas de esta etapa como *obras de contenido crítico*. Sus personajes suelen hacer gala de un marcado egoísmo, particularmente en cuanto a los sentimientos se refiere.

Si en 1948 en el film **Prisión**, Bergman puso en escena un infierno análogo al narrado en *Huis clos* -obra publicada por Sartre cuatro años antes- en muchas de las películas rodadas en los setenta, como **La carcoma**, **Gritos y susurros**, **Secretos de un matrimonio** y **Cara a cara**, reincidiría en el tema de la incomunicación humana pero cada vez con mayor concreción de miras, desde un punto de vista agnóstico y centrándose en buena medida en la realidad social que le rodea, aunque sin profundizar en consideración política alguna. Al margen de estas consideraciones, en la década anterior algún crítico¹³¹, como el antes mencionado Jacques Siclier, escribió profusamente acerca del "afrancesamiento"

¹³¹ Aunque en este pasaje mencionamos a Jacques Siclier, en alusión a los artículos publicados sobre el tema en el periódico *Le Monde* y en la revista *Cahiers du Cinéma* y, principalmente a su obra monográfica sobre Bergman, fueron algunos más los que buscaron un mayor acercamiento entre Bergman y el existencialismo francés, entre ellos el cineasta Jean-Luc Godard y otros componentes de la *Nouvelle Vague*. Al respecto, cfr. BJÖRKMAN, MANNS & SIMA: **Conversaciones con Bergman**. (*Opus cit.*); pp. 121-123.

del existencialismo bergmaniano. Incluso el propio Bergman reconoció, tiempo después, la existencia de ciertos paralelismos entre su evolución intelectual y la de Sartre, aunque sin llegar a los niveles de identificación propuestos: *«Sartre habla en uno de sus ensayos de esos bloqueos, en tanto que artista y escritor. Sufría pensando que lo que hacía no estaba lo suficientemente bien. Lentamente, a través de un largo proceso de reflexión, consiguió reconocer en esta inquietud angustiada de no crear cosas de valor un atavismo procedente de un concepto religioso, según el cual existe algo que podría llamarse el bien supremo, algo que sería perfecto. Al descubrir este atavismo secreto que permanecía en él, y extraerlo de su cuerpo, perdió al mismo tiempo los bloqueos que obstaculizaban su creación artística. Yo he vivido una experiencia extrañamente paralela. Cuando se hundió la superestructura religiosa que pesaba sobre mí, los bloqueos que dificultaban mi escritura desaparecieron igualmente»*.¹³²

De todos modos, pese a reconocer la existencia de ciertos puntos de contacto con la obra sartreana, el realizador sueco no llegó a identificarse con el existencialismo del pensador francés. Ello es debido a que, si bien es cierto que en lo referente a la preocupación por la incomunicación humana existen ciertos matices comunes en el existencialismo de Bergman y en el de Sartre¹³³, por contra el autor sueco se aleja del francés al menos en otro punto, no menos

¹³² BJÖRKMAN, J; MANNS, T.; SIMA, J.: *Conversaciones con Bergman*. (Opus cit.), p. 216.

importante, al rechazar abiertamente la solución del *engagement* político. Este rechazo no es tan solo una cuestión de opinión, sino que ciertamente posee una raíces más profundas, casi diríamos de carácter metafísico. La responsabilidad ante el porvenir que Sartre deposita en la conciencia del individuo, en el *para-sí*, no parece acomodarse demasiado con la naturaleza dubitativa y generalmente atormentada del sujeto bergmaniano: *«Hemos tratado el problema de la relación original entre el para-sí y el ser como si el para-sí fuese una simple conciencia instantánea, tal como puede revelarse al cogito cartesiano. A decir verdad, ya hemos encontrado la huida de sí del para-sí en tanto que condición necesaria de la aparición de los estos y de las abstracciones. Pero el carácter ec-stático del para-sí no estaba aún sino implícito. Si hemos debido proceder de ese modo para claridad de la exposición, no ha de concluirse por ello que el ser se revela a un ser que sería primeramente presencia para constituirse después como futuro: el ser-en-sí se desvela a un ser que surge como su propio porvenir»*.¹³⁴

La disparidad de posturas frente a la naturaleza de la conciencia humana hace que la intencionalidad de Bergman no se dirija a la militancia con tendencia política alguna, aunque su obra filmica se

¹³³ Anteriormente ya ha sido tratado aquí acerca de la importancia del lugar que ocupa el problema de la incomunicación humana en el marco de la filosofía existencial de Ingmar Bergman.

¹³⁴ Cfr. SARTRE, Jean-Paul: *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. París: Gallimard, 1943; 2ª parte, caps. II-III. La edición española con la que ha sido confrontado el texto, y de la que está extraída la cita, es la que corresponde a la traducción de Juan Valmar; Barcelona: Altaya, 1993; pp. 221-222.

encuentre salpicada por cuestiones de honda raíz existencialista, al igual que la de Sartre. No obstante, aferrándose a la presencia de la huella del pensador francés en films como **Prisión**, **El silencio** o **Persona**, ciertos sectores de opinión reclamarán una mayor definición política por parte del cineasta sueco. José Luis López Aranguren cifraba así la presión a la que Bergman se veía sometido en la época, al mismo tiempo que defendía el buen hacer del director sueco: *«El cine de Bergman se encuentra hoy atacado por la izquierda y por la derecha. Muchos lo rechazan porque para ellos lo único que cuenta son las situaciones concretas en que el hombre se encuentra: políticas, sociales, psicológicas... pero siempre de este mundo. El cine de Bergman no es un cine de situación, sino de condición, de la condición humana»*.¹³⁵

Pese a partir de un origen común -la existencia del ser en el tiempo como fenómeno- la divergencia entre los respectivos análisis de la conciencia llevados a cabo por Bergman y Sartre se hace evidente en lo referente a las implicaciones éticas extraídas de ellos, como puede comprobarse en el desarrollo común de los films **El silencio** y **Cara a cara**. En estas obras, el director sueco rehuye cualquier responsabilidad del individuo y su conciencia -es decir, del *para sí* sartreano- ante el propio devenir existencial, a pesar de la notable carga de determinismo que ello implica. Estas palabras de

¹³⁵ ARANGUREN, J.L.L.: "Comentario al film *El séptimo sello*", en la revista **Film Ideal**; vol. III, nº 142-146, año 1961; p. 33.

Bergman, pronunciadas en sus memorias, explican la razón de su aparente conformismo existencial: *«El embarazo campesino, bergmaniano; la timidez ante sentimientos impredecibles: es mejor apartarse, callar, abstenerse. La vida ya es lo suficientemente peligrosa tal como es. Doy las gracias y me retiro discretamente por el foro, la curiosidad se transforma en angustia. Prefiero con mucho la cotidiana grisura»*.¹³⁶

El Bergman de los setenta es un Bergman en el que se halla ausente el concepto de divinidad y en el que, asimismo, la idea del compromiso político tampoco consigue arraigar. Pese a ello, su noción de “hombre” continúa ligada a los principios existencialistas que han marcado toda su obra: interés por el ser individual y por el devenir de éste en el tiempo, tomando a la muerte como límite físico y punto de referencia en la toma de decisiones.

3.2 - El drama existencial

Como ya se ha señalado anteriormente, una de las características definitorias de la obra bergmaniana es su asistematicidad, por lo que antes de profundizar en ella parece conveniente, en primer lugar, tratar de establecer unas cotas mínimas que delimiten lo más concisamente posible el campo de

¹³⁶ BERGMAN, Ingmar: *Linterna mágica*. (*Opus cit.*); p. 247.

trabajo. Con este propósito veremos primero de qué realidades se ocupa el autor y después el aspecto bajo el que aborda estas realidades. A lo largo de la exposición se irán vertiendo una serie de elementos básicos del discurso filmico bergmaniano, que nos permitirán adentrarnos paulatinamente en conceptos generales de la codificación audiovisual. No en vano el cineasta sueco ha sido considerado, tanto por la crítica como por sus compañeros de profesión, como uno de los máximos contribuyentes al desarrollo del lenguaje cinematográfico e incluso, podríamos decir, a su generación: *«En un primer nivel está el gran grupo de realizadores que entretienen al público con películas buenas y sólidas año tras año. Por encima de este nivel están los artistas que hacen películas más profundas, más personales, más originales y más emocionantes. Y finalmente, por encima de todos, está Ingmar Bergman, que probablemente es el artista cinematográfico más grande, si lo tenemos todo en cuenta, desde la invención de la cámara de cine»*.¹³⁷

Pese a que es necesario reconocer que la repercusión internacional de la obra bergmaniana ha tenido lugar principalmente en base a su producción filmica, el conjunto de la producción artística e intelectual de Ingmar Bergman abarca, como ya sabemos, los ámbitos de la literatura, el cine y el teatro. La descripción que sigue se basa primordialmente en el hecho cinematográfico, aunque

¹³⁷ Palabras de Woody Allen recogidas en el anexo al programa nº 5 de 1998, de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, con motivo de la primera exhibición en España de la obra cinematográfica completa de Bergman.

no se evitarán las oportunas referencias a las vertientes literaria y teatral de su obra, pues ya se ha hecho mención de la diversidad de intereses de nuestro autor con respecto a los citados medios de expresión. Todo este recorrido lo haremos de la mano del propio Bergman, pues en el presente estudio no sólo nos interesa conocer los conceptos fundamentales que él emplea, sino también y muy especialmente cómo los entiende. Repasaremos, así, algunos de los temas centrales de la metafísica clásica, pero sin pretender convertir este capítulo en una especie de prontuario de la materia, sino tratando de llevar a cabo una labor propedéutica que nos permita acercarnos al cine de Bergman con un dominio mínimo de su bagaje filosófico y de su lenguaje filmico. Una vez completado este proceso de aproximación, estaremos en disposición de adentrarnos de pleno en el pensamiento bergmaniano.

Tomando como punto de partida su primer film como director, **Crisis**, realizado en 1945, podemos darnos cuenta de que desde un principio el objeto de la reflexión bergmaniana lo constituye el hombre, pero no el hombre en su esencia, no en un sentido abstracto, sino el existir del individuo. La postura de Bergman con respecto al hombre es radicalmente nominalista, desde este primer film hasta el punto de inflexión que en supondrá en su obra el rodaje en 1956 de **El séptimo sello**. No existe el *bípedo implume* de la

leyenda, ni el *hombre, lobo para el hombre* de Hobbes; sólo existe el hombre concreto, de carne y hueso.

Este ser humano singular no sólo es el principal objeto de la filosofía bergmaniana, sino también el sujeto filosofante, convirtiéndose así su filosofía en reflexión, una reflexión a la que, en el caso del cineasta sueco, no le corresponderá una estructura científica -conceptos universales, leyes universales, organización sistemática, materialización de datos- sino que, como sucede con la poesía, estará originada por un sentimiento que obliga al sujeto a reflexionar y que encuentra en la creación cinematográfica su modo de expresión: *«El film nada tiene que ver con la literatura; el carácter y la substancia de estas dos formas de arte se hallan generalmente en conflicto. Probablemente esto tiene alguna relación con el proceso receptivo de la mente. La palabra escrita se lee y asimila por un acto consciente de la voluntad en unión con el intelecto; poco a poco afecta a la imaginación y las emociones. Con una película el proceso es distinto. Cuando sentimos un film, nos preparamos conscientemente para la ilusión. Poniendo a un lado la voluntad y el intelecto, le abrimos paso a nuestra imaginación. La secuencia de tomas actúa directamente sobre nuestros sentimientos»*.¹³⁸

Por medio de la indagación en el problema del hombre y de la mujer, llegaremos a desvelar el punto de vista desde el que aborda

¹³⁸ BERGMAN, Ingmar: *Cuatro obras*. (*Opus cit.*); p. 17.

dicho problema; un punto de vista que, como veremos, será fundamentalmente el de la filosofía existencial, aunque sin olvidar los diferentes aspectos históricos, éticos y, sobre todo, metafísicos que, penetrando más allá de esta corriente filosófica y enlazando - particularmente en cuanto a lo estético se refiere- con la tradición del romanticismo tardío escandinavo, son mostrados de forma explícita en algunos de sus films. Las reflexiones y las intuiciones personales de Bergman, expresadas en lenguaje cinematográfico, sirven de pauta al espectador y le sugieren planteamientos semejantes a los del propio autor.

Comienza el director sueco tratando una cuestión que suele preocuparle bastante y que expone en los films de su primera etapa por medio de la metáfora del cruce de caminos¹³⁹, la toma de decisión a la que se ve abocado todo ser humano cuando en un momento importante de su vida entran en juego varias opciones existenciales. Bergman sugiere que hay elecciones en la vida que marcan de manera indeleble el devenir futuro de un existente. El entorno físico, el entorno familiar y el entorno social del ser individual serán, junto al propio individuo y al antagonista -el *otro*-, los elementos básicos en toda decisión humana y, consecuentemente, en el propio drama existencial. Bergman replantea a través de su obra cinematográfica la validez de las soluciones propuestas por los grandes sistemas

¹³⁹ Vid. los films *Crisis*, *Llueve sobre nuestro amor*, *Barco hacia la India* y *Música en la oscuridad*, en los que Ingmar Bergman pone en imágenes, con diferentes matices, la metáfora del cruce de caminos.

filosóficos europeos y se entrega con acuciante sentido de urgencia a buscar la respuesta a la pregunta ¿qué es el hombre?.

Esta pregunta, que no parece poder ser respondida en Occidente de espaldas al Cristianismo, adquirió caracteres dramáticos en la primera mitad del siglo XX, tras el derrumbamiento estrepitoso de los postulados básicos de una sociedad europea sumida en la furia salvaje de dos conflictos bélicos casi sucesivos: *«Que el hombre se plantea a sí mismo problemas es obvio: a ningún animal se la ha ocurrido inventar la bomba atómica. La bomba atómica encierra un riesgo potencial: está ahí, como un factor que puede producir la desaparición del hombre sobre el planeta. Es un problema que el hombre mismo, a través de sus actividades, ha provocado»*.¹⁴⁰

Para Bergman el individuo humano es objeto de rara fascinación intelectual, motivo de profundas perplejidades, tema central de su obra. El propio individuo filosofante es objeto y sujeto a la vez de la meditación reflexiva, porque es en él mismo donde todos los problemas y preocupaciones se plantean con mayor agudeza y dramatismo. Los diferentes personajes tras los que el cineasta sueco se oculta proclaman sucesivamente la diversidad de posibilidades que la existencia depara al ser humano. La obra bergmaniana constituye un canto romántico a la individualidad, al derecho de cada cual a tomar por sí mismo las decisiones que más afectan a su propio

¹⁴⁰ POLO, Leonardo: *Quién es el hombre. Un espíritu en el mundo*. Madrid: Rialp, 1993; p. 21.

existir, sin obviar por ello el enorme peso que el entorno del existente tiene en cada una de sus elecciones.

3.2.1 - La existencia como posibilidad

El entorno del existente individual, entendido como circunstancia vital del mismo, juega, pues, un importante papel en el desarrollo de los personajes de Bergman, especialmente en los de la primera etapa creadora. El ser individual debe salvar su identidad frente al entorno que tiende a fusionarlo, a despersonalizarlo; por eso *Jenny*, la adolescente protagonista de **Crisis**, decide abandonar a su madre adoptiva y el entorno rural en el que vive para lanzarse al mar de sensaciones que le prometen su madre biológica, de vida un tanto disoluta, y la vida de la gran urbe. No obstante, el nuevo entorno resulta aún más alienante, presentando, al igual que el antiguo, una tendencia a despersonalizar al individuo, a convertirle en uno más, pero con el agravante de aportar un componente moral cargado de sordidez. Ambos entornos forman parte del mundo que debe afrontar *Jenny*, un mundo real que le obliga a decidir entre distintas posibilidades existenciales.

Al afirmarse el personaje como singular, al tener que responder ante sí mismo por la toma de sus propias decisiones, el individuo irá construyendo su propia existencia como una existencia real, vivida

asimismo en un mundo real. Dados los diferentes caminos que se abren ante el ser individual, su existencia real deviene pura posibilidad o, mejor dicho, posibilidad de posibilidades. *Jenny*, la joven protagonista de **Crisis**, obtiene de las consecuencias de sus primeras decisiones importantes el bagaje experiencial necesario para aprender a pensar antes de tomar las que luego serán las grandes decisiones de su vida.

Como contrapunto a *Jenny*, en otro personaje del film, el atormentado *Jack*, podemos encontrar al existente que renuncia a reflexionar antes de decidir; simplemente se ampara en su instinto y en sus deseos, aunque no por ello deja de ser consciente de sus actos. El personaje de *Jack* camina contra el tiempo: su vida se proyecta hacia el futuro mientras su conciencia retrocede hacia el pasado en busca de sus orígenes. En un mundo mediato y aparente *Jack* busca la instantaneidad, la magia del instante irrepetible que le hace sentirse vivo.

Como puede observarse, los primeros pasos de Bergman en su indagación acerca de la naturaleza humana tropiezan con el absurdo. Tanto en **Crisis** como en el segundo film del director sueco, **Llueve sobre nuestro amor**, la pregunta por el ser del hombre y de la mujer, y el interrogante abierto por la metáfora del cruce de caminos no encuentran una respuesta convincente -como ya ha sido mencionado aquí anteriormente, al hablar del estadio estético kierkegaardiano-

pues la presencia del mal en el mundo y la dificultad por encontrarle un sentido a la vida se erigen como obstáculos insuperables para la razón. Por otro lado, Bergman muestra, desde un principio, una marcada tendencia a plantear cuestiones, antes que a responderlas.

El tercer film de Bergman, **Barco hacia la India**, presenta a unos personajes sumidos en una rutina deprimente, en una dolorosa soledad, así como en la clara conciencia de que sus vidas constituyen un drama encaminado a desembocar en un oscuro interrogante sin respuesta posible. Con estos antecedentes, Bergman evoca en esta obra la opción existencial de la huida hacia un lugar lejano y fascinante: la India. Y tanto la India -escape- como el hogar -involución- son dos muestras del sinsentido de esa etapa estética, de una existencia vivida sin convicción.

Si en su primera obra, **Crisis**, la duda existencial de la protagonista se resuelve en un retorno al origen, al hogar y al pueblo donde pertenece, en **Barco hacia la India** sucede todo lo contrario: en este caso el protagonista opta por la separación, por la ruptura con sus raíces. Las diferentes propuestas existenciales que Bergman nos muestra en esta primera etapa de su obra, calificada de impresionista por el pensador Charles Moeller -debido a la predilección que en ella muestra el cineasta sueco por la exaltación del instante- presentan como hilo común la preocupación por el momento presente: «*Podemos clasificar la producción de Bergman en*

*tres períodos. El primero llega hasta 1950, y en él la obra se desprende con dificultad del impresionismo, del naturalismo a veces algo melodramático».*¹⁴¹

De todos modos, el tratar de forzar el *tempo* de la existencia, la "preocupación por el instante", termina por revelarse como otra manera de *no* vivir el presente. Cabría añadir a lo dicho por Moeller que esta exaltación del instante reaparecerá en diferentes ocasiones a lo largo de toda la obra bergmaniana, especialmente en los llamados films "de cámara". Podría decirse que son películas en las que pequeñas porciones de tiempo, de apenas segundos o aún menos, se transforman y alargan ocupando una hora y media de nuestra vida, de la vida del espectador.

El siguiente film de Bergman, **Música en la oscuridad**, sigue en la línea impresionista y profundiza en el melodrama de raíz decimonónica como no lo había hecho en las cintas precedentes. En esta ocasión, la situación límite representada por el cruce de caminos no vendrá exclusivamente dada por motivaciones humanas, sino que a éstas se les añadirá el elemento de la fatalidad: tras afrontar toda clase de peligros durante la guerra, *Bengt Vyldeke*, un joven soldado, queda totalmente ciego como consecuencia de un disparo recibido al intentar salvar la vida de un perro. Este suceso fatal marcará la existencia futura del protagonista, quien se entregará al aprendizaje

¹⁴¹ MOELLER, Ch.: *Literatura del siglo XX y cristianismo*; VI vols. Madrid: Gredos, 1995; vol VI; p. 94.

de la música hasta convertirse en un virtuoso del piano, al mismo tiempo que se abrirá ante él todo un mundo interior, repleto de sensaciones, del que antes carecía.

La réplica al personaje de *Bengt Vyldeke* vendrá de la mano de una joven, *Ingrid Oloffsdotter*, que se verá obligada a decidir entre el amor del pianista ciego y el de un hombre que no sólo se halla en plenitud de facultades físicas, sino que hace alarde de ellas. El afán de superación de *Bengt* marca el desarrollo y posterior desenlace de una historia en la que, al margen del contenido ético¹⁴², el elemento musical juega un importante papel, anticipando de algún modo la estética de trabajos posteriores, como **Hacia la alegría**, **¡Esas mujeres!**, **La flauta mágica** y **Sonata de otoño**.

Sin abandonar la estructura arquetípica de los trabajos precedentes, en el siguiente film, **Ciudad portuaria**, el cineasta sueco deja en un segundo término la metáfora para adoptar un lenguaje más cercano al realismo. De hecho, diversos críticos han coincidido en encuadrar este film entre la corriente neorrealista, nacida en la empobrecida Italia de la segunda postguerra y cuyo interés se centraba en constatar el estado auténtico del país. En este caso, Bergman muestra el entorno social de los muelles de Göteborg, uno de los puertos más importantes de Escandinavia: «*Después de Ciudad portuaria* Bergman se lanza a lo desconocido, sin tomar en

¹⁴² El estadio ético y el estadio estético aparecen claramente demarcados en este film -y aún en otros- de la *etapa de juventud*. Es el estadio religioso el que permanece en estado latente en **Música en la oscuridad**.

*cuenta los gritos de quienes quisieran que investigara la nueva sociedad de la postguerra sueca (...) La influencia, en este caso, parece ser de Rossellini o De Sica».*¹⁴³

Si bien a finales de los cuarenta Suecia no se hallaba ni mucho menos tan empobrecida como otras naciones implicadas en el conflicto bélico, Bergman plasma en este film el lado oscuro de una ciudad no exenta de conflictividad social y laboral, particularmente en lo que se refiere a los correccionales femeninos y a las condiciones de trabajo de ciertas industrias y comercios. No obstante, la intencionalidad primera del cineasta sueco no parece dirigirse a la denuncia social, sino a realizar una detallada composición de tiempo y de lugar a partir de la cual explora el existir de sus siempre atormentados personajes, teoría ésta que veremos confirmada en sus siguientes trabajos, con el consiguiente desencanto de quienes hubieran querido que Bergman se adentrara en un cine de mayor contenido político y social.

El rodaje del film **Prisión**, constituye un punto de inflexión que se concretará dos años más tarde en el giro que tomará su obra con **Juegos de verano**. La temática de **Prisión** -basada en un relato del propio Bergman- es aún más puramente existencialista que la de los films precedentes, aunque con connotaciones ciertamente particulares. El cineasta de Uppsala hace girar sobre sí misma lo que

¹⁴³ COWIE, Peter: *Cine sueco*. México: Era, 1970; pp. 125-126.

se ha dado en llamar como la metáfora del cruce de caminos, convirtiéndola en una meta-metáfora, expresada en tres niveles de lenguaje. El argumento gira en torno a un profesor de matemáticas que le propone a un antiguo alumno -ahora director cinematográfico- la realización de un film sobre el infierno. Paralelamente, el elemento trágico -potenciado por la gran pasión que Bergman siente por el teatro- sigue gozando de la misma categoría ontológica que en **Crisis**. De todo ello extraemos la impresión de que el cineasta sueco se hallaba, durante la concepción de **Prisión**, en un estado mental de frenética ebullición: «*En 1948 se produce una obra clave, **Prisión**, que contiene una especie de resumen de lo que vendrá luego*». ¹⁴⁴

La gestación del nuevo giro en la obra de Bergman se alargaría por espacio de unos dos años a partir del rodaje del citado film, tiempo suficiente para la sedimentación de ciertas ideas que se dejaron entrever en **La sed** y en **Hacia la alegría**, los siguientes trabajos de Bergman. El estadio ético kierkegaardiano, con su preocupación por la responsabilidad frente a la existencia, especialmente cuando ésta se decide vivirla en pareja, va adquiriendo cada vez más protagonismo en el cine de Bergman, aun sin dejar nunca del lado a su precedente, el estadio estético, caracterizado por una sensualidad que brota de manera totalmente espontánea, como se evidenciará de forma magistral en el film **Un verano con Mónica**.

¹⁴⁴ MOELLER, Charles: *Literatura del siglo XX y cristianismo*. (Opus cit.); vol VI; p. 94.

3.2.2 - El problema del mal

Ciertamente, el problema del mal, de su presencia en el mundo, de su origen en la propia naturaleza humana y de su supuesta justificación, es un tópico presente prácticamente en toda la obra bergmaniana. Más allá de la indudable influencia paterna, fue a raíz de los contactos de Bergman con los intelectuales del *Gamla Stan* de Estocolmo que la problemática del mal se convirtió en uno de los ejes de su pensamiento, como bien señala Jean Béranger: «*Nuestros quijotes del Gamla Stan habían comprendido muy pronto que, a pesar de los lemas egocentristas proclamados aquí y allá, cada ser humano lleva, quiéralo o no, las raíces del mal profundamente ancladas en el fondo de sí mismo, y que la verdadera victoria consiste menos en triunfar sobre un adversario intercambiable, elegido como chivo expiatorio, que en intentar, en la medida de lo posible, controlar los propios instintos y dominarlos*».¹⁴⁵

Partiendo de estas premisas, Bergman renunció a seguir la corriente imperante en la cinematografía mundial y se negó a explorar de modo directo las causas y las secuelas directas de la II Guerra Mundial, tratando, en cambio, de mostrar aquellos síntomas de la violencia y la crueldad que son inmanentes al sujeto existencial.

¹⁴⁵ BÉRANGER, Jean: *Ingmar Bergman et ses films*. París: *Le Terrain Vague*, 1959; pp. 20-21. Citado por Moeller en el vol. VI de su obra *Literatura del siglo XX y cristianismo*; p. 93.

El resultado fue una serie de películas caracterizadas por una mayor profundización psicológica en los personajes que la llevada cabo en las *obras de juventud*; películas que se interrogaban acerca del origen del mal latente en el hombre y que, tanto por su temática como por su contenido, podían ser calificadas como existencialistas, aún con más razón que las de la etapa precedente.

El cine, en su papel de testimonio de la historia y el pensamiento del siglo XX, tardó todavía unos años en trasladar a la pantalla las obras de los escritores pertenecientes a dicho movimiento, como *Bonjour tristesse*, realizada en 1959 por Otto Preminger, según la novela homónima de Françoise Sagan. Sin embargo, el caso de Bergman resulta bien distinto al de Preminger y al de la mayoría de realizadores que han trabajado en esta línea, pues el cineasta sueco no se dedica a la adaptación de obras de escritores existencialistas, sino que es su propio trabajo original el que puede ser encuadrado en dicha corriente de pensamiento¹⁴⁶.

La acción de **La sed** tiene su origen en el viaje en tren de un joven matrimonio. En este film, Bergman supera el riesgo que supone tratar en una misma historia temas tan escabrosos como el aborto o el suicidio, y al mismo tiempo desarrollar una compleja metáfora acerca de la oposición guerra/paz -tanto en lo referente al paisaje exterior como al interior- sin caer en la demagogia o en el discurso

moralizante: «*Ya en un compartimento para ellos solos en el tren, el espacio reducido empieza a enfurecer a Ruth. Su esposo es dócil, pero ella va y viene incesantemente y es incapaz de calmarse. No cesa de comentar las malas costumbres de él, y él las de ella (...) La desolación y la ruina de sus vidas se sugiere mediante tomas de las destrozadas ciudades de Alemania por las que pasa el tren en su viaje*». ¹⁴⁷

La intencionalidad de Bergman, tanto en este film como en otros de este segundo período, parece cifrarse en la exposición de ciertas actitudes psicológicas próximas a la desesperación y al sentimiento de culpa, es decir, en la representación de los síntomas humanos del dolor y del mal, más que en la búsqueda de las causas materiales que los provocan, reflexión ésta última que deja en manos del espectador.

Antes de llegar al fin de 1949 Bergman rodó **Hacia la alegría**, un film que toma el nombre de la famosa pieza musical *An die Freude*, de Ludwig van Beethoven. Se trata, pues, de una película en la que el elemento musical juega un papel importante, tanto en el aspecto físico como en el metafísico. La alegría de la que nos hablan tanto Bergman como Beethoven es una alegría a la que se llega por el dolor, por el afán de superación del espíritu ante los reveses que depara la existencia. El procedimiento narrativo, basado en la evocación, parte del anuncio que recibe *Stig* de que su esposa y su hija menor han

¹⁴⁶ Habiendo montado en 1946 la obra **Calígula**, de Albert Camus, en el Teatro Municipal de Göteborg, Bergman meditó la idea de escribir un guión con el citado autor existencialista, aunque el proyecto no pudo llevarse a cabo debido a la temprana muerte de Camus.

¹⁴⁷ COWIE, Peter: **Cine sueco**. (*Opus cit.*); pp. 134-135.

fallecido en un accidente doméstico. Coincidiendo con un acorde de arpa, *Stig* rememora los últimos siete años de su vida, a lo largo de los cuales se van dibujando con detallada meticulosidad los caracteres psicológicos de los personajes que intervienen en la historia.

La pérdida de un ser inocente es un tema que preocupó a Bergman desde la edad de diecisiete años, a raíz del anteriormente citado suceso de Renania. En aquellos días de 1936 había escrito un relato que, con el paso del tiempo, inspiraría trabajos como **Hacia la alegría** y, sobre todo, **Juegos de verano**. Esta última película, rodada en 1950, es la que mejor recoge el sentimiento de su adolescente autor en el momento tuvieron lugar los hechos, si bien el Bergman adulto se encarga de enmascararlos oportunamente, cambiando, entre otros aspectos, los roles masculino/femenino de la acción principal: «Prefiero **Juegos de verano** por razones de tipo íntimo. Hice **El séptimo sello** con la cabeza. **Juegos de verano** con el corazón. Esta historia quedará ligada, para siempre, a una parte de mi juventud: era, en su origen, una pequeña novela corta, escrita a los diecisiete años». ¹⁴⁸

En esta exposición del problema del mal en el cine de Bergman, diremos que otra de las características psicológicas esenciales de los personajes de esta segunda etapa es que presentan lo que Charles

Moeller ha dado en llamar como "*una oscilación entre el rosa y el negro*"¹⁴⁹, es decir, una cierta actitud irónica que oculta la tristeza del viaje a la desesperación. Así sucede en los personajes femeninos de **Tres mujeres**, un trabajo en tono de comedia dramática que encierra algunas claves sobre el mundo de la pareja, que serán desarrolladas ampliamente dos décadas más tarde en obras como **Secretos de un matrimonio** o **La carcoma**. Y también encontramos la misma actitud -aunque con formas opuestas- en el *Dr. David Ernemann*, el protagonista de **Una lección de amor**, la única obra en la que Bergman aborda de pleno y sin ambages el género de la comedia, empleando para la ocasión un tono cercano a los de Mauritz Stiller y Ernst Lubitsch, como acertadamente señala Carlos Staehlin: «**Una lección de amor** parece preludiar en algunos aspectos a **Fresas salvajes** (...) El doctor David Ernemann insinúa lo que será el doctor Isak Börg, pero con más humorismo que tristeza. Y la película también está construida con la alternación de dos tiempos, presente y pasado, siguiendo los recuerdos del protagonista. Esta obra, en la que se notan las influencias de Mauritz Stiller y de Hjalmar Bergman -el estilo que Ernst Lubitsch trasplantara de Europa a América- demuestra el

¹⁴⁸ Declaraciones de Bergman a Jacques Siclier, en la revista *Cahiers du cinema*, nº 88, octubre de 1958. Citado por Charles Moeller en el vol. VI de su obra **Literatura del siglo XX y cristianismo**, p. 91.

¹⁴⁹ Cfr. MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo**. (*Opus cit.*); p. 94.

*dominio que tiene Bergman del movimiento escénico y su mano maestra en la dirección de actores».*¹⁵⁰

Los temas centrales de **Noche de circo**, película realizada en 1953, son la humillación humana, la imposibilidad de evasión, la cerrazón de horizontes. La marcha de una *troupe* decadente, casi en descomposición, constituye una imagen alegórica de la vida interior de sus integrantes, unas figuras a las que la felicidad se les presenta como algo utópico e inasequible; y el futuro, como algo totalmente previsible. Así, Bergman se muestra como un maestro a la hora de retratar las interioridades -no sólo las debilidades- de sus personajes: *«La película **Noche de circo** es la obra más negra que hasta entonces había hecho Bergman. Roza el límite de la desesperación. Y sólo es comparable en esto, aunque con una perspectiva distinta, con **El silencio**. En ambas películas se presenta una marcha en la oscuridad».*¹⁵¹

El tono sombrío de **Noche de circo** tuvo continuidad en el siguiente trabajo, **Sueños**, un film ambientado en el mundo de las modelos de alta costura. El universo decadente del circo deja paso, en esta ocasión, a un mundo en clara ascensión: el de la publicidad y la moda. Pese a lo opuesto del escenario, el trasfondo viene a ser el mismo: el de unos personajes a los que la realidad se les aparece como una ilusión. Una ilusión que, paradójicamente, nunca llegará a

¹⁵⁰ STAEHLIN, Carlos: "Ingmar Bergman", en la revista **Cuadernos cinematográficos**; nº3. Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía; Universidad de Valladolid, 1968; pp. 308-309.

hacerse realidad, dejando en su lugar el regusto amargo de una existencia desprovista de sentido, ante la falta de justificación racional del mal que reside en todo ser humano.

3.3 - El ser y la muerte

Ya incluso antes de interrogarse por el sentido del ser, desde los ancestrales rituales primitivos del hombre salvaje, el existente humano parece haber desarrollado la necesidad de formularse la pregunta por el sentido de la muerte y por la posible pervivencia allende la misma¹⁵², como así lo atestiguan los objetos que a menudo se han hallado en las cercanías de túmulos, cementerios y demás lugares funerarios. Esta es una muestra fehaciente de la profunda raíz humana de la preocupación por la trascendencia a la existencia terrena sentida por toda comunidad; y sigue siéndolo en la cultura contemporánea, pese al creciente proceso de secularización en el que innegablemente se halla inmersa.

Aunque ésta sea una realidad aparentemente difícil de obviar, en el ámbito cinematográfico -que es el que aquí nos ocupa- tropezamos con serias dificultades a la hora de encontrar trabajos filmicos que se ocupen con rigor de la cuestión del *ser para la muerte*, siendo algunas de la honrosas excepciones, precisamente, las adaptaciones

¹⁵¹ STAEHLIN, Carlos: "Ingmar Bergman", en la revista **Cuadernos cinematográficos**. (*Opus cit.*); p. 319.

¹⁵² Cfr. ELIADE, M.: **Tratado de la hª de las religiones**. Madrid: Cristiandad, 1981; pp. 25-56 y 338-355.

cinematográficas de obras literarias de talante existencialista, como las antes mencionadas **La peste** y **El extranjero**, de Albert Camus, o **Bonjour, tristesse**, de Françoise Sagan. Analizar las causas de esta escasez escapa a las pretensiones formales de este libro, pero una de ellas podría cifrarse en que los intereses comerciales, unidos al tradicional cometido lúdico que se le ha asignado al cine, no resultan compatibles con un estudio en profundidad del problema de la muerte.

Tras el notable éxito de crítica y público obtenido con la película **Sonrisas de una noche de verano** en 1955, Ingmar Bergman aprovechó la ocasión para desempolvar un guión escrito varios años antes y que Carl Anders Dymling, productor de la *Svenk Filmindustri*, había rechazado por considerarlo excesivamente "difícil" para su explotación comercial. El guión se titulaba **El séptimo sello** y estaba basado en la pieza teatral **Pintura sobre madera**, que el propio Bergman había escrito para sus alumnos de la Escuela de Teatro. Su contenido se encuadraba de pleno en la corriente existencialista y su tema central no era otro que la relación entre el ser y la muerte.

Tras este poderoso ensayo -considerado por muchos especialistas como la obra cumbre de Bergman- vendrían otros films siguiendo la misma línea: **Fresas salvajes** se constituye a partir de la historia de un anciano profesor, que evoca su pasado al intuir la proximidad de su fin; **En el umbral de la vida** es una reflexión

acerca de los márgenes físicos de la existencia biológica; **El manantial de la doncella** replantea la pregunta por el sentido de la vida a partir de una balada medieval que narra el brutal asesinato de una joven doncella, hija de una familia profundamente católica. La búsqueda de respuestas en esta tetralogía -que se inicia en 1956 y concluye en 1959- con la cuestión del ser y la muerte como tema central, culminará con una nueva vuelta de tuerca del existencialismo bergmaniano, desarrollada en una trilogía posterior -rodada entre 1960 y 1963- en la que el cineasta sueco dejará, al menos aparentemente, zanjadas algunas de las cuestiones planteadas a lo largo de toda su filmografía anterior.

3.3.1 - La *angest* bergmaniana

Como ya se ha apuntado antes, la obra cinematográfica de Bergman se encuentra frecuentemente asociada a la corriente de pensamiento existencialista. Dado el amplio espectro que abarca esta corriente, no resulta de más que intentemos profundizar en el particular tratamiento que el cineasta sueco ofrece del problema del ser y su relación con el Mundo y con Dios en la parte central de su obra filmica. **El séptimo sello, El manantial de la doncella, Como en un espejo, Los comulgantes y El silencio** son los films en los que se plantea abiertamente esta cuestión.

La *angest* que se desprende de los personajes bergmanianos, no es más que un reflejo de la propia angustia existencial del autor. Ambientada en la Suecia medieval de mediados del siglo XIV, las primeras secuencias de **El séptimo sello** -film rodado en 1956- muestran la desesperación de un caballero cruzado que a su regreso al hogar se encuentra con un pueblo azotado por la peste. El título del film evoca el capítulo quinto del *Apocalipsis*, en el que San Juan explica que Dios sostiene un papiro en su mano con los Siete Decretos Divinos. Para poder leer el rollo de papiro hay que ir rompiendo, uno a uno, los siete sellos que lo cierran. Al romper el último de ellos y tras un silencio de treinta minutos, habrá llegado el momento de escuchar la suprema revelación: se presentará ante nosotros el destino final del hombre.

En medio de este ambiente apocalíptico, marcado por la angustia provocada por la guerra y por la peste, Bergman encuentra el lugar idóneo para componer dos aproximaciones distintas -y más aún, opuestas- a la cuestión de la trascendencia. En primer lugar, por medio de una secuencia que ha pasado por derecho propio a los anales de la historia del cine, el director sueco nos muestra la figura del Cristo sufriente en una enorme cruz, portada por una procesión de flagelantes. Esta particular visión del sentido del sufrimiento de Cristo sirve a Bergman para ilustrar, a modo de *tableau vivant*, lo que él considera como la fe mal comprendida, el "Dios-eco" del que nos

habla Charles Moeller¹⁵³, el "Dios de la religión cerrada" descrito por Henri Bergson¹⁵⁴; un ídolo al que se recurre en momentos de angustia, como último recurso de amparo: *«Es evidente que, con frecuencia, la fe en Dios puede resultar desviada en el sentido de un círculo mágico destinado a ocultarnos la realidad; que nos fabricamos sin cesar una imagen tranquilizadora de Dios, de un Dios que nos ama, que nos preservará, por ser nosotros objeto de una misteriosa predilección, de tal o cual desdicha que se bate sobre los demás, pero que nosotros sólo entrevemos vagamente; que nos formamos constantemente esos "dioses de bolsillo", ese pequeño amuleto, esos ídolos tranquilizadores, esos grisgrises y esos tabúes que tocamos, que palpamos regularmente para exorcizar el maleficio que nos amenaza, que me amenaza a mí. La Escritura tiene un nombre para esto: idolatría (...) Este dios no es, en efecto, sino el eco de nuestros temores, de nuestros deseos de dicha, de nuestra ansia de quedar a salvo.»*¹⁵⁵.

A raíz del clima de angustia y terror originado por la peste negra del siglo XIV, proliferaron en diversos lugares de Europa estas bandas de cientos, incluso miles de flagelantes, que recorrían los caminos haciendo penitencia para implorar el perdón de los pecados. Este movimiento, mezcla de fanatismo, morbosidad e histeria colectiva, fue condenado por el Papa Clemente VI, quien instó a gobernantes y obispos a abogar por su disolución. Como

¹⁵³ Cfr. MOELLER, Charles: *Literatura del siglo XX y cristianismo*. (Opus cit.).

¹⁵⁴ Cfr. BERGSON, Henri: *Les deux sources de la morale et de la religion*. París: PUF, 1932.

contrapartida a esta desviación de la fe, personificada en aquellos que únicamente buscan en Dios un lugar para el cobijo individual, Bergman nos presenta en el film la fe profesada por una sencilla familia de actores juglarescos, formada por *José, María* y el pequeño *Miguel*. Esta familia será, a la postre, la única que sobrevivirá a la visita mortal de la peste, erigiéndose en una afirmación de la continuidad de la vida. Ellos simbolizan la esperanza, el triunfo de la ternura, de la que, a propósito de los personajes bergmanianos, nos habla Charles Moeller: *«La ternura que liga a los seres es la cosa más frágil, la más amenazada: Bergman ha mostrado cien veces hasta qué punto el universo de los hombres es anónimo e impersonal, duro y asesino. La ternura es al mismo tiempo la realidad más robusta, la más invencible. Basta con que haya existido para que algo cambie y la vida quede justificada (...) La ternura de los personajes de Bergman no es explícitamente la caridad. Pero ¿quién se atrevería a decir que no la refleja "como en un espejo"? Esa ternura vencerá al miedo y a la obsesión de la nada»*¹⁵⁶.

Mientras disputa su partida de ajedrez con La Muerte, *Antonius Blok* trata de hallarle un sentido a su vida. El personaje central de **El séptimo sello** no lo encuentra entre los flagelantes, ni entre los fanáticos que queman en la pira a una joven acusada de brujería. En cambio, consigue hallar un remanso de paz en la hospitalidad que le

¹⁵⁵ MOELLER, Charles: *Literatura del siglo XX y cristianismo*. (Opus cit.); p. 107.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 130-138.

ofrece una familia de humildes actores, quienes comparten con él lo poco que tienen: un cuenco de leche y un puñado de fresas. La propuesta bergmaniana viene de la mano, pues, de la contraposición de diferentes tipos existenciales: los creyentes y los descreídos, los fanáticos y los indiferentes, los que viven atormentados por la ambición y los que prefieren la sencillez y la ternura, como bien señala el crítico J.M. García Escudero: «***El séptimo sello** es la búsqueda angustiada de Dios por un hombre que fue a las Cruzadas, sin duda seguro de sí mismo, y vuelve titubeante, sin que contribuyan, por cierto, a sacarle de este estado el encuentro con el sacerdote que le animó a ir y es ahora un renegado, ni el histerismo de los flagelantes, ni el horror de las condenaciones por brujería, ni la mezcla de fe y obscenidad que encuentra en una población espantada por la propagación de la peste (...) Hay simplemente un hecho, la muerte, y ante él, los que creen en el más allá, los que no creen y los que dudan*»¹⁵⁷.

3.3.2 - La trascendencia del ser

En **El manantial de la doncella**, rodado en 1959, Bergman vuelve a situar la acción en la Baja Edad Media, siendo el punto de partida del guión -escrito en colaboración con Ulla Isaksson- una

¹⁵⁷ GARCÍA ESCUDERO, J.M.: "El problema metafísico en **El séptimo sello**", en la revista **Film Ideal**, vol. III, nºs 142-146; año 1961, p. 32.

balada que data precisamente de la época, titulada *La hija de Töre de Vange*. El tema central de la balada, que se repite en numerosas narraciones en verso y en prosa, es de origen románico, aunque fue en suelo nórdico donde adquirió el carácter legendario que la relaciona con el brote de un manantial -que aún podemos encontrar hoy, en los alrededores de Ostrogotia- y con la edificación del primer templo de piedra erigido en Escandinavia, el templo de Kärna.

Tomando la balada de *La hija de Töre de Vange* como punto de partida, en **El manantial de la doncella** Bergman trata la muerte como un momento de tensión en la vida humana: aquí la muerte es presentada como sacrificio, como un gesto para aplacar el odio o la ira de Dios. Los sacrificios de *Karin* y de los tres pastores adquieren tintes tanto paganos como cristianos. Las muertes de *Karin* y del pequeño de los pastores presentan matices cristianos, en tanto que evocan el sacrificio de Cristo, donde la muerte ya no aparece como problema, sino como solución, como rescate de los hombres. La muertes de los dos pastores asesinos adquieren, en cambio, un valor pagano, de venganza justiciera impartida por el señor *Töre de Vange*, padre de la muchacha ultrajada.

Pero analicemos con más detalle los pormenores de esta cruda historia: *Karin*, una joven doncella que se dirigía a la iglesia para los maitines, es violada y asesinada en el camino por dos hermanos, a los que acompaña un tercero, que no es más que un niño. Un

manantial brota del suelo en el mismo lugar en que la joven ha encontrado la muerte. Junto a este manantial, el padre de *Karin* hace el voto de construir una iglesia de piedra, como expiación por el pecado de venganza que le ha llevado a matar no sólo a los dos hermanos asesinos, sino también al tercero, el menor, que se había mantenido al margen de la crueldad de sus mayores.

Estos adornos de la leyenda amplifican el tema central y lo profundizan, situándolo, como ya se ha visto, en el límite de lo pagano con lo cristiano, pues si por un lado encontramos en la película una alusión directa a los conceptos de pecado y expiación, por otro tenemos las invocaciones paganas de otros personajes del film, entre ellos el de una joven muchacha adoptada por la familia de *Karin*. Y también podemos considerar pagano el baño ritual practicado por *Töre*, antes de llevar a cabo su venganza. La co-guionista de la película, Ulla Isaksson, expone su intención de plasmar la tensión existente en la Suecia de la Baja Edad Media, que ya se había convertido oficialmente al Cristianismo pero en la que, más o menos ocultamente, se seguían venerando los antiguos dioses: *«Por consiguiente, fue necesario hallar un denominador común lo más amplio posible y, en torno a éste, construir la película de tal manera que se conservase la leyenda y se la hiciese aceptable. Para esto ha sido necesario añadirle algunos pormenores. A fin de lograrlo se ha seguido en todo el conjunto una línea de tensión que, si bien no*

aparece en la balada, está justificada por su situación en aquel tiempo. Es la tensión existente en aquella época entre el paganismo y la religión cristiana (...) Esta tensión aparece igualmente en los pormenores. Compárense los sitios de los dos hombres. El del viejo pagano, cubierto de ídolos y signos mágicos; el del padre, alto como una cátedra y adornado con imágenes de santos. El furor de venganza del padre tiene también sus raíces en el paganismo. Se entre a él con una naturalidad total, sin un momento de vacilación y con el apoyo incondicional de su esposa. El baño que se hace preparar antes del acto de venganza no tiene ciertamente un fondo ritual, pero sí es un símbolo de su deseo de purificación antes de la venganza, como podía tenerlo antes de su sacrificio. El episodio del baño aparece así ligado juntamente a las tradiciones pagana y cristiana»¹⁵⁸.

El nacimiento espontáneo de un manantial, justo en el lugar exacto donde yacía la joven asesinada, parece constituir una alusión -la más directa en toda la obra bergmaniana- a la trascendencia del ser. Aunque el contexto general de la obra hizo pensar a algunos críticos en una interpretación del film próxima al naturalismo romántico que, como ha sido dicho, se halla presente en trabajos anteriores, Carlos M. Staehlin, por su parte, vio en este final la escenificación de un milagro que representa el triunfo del cristianismo sobre el paganismo: «*Bajo la parábola del drama rural,*

¹⁵⁸ ISAKSSON, Ulla: "A propósito de *El manantial..*", en la revista *Cuadernos cinematográficos*. (*Opus cit.*); p. 332.

*en la película se presenta nada menos que la victoria del Cristianismo sobre el paganismo, no por destrucción, sino por conversión. Es decir, una victoria según al auténtico espíritu cristiano, gracias a la inmolación de una víctima inocente y a una milagrosa intervención de Dios»*¹⁵⁹.

Retomando los films inmediatamente anteriores a **El manantial de la doncella**, podemos darnos cuenta de que en el seno de la familia integrada por el conjunto de los personajes bergmanianos, el profesor *Isak Börg*, protagonista de **Fresas salvajes**, sería pariente cercano del director circense de **Noche de circo** y del caballero cruzado de **El séptimo sello**. La vida de todos ellos queda resumida en un viaje, una odisea homérica en la que la muerte, como límite natural del ser, aparece acechante una y otra vez, recordándonos su inexorabilidad. Por si esto fuera poco, es necesario añadir que Bergman eligió para interpretar al profesor *Börg* -a modo de homenaje- a un Victor Sjöström ya anciano, aproximadamente de la misma edad que el personaje, y que, asimismo, moriría poco después de concluir el rodaje de la película.

Isak Börg viaja en coche desde Estocolmo hasta Ciudad Universitaria de Lund acompañado por su hija política y por tres jóvenes que recoge en la carretera. A lo largo del viaje el profesor se ve acosado por los recuerdos del pasado, en una sucesión que le

¹⁵⁹ STAEHLIN, Carlos: "Comentario a **El manantial de la doncella**", en la revista **Cuadernos cinematográficos**. (*Opus cit.*); p. 333.

conduce a recordar los errores y los sufrimientos de su vida. En **Fresas salvajes** Bergman pretende mostrar la miseria de una existencia plena de racionalidad, pero vacía en cuanto a los sentimientos se refiere. A este respecto, resulta aclaratorio el modo en que el crítico Peter Cowie describe el trasfondo del film: *«El primer deber de un doctor, como se pone de relieve en el más inquietante sueño de Isak, es pedir perdón. Representa Isak a todos los que han desdeñado los valores reales de la vida. Y en el mundo de Bergman, la condición de hombre sólo mejora si consigue entender la verdad de sí mismo. Como Heráclito, cree que en el conflicto del hombre puede descubrir su propia alma»*¹⁶⁰. Bergman construye la estructura de **Fresas salvajes** a partir del paralelismo entre el pasado y el presente, mostrando su semejanza e intentando sacar algo parecido a una enseñanza: la necesidad y la eficacia de la relación -no sólo intelectual, sino también afectiva- de cada ser existente con los demás seres existentes, es decir, con el *otro*.

La acción de **El rostro** arranca en un sombrío bosque, camino de Estocolmo, en 1846, y en su desarrollo argumental va recuperando, secuencia a secuencia, cuestiones y planteamientos ya sugeridos en trabajos anteriores, aunque añadiéndoles siempre algún nuevo matiz. La oposición racionalismo/romanticismo se erige en el núcleo argumental del film, cuyo discurso se nutre, asimismo, de la

¹⁶⁰ COWIE, Peter: **Cine sueco**. (*Opus cit.*); p.188.

contraposición dialéctica de otros pares de opuestos, como ser/apariencia, magia/ciencia o comedia/tragedia. Más que una estructura lógica, **El rostro** presenta una cadena de episodios autónomos, nacidos de impresiones fugitivas e incoherentes en la mente de su autor, a semejanza de un ensueño que a ratos deviene pesadilla y a ratos evasión, pero que carece de conclusión estrictamente lógica. La alusión bergmaniana a la trascendencia del ser adopta en **El rostro** la apariencia de un juego, de una ilusión que, sin embargo, consigue conectar con la realidad en mayor medida que el cientifismo, representado en el film por el *Dr. Vergerus*, consejero real de Medicina, lo que ha llevado a algún crítico a albergar ciertas dudas acerca de la intencionalidad de esta obra: *«En la película se entremezclan, con agilidad acrobática, lo dramático y lo alucinatorio con lo cómico y lo grotesco, la historia con la parábola y el realismo con el misterio. Este carácter, hasta ahora único, de **El rostro**, en la serie de obras de Bergman, le ha dado esa calidad fascinante y desconcertante. Hay momentos en que el espectador llega a dudar de si Bergman le habla en serio o en broma.»*¹⁶¹.

Parece ser que tras la realización de su siguiente film, **El manantial de la doncella**, el cineasta de Uppsala se vio de nuevo en una encrucijada que le impelía a tomar una decisión en lo referente a la conducción de su carrera cinematográfica, iniciándose así un

¹⁶¹ STAEHLIN, Carlos: "Comentario a **El rostro**", en la revista **Cuadernos cinematográficos**. (*Opus cit.*); p.323.

nuevo giro en su actitud y en su estilo a la hora de abordar la pregunta por el ser, giro que tomaría cuerpo en la trilogía integrada por los films **Como en un espejo**, **Los comulgantes** y **El silencio**. Como ya comentamos, durante la II Guerra Mundial, Bergman pasó por una crisis de fe que le acercó al agnosticismo. Con el paso de los años, en la segunda mitad de los cincuenta volvió a replantearse la cuestión de la trascendencia, ante la imposibilidad de encontrar una respuesta concreta al problema de la vida y de la muerte desde el agnosticismo, replanteamiento que derivó en un nuevo punto de partida para la búsqueda de lo divino desde ciertos aspectos irracionales del ser.

El manantial de la doncella parecía esbozar una respuesta afirmativa de Bergman a la pregunta por la existencia de Dios, pero en obras posteriores no fue así. El director sueco se había situado al borde del abismo, y su encrucijada le conducía a dar el salto hacia la fe... o a renunciar a la búsqueda de lo trascendente. Pero a partir de **El manantial de la doncella**, lejos de darse ese tránsito, se produce una involución, un paso atrás que quizás pueda considerarse como extremo o delirio del miedo -*angest*- a ese salto, como bien lo recoge el desarrollo de la citada trilogía. Por otro lado, Bergman renuncia en estos films a la estética romántica, es decir, al gusto por la leyenda y por lo medieval, que había caracterizado el estilo de las tres obras anteriores. Carlos M. Staehlin describió acertadamente este proceso:

«La acción -de los films que integran la trilogía- tiene lugar en la época actual. Se reduce el número de personajes, se les desconecta de las coordenadas históricas y sociales. Se establece una acción reducida, con un diálogo extenso y en una estrecha unidad de espacio y tiempo. Son dramas de veinticuatro horas que acontecen en un par de habitaciones»¹⁶².

El primer film de la trilogía, **Como en un espejo**, toma su título de una cita del Nuevo Testamento, concretamente de la carta de San Pablo a los cristianos de Corinto, en la que se dice: "*Ahora vemos su imagen borrosa, como en un espejo; después le veremos cara a cara*". La película viene, pues, a desarrollar la idea de que a lo largo de la existencia el único conocimiento posible de lo trascendente tiene lugar por vía indirecta. Como decíamos más arriba, Bergman aún parecía hallarse, por aquel entonces y según la opinión de algunos críticos -como Carlos M. Staehlin y el que suscribe este libro- en disposición de efectuar el tránsito hacia la fe.

Ciertamente, Bergman había mostrado ya en sus primeros trabajos un amplio abanico de las debilidades humanas, de sus propias debilidades, acercándose, con el paso del tiempo, a un modo de pensar y de expresarse más profundo en lo que respecta a la pregunta por la realidad del ser. Sin embargo, el cineasta sueco sufrió en sus propias carnes una crisis existencial que le condujo a

¹⁶² STAEHLIN, Carlos: "Segunda parte del políptico", en la revista **Cuadernos cinematográficos**. (*Opus cit.*); p.335.

formas de expresión rayanas al nihilismo, como se evidenciaría tanto en su obra **El silencio** -film que cierra la trilogía- como en buena parte de su producción filmica inmediatamente posterior. En cuanto a su estructura se refiere, la línea discursiva de **Como en un espejo** viene a ser la extensión de una breve farsa teatral que se halla inserta en su argumento. Se trata de una inserción al estilo de Shakespeare - a quien se cita en el mencionado pasaje- en la cual a un poeta se le aparece una princesa de Castilla, después de fallecida, inspirándole una apasionada declaración de amor, así como la promesa de marchar a su encuentro, desafiando a la muerte. No obstante, el poeta lo piensa mejor, y decide hacer simplemente la transcripción literaria de ese encuentro. *David*, escritor y padre de los dos jóvenes que representan la función, encaja el golpe de aquella apología tan transparente, pues no en vano él mismo había estado tomando notas sobre la enfermedad mental de su hija.

En este apólogo Bergman ha elegido la figura del padre, *David*, como el personaje con el cual no consiguen comunicarse sus hijos, construyendo así una especie de parábola acerca de la orfandad humana: la distancia entre la *creatura* y el *Creador* queda ejemplificada en la actitud del padre, que observa fríamente el trastorno mental de su hija, tomando incluso apuntes para la redacción de una novela. Sin embargo, al final del film Bergman deja una puerta abierta a la esperanza, pues más allá de la parábola, el

cineasta sueco añade un epílogo en el que se viene a decir que el único camino para llegar a una posible trascendencia no es el del conocimiento intelectual, con sus demostraciones, sino el del amor. Este es un fragmento extraído directamente del diálogo del film:

DAVID.- Has de saber que el amor existe como una realidad en el mundo de los humanos.

MINUS.- Pero, naturalmente, se trata solamente de una clase especial de amor.

DAVID.- ¡De todas las clases de amor, Minus! El más alto y el más bajo, el más pobre y el más rico, el más ridículo y el más hermoso. El auténtico y el enfermizo. Todas las clases de amor.

MINUS.- ¿Incluso la nostalgia y la aspiración?

DAVID.- La aspiración y la renuncia. La confianza y la desconfianza.

MINUS.- Entonces, el amor es la demostración...

DAVID.- Saber si el amor es la prueba de la existencia de Dios o si el amor es el mismo Dios en persona, carece de importancia.

MINUS.- Para ti, Dios y el amor son la misma cosa.

DAVID.- Mi indigencia y mi impotencia se apoyan en eso.

MINUS.- Sigue hablando, papá.

DAVID.- La pobreza se transforma súbitamente en riqueza y la desesperación se transforma en vida. Es como una gracia, Minus. Es como la gracia de verse indultado de la pena de muerte.

MINUS.- Tus palabras muestran una terrible irrealidad, papá, pero veo claramente que dices lo que piensas, y esto es lo que hace estremecer todo mi cuerpo.¹⁶³

La acción del film se sitúa en un escenario desolado, durante una nebulosa jornada de verano, en una pequeña isla fuertemente azotada por el viento. Más allá de la playa rocosa no hay más que una vieja casa y un barco embarrancado. Asimismo, en esta película podemos descifrar una doble analogía, pues en la pequeña farsa que representan los dos hermanos, el poeta es una imagen de *David*, el padre egoísta y cerebral que promete entregarse para el amor y la muerte, pero que se limita a observar y escribir. Y en la película *David* puede ser también una representación del propio Ingmar Bergman, que tampoco se entrega, que únicamente se limita a observar y escribir.

Sólo en el diálogo final -arriba transcrito- parece ser que el cineasta sueco decide sincerarse y expresar cuál es su pensamiento subjetivo acerca de esa búsqueda infructuosa de Dios. Sin embargo, interrogado Bergman sobre el sentido del epílogo de **Como en un espejo**, su respuesta deja lugar a pocas dudas: *«Si no recuerdo mal, se trata de una disgregación total de las ideas sobre la salvación extraterrenal. Es el resultado de una evolución progresiva durante esos años, y a esa disgregación total ha sucedido, digamos para simplificar, la creencia en una forma de santidad que es inherente al ser humano. Es la única santidad que existe realmente. Su origen es únicamente*

¹⁶³ Cfr. el film **Como en un espejo** (Ingmar Bergman, 1961), editado en España en vídeo por la distribuidora *Manga films*.

terrestre. Y es lo que se quiere expresar en la secuencia final, el amor como única forma concebible de santidad,¹⁶⁴.

La realidad del amor cobra, pues, carta de ciudadanía como posibilidad, como posible justificación de la esperanza. Si no hay fe, aquí al menos hay esperanza, un camino abierto que, avanzado en la trilogía, terminará por cerrarse.

3.4 - El silencio del hombre y el giro de los noventa

El rodaje en 1963 del último film de la trilogía, **El silencio**, supondría un punto y aparte en la carrera cinematográfica de Bergman. La búsqueda de lo trascendente queda parcialmente cerrada, iniciándose una fase de replegamiento en la que la relación del ser humano con Dios parece quedar excluida. Es la fase que se inicia con lo que podríamos llamar como *el silencio de Dios* y que proseguiría con lo que sería *el silencio del hombre*, es decir, la ineptitud histórica demostrada por el ser humano para regir su propio deambular existencial, amparándose en el materialismo estricto y situándose de espaldas a lo trascendente.

¹⁶⁴ BJÖRKMAN, MANNS & SIMA: *Conversaciones con Bergman*.(Opus cit.); p. 166.

3.4.1 - Nihilismo existencial

El silencio de Dios era el detonante de la *angest* padecida por el clérigo luterano de **Prisión** y por el pastor *Ericsson* de **Los comulgantes**, y existe al menos una alusión a este concepto en todas las películas de Bergman de contenido religioso. En **El séptimo sello**, el caballero cruzado se lamenta en la capilla por “el silencio de Dios”. Asimismo, en **Como en un espejo** y **Los comulgantes** la expresión se repite con una notable insistencia. Incluso, como señala Carlos M. Staehlin: *«No sólo en los diálogos, sino en las acotaciones de Bergman que explican en el manuscrito la acción de la película -Los comulgantes- aparece también “el silencio de Dios”. Por ejemplo, cuando Thomas Ericsson, a punto de caer abatido por la angustia, mira el crucifijo, Bergman escribe: “El silencio de Dios, el rostro convulso del Cristo, la sangre en la frente y en las manos, el grito silencioso tras sus dientes descubiertos. El silencio de Dios”»*.¹⁶⁵

La única ocasión en la que la pregunta por la existencia de Dios ha obtenido una respuesta positiva es, como ya se ha visto, en el milagroso final de **El manantial de la doncella**. En el resto de los casos el interrogante se quedó flotando en el aire u obtuvo respuesta negativa, como sucede en **El silencio**. Cuando se autorizó este film en España, en 1976, José M. Caparrós definió así el significado

¹⁶⁵ STAEHLIN, C.: "Comentario a **El silencio**", en *Cuadernos cinematográficos*. (Opus cit.); p. 346.

profundo que quiso darle Ingmar Bergman, al retratar un universo frío, prácticamente desprovisto de amor, donde los personajes han perdido incluso la facultad de comunicarse: «*Esa búsqueda radical y casi desesperada de Bergman se acabaría con **Tysnadenn** (**El silencio**). Su cine con inquietudes religiosas, barroco y sencillo a la vez, se convertiría en un cine puramente metafísico, con el cual evidenciaba su triste visión del hombre, de la mujer: un cine desnudo, brillante y equívoco, ajeno a cualquier creencia e ideología meramente humana. Bergman no encontró entonces ni ahora la verdad -acaso la intuyó, casi la palpó- y se perdió entre el confusionismo de nuestros días».¹⁶⁶*

El dominio de la técnica teatral y cinematográfica, la excelente dirección de actores, la rigurosa puesta en escena y la capacidad para trenzar diálogos e imágenes notablemente cargados de significación, hacen que la mayor parte de las producciones que Bergman afronta en la década que va de 1965 a 1975, mantengan el elevado nivel de calidad mostrado en etapas anteriores. No obstante, la riqueza filosófica e incluso, diríamos, metafísica de sus contenidos se halla, a nuestro juicio, un tanto mermada con respecto a la producción anterior. Films como **Pasión, El rito, La hora del lobo, La carcoma, Cara a cara** o **Secretos de un matrimonio** presentan como característica común unos personajes cuyas vidas carecen de

¹⁶⁶ CAPARRÓS LERA, José María: "El silencio de Bergman", en la revista **Mundo** (17-I-1976); p. 48.

sentido. Ciertamente, no dejan de ser estudios psicológicos de valor, por ser representativos del nihilismo y la decadencia crecientes en la clase burguesa dominante en la sociedad occidental contemporánea; un tiempo y una sociedad en los que la religión, la familia, la vocación profesional o la filiación política se hallan abiertamente en crisis.

En 1964 Bergman rueda **¡Esas mujeres!**, primer film en color en el que, aparte de experimentar en la vertiente técnica con el director de fotografía Sven Nykvist, el cineasta sueco abandona toda especulación religiosa para adentrarse en una nueva reflexión, ahora sobre la propia condición del artista. Esta controvertida película -para una buena parte de la crítica se trata de una obra menor- ha sido positivamente valorada por Miguel Marías: *«Esta película inicia una nueva etapa: llegado a un punto límite con las tres obras maestras anteriores, Bergman abandona el problema del silencio del Creador - Dios- para estudiar el silencio del creador -el artista. Por este motivo, Bergman se replantea los fundamentos de su arte, analiza su postura como creador y reflexiona sobre él mismo como hombre y como artista. Esta plataforma autocrítica es **¡Esas mujeres!**, sin la cual Bergman no habría podido concebir **Persona** o **La vergüenza**»*.¹⁶⁷

En realidad, parece ser que **¡Esas mujeres!** se inspira en la figura de un músico que Bergman conoció por aquella época: *«Un*

¹⁶⁷ MARÍAS, Miguel: "Comentario a **¡Esas mujeres!**". Barcelona: programa nº 8 de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya; 13-26 de abril de 1998; p. 3.

*virtuoso del violín de edad madura, llamado Jonathan Vogler, llegó al conservatorio como profesor visitante (...) Andrea resultó elegida para acompañarle en algunos conciertos que dio en el conservatorio. Se enamoró de él, rompió con su familia, abandonó los estudios, se casó con el violinista y lo siguió en sus numerosos viajes (...) Andrea no tardó en descubrir que Vogler la engañaba».*¹⁶⁸

La crisis de la pareja y de la institución familiar tradicional es un tema al que Bergman le dedicaría posteriormente otros trabajos¹⁶⁹, como **La carcoma**, **Secretos de un matrimonio** y **Cara a cara**. En **La carcoma** una mujer casada y con dos hijos se encuentra en la alternativa de escoger entre la rutina de su vida burguesa y la aventura extramatrimonial que le propone un amigo de su esposo. La infidelidad por la que la mujer se deja llevar se halla desde un principio tan condenada al fracaso como lo estaba la rutinaria relación conyugal, basada únicamente en el hábito y la comodidad. El título del film es una metáfora cuyo referente directo es la presencia de larvas y gusanos en el interior de una talla de madera aparentemente intacta, en clara alusión a la engañosa estabilidad burguesa del matrimonio *Vergerus*, protagonista del film.

En 1967 Bergman inició una nueva trilogía -**La hora del lobo**, **La vergüenza**, **Pasión**- cuyo elemento común era la localización del rodaje en el aislado retiro de la isla de Färo, a unos ochenta y cinco

¹⁶⁸ BERGMAN, Ingmar: **Linterna mágica**. (*Opus cit.*); p. 233.

¹⁶⁹ En este sentido cabe recordar que el propio Bergman -parece ser- se ha casado en ocho ocasiones.

kilómetros del continente sueco, residencia del cineasta desde entonces hasta hoy. El aislamiento en la isla de Färo -a cuyo paisaje físico y humano dedicaría, asimismo, dos documentales rodados respectivamente en 1969 y en 1979- no resulta a la postre sino una nueva metáfora, esta vez acerca de la soledad que el propio Ingmar Bergman siente como creador, aspecto que ya ha sido tratado anteriormente, al analizar el film **La hora del lobo** en el apartado titulado “La metafísica del artista”.

En el film **La vergüenza** los protagonistas son *Eva* y *Jan*, un matrimonio de músicos que han elegido la citada isla como retiro tras la disolución de la orquesta en la que tocaban. Algún tiempo después de instalarse en la isla, en el continente estalla una guerra -en el momento del estreno se habló de una alusión a la II Guerra Mundial y al papel neutral jugado en ella por Suecia- conflicto del que Bergman omite todo detalle. Cuando los dos bandos beligerantes irrumpen en la isla, el equilibrio matrimonial de *Eva* y *Jan*, así como la vida cotidiana de los lugareños, se ven profundamente afectados. La mentira y la crueldad rompen en pedazos la paz de la isla y de sus gentes, dando a entender que no existe aislamiento físico posible cuando en el mundo reina la sinrazón. La vergüenza es, pues, la de la humanidad. Diríase que Bergman se avergüenza en esta etapa de su carrera... ¡hasta de ser hombre!: «**La vergüenza** es la larga y dolorosa experiencia de la humanidad de un hombre (...) Queríamos

*demostrar cómo la humillación, la violación de la dignidad humana pueden llevar a la pérdida de la humanidad a la que los hombres se hallan sometidos».*¹⁷⁰

Pasión, film que cierra lo que podríamos denominar como “trilogía del aislamiento”, encierra de nuevo a una pareja en una isla. Los personajes son examinados como si se hallaran en un laboratorio, ejerciendo en este caso la cámara a modo de microscopio. Bergman intenta así penetrar en el misterio de las relaciones humanas y, en particular, en el de las relaciones de pareja, con una intencionalidad -como en él es norma- más descriptiva que explicativa. El espectador debe sacar sus propias conclusiones pero, cabe decir, es difícil que éstas se sustraigan al insondable pesimismo que emana de la película, como bien señala Robin Wood: *«**Pasión** constituye un buen testimonio de la habilidad con la que un Bergman maduro es capaz de canalizar y asimilar sus obsesiones personales, ofreciéndonos una visión plenamente convincente y válida -pero, al mismo tiempo, terriblemente desesperanzada- de las relaciones humanas y de la existencia».*¹⁷¹

Gritos y susurros y **Sonata de otoño** se estructuran a partir de retratos psicológicos femeninos y atormentados, envueltos en un ambiente burgués en franca decadencia. La puesta en escena de

¹⁷⁰ BERGMAN, Ingmar: "Comentario a *La vergüenza*". Barcelona: programa nº 8 de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya; 13-26 de abril de 1998; p. 4.

¹⁷¹ Cfr. WOOD, Robin: **Ingmar Bergman**. Madrid: Fundamentos, 1972; citado en el programa nº 8 de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya; 13-26 de abril de 1998; p.4.

ambas películas es impecable, obteniendo la primera el Oscar de Hollywood a la mejor fotografía y dos nominaciones, al mejor guión y al mejor vestuario. Ciertamente, el dominio de la estética cinematográfica, de la dirección artística y de la escenografía en general de que Bergman hace gala en **Gritos y susurros** llega a cotas difíciles de superar. Sin embargo, el contenido del film deja al espectador un tanto abatido, pese a que el cineasta sueco negó que su intención fuera transmitir un mensaje pesimista: *«Pienso que **Gritos y susurros** debe, en alguna parte del pasado, reflejar exactamente mi punto de vista sobre la vida... No tengo la impresión de haber hecho una película pesimista. Si la encuentran pesimista es que he cometido algún error en alguna parte. Es una película cruel, terrible, puede que obscena, pero no pesimista»*.¹⁷²

Si en **Gritos y susurros** Bergman aborda el tema del sufrimiento y de la muerte desde una visión un tanto desesperanzada, en **Sonata de otoño** explora las consecuencias de la falta de afecto en el ámbito familiar desde idéntica perspectiva, un tema que también parece tener en este caso connotaciones autobiográficas. Un mundo sin Dios, en el que las relaciones entre la pareja y entre los padres e hijos, e incluso entre abuelos y nietos están condenadas al fracaso, es un mundo en el que flaquea la esperanza de hallar un sentido a la vida. **Secretos de un matrimonio** y **De la vida de las marionetas**

¹⁷² Palabras de Ingmar Bergman recogidas por J. M. Caparrós Lera en "Ingmar Bergman, cineasta solitario", publicado en el libro **El cine de los años 70**. Pamplona: EUNSA, 1976; p. 45.

no aportan notorias novedades a este esquema, si bien la calidad artística de esta última -rodada en Alemania- supera a la de la anterior.

A finales de los setenta Ingmar Bergman había decidido exiliarse en Alemania, a causa de problemas fiscales en su país natal. Al margen de la citada **De la vida de las marionetas**, el cineasta sueco rodó en el exilio **El huevo de la serpiente**, film ambientado en el período de entreguerras, a partir de cuyo título Bergman establece una metáfora entre la transparencia de la cáscara del huevo de serpiente -que permite ver cómo va desarrollándose el embrión del futuro reptil- y la gestación del fenómeno nazi en Alemania. La previsibilidad de un estallido de violencia y crueldad se establece por referencia a unas irregulares prácticas de experimentación científica, a las que se ven sometidos una pareja de artistas en el Berlín de principios de los veinte. Las sobrecogedoras palabras que Bergman pone en boca del *Dr. Vergerus*, resultan enormemente significativas en referencia al alcance del horror nazi: *«La vieja sociedad se basaba en nociones románticas sobre la bondad del ser humano. Todo se complicó terriblemente porque la realidad no coincide con esas ideas. La nueva sociedad se basará en una evaluación realista de las posibilidades y limitaciones de la persona. El ser humano como construcción errónea. Es aquí donde intervienen nuestros modestos experimentos. Entramos en la estructura de base y creamos una*

*nueva. Liberamos las fuerzas productivas canalizando las destructivas. Exterminamos a los inferiores y procreamos a los útiles».*¹⁷³

Diríase pues, que la vergüenza del ser humano, expresada por Bergman en la película homónima, se ha plasmado ahora en la prueba casi documental que es este film sobre el horror nazi. Durante una corta etapa de su adolescencia el propio Bergman tuvo oportunidad de presenciar, e incluso, como él reconoce, de participar activamente, en la locura colectiva que significó la ascensión de Hitler al poder: *«El verano que cumplí dieciséis años me mandaron a Alemania como Austauschkind, es decir, en un intercambio (...) El día de mi cumpleaños la familia -que me alojaba- me hizo un regalo. Era una fotografía de Hitler. Hannes la colgó encima de mi cama para que “tuviera siempre a ese hombre delante de mis ojos”, para que aprendiera a amarle como le amaban Hannes y toda la familia Haid. Yo también le amé. Durante muchos años estuve de parte de Hitler, alegrándome de sus éxitos y lamentando sus derrotas. Mi hermano fue uno de los fundadores y organizadores del partido nacionalsocialista sueco, mi padre votó varias veces por los nacionalsocialistas. Nuestro profesor de historia era un entusiasta de la “vieja Alemania”, el profesor de gimnasia asistía todos los veranos a los encuentros de oficiales que se celebraban en Baviera, algunos de los pastores de la*

¹⁷³ BERGMAN, Ingmar: *El huevo de la serpiente*. Barcelona: Aymà, 1977; p. 116.

parroquia era criptonazis, los amigos más próximos de la familia manifestaban gran simpatía por la “nueva Alemania”>>.174

Así, en **El huevo de la serpiente** Bergman describe una sociedad berlinesa totalmente desesperanzada, los rostros de cuyas gentes transmiten tan sólo odio y desdicha. Los artistas son -una vez más- el único contrapunto a la sinrazón, aunque el desarrollo y el desenlace de la historia tampoco se muestra halagüeño para ellos. A pesar de proseguir en un tono ciertamente pesimista, Bergman consigue en esta película retratar un período y un país -la Alemania de entreguerras- con una sensibilidad artística que tal vez no tenga parangón en la historia del Séptimo Arte: *«El gobierno ha preparado un plan de defensa para Berlín la noche del jueves, 8 de noviembre (de 1923). El torbellino incontrolado de rumores y contrarrumores ha llegado al máximo, seguido por un silencio profundo, expectante. La única señal que se advierte en el exterior es que los centros administrativos y las calles principales son vigiladas por soldados. Más tiendas y almacenes de comestibles han cerrado por falta de mercancía. El trabajo en los puertos está paralizado por las huelgas. Durante ciertas horas del día se corta la luz eléctrica. Los suministros de carbón a las fábricas de gas y casas particulares han cesado. En medio de esta paralización furtiva, la vida de noche arde furiosamente, como un mundo falto de calor dentro de un organismo moribundo»>>.175*

¹⁷⁴ BERGMAN, Ingmar: *Linterna mágica*. (Opus cit.), pp. 131-135.

¹⁷⁵ BERGMAN, Ingmar: *El huevo de la serpiente*. (Opus cit.); p. 95.

No obstante, como bien señala J.M Company, el sentido final del film es extensible a cualquier tiempo y a cualquier lugar, pues no en vano el objeto de la indagación bergmaniana continúa siendo el problema del hombre, de su origen, de su condición y de su *telos*: *«El presente de Bergman al hablar del nazismo no es, como podría desprenderse de sus afirmaciones sobre la actualidad del film, el resurgir de los fascismos dentro del contexto general de crisis en la sociedad capitalista., sino algo mucho más eterno y metafísico: la condición humana en abstracto. Bergman habla del nazismo, al igual que Brecht en su Arturo Ui, como de un reptil inmundado, pero dicha reflexión -puesta en boca de un científico mabusiano- es el colofón de un discurso que niega toda posible dialéctica histórica»*.¹⁷⁶

El período de reflexión que Bergman había iniciado tomando como punto de partida el "silencio de Dios", se cierra, pues, con la mirada fijada en la génesis del nazismo. Si la etapa precedente -la de la búsqueda de la trascendencia- había acercado al cineasta sueco a la esperanza, como se muestra en los films **El séptimo sello**, **Fresas salvajes** y **El manantial de la doncella**, el período que se ha dado en llamar como de *nihilismo existencial* concluye en la más amarga desesperación, al haber encontrado en el "hombre sin Dios" poco más que crueldad y miedo. Este paso no será definitivo, pues una vez alcanzada ya la plena madurez, Bergman abrirá una nueva etapa, en

¹⁷⁶ COMPANY, Juan Miquel: **Ingmar Bergman**. Madrid: Cátedra, 1993; pp. 32-34.

la que la referencia a lo religioso retoma, una vez más, una justificada relevancia.

3.4.2 - Genealogía y esperanza

En 1982 Bergman dirigió el fastuoso **Fanny y Alexander**, un film barroco y visualmente preciosista, que da inicio a lo que podríamos considerar como quinta y última etapa -hasta hoy- de la obra bergmaniana. La recreación en este film de una saga familiar se convierte en un avance de lo que será, a la postre, casi el tema único de preocupación: su propio árbol genealógico, evocado y reconstruido a partir de recuerdos de familia, cartas, fotografías y retazos de existencia.

Al igual que sucediera en **El silencio** y en **La flauta mágica**, la mirada infantil es empleada en **Fanny y Alexander** a modo de catalizador de la historia. El drama de toda una saga familiar de actores de teatro desfila ante la mirada de unos niños que, como acertadamente indica Raquel Wasserman, están aprendiendo a vivir a partir de las vivencias que contemplan en sus mayores: *«En este caso, como en **El silencio**, al protagonista infantil está dedicada esta monumental obra. El existente es su centro de interés, y los niños lo*

*representan más genéricamente, porque son el Hombre y la Mujer que están pasando a ser».*¹⁷⁷

Si, por un lado, **Fanny y Alexander** constituye una especie de recapitulación de los grandes temas abordados en la filmografía de Bergman, por otro lado también se erige en una especie de ensayo anticipativo de lo que serán sus obras posteriores, en los que él y su propia familia serán motivo de minucioso autoexamen. El primer capítulo de la reconstrucción genealógica bergmaniana es un cortometraje de catorce minutos de duración, titulado **El rostro de Karin**. Karin es la madre de Bergman, cuyo paseo por la existencia es evocado por su hijo a partir de la concatenación de imágenes fotográficas extraídas del álbum familiar: *«Hace unos años hice una películita sobre la cara de mi madre. La hice con una cámara de ocho milímetros y un objetivo especial. Como había robado todos los álbumes de fotos de la familia cuando murió mi padre, disponía de abundante material. La película trataba, pues, del rostro de mi madre, del rostro de Karin, desde la primera imagen a los tres años hasta la última, una fotografía de pasaporte que se hizo unos meses antes del último infarto».*¹⁷⁸

Toda la expresividad que Bergman ha sabido extraer del rostro humano y de la técnica cinematográfica del primer plano queda puesta, en este cortometraje, al servicio de la evocación del personaje

¹⁷⁷ WASSERMAN, Raquel: **Filmología de Bergman**. (*Opus cit.*); p.126.

¹⁷⁸ BERGMAN, Ingmar: **Linterna mágica**. (*Opus cit.*), p. 304.

de "la madre", con la particularidad de que, en este caso, no se trata de una madre de ficción, sino de su verdadera madre. El film no contiene diálogo ni narración alguna. La sucesión de imágenes del rostro de *Karin Åkerblöm* -que van desde la niñez hasta el umbral mismo de la muerte, pasando por toda una vida cargada de experiencias de signo diverso- acompañadas únicamente por la música del piano de la que fuera esposa de Bergman, Kabi Laretei, hacen de este cortometraje una obra auténticamente vanguardista.

La circunstancia de que Bergman eligiera a uno de sus más avezados discípulos cinematográficos, el noruego Bille August, para que contara en imágenes el segundo capítulo de la historia de los *Bergman-Åkerblöm*, no hace sino reafirmar el carácter genealógico de la obra, del mismo modo que también lo reafirma el hecho de que, para dirigir el tercer capítulo de la saga familiar, el escogido fuera su propio hijo, Daniel Bergman. El primer film, titulado **Las mejores intenciones**, reconstruye la vida de *Henrik* y *Karin* desde la primera juventud, cuando aún vivían ambos con sus respectivos progenitores, hasta el segundo embarazo de *Karin*. El mensaje de la película exhala una profunda comprensión del director sueco hacia unos personajes inspirados directamente en sus padres, con un desarrollo de la trama en el que no se escatiman detalles acerca de la vida íntima familiar.

En primer lugar, Bergman aborda la relación extremadamente tirante entre su propio padre -que es quien pronuncia las palabras citadas a continuación- y los abuelos paternos de éste, con lo cual la reconstrucción genealógica arranca, pues, desde los bisabuelos de Ingmar Bergman: *«Vaya junto a la mujer que llaman mi abuela y dígame que vivió toda su vida al lado de su esposo sin ayudarnos a mi madre ni a mí. Sin enfrentarse a usted. Sabía de nuestra indigencia y nos mandaba pequeños regalos para las fiestas de Navidad y los cumpleaños. Dígame a esa mujer que ha elegido su vida y su muerte. Mi perdón no lo tendrá nunca. Dígame que le desprecio a causa de mi madre y de mí mismo, de la misma manera que le aborrezco a usted y a la gente de su calaña. Yo nunca seré como usted»*.¹⁷⁹

La relación de *Karin*, madre de Bergman, con sus progenitores, resultó ser bastante menos conflictiva, pero sólo hasta que se produjo el matrimonio con el pastor *Henrik*. A partir de entonces comenzaron las dificultades para unos esposos que, como refleja el título del film, partían en su aventura en común con *las mejores intenciones* de felicidad, pese a no contar con un entorno físico ni emocional precisamente propicio: *«Henrik y Anna (Karin) entran en la iglesia. Unas palomas levantan el vuelo y salen por un cristal roto. Los bancos están apartados y apilados en un oscuro montón a lo largo de la pared*

¹⁷⁹ BERGMAN, Ingmar: *Las mejores intenciones*; trad. del sueco a cargo de Marina Torres. México: Tusquets, 1992; pp. 17-18. Estas son las duras palabras que Henrik, padre de Ingmar, dirige al abuelo Bergman en el lecho de muerte de la abuela. La tirantez en las relaciones familiares de los Bergman-Åkerblöm parece haber pesado de sobremanera en la formación de la personalidad del realizador sueco.

corta trasera; el suelo empedrado se extiende, desnudo y resonante, hacia la elevación del altar. El prealtar ha desaparecido y un andamio de madera está entreabierto y vacío; se ha excavado un hoyo en un rincón. En la tabla de los salmos cuelgan unas cifras: Salmo 224, segundo verso: "Por la felicidad, el pan y el honor en este mundo, no por la guerra. No permitas que te corroa la tristeza el corto tiempo de esta vida". "Es casi como una exhortación", dice Henrik cogiendo a Anna (Karin) por los hombros».¹⁸⁰

Como ya había sido adelantado, Daniel Bergman, hijo de Ingmar, sería el realizador encargado de llevar a la pantalla el tercer capítulo de la saga, titulado **Niños del domingo**. En esta ocasión, la historia se construye a partir de un largo paseo en bicicleta que Bergman hiciera junto a su padre, un episodio que tuvo lugar en una ya lejana infancia: *«Un domingo -mi padre- tenía que predicar en la capilla de Amsberg. La mañana amenazaba tormenta, el sol y los tábanos picaban. Sobre las colinas del sur se veían nubarrones de un azul oscuro. Se había decidido desde mucho antes que yo le acompañara. Mi padre me sentó en la parrilla de delante de la bicicleta y en la de atrás ataron el paquete de la merienda y un maletín con la sotana (...) Cuando dejamos atrás el bosque de abedules y salimos a la llanura de dilatados campos, vimos relámpagos sobre los cerros. Caían pesadas gotas sobre el polvo del camino haciendo surcos y dibujos. Yo*

¹⁸⁰ BERGMAN, Ingmar: **Las mejores intenciones**. (*Opus cit.*); pp. 201-202. El segundo verso del salmo 224 y el título de la novela, "*Las mejores intenciones*", resumen las ilusiones de la futura pareja Bergman-Åkerblöm.

dije: "Así deberíamos dar la vuelta al mundo mi padre y yo". Mi padre se echó a reír y me entregó el sombrero para que se lo guardase. Estábamos los dos de buen humor».¹⁸¹

La metáfora del viaje, la odisea homérica evocada en obras anteriores -concreta y explícitamente en **Barco hacia la India** y en **Fresas salvajes**- es empleada en este film para rememorar la relación de Ingmar con su padre, el pastor *Henrik Bergman*. Al igual que sucede en la película anterior, la trama de la historia deja entrever algunos pasajes un tanto delicados de la intimidad familiar de los *Bergman-Åkerblöm*. La intencionalidad del cineasta sueco al escribir los guiones de estos films podría cifrarse en una especie de confesión de los "pecados" de familia, intencionalidad que se ve plenamente confirmada en la, hasta hoy, última entrega de la saga familiar.

Dirigida por la que una de sus grandes actrices, Liv Ullmann, **Encuentros privados** llega a destapar uno de los episodios de la existencia que pudo marcar con mayor énfasis la infancia y la adolescencia de Ingmar: la supuesta infidelidad conyugal de *Karin*, su madre. La película -cuyo título en español corresponde a una poco afortunada traducción del original sueco, más cercano a la voz *conversaciones íntimas*, empleada como título de la novela- es la prolongación de la reconstrucción de la saga familiar bergmaniana, iniciada con **Las mejores intenciones** y continuada con **Niños del**

¹⁸¹ BERGMAN, Ingmar: *Linterna mágica*. (*Opus cit.*), pp. 282-295.

domingo. Como ya había apuntado en esta última, el miedo a que sus padres algún día lleguen a separarse se mantiene latente durante casi toda la infancia de Ingmar, originándole una angustia que se refleja en el siguiente pasaje: *«Alguien ha dicho que "el temor realiza lo temido". Es una buena regla y es válida también para niños pequeños como, por ejemplo, Pu. Desde el pasado invierno viene alimentando una angustia que se repite con frecuencia, que papá y mamá ya no quieren seguir viviendo juntos. Eso es debido a que Pu fue testigo involuntario de un breve altercado entre ellos. Cuando se dieron cuenta de que eran observados dejaron de pegarse inmediatamente y se preocuparon por Pu, que no pudo evitar llorar de espanto. Papá tenía un arañazo en la mejilla. Mamá estaba desmelenada y le temblaban los labios, tenía ojeras y la nariz enrojecida. Los padres le explicaron enérgicamente que las personas adultas pueden enfadarse entre sí como cualquier niño»*.¹⁸²

Por su parte Ingmar mantuvo, asimismo, una difícil relación con sus padres y, en particular, con su padre, hombre de austera religiosidad que, según parece, educó a sus hijos de manera inflexible, no exenta de dureza. Ello generó en el pequeño Ingmar -*Pu*, en la novela y el en film- un sentimiento cercano al odio: *«Hacia un año que mi padre y yo vivíamos en una aparente reconciliación y un entendimiento cortés. Lo que no quería decir que hubiéramos indagado*

¹⁸² BERGMAN, Ingmar: **Niños del domingo**; trad. a cargo de M. Torres. Barcelona: Tusquets, 1994; p. 79. Las diferencias de los padres de *Pu* (I. Bergman) pudieron desembocar, al parecer, en violentos enfrentamientos.

*las complicaciones, las reservas, los malentendidos y el odio del pasado. No hablábamos nunca de nuestras desavenencias, que databan de tantos años como la vida de un hombre. Pero nuestra amargura se había volatilizado aparentemente. Para mí el odio al padre era una enfermedad rara que había afectado en una ocasión infinitamente lejana a otro hombre, no a mí. En la actualidad, le echaba una mano a mi padre en materia de dinero y administración, era algo leve. Iba a verle a él y a Syster Edit todos los sábados por la tarde y estaba con ellos unas horas».*¹⁸³

Bergman no alcanzó a "perdonar" sin reservas a su padre hasta pasados unos años de la muerte de éste; no obstante, la *reconstrucción genealógica* servirá para que la comprensión del cineasta sueco hacia su progenitor sea tan completa, que finalmente será el propio Bergman quien termine por implorar su perdón: *«La relación con mi padre fue transformándose casi sin que me diera cuenta. Pensaba con una emoción insoportable en su mirada cuando se abrió paso desde el reino del ocaso para invocar la bendición de Dios sobre su hijo. Empecé a investigar en la vida anterior de mis padres, en la infancia de papá; fui descubriendo una repetida muestra de afecto patético y humillante fracaso. Descubrí también solicitud, ternura y una profunda confusión. Un día llegué a ver su sonrisa y la*

¹⁸³ BERGMAN, Ingmar: *Niños del domingo*. (Opus cit.); pp. 93-94. La severidad del trato recibido durante la infancia generó el resentimiento de Bergman hacia su padre.

mirada azul, tan amistosa y confiada. Vi a papá envejeciendo, inválido, en la solitaria viudez que eligió:

"Haz el favor de no compadecerte de mí; haz el favor de no perder el tiempo; seguro que tienes tareas más importantes. Haz el favor de dejarme en paz. Estoy estupendamente en todos los aspectos. Gracias, muy amable, pero prefiero abstenerme; no es agradable verme en la mesa con estas manos temblorosas".

*Se niega amablemente, con su aspecto cuidado, bien afeitado, pulcro; la cabeza le tiembla un poco y me mira sin pedir nada y sin compadecerse a sí mismo. Le tiendo la mano y le pido perdón ahora, hoy, en este instante».*¹⁸⁴

Encuentros privados viene a ser una justificación de los altibajos emocionales del pastor *Henrik*, acontecidos a partir de la confesión de la infidelidad matrimonial de que fue objeto por parte de su esposa, *Karin*, la madre de Ingmar Bergman. Ella es la auténtica protagonista de la historia, en un personaje magistralmente interpretado -al igual que en el resto de los episodios de la serie- por la actriz Pernilla August, en la vida real esposa del director noruego Bille August.

Desde los inicios de su carrera cinematográfica, allá por los años cuarenta, Bergman se ocupó, desde diferentes perspectivas, del tema de las relaciones del individuo con el Mundo, con el Otro -los demás

individuos- y con Dios, pero siempre desde una posición cercana a la filosofía existencial, recibiendo, en sus distintas etapas, influencias -ciertamente alejadas entre sí- de Sören Kierkegaard, Jean-Paul Sartre y Albert Camus, entre otros. **Encuentros privados** supone el retorno del director sueco a la etapa de mayor contenido metafísico -la de los años cincuenta- en la que el sustrato luterano que empapa la cultura nórdica se dejó sentir de un modo más notorio. Pero en este film -al igual que sucediera en **Fanny y Alexander**- Bergman recupera una religiosidad más explícita y más crítica con la tradición de su país, llegando, incluso, a valorar la Confesión tal y como se practica en el catolicismo: «*La mayoría de la gente cree que Lutero suprimió la confesión. Lo cierto es que no lo hizo. Él abogaba por lo que llamaba la "conversación íntima". Pero no conocía muy bien a los humanos nuestro admirable reformador. Se hace difícil a la luz del día y cara a cara. Es decididamente mejor la penumbra mágica del confesionario, el murmullo de las voces, el aroma a incienso...»*.¹⁸⁵

Bergman siempre se ha mostrado como un ferviente defensor de la fe sincera, al mismo tiempo que un implacable crítico con aquéllos que practican el doble juego moral. El film que nos ocupa es uno de

¹⁸⁴ BERGMAN, Ingmar: **Niños del domingo**. (*Opus cit.*); pp. 159-160. Finalmente, el paso del tiempo logró borrar el rencor de Bergman hacia su padre. Evidentemente, la reconstrucción genealógica llevada a cabo sumió al realizador sueco en un proceso catárquico.

¹⁸⁵ BERGMAN, Ingmar: **Conversaciones íntimas**. (*Opus cit.*); p. 25. Aunque no siempre de forma tan explícita como en esta cita, el luteranismo es objeto de crítica una y otra vez en la obra de Bergman.

los que mejor evidencia el respeto que el director sueco siente hacia la religiosidad, erigiéndose, asimismo, en un rendido homenaje al valor de la sinceridad en toda relación humana. La genial composición que Max Von Sydow hace del personaje del pastor *Jacob* es un importante elemento de apoyo para la credibilidad de una historia que, en algunos pasajes, consigue desfilarse ante la mirada del espectador como aquello que en el fondo pretende ser: un episodio de la vida real:

«Se queda unos instantes pensativo y luego la mira, casi con severidad.

-Si deseas tomar la comunión, tómalala. Si se vive en un gran tormento, si uno está abrumado, si no sabe cómo estar con uno mismo, entonces puede ser bueno ir a comulgar y tener la posibilidad de reclinarse en el corazón de Dios.

-Yo no sé nada del corazón de Dios, tío Jacob.

-No tienes que saber. Pero hay gracia en el acto mismo. Y eso tal vez alivie tu sufrimiento».¹⁸⁶

Jacob muestra una total comprensión respecto a la postura de *Karin* cuando, siendo una niña que está a punto de recibir el sacramento de la Primera Comunión, siente serias dudas acerca del sentido de este acto. En cambio, el propio *Jacob* recrimina duramente la actitud de la *Karin* adulta, la que comete adulterio y lo oculta, una vez ya ha sido aceptado y consumado el sacramento del Matrimonio. El personaje de *Jacob* constituye, pues, una reivindicación del valor de la verdad, del fenómeno religioso y de los sacramentos, en una

¹⁸⁶ BERGMAN, Ingmar: *Conversaciones íntimas*. (*Opus cit.*); p. 19.

sociedad de consumo radicalmente materialista, en la que sus ritos se están utilizando, cada día más, como escaparate social o como pretexto para operaciones de *marketing* (bodas, funerales, etc.): «*Son sólo los Poetas, los Músicos y los Santos quienes nos han acercado espejos de lo Inasible. Ellos han visto, sabido, entendido. No en su totalidad, pero sí en trozos. Para mí es consolador pensar en la Santidad del Hombre y en la misteriosa Inmensidad que nos rodea. Esto que te estoy diciendo no es ninguna metáfora, es la realidad. Inscrita en la Santidad del Hombre está la Verdad. No se puede atentar contra la Verdad sin acabar mal. Sin hacer daño*». ¹⁸⁷

Pese a lo que en principio pueda desprenderse de lo dicho hasta aquí, las virtudes de **Encuentros privados** no se limitan a la profundidad de su contenido, sino que se extienden también a su lenguaje filmico. Prácticamente retirado el maestro de la realización cinematográfica, de todos los posibles discípulos de Ingmar Bergman es la noruega -aunque nacida en Tokio- Liv Ullmann quien demuestra ser, con este film, la alumna más aventajada. Otro de los rasgos más interesantes de la película, como ya se ha apuntado, es su profunda y sincera religiosidad, una característica que no aparecía en la obra de Bergman de forma tan explícita desde el rodaje de **Fanny y Alexander** y, remontándonos más de treinta años atrás, desde **Los comulgantes**, en 1962.

¹⁸⁷ BERGMAN; Ingmar: *Conversaciones íntimas*. (*Opus cit.*); p. 37.

Por otro lado, si bien el contenido de **Los comulgantes** era ciertamente desesperanzado con respecto a su trasfondo religioso, el sentido latente de **Encuentros privados** es mucho más abierto. Diríase, incluso, que en este film Bergman plantea desde una nueva perspectiva la pregunta por la trascendencia, como bien parece desprenderse de estas palabras del epílogo de la novela, no presente en la película:

«Pedro miró a sus amigos, uno por uno, y los llamó por su nombre. Eran once, porque Judas se había ahorcado. Tal vez era el más entregado y se vengó porque se creyó traicionado ¿Recordáis lo que nos dijo el Maestro cuando nos llamó?: Seguidme y os haré pescadores de hombres. Cuando Pedro terminó de hablar con todos, los que estaban en aquella habitación oscura sintieron un gran alivio. Encendieron lámparas, escanciaron vino y decidieron a qué lugar se encaminaría cada uno para dar comienzo a su misión. A la mañana siguiente, temprano, se fueron todos a su destino. Y he aquí *el milagro*: En el término de dos años el cristianismo se había extendido por todos los países del Mediterráneo y hasta el norte de Francia. Millones y millones de personas eran cristianas y se disponían a sufrir tortura y persecución.

-Sí.

-Así es. Eso es el milagro. Y *ahí* me detengo. Las infamias que ocurren en nombre del amor son obra del hombre, una prueba aplastante de nuestra libertad de cometer todos los delitos imaginables.

-Sí-

-¿Entiendes?

-Entiendo.

-La Eucaristía es una confirmación y tiene por objeto recordarte tu pertenencia al milagro».¹⁸⁸

¹⁸⁸ BERGMAN, Ingmar: **Conversaciones íntimas**; trad. a cargo de Marina Torres. Barcelona: Tusquets, 1998; pp. 150-151.

Una vez superados los ochenta años de edad, Ingmar Bergman vuelve a hablarnos de Dios, del sacrificio de Cristo, de la labor de los Apóstoles, del Matrimonio, de la Eucaristía y del *milagro* del Cristianismo. Pese a los ríos de tinta vertidos por sus detractores, tal vez Carlos M. Staehlin - e incluso el filósofo Aranguren¹⁸⁹- no se hallaban tan alejados de la realidad cuando en la década de los sesenta supusieron que el cineasta sueco, desengañado del rigor protestante en el que había crecido, podría iniciar algún día una aproximación a la fe católica o, quizás, a un cristianismo más ecuménico. El -para muchos- inesperado giro tomado por la obra bergmaniana en la década de los noventa, vuelve a lanzar al aire el interrogante vertido en su día por Staehlin, introductor en España de la obra del genial director sueco.

Con **Infiel (*Trölosa*, 1999)**, Bergman aparca la reconstrucción genealógica para recabar en su propio devenir como individuo adulto, aunque sin abandonar el contexto de la familia. El punto de partida del guión son las reflexiones de un octogenario director de cine y autor teatral -el propio Bergman, por supuesto- quien al sentir que se acerca el final, ve desfilar por su mente los recuerdos de una parte de su vida. Si consideramos que algunas reseñas biográficas le atribuyen entre cinco y ocho experiencias matrimoniales¹⁹⁰ y otros

¹⁸⁹ Véase el cap. IV de este libro.

¹⁹⁰ Según la reseña biográfica de Anders Ade Dahnielson, Bergman ha contraído oficialmente matrimonio en cinco ocasiones: Else Fisher (1943-1945), Ellen Lundström (1945-1950), Gun Grut (1951- ?), Käbi Laretei

tantos hijos, cobra un nuevo valor el hecho de que el veterano cineasta analice en este film -obviamente con conocimiento de causa- las dolorosas circunstancias que envuelven una ruptura entre dos cónyuges, haciendo especial hincapié en las irreversibles consecuencias que dicha ruptura implica para sus descendientes: «*Ingmar Bergman, cineasta y hombre de teatro sueco, ha pasado a ser ya todo un mito en la historia del cine mundial. Pero pocos son los que saben que se casó siete veces, que tuvo ocho hijos, que mantuvo numerosas relaciones amorosas, algunas célebres, y que se codeó, entre otros, con gente como Greta Garbo, Chaplin o Ingrid Bergman*».¹⁹¹

Teniendo en cuenta la enorme proliferación de las rupturas matrimoniales en la sociedad occidental contemporánea, rupturas en las que los hijos son a menudo empleados como moneda de cambio e, incluso, como medio de venganza, **Infiel** supone no sólo una revisión de las experiencias personales del cineasta sueco, sino una revisión crítica de uno de los mayores males que aquejan a nuestra sociedad. Como ya ha sido mencionado, Ingmar Bergman y Liv Ullmann, respectivamente guionista y directora de **Infiel**, fueron pareja en la vida real durante varios años y tuvieron una hija, fruto de su relación. Aunque, al parecer, su separación no fue tan traumática como la reflejada en la película, Liv Ullmann reconoce la presencia de

(1959-1965) e Ingrid von Rosen (1971-1995). Bergman se divorció de las cuatro primeras esposas, mientras que la última falleció. Fuente *internet*: <http://us.imbd.com/Bio?Bergman,+Ingmar>.

¹⁹¹ Cfr. BERGMAN, I.: **Linterna mágica**. (*Opus cit.*); p. 322. La reseña es de M. Torres y F. Uriz (trads.).

elementos autobiográficos en la historia: «*Su historia es mi historia, y también la de Bergman (...) Es la historia de todos nosotros, de todos ustedes, porque creo que la película habla de asuntos uiversales (...) Creo en el perdón, porque toda mi vida he pensado que si no somos capaces de perdonar al otro, por ejemplo a la pareja infiel, todo se estanca, será imposible ser feliz de nuevo (...) La infidelidad que Bergman retrata en su último guión no es una deslealtad consciente; no estamos ante un acto de voluntad. En este nuevo milenio que estrenamos, la deslealtad es un modo de vida que cada vez adoptan más personas. Los principios morales simplemente desaparecen. Hombres y mujeres deciden jugar a un juego de adultos: amémonos al límite, seamos felices juntos, olvidémonos de juzgar qué es bueno y qué es malo. Pero súbitamente todo se desmorona. Tragedia. Todos son infieles entre sí*»,¹⁹²

Diríase que, al igual que sucede en **Encuentros privados**, el tema de fondo de **Infiel** no es otro que el del valor de la verdad. Ciertamente, desde un punto de vista lógico es necesario establecer previamente algunos criterios de verdad, antes de poder llegar a desarrollar un diálogo inteligible entre dos o más interlocutores. Asimismo, desde una perspectiva moral la exigencia de verdad no resulta menos fuerte, puesto que toda relación humana, que se precie de ser tal, requiere erigir sus fundamentos a partir de ella.

¹⁹² Declaraciones de Liv Ullmann a propósito del estreno de **Infiel** y recogidas en URBINA, P.: **El cine ante el drama del adulterio**. Madrid: Aceprensa, 22 de noviembre de 2000; pp. 2-3.

Finalmente, desde le vertiente religiosa la verdad se constituye igualmente en fundamento, no ya de toda relación humana encaminada a buen fin, sino también de la propia relación personal de cada individuo con Dios y con el Cosmos.

Encuentros privados aborda el concepto de verdad desde los ámbitos lógico y teológico, mientras que **Infiel** lo hace desde una perspectiva esencialmente ética. De ahí que en el film adquiera un carácter particularmente grave la circunstancia, desgraciadamente muy frecuente en nuestros días, de que sean los hijos, objeto de una supuesta responsabilidad moral por parte de los adultos, quienes reciban las consecuencias del proceder egoísta de sus padres, como señala Liv Ullmann: *«Sin embargo, tal y como yo lo veo la víctima resulta ser la niña, la personita que ha sido utilizada en el juego de los adultos, sentada en medio de un carrusel emocional sin entender cuál es su verdadero papel en la historia»*.¹⁹³

Si en la trilogía compuesta por **Niños del Domingo**, **Las mejores intenciones** y **Encuentros privados**, la víctima inocente del juego de los adultos es el propio Ingmar, en **Infiel** es ya un Bergman maduro quien, al no haber conseguido a lo largo de su vida romper con el círculo vicioso, realiza un minucioso examen de conciencia tras el cual se reconoce a sí mismo como responsable del dolor que haya

¹⁹³ Palabras de Liv Ullmann recogidas en Urbina, P.: **El cine ante el drama del adulterio**. (*Opus cit.*), p. 2.

podido infringir a sus hijos, dolor que nace como fruto de su propio proceder en lo que al contexto familiar se refiere.

IV. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS INTERPRETACIONES

TRES FILMS: *EL SÉPTIMO SELLO*, *FRESAS SALVAJES*

Y *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*

4.1 - Crítica internacional

En este capítulo se ha optado por dar cabida a las opiniones de los críticos que se han acercado a la obra bergmaniana desde una perspectiva filosófica, es decir, aquéllos que se han ocupado tanto de desentrañar los aspectos esenciales del pensamiento bergmaniano, como de descifrar el aparato simbólico que el cineasta sueco ha empleado en sus films. Con objeto de contrastar diferentes perspectivas acerca de los mismos temas y poder así alcanzar un índice satisfactorio de intersubjetividad, las críticas seleccionadas se centran únicamente en tres obras, pertenecientes a una de las etapas de mayor efervescencia intelectual del cineasta sueco. Son, concretamente tres de las que se ha dado en llamar *obras de contenido simbólico*: **El séptimo sello**, **Fresas salvajes** y **El manantial de la doncella**.

Otra medida que se ha considerado oportuna es la de separar la crítica española de la crítica internacional, principalmente debido a que la obra del cineasta sueco llegó a nuestro país de forma un tanto sesgada. No fue hasta la década de los sesenta que Carlos M.

Stahelin introdujo en España la obra filmica de Bergman, aunque la censura prohibió la distribución comercial de películas como **El silencio** o **La carcoma** durante varios años. Por otra parte, la inmensa mayoría de sus films fueron relegados a circuitos de exhibición minoritarios, por lo que algunos de ellos pasaron prácticamente desapercibidos para el gran público, pese a poseer un nivel artístico e intelectual sobresaliente.

Los sucesivos recortes y prohibiciones de la censura durante los sesenta y los setenta dificultan enormemente, cuando no imposibilitan, la recopilación de críticas coetáneas. No es este el caso de los tres films que aquí nos ocupan, pues en su caso la distribución comercial y la exhibición alcanzó prácticamente todos los rincones de nuestra geografía, siendo su estreno retrasado únicamente unos pocos años con respecto a otros países europeos. La principal vía de entrada del cine de Bergman en España en la época fue el Festival Internacional de Cine de Valladolid, cuya coordinación correspondía al mentado Carlos M. Staehlin. **El séptimo sello** y **El manantial de la doncella** fueron galardonados en dicho certamen.

Ciertamente, hubiéramos preferido centrar el presente capítulo en la última etapa de la obra de Bergman, el período de *reconstrucción genealógica*, pues la madurez que muestra en él el director sueco constituye, a nuestro juicio, una posible respuesta a algunos de los interrogantes abiertos en etapas anteriores. La

influencia de su circunstancia personal -tensiones familiares, episodios de infidelidad conyugal- pudo haber resultado determinante en este sentido, ya que, entre otras cosas, pudiera ser que la ruptura de Bergman con su padre, pastor luterano, hubiera tenido mucho que ver con su propia declaración de agnosticismo. Cuando, una vez ya fallecido su progenitor, el cineasta sueco revisa con detalle lo que ha sido su relación con él, la reacción inmediata es pedirle perdón en la distancia y en el tiempo. Por otro lado, poco después Bergman escribe un guión -el de **Conversaciones íntimas**- en el que un pastor, el *tío Jacob*- hace recapacitar a *Karin*, la madre de Ingmar, acerca del adulterio que ella está cometiendo.

Buena parte del presente libro se sustenta en esta última etapa de la obra de Bergman, pues el hecho de que en ella se haya, de algún modo, reabierto la cuestión teológica, replantea, a su vez, la polémica suscitada en los sesenta y los setenta acerca del contenido filosófico de la obra del genial cineasta sueco, aunque en esta ocasión con ciertos matices, creemos, definitorios. Será a raíz de esta polémica -expuesta en parte a continuación- y de la nueva luz aportada por los recientes trabajos de Bergman, que trataremos de exponer, de forma ordenada, las conclusiones a las que se ha llegado tras haber completado nuestro recorrido por el conjunto de su obra.

EL SÉPTIMO SELLO

Para iniciar el apartado dedicado a la crítica internacional ha sido escogida la figura de Henri Agel, eminente estudioso del cine que abordó la obra filmica del director sueco desde la fenomenología. Nacido en París en 1911, Agel ha sido profesor en Toulouse y en Montpellier, en cuyas universidades ha impartido su magisterio en Historia y Estética del Cine. De sus más de treinta libros dedicados al séptimo arte, cabe destacar de un modo particular ***Précis d'initiation au cinema*** (1956), ***Esthétique du cinema*** (1957), ***Poétique du cinema*** (1973) y su ***Métaphysique du cinema*** (1976), obra ésta última en la que aborda diversos films partiendo de la fenomenología como principio metodológico. Centrándonos en las apreciaciones que Agel ha dejado escritas sobre la filmografía de Bergman, pasamos a reproducir un texto significativo en el que el crítico francés describe algunos puntos centrales del film **El séptimo sello**:

«No se puede juzgar **El séptimo sello** sin conocer el mundo mental de su autor. Bergman, agnóstico, hijo de un pastor protestante, es un hombre hipersensible que tuvo una niñez triste y que ha hallado la manera de expresarse por medio de la realización escénica y cinematográfica, entre las que comparte las dos mitades del año.

Alma atormentada, extraordinario gusto artístico, espíritu irónico y mordaz, a la vez que una psicología fundamentalmente nórdica son sus caracteres predominantes. En rigor, su cine es una válvula de escape, una especie de ejercicio de introspección, de psicoanálisis y de onirismo a la vez (...) En efecto, la ambigüedad y la polivalencia de muchos de los símbolos empleados (en **El séptimo**

sello) ha creado lamentables confusiones en la interpretación del film: la alusión a *Apocalipsis*, el águila del comienzo, las frases de la Pasión intercaladas, la paráfrasis de la Sagrada Familia a través de una familia de cómicos, etc.

En realidad, el film no es más que una traducción, alambicada y artística, de la angustia vital de su autor. Bergman se pregunta a sí mismo -y a lo largo de varias de sus obras- si existe Dios. Su pregunta se refiere a qué hay después de la muerte y su interrogante queda sin respuesta. Bergman es, a la vez y en cierto modo, *Antonius Blok* y el escudero *Jöns*, quienes representan -como *Vogler* y *Vergerus* en *El rostro*- dos partes contradictorias de su propio ser: el hombre que busca la fe y el escéptico.

El séptimo sello es un film complejo y que se presta a ser interpretado con un gran margen de inexactitud y error. Es preciso, en todo momento, ser juicioso y no encontrarle más significado que el que realmente encierra. Su formalismo refinado, así como la multiplicidad de sugerencias que despierta, pueden hacer confuso un juicio crítico, pero un análisis profundo y desapasionado conducirá a separar lo intencionado de lo que no lo es; lo metafísico de lo artístico y, en fin, lo real de lo puramente onírico>>. ¹⁹⁴

La aplicación del método fenomenológico al análisis de un film conduce a Agel a dedicarle una especial atención a la intencionalidad del cineasta en el momento de realizar la obra, es decir, el objeto hacia el que se dirige la conciencia del autor. Agel señala que "*el interrogante de Bergman queda sin respuesta*", por lo que, en este caso, la intencionalidad del director sueco sería la de abrir un debate. En cambio, los últimos guiones de Bergman -especialmente **Conversaciones íntimas** e **Infiel**- dan la impresión de invitar a cerrar definitivamente un ciclo, como corresponde, por otra parte, a su madurez como ser humano.

¹⁹⁴ AGEL, Henri: **Manual de iniciación cinematográfica**; trad. de J.M. Ortiz de Solano. Madrid: Rialp, 1962; pp. 273-275. Francisco Zurián contribuyó notablemente a la revisión y ampliación de esta obra en la edición de

Otro estudioso del séptimo arte que ha aplicado la fenomenología al objeto de su estudio es el norteamericano James F. Scott, quien en su obra *Film. The Medium and the Maker* considera la conveniencia de estudiar de cerca los diversos elementos *in praesentia* que comparten el hacer cinematográfico para, de este modo, llegar a lo más profundo de sí mismos, acercándose a ellos cuando aún no han sido integrados al juicio de conjunto. Desde esta perspectiva, Scott describe algunas de las secuencias más significativas de **El séptimo sello**:

«En lugar de someterse a su terrible compañero de viaje, *Blok* reta a la Muerte a una partida de ajedrez. A partir de entonces, la película se desarrolla conjugando la acción realista y la acción simbólica, reflejo del proceso mental y espiritual del protagonista. El juego de ajedrez se muestra primero en una sobreimpresión. Mientras los dos protagonistas hacen avanzar a sus reyes, la imagen geométrica del tablero de ajedrez se disuelve sobre la imagen asimétrica y cambiante del mar. La cámara indica así la búsqueda por parte de *Blok* de una filosofía estructurada en la lógica que pueda poner en orden el fluir, casi inútil, de la experiencia, y así devolverle su fe. En este punto sabemos que la partida con la Muerte progresará y terminará de una forma análoga a la lucha que mantiene *Blok* con el espíritu de la negación que amenaza su universo moral. A lo largo de toda la película, la retórica de Bergman nos irá recordando esta conexión continua entre el ajedrez y el mundo.

En uno de los primeros enfrentamientos verbales importantes, *Blok* entra en la iglesia, se arrodilla y comienza a poner en palabras sus problemas, en una especie de autoconfesión. Su escucha -tal vez el confesor- habla poco, lo suficiente para invitarle a decir más y más. Salen a relucir las dudas que siente *Blok*, su descontento ante “las promesas hechas con medias palabras y milagros que no he visto” de su religión, su miedo de que “todo esto sea nada” y su impaciencia con

1996, pese a lo cual se ha preferido reproducir la traducción española del estudio original del propio Agel que, aunque más breve, creemos refleja fielmente la metodología crítica de su autor.

Dios por no “extender su mano hacia mí”. Pero al final *Blok* parece animarse y comenta la partida de ajedrez que sostiene con la Muerte, así como sus planes para ganar: “Voy a emplear la jugada del alfil y el caballo¹⁹⁵ que ella aún no ha descubierto. En la próxima jugada mermaré sus filas”. En este momento la Muerte se descubre ante *Blok* como su confesor oculto, y toma nota de la jugada que éste había planeado para derrotarla>>.196

Andrew Sarris, crítico de la prestigiosa publicación *Film Culture*, lleva a cabo un análisis de la película **El séptimo sello** desde una óptica más cercana a la semiología. A finales de los sesenta y principios de los setenta proliferaron las teorías cinematográficas inspiradas tanto en la lingüística estructuralista, cuyo epicentro se ubicaba en la Sorbona y cuyo máximo representante era Christian Metz, como en la tendencia realista de André Bazin, teniendo como principal órgano de expresión a la prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*. En Estados Unidos, *Film Culture* presentaba un carácter similar, aunque más abierto a otras manifestaciones artísticas, entre las que destacaban particularmente las de Andy Warhol y *The Factory*. En esta línea se inserta la labor crítica de Sarris, quien tras detenerse en las características técnicas definitorias del discurso bergmaniano aborda la descomposición del

¹⁹⁵ Scott puntualiza que, en el juego del ajedrez, en muchos países el alfil es el “obispo” y el caballo, el “caballero”. El juego de palabras de Bergman se basaría en estos dos conceptos: centrar la estrategia contra la Muerte en la unión de la Iglesia y la Nobleza. La cooperación entre el noble y el obispo -el caballo y el alfil- simbolizarían en el film la unión entre el poder terrenal y el poder espiritual, a partir de la cual el caballero quiso derrotar -sin éxito- a la Muerte.

¹⁹⁶ SCOTT, James F.: **El cine. Un arte compartido**; traducción a cargo de E. B. Leahy y J.J. García-Noblejas. Pamplona: EUNSA, 1979; pp. 173.

film en sus distintos niveles de expresividad, pasando a explicar los significados latentes en la simbología empleada por el cineasta sueco:

«La técnica de cámara de Bergman es completamente apropiada a su tema. Salvo un deslumbrador plano de la escena inicial, sus imágenes medievales son claras y sólidas en la mejor tradición de la cinematografía realista. Bergman se encuentra a sus anchas en las escenas íntimas donde su cámara móvil, sin entorpecer, construye las tensiones antes que su montaje las explote. Uno se da cuenta siempre de los significativos rostros mientras reaccionan a las incertidumbres con que se enfrentan. Bergman se recrea en las disolvencias de sol endémicas al cine sueco, así como a la apertura de cuadro con el reverso de una capa que inventó Hitchcock, pero a la que Bergman da un toque especial en muchos de sus films. En este caso, el manto negro de la Muerte debe haber sido una atracción irresistible.

El montaje sobrecargado de Bergman mantiene un fluir controlado de imágenes para crear progresiones visuales en cada desarrollo sucesivo del argumento. El símbolo plástico de la calavera reaparece en cada plano en diferentes ángulos expresivos, y la Muerte misma nunca repite la coreografía de sus entradas y salidas. La economía de expresión de Bergman hace realmente difícil absorber todos los significados en cada escena. En lugar de desarrollar por completo sus ideas en largos, obligatorios enfrentamientos de sus personajes, Bergman distribuye fragmentos de lo que está diciendo en cada incidente. Sin embargo, mucho de lo que se implica, se deja sin explicar, y es posible que **El séptimo sello** se convierta en manantial de controversias durante muchos años; y que como todos los clásicos del pensamiento, sus interpretaciones varíen con las mentes y los tiempos de sus críticos».¹⁹⁷

En la introducción a este apartado ha sido dicho que los tres films aquí tratados han sido altamente considerados por la crítica de forma "casi" unánime. No obstante, la obra de Bergman tiene la capacidad de generar -al igual que toda gran obra- opiniones y

juicios encontrados. La disparidad hermenéutica de las dos críticas que siguen confirma esta idea, pues si para Bernard Chardère, en **El séptimo sello** lo que Bergman manifiesta es la expresión de un sentimiento inconformista y esperanzado, en cambio Juan A. Mahieu no encuentra otra cosa que el reflejo del determinismo propio de la mentalidad luterana de su autor y la lucha de éste por liberarse de aquél:

«La Muerte misma nada sabe de Dios. La pequeña bruja torturada se engaña y quiere creer en el diablo, que en realidad sólo existe para aquellos que creen en él, gracias a los que la torturan; en el último momento ella quedará sola con el miedo al verdugo. “Vemos lo que ella ve y nuestra impotencia es semejante a la suya”, dice el escudero. El actor charlatán y seductor verá la muerte segar el árbol sobre el que se ha encaramado, pero mil veces más horrible es el destino del seminarista, criminal de espíritu y de hecho, devorado por la peste. Los saltimbanquis, sí, conocen las virtudes sencillas de la naturaleza, la gracia de un niño, el sabor de las fresas con leche; y son escenas maravillosas, que nos dejan dentro por mucho tiempo la poesía construida, tipo **La Strada**. Vivirán. El escudero quedará en pie hasta el final: habría podido evitar la angustia inútil, “pero qué triunfo sentirse vivo hasta lo último”. Y sólo callará “protestando”. Sin duda, es el mensajero del autor, de los “hombres modernos”, que no creen ya en las fábulas y sin embargo constatan que “La vida existe: tienes razón, pero no pienses en ello”. Hay que volverse a otra parte antes de concluir precipitadamente tratando de extraer del film un solo sentido; mientras, va a crédito de Bergman la honradez con que muestra incluso los otros comportamientos: el respeto, la tranquilidad, la aceptación...».¹⁹⁸

¹⁹⁷ SARRIS, Andrew: "Crítica a *El séptimo sello*", publicada en el nº 9 de la revista *Film Culture*. Recogida y traducida al español en la revista *Film Ideal*, vol. III, nºs 142-146; año 1961, p. 30.

¹⁹⁸ CHARDÈRE, Bernard: "Crítica a *El séptimo sello*", publicada en el nº 28 de la revista *Cinéma 58*. Recogida y traducida al español en la revista *Film Ideal*. (*Opus cit.*); p. 22.

Bernard Chardère viene a decirnos, pues, que cada uno de los personajes del film **El séptimo sello** está tratado como se merece. La peor muerte es para el traidor -el seminarista-, la salvación y la esperanza para los nobles de espíritu -la familia de juglares-. No obstante, resulta discutible la impresión del crítico francés según la cual se identifican la actitud personal de Bergman con las del escudero y la del llamado "hombre moderno". Mahieu, en cambio, opina que el director sueco se proyecta a sí mismo en dos personajes, en el del incrédulo escudero, sí, pero también en el del caballero que busca la fe:

«Bergman ha construido sobre esta recurrente trama de recuerdos personales, sobre esas preguntas sin fin y este terror siempre presente, un relato que como en las mismas obras medievales encierra un realismo esencial que se funde continuamente en una extrema espiritualidad. Como en la posterior **Fresas salvajes**, la trama misma se inscribe en la línea exterior y simbólica de un viaje. Como aquélla, **El séptimo sello** incluye las pruebas sucesivas de una lucha interior, subjetiva, que se confunde con las experiencias externas. Los valores y los símbolos luchan no sólo en el dominio de la abstracción -Dios y el demonio, la vida y la muerte, la duda y la fe, la rebelión, el escepticismo, el amor y el mal, la razón y la intuición- sino en una síntesis poética y dramática. El caballero y el escudero, por ejemplo, poseen vida propia como personajes, pero al mismo tiempo se oponen y se complementan como dos fases permanentes del espíritu humano -y, en especial, en las mismas constantes intelectuales de Bergman-. El caballero es el interrogador constante, que más que la fe busca un significado, "Creer es un sufrimiento, es como un amor en las tinieblas y que no responde jamás", "¿Cómo creer en los que no creen si uno mismo no cree?" y que se siente cada vez más aprisionado por la duda. La fe inocente y sencilla -encarnada por el juglar José- es ya irrecuperable, expresión de un paraíso ilusorio. La procesión de los flagelantes representa, por otra parte, la culminación de una tierra omnipresente (visible en el ex-seminarista ladrón de cadáveres); esta obsesión cruel es también expresión de la

concepción teológica -que Bergman rechaza y absorbe por su formación protestante- y que tanto el caballero como el escudero combaten, como un fundamental error humano>>.199

FRESAS SALVAJES

Como acertadamente anticipaba Juan A. Mahieu en la cita precedente, el interrogante religioso-existencial planteado en **El séptimo sello** sigue abierto en el siguiente film de Bergman, **Fresas salvajes**, si bien la acción de la historia no se sitúa ahora en la Edad media, sino en la época actual. En un escrito polémico, en el que abundan afirmaciones ciertamente arriesgadas, Kenneth Cavander, crítico de la revista londinense *Sight and Sound*, resaltó entre otras cosas, la relación de continuidad existente entre el trasfondo metafísico de ambas obras, más allá de la referencia temporal implicada en cada una de ellas:

«Bergman, hijo de un pastor protestante, admite que una de las influencias más fuertes que ha sufrido ha sido la atmósfera religiosa, cruelmente obsesiva, en que se ha criado. **El séptimo sello** es probablemente hasta hoy la máxima expresión de esta influencia sobre su forma de pensar; pero en **Fresas salvajes** esta influencia, aunque sofocada, no es menos fuerte. Como a lo largo de la pista de una caza al tesoro, encontramos diseminados a lo largo de todo el film sugerencias para una solución: los nombres de los personajes -Abraham, Isak, Sara- la pareja con la que se encuentra en el camino -una mujer católica, resignada, con un marido que no es católico, amargo y frío- y ese momento extraordinario en que el profesor *Borg*, en uno de sus sueños, pone su mano en el quicio de una ventana y se hiere con un

¹⁹⁹ MAHIEU, J.A.: "Crítica del film *El séptimo sello*"; rev. *Tiempo de Cine*, nº5; febrero-marzo de 1961.

clavo, se mira la palma y ve en el centro el signo del estigma; todos estos elementos estimulan la imaginación hasta el punto de que nos ponen en nerviosa espera de la próxima sugerencia, con el terror de poder perder algún detalle fundamental que pueda conducir al centro de todo el misterio.

Por tanto, es en el plano de una película mística y espiritual donde la obra triunfa o fracasa. En la mente de Bergman, todos los símbolos, todas las alusiones bíblicas pueden, quizás, ser coherentes con una exposición satisfactoriamente completa. Pero en la película no es así. Aquí alejan simplemente la atención, socavando la fuerza dramática de una situación que tiene alusiones procedentes de la Iglesia, del estudio del teólogo y de la cámara del intelectual. Continuamente, en el borde de otra respuesta al vasto problema que Bergman ha propuesto seguimos perdiendo los valores más simples que el film contiene a menudo.

A través del film se nos muestra la mente de Bergman corrompida por la desesperación, atormentada por la crueldad humana, a la búsqueda de la salvación en una especie de sencilla bondad que podría ser despreciada como sentimentalismo en un artista de estatura menor. Quizás estas mismas características hacen de él un hombre de su tiempo; quizá la misma confusión de los símbolos es un alivio, constituyen una rica fuente de teorización para todo aquel que desee construir teorías. El que alguna de las soluciones propuestas represente la intención propia de Bergman o no, o que esa intención sea en algún modo comunicable, eso ya es otra cuestión. Es un creador habilísimo de acertijos y crucigramas. Pero habría que tener la certeza de que existe para ellos una respuesta>>.²⁰⁰

Una vez más nos quedamos, lamentablemente, sin saber qué opinaría Cavander a la luz de los últimos guiones de Bergman, en los que tal vez hallaría alguna de las respuestas que reclamaba en los años cincuenta. De todos modos, es de destacar que el crítico británico no parece aceptar de buen grado el carácter problemático de la obra del cineasta sueco, característico, por otra parte, de toda

²⁰⁰ CAVANDER, Kenneth: "Crítica de *Fresas salvajes*", publicada en la revista londinense *Sight and Sound* en diciembre de 1958. Recogida y traducida al español en la revista *Film Ideal*, vol. VI, nºs 172-176, año 1962, p.15.

obra de contenido filosófico. Siguiendo la corriente organicista anglosajona -basada en un estudio del desarrollo cronológico de la obra de un autor- Robin Wood se ha acercado a la filmografía bergmaniana con elevadas pretensiones de objetividad, como antes lo hiciera con la obra de otros cineastas como Alfred Hitchcock. El estudio de Wood se esfuerza en poner al descubierto los recursos técnicos con los que cuenta el cineasta sueco a la hora de realizar sus films, aunque no llega a profundizar en otros aspectos importantes de los mismos, en particular los relativos al aparato simbólico y expresivo, de gran importancia en la obra de Bergman. No obstante, al hablar de **Fresas salvajes** Wood reconoce la alusión bergmaniana a la intervención de la Providencia -punto que también recalca Carlos M. Staehlin- coincidiendo, asimismo, con Cavander, en resaltar la continuidad existente entre la temática de esta película y la de **El séptimo sello**:

«**Fresas salvajes** representa la culminación, la más alta cima de la cara cristiana de Bergman: la presencia de una bondadosa deidad parece permear todo el film, de modo que el "bien" consigue asimilar cualquier aspereza incidental. *Isaak Borg* llega así a participar, a tomar conciencia de una especie de "lógica de la providencia": Bergman parece adoptar esta sugerente visión del mundo, cercana al determinismo y a una suerte de "religión natural" iniciada por él mismo en **El séptimo sello** -film que precede a **Fresas salvajes**-. La "lógica de la providencia" aparece, asimismo, como la culminación de un proceso natural. La organización del film según un esquema musical favorece la satisfacción expresada por Isak Borg ante el descubrimiento de un sentido paternal de la existencia. Este es el sentido que el film de Bergman extrae de virtudes cristianas como el amor, el perdón y la

humildad. De todas ellas, el perdón entre padres e hijos resulta ser la virtud central».²⁰¹

Raquel Wasserman, cinéfila, filmóloga y estudiosa de las artes, ha orientado muchos de sus ensayos hacia la interpretación de textos fílmicos. Autora de obras especializadas como ***El lenguaje cinematográfico, un idioma*** (1983), Wasserman interpreta el texto fílmico no como un fenómeno aislado, sino como un elemento que interacciona con el espectador en el seno del acto comunicativo que corresponde a la expresión cinematográfica. En referencia a la obra de Ingmar Bergman y, concretamente, al film **Fresas salvajes**, Wasserman ha destacado la existencia de una estrecha relación entre ciertos aspectos tratados por el cineasta sueco en sus films y algunos de los temas centrales de la tradición literaria sueca, punto que en este libro también se suscribe²⁰²:

«La respuesta al problema del puesto del hombre en la existencia, planteado según nuestra lectura del film **Fresas salvajes**, se ampara en ese clamor del alma que es la poesía de Johan Olof Wallin -poeta sueco citado en el film. La infancia de Bergman, transcurrida en la vicaría de Uppsala, debe haber absorbido seguramente la honda melancolía de este salmista. En estas estrofas, más que alabar a Dios se lamenta por el hombre que, solitario y dolido, ha extraviado la vía de acceso a su conocimiento.

²⁰¹ WOOD, Robin: **Ingmar Bergman**. New York: Paeger, p. 80. Existe una traducción al español publicada en el año 1972 por la editorial Fundamentos. No obstante -y sin menoscabo alguno hacia esta traducción debido a los delicados matices existentes en el fragmento analizado aquí se ha optado por una traducción directa del inglés.

²⁰² A este respecto, consultar el capítulo I de este libro, concretamente el apartado 1.1 titulado "*La tradición nórdica: de Snorri Stulsson a Ingmar Bergman*", en el cual analizábamos la relación existente entre la filmografía de Bergman y la tradición literaria y cinematográfica escandinava

"... Dónde está el amigo que busco por doquier,
mi anhelo crece sin pausa, y al atardecer,
cuando el día muere y no lo he hallado,
el corazón me arde acongojado".

El verso del himno bate sus alas de ángel sobre todas las escenas. A veces, como en la secuencia del almuerzo en un descanso del viaje, en compañía de su nuera y los tres jóvenes, ocasionales y catárquicos compañeros, el poema, infiltrado en la escena, se va completando. Se alcanza entonces una categoría lírica y metafísica desde la cual adivinamos una invitación para captar la realidad que se ofrece a nuestros sentidos, introducirla en el espacio interior de nuestra alma y, desde allí, hacerla crecer con amor>>²⁰³.

Una nueva muestra de la disparidad hermenéutica despertada por la obra de Bergman: en las antípodas de la interpretación de Raquel Wasserman encontramos a Jacques Doniol-Valcroze, crítico cinematográfico de prestigio internacional que durante los años cincuenta y sesenta prestó sus servicios en el periódico francés *France Observateur*. Doniol-Valcroze ha hallado ciertas semblanzas entre el contenido de **Fresas salvajes** y el de ciertos pasajes de Marcel Proust y James Joyce -**En busca del tiempo perdido**- en los que el pasado y el presente se vinculan estrechamente. Ambos estudiosos coinciden, no obstante, en alabar la calidad del film de Bergman:

<<La belleza de la obra de Bergman está en su incertidumbre; su profunda conmoción nace de una especie de "puerilidad" del héroe... De película en película,

²⁰³ WASSERMAN, Raquel: *Filmología de Berman*. Buenos Aires: Fraterna, 1988; pp. 79-80.

Bergman ha conquistado su estilo, uno de los más originales e interesantes de la historia del cine. La construcción de **Fresas salvajes** da testimonio de una extraordinaria habilidad. No se trata ya del juego clásico entre el presente y un cierto número de vueltas al pasado; se trata de una especie de escritura global en la que el pasado y el presente se entremezclan, sin que uno sea la referencia temporal de otro, y a propósito de la cual no se puede dejar de recordar a Proust y, en ciertos pasajes, a Joyce. **Fresas salvajes** es también el compendio de Bergman hecho por él mismo; *Borg* es "también" Bergman, que se interroga sobre su propia obra; todos sus temas se vuelven a dar cita aquí, pasados ferozmente por un severo análisis, discutidos infatigablemente, vueltos a examinar y a veces hasta casi puestos en ridículo con una especie de rescate final en el que Bergman se da, no sin excitación, una quietud conclusiva; y mientras su héroe se duerme en el último encuadre, nos susurra al oído: por mi parte continuaré haciendo películas.»²⁰⁴

En el capítulo tercero de este libro ha sido abordado el análisis de los símbolos clave de la filmografía de Bergman, uno de los más destacados y recurrentes es, sin lugar a dudas el de las fresas silvestres, símbolo que da nombre al film **Fresas salvajes**. La norteamericana Birgitta Steene ha llevado a cabo una sugerente clarificación de los diferentes elementos que integran este símbolo, llegando incluso a rastrear su origen y significación en la iconografía escandinava:

«Las fresas silvestres son un símbolo de paz, de amor y de felicidad para Bergman. Aparecen una y otra vez como clave simbólica en el film que lleva su nombre por título, **Fresas salvajes**. En la iconografía nórdica tardía las fresas también suelen estar muchas veces asociadas a la virginidad, pero la aparición conjunta de la leche y las fresas -símbolo empleado por Bergman en **El séptimo**

²⁰⁴ DONIOL-VALCROZE, Jacques: "Crítica del film *Fresas salvajes*" publicada en el periódico *France Observateur*, 16 de abril de 1959.

sello- pertenece, sin duda, al aparato simbólico particular de Ingmar Bergman>>.205

En la tradición pictórica también existe algún antecedente en cuanto al carácter simbólico de las fresas, como expresión alusiva de la juventud y del placer terrenal. En este sentido, por ejemplo, puede interpretarse la aparición de las fresas en el tríptico "El jardín de las delicias", de El Bosco.

EL MANANTIAL DE LA DONCELLA

Como se ha tenido oportunidad de observar, diversos autores - incluido el que suscribe este libro- se han hecho eco de la existencia de un vínculo entre los contenidos de los films de Bergman y algunos de los símbolos y temas clásicos de la literatura escandinava. Este vínculo se pone particularmente de relieve al ser elevado por Bergman a la categoría de eje central en **El manantial de la doncella**, film basado en la balada *La hija de Töre de Vänge*, muy popular en Suecia desde su génesis en la Baja Edad Media. El cineasta de Uppsala aprovecha la enorme carga religiosa de la balada -no en vano ésta concluye con la promesa de *Töre* de construir la que sería la primera iglesia de piedra de toda Escandinavia- para entretener con su diestra narrativa visual una trama dialéctica a

²⁰⁵ STEENE, Birgitta: **Focus on *The Seventh Seal***. New Jersey: Prentice-Hall, 1972; p. 65.

partir de la oposición entre monoteísmo y politeísmo, entre cristianismo y paganismo.

Subsecretario de la nueva Congregación romana para la Doctrina de la Fe y colaborador en las tareas de Concilio Vaticano Segundo, el escritor Charles Moeller se acercó a la obra bergmaniana desde una perspectiva esencialmente teológica, no dudando en expresar su perplejidad ante el mensaje explícitamente cristiano presente en la conclusión de **El manantial de la doncella**, perplejidad plenamente justificada si tenemos en cuenta las -aunque cronológicamente posteriores en el tiempo- reiteradas declaraciones de agnosticismo formuladas por Bergman. La muerte de Moeller le impidió poder abordar la obra del cineasta sueco en su conjunto²⁰⁶, labor que en este libro sí se ha podido llevar a cabo -por abarcar el presente estudio la totalidad de la misma- y que creemos quizá haya podido aportar cierta luz a la hora de comprender la -al menos aparente- contradicción latente en ciertos pasajes del discurso bergmaniano:

«Todas las películas de Bergman hasta **El manantial de la doncella** finalizan con imágenes exteriores a los problemas planteados por la película misma. **Fresas salvajes** termina con la sonrisa del viejo profesor; **El séptimo sello** con el niño de Mía, que dice «ba-ba» y ríe porque el morro del caballo está tibio y húmedo; **El rostro** acaba con el tintineo de la carreta que lleva a los enamorados a Estocolmo, a la corte del rey.

²⁰⁶ Cuando hablamos del conjunto de la obra bergmaniana no nos referimos únicamente a su obra fílmica, sino también a su labor como director teatral y, muy especialmente, a su obra literaria, enriquecida notablemente desde finales de los ochenta con la publicación de dos libros de memorias y de tres novelas en las que reconstruye una parte importante de su genealogía más inmediata.

Este procedimiento se explica por el miedo del cineasta a llegar demasiado lejos en la afirmación o en la negación. Pocos creadores habrán subrayado tanto como Bergman el lado enigmático de la existencia. Así, las imágenes finales de muchas de sus películas nos devuelven a la vida sencilla y cotidiana, y más particularmente a alguna imagen de ternura, *ömhet*, la única realidad válida de la existencia, según Bergman; la más frágil y, a la vez, la más rica de sentido.

En **El manantial de la doncella**, cuando el padre toma en brazos el cuerpo de su hija asesinada y violada, brota de aquel lugar una fuente, y enseguida se ponen todos a rezar. Antes de criticar este final, habría sido necesario recordar que forma parte de la balada medieval que se ilustra. Es cierto, sin embargo, que este acto de fe que pone fin a la película nos deja un tanto perplejos». ²⁰⁷

Moeller no ha sido el único en profundizar en el mensaje teológico de **El manantial de la doncella**. El italiano Camillo Bassotto trató de llegar más lejos aún en su interpretación del film, aunque cimentó su punto de apoyo en unas declaraciones de Bergman no contrastadas y en una supuesta intencionalidad religiosa que el propio cineasta sueco desmintió años más tarde, mostrando su disconformidad con lo que él consideraba como una sobreinterpretación de su mensaje:

«Hasta ahora no conocíamos en Bergman tanta decisión y firmeza en indagar el problema de la fe; él, como ya hiciera Dreyer en **Ordet**, llega a representar el milagro. Todavía no es la fe, pero se podría, quizás, decir que hay un *initium fidei*. El corazón del hombre es un misterio, del que sólo Dios posee la clave; nosotros no deseamos ir más allá. Bergman es una inteligencia que no se rendirá fácilmente, aunque tampoco se conforme con medias tintas. No podemos esperar o pretender que nos diga que cree en Dios. Nos debe bastar por ahora que exprese como artista en sus mejores obras una profunda lucha espiritual.

²⁰⁷ MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo. Exilio y regreso**; trad. a cargo de S. García Mouton y V. García Yebra; Madrid: Gredos, 1995; p. 95.

Bergman, tras la muerte de *Karin* y la venganza de *Tóre*, se ha encontrado frente a un muro cerrado, frente a un abismo. La conclusión de la tragedia no ofrecía dos caras, y él no tenía ante sí dos soluciones.

Con las manos sobre el pecho, de rodillas, *Tóre* pide perdón a Dios. El mismo Bergman, hablando de la solución del film, dijo: "...El viejo dicho de ojo por ojo diente por diente no resuelve nada; sobre el cerco de sangre y de venganza se podrá destrozarse desde dentro el anillo del odio, sin humillar el rostro de un hombre ofendido o exaltar el de un homicida. Si de las acciones malas surgen otras acciones malas, sucede a veces que, al final de esta espiral, sólo el perdón o la intervención de la Gracia pueden resolverlo todo".

El conflicto entre el bien y el mal se resuelve bajo el signo de la Gracia. El tema del film, sin embargo, requiere una cierta participación y puede escapar a un público no preparado, que no se encuentre dispuesto a ver o a recomponer los particulares de un todo orgánico, capaz de descubrir los íntimos significados que están más allá de lo externo de la narración».²⁰⁸

Pese a que Bergman no se mostró excesivamente conforme con la oleada de interpretaciones "teológicas" que despertó **El manantial de la doncella**²⁰⁹, ésta no nos parece del todo injustificada: una historia que evoca los hechos que supuestamente dieron lugar a la construcción del primer templo de piedra de Escandinavia; toda una serie de conceptos de corte netamente religioso vertidos en el film, como los de "arrepentimiento", "pecado" y "expiación"; y por último, una conclusión que se estructura sobre la base de la reconstrucción de un milagro, parecen argumentos suficientes como para dar pie a tales interpretaciones. Desde este libro suscribimos una lectura religiosa de **El manantial de la doncella**, al igual que hacemos lo

²⁰⁸ BASSOTTO, Camillo: "*El manantial de la doncella: conclusión*", en la revista **Film Ideal**; vol. VII, No. 147, año 1962; pp. 16-17.

²⁰⁹ Cfr. BÖRKMAN, MANNS & SIMA: **Conversaciones con Bergman**; trad. a cargo de J. Jordà. Barcelona: Anagrama, 1975; pp. 142-143.

propio con la posterior declaración de agnosticismo formulada por Bergman en la llamada -por algunos críticos- "trilogía de la Pasión".²¹⁰ Nuestra posición se fundamenta no tanto en la interpretación de los films que fueron el origen de la polémica en su tiempo, como en la reconstrucción genealógica que el propio Bergman ha llevado a cabo en los últimos años: dos libros de memorias, tres novelas en las que reconstruye la historia de su familia y otras tantas películas en la misma línea. Si los críticos de los sesenta y setenta hubieran tenido oportunidad de conocer entonces las evocaciones que el cineasta sueco expondría una década y media después, a buen seguro que muchas de las interpretaciones hubieran sido distintas.

En Suecia, la crítica no encontró motivos de polémica en las posibles lecturas "cristianas" o "paganas" de la película, pero sí en la intencionalidad de algunas escenas en concreto y en su propia razón de ser en la trama interna del film. Mientras que Staffan Tjerneld, del periódico *L'Expressen* de Estocolmo, elogia en **El manantial de la doncella** el dominio de la técnica cinematográfica y el *savoir faire* teatral de Bergman, para Olof Lagercrantz, del diario *Dagens*

²¹⁰ Cfr. BJÖRKMAN, MANNIS & SIMA: **Conversaciones con Bergman**; (*opus cit.*), pp. 191-194 . En esta obra Jonas Sima -haciéndose eco de la voz de otros críticos- propone una lectura religiosa de la trilogía formada por **Como en un espejo**, **Los comulgantes** y **El silencio**. En el mismo libro Bergman niega rotundamente esta interpretación, calificándola como "de querer buscarle tres pies al gato". En este caso nosotros nos remitimos a las manifestaciones de Bergman según las cuales la trilogía constituye una abierta declaración de agnosticismo:

«JONAS SIMA.- Después de **El silencio**, ¿te volviste agnóstico?».

INGMAR BERGMAN.- También se puede decir que el problema se disgrega. Es importante decir: "el problema ya no existe". Todas esas creencias, todas esas dudas, todos esos golpes, todos esos jadeos han ido a parar a la nada absoluta».

Nyheter de la misma ciudad, tal alarde de técnica, al ir desprovisto de un contenido acorde, carece totalmente de interés:

«Con **El manantial de la doncella** se ha dicho algo nuevo en el ámbito de la producción de Bergman y del cine sueco. A pesar de que en el pasado ambos nos han dado muchas cosas positivas, en este caso podemos hablar verdaderamente de una obra de arte. Y esto no significa que todo el film sea perfecto. Según algunos, Bergman podría haber elegido una leyenda menos lúgubre. Según otros -entre los que me cuento- la escena en que la doncella es violentada, se presenta de un modo demasiado crudo y poco convincente en una época en que semejantes actos eran cometidos posiblemente con harta frecuencia. Pero sabemos que una obra de arte debe ser aceptada como tal, y esto es aplicable también en este caso. El film sorprende tanto por su contenido dramático como por su valor estético. La escritora Ulla Isaksson ha extraído de la leyenda un excelente guión. La trama conserva intacta su sencillez; los personajes están dibujados con fuertes contrastes, ricos en rasgos psicológicos y, lo que es más difícil, la guionista ha sabido encontrar un lenguaje que es al mismo tiempo antiguo y vivo, actual.

Bergman se ha enfrentado a este argumento con el rigor que ha caracterizado siempre sus montajes teatrales. Todos los detalles están amorosamente cuidados. También el rodaje de los exteriores, de Sven Nykvist, centrado en paisajes propios de las narraciones ochocentistas, crea perfectamente el fondo adecuado, el del salvaje paisaje natural sueco.

No se puede decir que **El manantial de la doncella** sea el mejor film de Bergman, pues es imposible la comparación con otros. Tiene una cierta semejanza con **El séptimo sello**, pero su equilibrio interior es muy diferente. Puede decirse que Bergman, el director cinematográfico, se ha colocado al mismo nivel que Bergman, el director teatral, y este es un reconocimiento muy alto».²¹¹

«Algunos críticos han osado poner algún punto interrogativo al último film de Bergman, e incluso un periódico conservador ha llegado a subrayar que ciertas escenas fuertes debieran haberse sometido a la censura. Pero la convicción de que estamos ante una de las obras maestras del cine es unánime. En mi opinión este es

²¹¹ Crítica cinematográfica al film **El manantial de la doncella**, escrita por Staffan Tjerneld en el periódico *L'Expressen* de Estocolmo el 9 de febrero de 1960, tras el estreno del mismo.

un juicio equivocado. El film nos presenta una serie de bellísimas imágenes y ciertas escenas que denotan una notable capacidad de inventiva. Pero los críticos - influidos por estos datos superficiales- olvidan que han de emitir un juicio sobre el film en su conjunto. No se percatan de que **El manantial de la doncella** es un drama compuesto exclusivamente de gestos sin significado. El director y la guionista transforman una leyenda sencilla y estilizada en un folletín. Nos presentan sentimientos que dominan la naturaleza humana: amor paterno, ingenuidad de la juventud, el odio de quien ha sido ultrajado, la venganza de un padre ofendido. Pero todo esto es solamente una representación superficial, el eco de otras tragedias revestido de ropajes solemnes pero extraños. Hacen surgir un manantial en el sitio en el que la joven ha sido violentada y asesinada, y creen que con esto han creado un contraste entre la crueldad humana y el milagro de la fe. Dejan que un hombre mate a un niño y que luego haga la promesa de construir una iglesia. Echamos en falta una relación íntima y profunda entre estos contrastes. En lugar del alma y el espíritu encontramos únicamente la técnica. Nada tengo contra una farsa melodramática, siempre que se la llame por su nombre verdadero>>.²¹²

Estos dos textos han sido reproducidos -pese a su notable extensión- debido al particular interés que presentan, pues no en vano proceden del mismo lugar geográfico de origen que el propio objeto de su análisis. Como se ha venido reiterando a lo largo de este libro, creemos que la obra cinematográfica de Bergman adquiere una especial significación si se la interpreta tomando en consideración el contexto del que emerge: una cultura que presenta un abierto contraste entre la herencia de una rígida tradición luterana y una incipiente liberalidad moral. Un contraste que -aunque por oposición- no parece distar en mucho del que existía en la Suecia del siglo XIV -

²¹² Crítica a **El manantial de la doncella**, escrita algunos meses después del estreno del film por Olof Lagercrantz en el diario estocolmino *Dagens Nyheter*, concretamente el 8 de diciembre de 1960.

época en la que está ambientada **El manantial de la doncella** cuando pese a la conversión oficial al catolicismo pervivían aún los ritos paganos y los sacrificios a los dioses *Thor* y *Odin*. Ambos contrastes, el del pasado y el del presente, creemos encuentran su fiel reflejo en el film del gran maestro sueco.

4.2 - Crítica española

Al inicio de este capítulo ha sido dicho que nuestra intención al concebirlo se centraba en dar cabida a las opiniones de los críticos que se han ocupado tanto de desentrañar los aspectos esenciales del pensamiento bergmaniano, como de descifrar el aparato simbólico que el cineasta sueco ha empleado, al menos, en algunos de sus films. Asimismo advertíamos que nuestra decisión de separar a este respecto la crítica española de la crítica internacional se debía, esencialmente, a que la obra del cineasta sueco llegó a nuestro país de forma un tanto sesgada, siendo muchos de los films relegados a circuitos de exhibición minoritarios. Afortunadamente, en los últimos años algunas instituciones, como el Instituto Sueco y la *Filmoteca de la Generalitat de Catalunya*, han hecho un notable esfuerzo para conseguir que la filmografía completa de Bergman pueda ser vista en España. Gracias a este esfuerzo, el autor de este libro ha tenido acceso a películas de Bergman que hasta hoy ni siquiera se habían

estrenado en nuestro país, como **Llueve sobre nuestro amor**, **Documento sobre Färo** o **Barco hacia la India**. Por otro lado, la red informática que actualmente nos permite llegar prácticamente a todos los países del globo, ha hecho que sea posible establecer contacto con otros estudiosos de la obra del cineasta de Uppsala, obteniendo por este medio las versiones originales en sueco de películas como **Persona** o **En el umbral de la vida**.

No tuvieron, en cambio, la misma oportunidad de acercamiento a la obra bergmaniana los críticos españoles de los años sesenta y setenta, circunstancia que incide sustancialmente en sus opiniones. Éstas tenían que circunscribirse necesariamente a las obras exhibidas en España -ampliándose el cupo, ocasionalmente, a algunos títulos más vistos en el extranjero- por lo que una parte importante de la obra de Bergman permanecía inédita, a la espera de ser rescatada del olvido. A finales de los setenta una compañía distribuidora de Barcelona, el *Círculo A*, recuperó algunos films, como es el caso de **Música en la oscuridad**, **Prisión** o **Juegos de verano**. No obstante, como ya se ha dicho arriba, no llegaría hasta 1998 la oportunidad de poder ver la filmografía completa del gran maestro sueco en la *Filmoteca de la Generalitat de Catalunya*.

EL SÉPTIMO SELLO

El introductor de la obra de Ingmar Bergman en España fue Carlos M. Staehlin, citado profusamente en este libro por lo mucho que creemos se debe a su importante labor divulgativa. Desde su cátedra de la Universidad de Valladolid -ciudad en cuyo festival de cine fueron galardonadas películas como **El séptimo sello**, **Fresas salvajes** y **El manantial de la doncella**- Staehlin diseccionó una parte importante de la obra de Bergman, al mismo tiempo que hacía las gestiones oportunas para que algunos títulos significativos del cineasta de Uppsala llegaran a estrenarse comercialmente en nuestras pantallas. Staehlin fue también el supervisor de las traducciones de los diálogos del original sueco, traducciones que despertaron no pocas polémicas en años posteriores, cuando fue posible el acceso a otras versiones de los mismos. Nada mejor, pues, que un fragmento de la crítica de Staehlin a **El séptimo sello** para abrir este espacio dedicado a la crítica española:

«Bergman ha dado a esta película un título apocalíptico. **El séptimo sello**. Para los que no están familiarizados con la lectura del Nuevo Testamento, estas tres palabras constituyen un enigma. ¿De qué sellos se trata y cuál es el séptimo de ellos?. En el último libro del Nuevo Testamento, y por lo tanto de toda la Biblia, se nos habla de manera simbólica, a modo de despedida, del porvenir y del término de la humanidad. El libro se llama *Apocalipsis* porque pertenece al género literario llamado apocalíptico, que en tiempo del Evangelio estaba de moda dentro del

entorno religioso. "Apocalipsis" significa "Revelación", y ese género literario imitaba en su estilo a las profecías.

El *Apocalipsis* del Nuevo Testamento, en su capítulo quinto, presenta una visión de San Juan en la cual éste contempla a Dios y ve que sostiene en su mano un rollo de papiro con los Decretos Divinos, hasta entonces secretos. Para leer lo escrito en el papiro hay que ir rompiendo, uno a uno, los sellos que lo cierran. Ese rollo tiene siete sellos. Y, al romperse el último, se podrá leer el destino de la humanidad. (...) La película religiosa **El séptimo sello** es radicalmente distinta de todas las demás. Esta singularidad, su misterio y su violencia han hecho que sea interpretada dándole los sentidos más opuestos, desde el cristianismo más positivo hasta el ateísmo más negativo. Sin embargo, un análisis detenido e imparcial de las imágenes y las palabras de **El séptimo sello** no deja lugar a dudas (...) Cuando en la primavera de 1960, la Semana Internacional de Cine de Valladolid, concedió el Gran Premio, "Lábaro de Oro", a esta película, motivó la concesión de ese máximo galardón en el hecho de que **El séptimo sello**, "dentro de una extremada calidad artística, desarrolla el tema de la búsqueda de Dios partiendo de la inquietud de la conciencia humana">». ²¹³

Efectivamente, Staehlin sitúa el inicio de **El séptimo sello** en el lugar que le corresponde, que no es otro que el Nuevo Testamento. Con esta premisa, la lectura cristiana del film estaba servida, por lo que no es de extrañar que **El séptimo sello** iniciara en nuestro país un largo peregrinar de *cine-forum* en *cine-forum*, dando lugar a numerosas polémicas, mesas redondas y coloquios con la temática religiosa y metafísica como trasfondo. A esta lectura cristiana de la película propuesta por Staehlin -totalmente coherente, a mi parecer- le siguieron otras análogas referentes a dos películas posteriores del cineasta sueco: **Fresas salvajes** y **El manantial de la doncella**. Bergman se hallaba entonces -como ya ha sido analizado

anteriormente- en una etapa de intensa búsqueda metafísica, búsqueda que aparentemente se cerraría²¹⁴ en la década de los sesenta con la declaración pública de agnosticismo del cineasta sueco. Esta declaración venía a poner punto final a las expectativas despertadas en una parte de los seguidores de su obra, mientras que para otros no fue más que la consecuencia lógica del proceso evolutivo del pensar bergmaniano. Desde esta última perspectiva, **El séptimo sello** habría sido la obra de un Bergman titubeante, que expresaba tímidamente sus dudas metafísicas en clave existencialista, como señala el catedrático de cine de la Universidad Autónoma de Barcelona, Romà Gubern:

«Un análisis riguroso del guión de **El séptimo sello** revelaría en forma clara las múltiples contradicciones internas de la obra. Cuando la Muerte pide al Caballero que le siga, éste responde: "Mi cuerpo está presto, pero yo no". Animista, pues, Bergman pone en boca del Escudero la antítesis materialista: "Nuestra Cruzada ha sido tan estúpida que sólo un idealista podía haberla inventado", y fatalista "Por mucho que demos la vuelta siempre tendremos las nalgas detrás nuestro". Planteada así la antinomía idealista-materialista, que repite en el Caballero y su Escudero la situación cervantina, Bergman no sabe cómo escaparse. Cuando el Caballero le dice a la Muerte que le seguirá si le explica lo que hay más allá de la vida, la Muerte le responde: "Ni yo misma lo se". Irracionalista, la obra de Bergman escapa a las soluciones con un idealismo inconfesado y oscuro que contradice la condición humana meramente animal y sexual de su obra. Aquí es visible, en todo caso, una influencia directa de Heidegger. El "ser-en-el-tiempo" o "ser-para-la-muerte", motor de la angustia humana para aquel filósofo, está

²¹³ STAEHLIN, Carlos M.: "Comentario a *El séptimo sello*", dentro de la revista **Cuadernos cinematográficos**, nº 3; Universidad de Valladolid, año 1968; p. 386.

²¹⁴ Tras reiteradas manifestaciones de agnosticismo en los setenta, Bergman reabre la problemática metafísica y religiosa en la última etapa de su obra, lo cual nos ha dado pie a la interpretación de este último período en los términos expresados en el apdo. 3.4.2 (*Genealogía y esperanza*).

implícito en **El séptimo sello**, lugar geométrico de las diversas tendencias filosóficas modernas que se entrecruzan e inspiran al realizador sueco. Quedan, como contrapunto roussoniano y como tabla de salvación los humildes que representan la ignorancia y el orden natural como fuerzas puras y no contaminadas. Esta parábola de la familia sencilla que escapa al castigo apocalíptico, es también idealista. La bomba atómica no ha respetado, precisamente, a los humildes y a los ignorantes en su estrago devastador.

En **El séptimo sello** late de nuevo la angustia de un idealismo que se aproxima en algunos momentos al idealismo cristiano, sin optar por él (...) Lo que sí parece claro en la película es ese gusto romántico por el misterio y por lo irracional, que aparece, asimismo, en Cristensen y en Dreyer, como característica de todo el cine nórdico. La ejecución de la bruja en *Vredens Dag (Dies Irae, 1943)*, de Dreyer, ha inspirado una de las mejores secuencias de **El séptimo sello**. Este irrealismo, deliberado y oscuro, ha hecho a muchos críticos ver profundidad ideológica donde sólo existe confusión y mixtificación».²¹⁵

Ciertamente, la filiación existencialista de Bergman ya se había puesto de manifiesto en obras anteriores, como **Juegos de verano**, **Prisión**, o **Noche de circo**, por citar sólo tres de ellas. Pero ese trasfondo cristiano e idealista del que -según Romà Gubern- el existencialismo bergmaniano no parece poder acabar de desprenderse, ¿no vendría dado quizás por la reconocida influencia de Kierkegaard?. En este libro se ha optado por considerar más efectiva, en la obra de Bergman, la presencia del existencialismo kierkegaardiano que la del de otros pensadores, como Heidegger. La razón es bien simple: el filósofo danés -profusamente leído en los círculos literarios frecuentados por Bergman en su juventud- había planteado antes que el alemán las cuestiones del "ser en el tiempo" y

del "ser para la muerte", como también antes que él lo hiciera Agustín de Hipona. Asimismo, a diferencia de Heidegger, en Kierkegaard y en San Agustín la pregunta existencial conduce a quien se interroga a buscar la respuesta en lo trascendente, que es precisamente lo que hace Bergman en **El séptimo sello**. Ni siquiera la posterior declaración -"provisional", que no "definitiva"- de agnosticismo del cineasta sueco puede alterar en significado de la pregunta bergmaniana en el momento en que fue formulada.

Otros autores han considerado el contenido religioso del film como un elemento lógicamente presente en el retrato medieval que Bergman pretende esbozar, sin por ello quererle buscar otro significado que el que le corresponde desde un punto de vista estrictamente histórico. El colectivo de investigadores valencianos, formado por Anacleto Ferrer, Xavier García, Francesc J. Hernández y Bernardo Lerma ha llevado a cabo una lectura del film en esta línea, destacando el rigor de la reconstrucción histórica y el planteamiento estrictamente existencial por encima de otros valores de la película - como el metafísico o religioso- considerados como relevantes, pero secundarios:

«La idea de la película, que se sitúa en la Suecia medieval durante la peste, procede de los frescos que muestran la Muerte jugando al ajedrez con sus víctimas.

²¹⁵ GUBERN, Romà: crítica a **El séptimo sello**, publicada en el nº 12 de la revista **Cine Universitario**. Recogida en **Film Ideal**; vol. III; nºs 142-146, año 1961, pp. 21-22.

El regreso de las Cruzadas de un caballero obsesionado con la idea de la muerte y decepcionado por el fracaso de su empresa, sirve a Bergman para reflexionar acerca de algunos de los temas clásicos de la filosofía de la existencia. A socaire de este tema y como marco ideológico se traza la descripción del milenarismo y de la angustia religiosa a él asociada. La famosa escena de la partida de ajedrez entre la Muerte y el caballero es un verdadero auto sacramental. Por otro lado, el contrapunto escéptico a la angustia del protagonista lo representa su escudero, que con el cinismo y la ironía completa la panorámica del mundo medieval>>. ²¹⁶

Volviendo a retomar la lectura cristiana de **El séptimo sello** que predominara en la España de los sesenta, cabe señalar que el film despertó una ardua polémica entre aquellos críticos que lo consideraban como una afirmación de la fe de su autor -postura defendida por el propio Staehlin- y aquellos otros que veían únicamente en él un planteamiento metafísico-existencial, carente de solución a partir de los elementos barajados en el film. Desde aquí añadiríamos que tal vez sea cierto que en algunos monólogos Bergman se inclina inequívocamente hacia la fe -incluso diríamos que hacia la fe católica- pero este acercamiento no llega a concretarse por el mar de dudas que permanentemente envuelve al caballero cruzado, personaje que expresa la *angest* del propio Bergman. Dos firmas autorizadas, como las de José M. García Escudero y José L. López Aranguren, defendieron la idea de que el auténtico valor de la película se halla más en la rigurosidad de sus planteamientos que en la

²¹⁶ FERRER, A.; GARCÍA, X.; HERNÁNDEZ, F.J.; LERMA, B.: *Cinema i filosofia*. Barcelona: La Magrana, 1995; pp. 55-56.

búsqueda de respuestas. García Escudero valora por encima de otras consideraciones la originalidad de los interrogantes que Bergman se atreve a plantear en el film, pues ciertamente no es habitual encontrarse con cuestiones de este tipo en el medio cinematográfico:

«Tengo a la vista el interesante tomito dedicado a la película que, redactado por el Padre Staehlin y por Pascual Cebollada, acaba de publicar el Centro de Estudios Cinematográficos. Temo que los autores se hayan dejado arrastrar por el entusiasmo hasta dar la impresión de que en la película tiene que haber solución. La solución es, naturalmente, Dios: un Dios que está al otro lado de la muerte como una realidad confortadora y no sólo como el nombre que le pone a la muerte nuestro miedo a morir. La verdad es que, en la película, la muerte ignora que hay tras ella y el caballero reza al final, pero no se nos dice que su plegaria sea escuchada ni parece claro siquiera que haya una verdadera fe, sino una exigencia en cierto modo desesperada de que exista Dios. En cuanto al hecho de que tanto la esposa como la muchacha silenciosa y la pareja de titiriteros se salven de la muerte, tampoco me parece claro su simbolismo, pues, ciertamente, por la muerte tenemos que pasar todos: los que creen, los que dudan y los que decididamente se niegan a creer, y la recompensa para los primeros se encuentra al otro lado, no a este, del tránsito fatal. Es muy sugestiva la interpretación de que esta salvación simboliza la vida eterna de los que creen, pero no le encuentro base demasiado sólida y tiene en contra el hecho de que, si bien la esposa del caballero, la muchacha silenciosa y José, el titiritero, creen en el más allá, María, la esposa del titiritero, opone siempre a las visiones que su marido le comunica lo que algún comentarista llama una actitud "amable", pero escéptica.

Hay simplemente un hecho, la muerte, y ante él, los que creen en el más allá, los que no creen y los que dudan; decisión concluyente del realizador a favor de una u otra de esas actitudes no la encuentro. Lo mismo digo del hecho de que allí donde nada ve la inteligencia del caballero y mucho menos el orgullo del escudero, la humildad de José, el titiritero, le permite ver, y no sólo a la Muerte, sino a Nuestra Señora con el Niño, descorriéndose así para él fugazmente el velo que nos oculta el más allá. A pesar de todo, dudo que a esa visión de José se le pueda dar en la intención de Bergman valor de afirmación y no el de una interrogante más.

Por eso insisto en que la película es más planteamiento que solución; pero me basta con que sea lo primero para que me parezca profundamente religiosa, en cuanto nos encara bruscamente con el tremendo problema del más allá». ²¹⁷

Aranguren coincide con García Escudero en resaltar la capacidad que muestra el film de Bergman a la hora de captar la atención del espectador y conducirlo hacia un entramado de preguntas existenciales, las cuales son lanzadas al aire sin espera de respuesta alguna. No obstante, Aranguren reconoce en **El séptimo sello** la presencia de algunos valores morales asociados al cristianismo, como son la sencillez, la vida serena y la paz, valores que llevan a este pensador a considerar positivamente el mensaje latente en la película:

«La finalidad -finalidad sin fin- de la obra de arte, ¿es dar soluciones?. Yo creo que no. Lo que tiene que hacer es plantear el problema a suficiente profundidad y dejar abiertas o, mejor, abrir perspectivas, posibilidades, salidas. Y **El séptimo sello** lo hace. Por lo menos cuatro: la del terror alucinado ante la peste y el más allá y la entrega a una penitencia enloquecida; la negación de ese más allá; la duda de quien, en definitiva, tiene que encontrar a Dios a través de ella, y la visión de Dios. Bergman deja abiertas estas cuatro posibilidades (en rigor tres, pues en la primera, la propia de las masas de la Edad Media, tal como él las ve, no cuenta ya en nuestro tiempo). Pero cualquier espectador atento sabe bien cuál es la que pone más alta: el caballero declara que nunca podrá olvidar el momento de paz y felicidad en el que, junto al matrimonio joven y puro, con el niño en sus brazos, es regalado con fresas y leche. Es una tregua única en su vida, cierto, pero de ella sale la buena acción que le salvará. Bergman nos dice claramente qué es lo mejor, aunque inalcanzable para los que, de nosotros, hayamos de pasar la vida entera, como el caballero, luchando por la fe. A Dios se le puede buscar en el masoquismo

²¹⁷ GARCÍA ESCUDERO, J.M.: "Crítica a *El séptimo sello*", recogida en **Film Ideal**. (*Opus cit.*); pp. 31-32.

y en la Cruzada. Pero donde se le encuentra -si es que existe, si es que las visiones son reales- es en la vida serena, en la quietud, en la paz. Este es, para mí, el sentido de **El séptimo sello**.

De lo dicho se desprende que, a mi juicio, es un film positivo. No he hablado con mucha gente de él. Sí, a la vez, con dos personas. Una de ellas, un joven universitario, simpático y ligeramente pedante, protestaba de que la Muerte se lleve indiscriminadamente consigo al que lucha toda su vida por Dios, a la que consumió la suya esperando al que le negó y a la baja gente del común. Pero prescindiendo de que no se lleve a la joven familia, este muchacho olvidaba -es la edad- que la muerte nos llevará, buenos o malos, a todos; y que, en buen simbolismo, la Muerte no sabe nada del más allá, ni tiene nada que ver con él. En cambio, la otra persona, una mujer, más cultivada en su sensibilidad que en su saber, comprendió bien el valor de la película. La que, de cualquier modo, siempre servirá para sacudir durante un rato a tantas gentes como hay entre nosotros, anestesiadas de espíritu por la entrega a la droga de los bienes materiales y de una religiosidad demasiado confortable. Esto por lo que se refiere al público burgués. En cuanto al otro, daño no le hará. Y por lo demás, ¿se acuerda alguien de él?>>.218

FRESAS SALVAJES

En el título original de esta película -***Smultronstället***- hay un matiz que se ha perdido en la traducción española, que se decantó por el galicismo de llamar "salvajes" a lo que en realidad son "fresas silvestres". Bergman tituló en verdad a su obra "El rincón de las fresas silvestres" a modo de evocación de la juventud perdida, una metáfora constituida por la referencia al rincón escondido y añorado en el que, muchos años atrás, un viejo profesor recogía fresas en compañía de los jóvenes de su edad. Pero la ambigüedad de las

traducciones no alcanza únicamente al título del film, sino que encuentra su punto álgido en una de las frases que el profesor Börg esboza a modo de conclusión, concretamente aquella en la que, según versión de Carlos M. Staehlin, vendría a decirse que "todo se halla regido por una causa suprema"²¹⁹. Esta frase fue motivo de una ardua polémica, pues los críticos Juan M. Company y Juan Hernández Les levantaron la voz años más tarde -cuando la coyuntura política lo permitió- para protestar enérgicamente por lo que ellos consideraron como una intromisión de la censura en la obra de Bergman²²⁰. La protesta no deja de tener cierta razón de ser, aunque cabe decir que, a nuestro juicio, la idea de causalidad sí está presente en el original sueco, aunque sin referencia directa a la divinidad.

El recurso de Bergman a un principio teleológico pudo llevar a Carlos M. Staehlin a interpretar como una alusión directa a la Providencia, lo que tal vez no era sino una referencia velada a la misma. De todos modos, puede parecer excesiva la descalificación, por este incidente puntual, del conjunto de la crítica y hermenéutica de Staehlin, ya que ésta constituye el primer acercamiento serio a la obra de Bergman llevado a cabo en España, erigiéndose, por tanto, en

²¹⁸ ARANGUREN, J.L.L.: "*Crítica a El séptimo sello*", recogida en **Film Ideal**. (*Opus cit.*); pp. 33-34.

²¹⁹ Cfr. la edición videográfica de **Fresas salvajes**, editada por la distribuidora Manga films en 1995. En ella se utiliza el doblaje supervisado por Carlos M. Staehlin, en el que se cita la frase objeto de la polémica.

²²⁰ Cfr. COMPANY, J. M.: **Ingmar Bergman**. Madrid: Cátedra, 1993. En esta obra el estudioso valenciano responsabiliza directamente a Carlos M. Staehlin de manipular la obra del cineasta sueco. La misma queja encontramos en HERNÁNDEZ LES, Juan: **Historia del cine, vol. I**; Madrid: Información y Prensa, 1987.

un punto de referencia obligado para los posteriores trabajos que se han llevado a cabo en esta línea. Comencemos de nuevo, pues, con una cita de la crítica de Staehlin al film **Fresas salvajes**; en ella destaca el carácter introspectivo de obra, pues no en vano el personaje de *Isak Borg* está constituido a partir de una proyección, de una mirada de Bergman lanzada hacia su propio futuro:

«Si Bergman es autobiográfico en sus películas, aquí lo es de manera evidente. El autor se interroga aquí, con angustia pero con esperanza, sobre el verdadero sentido de toda su obra. El médico *Isak Borg* es el artista Ingmar Bergman. Hasta sus iniciales coinciden: "I.B.". Y, junto al problema genéricamente humano de esta vida surge, como siempre, el problema específicamente religioso de otra vida. Un pausado examen de conciencia hace ver a Bergman que el enemigo de la vida, de la felicidad presente y de la esperanza futura es el egoísmo. El viejo *Borg* comprende tardíamente que no ha vivido con el corazón, sino con el cerebro (...) En el orden de la técnica y de la estética Bergman no ofrece innovaciones. Al contrario, parece radicar sólidamente en la manera de hacer cine de la tradición sueca. La expresividad de la naturaleza y de la escenografía, la utilización de lo onírico, el estudio interior del personaje (...) En el orden de la humanidad y de la cultura sí ofrece Bergman algo nuevo. Kierkegaard había dicho que así como la filosofía antigua había enseñado que el conocimiento es recuerdo, así la filosofía contemporánea enseñará que toda la vida es una perpetua repetición. Y Bergman crea su obra mostrando la semejanza del pasado con el presente».²²¹

Hernández Les se hace eco en su crítica de la particularidad del existencialismo bergmaniano, el cual se hallaba, en el período en el que rodó **Fresas salvajes**, a una considerable distancia del existencialismo ateo de Sartre. Sin embargo, Bergman -que ya había

Asimismo, resulta interesante confrontar la traducción de Marta Acosta Van Praet del guión de **Fresas salvajes** en **Cuatro obras**. Buenos Aires: Sur, 1965; p. 226.

realizado en 1948 el film **Prisión** inspirándose en la pieza teatral **Huis clos**, del francés- se aproximaría de nuevo al pensador francés años más tarde, en la década de los sesenta, a partir del rodaje de **El silencio**. Independientemente de las interpretaciones que en la época se hicieran del texto original de **Fresas salvajes**, lo que parece claro es que el tema de Dios aparece en el film junto al tema del sentido de la vida, por lo que al argumento teleológico sugerido por Staehlin no resulta del todo descabellado. No obstante, Hernández Les no escatima calificativos a la hora de valorar la traducción de Staehlin, llegando a considerarla altamente tendenciosa:

«**Fresas salvajes** está considerada por muchos como la obra maestra del cineasta sueco Ingmar Bergman. Esa época -1957- corresponde a una etapa de crisis existencial en Bergman. Son los años en que el cineasta afronta con mayor desasosiego el sentido de la vida y de la muerte, sus abstrusas justificaciones, sus inextricables razones. Dios aparece enunciado y puesto a prueba en esta película y en las que orbitan a su alrededor, como **El séptimo sello**. Bergman, en aquel entonces, no dice que "el infierno son los otros", sino que vivimos literalmente dentro del infierno. Por eso convendría lanzar un dardo de generosidad para con aquella censura que se tomó la licencia de hacerle decir al viejo profesor Borg, al final del camino, esta impagable sentencia: "Todo estaba regido por una causa suprema". A la censura, pues, debemos no sólo el hartito cometido intrínseco de las tijeras, sino la no menos abyecta figura de la semiología, porque no hay duda que esta sublime intromisión es una de las más grandes paráfrasis de todas las juntas de clasificación que hayan sido.

Lo que sucede es que para Ingmar Bergman la causa que intercede el padre Staehlin y compañía es una causa de doble filo, donde cabe a partes iguales, como

²²¹ STAEHLIN, Carlos M.: "*Comentario a Fresas Salvajes*". (*Opus cit.*), pp. 378-385.

en un todo dialéctico, lo bueno y lo malo, la bondad y la severidad; la esperanza, pero también la desesperación».²²²

Dejando al margen la ardua polémica de las traducciones y de la censura -ésta última un mal ineludible en la época- algunos críticos han centrado sus análisis en otros aspectos del film, no menos importantes. Teniendo en cuenta que Bergman ha sido siempre un hombre de teatro -y conociendo su declarada afición a Strindberg- podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que su experiencia como director escénico ha influido notablemente en su obra como autor cinematográfico, como bien sabe reconocer Julio Martínez. Si bien **Fresas salvajes** no es, a mi juicio, una de las películas "más teatrales" de Bergman, coincido con Julio Martínez en señalar la conveniencia de tener presente algunas obras de Strindberg, como **El padre**, a la hora de interpretar el significado profundo del film. El ejercicio de introspección psicológica, propuesto por Bergman en **Fresas salvajes**, es deudor, en su planteamiento formal, del autoanálisis strindbergiano, aunque la construcción de los personajes y la resolución final de las tramas resulten notablemente divergentes:

«**Fresas salvajes** es un año posterior a **El séptimo sello**, la película que la sigue. Sin embargo, no hay en ella una angustiada búsqueda del más allá; hay una serena y triste contemplación de lo que se ha hecho antes de que la muerte nos

²²² HERNÁNDEZ LES, Juan: "**Fresas salvajes**. En busca del tiempo perdido", dentro de **Historia del**

arrastre. Hay una condena a la renuncia vital mediante la cual se consigue cierta frialdad y deshumanización; renuncia que consigue que no importe la muerte a costa de llevar una existencia inútil para los demás. Todo esto relacionado con el personaje central, personaje con el camino cerrado hacia el porvenir, que ya sólo puede vivir de recuerdos -continuas vueltas a la juventud del espléndido Victor Sjöström, cuyas arrugas contrastan con la frescura y desenfado de los jóvenes de su época- intuye su fracaso existencial -sueños que dan el juicio sobre el protagonista- e intenta, a última hora- abrirse a los demás. Una generación de tránsito que llega a su fin, comprendida pero no querida por Bergman, algunas de cuyas características se le podrían aplica a él mismo. En este sentido representaría la película una especie de autocrítica de su creador, una especie de repaso sobre lo que ha dado a los otros, sobre el individualismo en que siempre se ha encerrado y las inquietudes que ha arrojado al público. Sería una especie de confesión desde fuera, desde otro ángulo. No olvidemos que su obra responde en buena parte a las intenciones que Strindberg daba a su arte: "Tengo que saber con exactitud. Y para ello exploraré mi vida a fondo, con tacto, científicamente. Quiero utilizar todos los medios auxiliares de la nueva psicología, aprovechar la sugestión, la lectura del pensamiento, el potro del tormento espiritual". Potro éste que en **Fresas salvajes** se clava en las entrañas del espectador, rompiendo la serenidad de casi todo el film con la figura angustiosa del hijo del protagonista>>. ²²³

Haciendo alusión a la desesperación inspirada en el *mito de Sísifo*, esbozado por Albert Camus, José Alberto de Rocha destaca el hecho de que, como contrapartida a dicho mito, Bergman esgrime la esperanza al final de **Fresas salvajes**. Ciertamente, pese a la dureza de su planteamiento existencial, que toma como principal punto de referencia las meditaciones y los sueños de un anciano profesor que siente la muerte cercana, no podemos decir que el film de Bergman resulte a la postre pesimista, como en cambio sí lo resultarían

cine, vol. I. Madrid. Información y prensa, 1987; pp. 302-303.

²²³ MARTÍNEZ, Julio: "Crítica del film **Fresas salvajes**", publicada en la revista **Film Ideal**. (*Opus cit.*); p. 18.

muchos de sus films de los sesenta y setenta, de clara inspiración sartreana. De Rocha valora, por encima de otras consideraciones, el importante contenido vitalista del film, relacionándolo con los interrogantes abiertos por el cineasta sueco en **El séptimo sello**. El sentimiento religioso y la esperanza vitalista encontrarían su máxima expresión en **El manantial de la doncella**, film que -junto a los dos mencionados- cierra una suerte de trilogía no reconocida, pero si sugerida por el propio Bergman. Por último, antes de leer la crítica de José A. de Rocha, cabe resaltar que la época en la que ésta fue escrita -año 1971- lleva a su autor a trazar ciertos paralelismo entre el terror a la peste en la Edad Media y el terror al holocausto nuclear, presente en su tiempo:

«Apenas puede hablarse de optimismo ante la oportunidad dada a *Sísifo* de arrastrar otra vez su piedra. Fiel a su tiempo, Bergman no busca el consuelo fuera de la inmanencia, en las ópticas de lo extraterreno o de lo ideal; no obstante, su desesperación busca una esperanza (...) La interrogación: el protagonista de **El séptimo sello** burla a la muerte para encontrar el sentido de Europa, de una Europa desesperada por la peste en el siglo XV, imagen de la nuestra bajo la amenaza atómica. Un cruzado, el defensor de los valores sagrados, héroe de la *skepsis* moderna, siente la inutilidad de las guerras. Su escudero, ateo realista, no pregunta; actúa bien, porque ha colocado de lado la hipótesis de una explicación. Pero los únicos que tienen el secreto de la felicidad son los puros, la familia de saltimbanquis.

"La muerte" inminente liberará al doctor Börg de **Fresas salvajes** del aislamiento al que los choques de la vida le habían condenado. A través de sueños, imágenes de la muerte y de recuerdos de pequeñas alegrías de la infancia, combinados con encuentros en un día de viaje, descubrirá a los demás. La sabiduría es conocerse a sí mismo, no resolver los enigmas. Por primera vez, los

tenues hilos de esperanza depositados en lo humano se esparcen por toda una película. Lo importante es encontrarse vivo. Las mismas discusiones sobre la existencia de Dios quedan en suspenso. "Estoy por el que ha hablado en último lugar", opina Sara sobre la discusión entre el estudiante de medicina y el futuro pastor. Y el doctor Börg responde con una poesía que subraya la alegría de vivir y buscar>>.²²⁴

EL MANANTIAL DE LA DONCELLA

El manantial de la doncella, rodada en 1959, constituye, a juicio de un numeroso grupo de críticos -en el que me incluyo- el punto álgido de la religiosidad bergmaniana. La balada medieval que sirvió de inspiración al autor, habla de la leyenda a partir de la cual se erigió la primera iglesia de piedra de Escandinavia. En su detallado estudio de la obra bergmaniana, Carlos M. Staehlin consiguió recuperar el texto original de la balada, del que ofreció, en su momento, la siguiente traducción:

<<En Suecia, a finales de la Edad Media, los frailes mendicantes solían cantar una balada, llamada *La hija de Töre de Vange*, mientras peregrinaban recogiendo limosnas para la construcción de nuevos templos. Esta balada, que adquirió su forma definitiva en el siglo XIV, narra la leyenda de la hija de un granjero, joven doncella, que había sido violada y asesinada por unos vagabundos. He aquí el texto íntegro de aquella vieja canción:

²²⁴ DE ROCHA, José Alberto: "*Bergman*", artículo publicado en el diario *ABC*, el 13 de sept. de

*La hija de Töre de Vänge
sigue durmiendo en su lecho.*

*Ya tocaron a maitines,
que no la castigue Dios.*

*La madre sube a su alcoba
(aún hay frescura en el bosque):
"Levántate, hija mía, que es la hora"
(en los árboles apunta ya el follaje).*

*"Levántate, hija mía, que es la hora
y a la iglesia has de marchar".*

*La altiva Karin, sentada en el lecho,
trenza sus largos cabellos rubios
y viste la túnica de seda
que tejieron quince doncellas.*

*La altiva Karin viste el corpiño
de fulgurantes hilos de oro
y se pone un manto azul,
dispuesta para ir a la iglesia.*

*En el corazón del profundo bosque
ve acercarse tres pastores.
"Vas a ser nuestra mujer
y de ello responde tu vida".*

*"Vuestra mujer no seré
y me quejaré a mi padre".
"Poco nos importa tu cólera;
tú serás nuestra mujer".*

*Ultrajan a Karin, la altiva,
y llegan a darle muerte.
La arrastran por sus cabellos de oro*

hasta un matorral de blancos abedules.

*Cogiéndola por las trenzas le golpean
la cabeza con una gruesa rama.
De su cuerpo separan la cabeza
y brota del suelo un claro arroyuelo.*

*Se apoderan del vestido y del oro,
que meten en sus sacos de piel.
Enterrado el cuerpo en el barro,
llevan las ropas a la aldea.*

*Y sucedió que habiendo tomado
el mismo sendero a su regreso,
tras correr largo camino
llegaron por fin a Vänge.*

*Han visto al señor Töre
a la puerta de su granja:*

*"Señor Töre, de pieles vestido,
concédenos el pan y la sal".
Apenas entraron, luego les sirvieron
hidromiel y vino bueno.*

*El señor Töre comenzó a gemir:
"¡Cuánto tarda mi hija en volver!"*

*Su esposa lo lleva a su alcoba
y se acerca después a los pastores.
"Compradnos esta túnica de seda,
que es obra de nueve doncellas".*

*Al ver Märta la túnica,
una gran pena llenó su corazón.
Subió a la cámara alta
y a su esposo despertó:*

*"Despierta, esposo querido,
que sin duda han matado a tu hija.
Los pastores tienen su túnica
y mi corazón se ahoga de pena".*

*Töre baja a la sala
blandiendo su espada desnuda.
Mata a un pastor, luego a otro,
y mata también al tercero.*

*Pero arroja al suelo su espada:
"¡Perdóname, Dios, mi venganza!
¿Qué he de hacer en penitencia?
¡Construir una iglesia de piedra!*

*Con mis manos la construiré
(aún hay frescura en el bosque).
La llamaremos "Castillito"
(en los árboles apunta ya el follaje).*

La balada evoca, simplemente, un drama rural. Pero este romance pueblerino impresionó profundamente a Bergman. Al convertirse en película, la balada se ha transfigurado, alcanzando una humanidad y religiosidad que no tenía en el relato medieval (...) Bajo la parábola del drama rural, en la película se muestra nada menos que la victoria del cristianismo sobre el paganismo, no por destrucción, sino por conversión>>.²²⁵

Cabría apostillar a las palabras de Staehlin un importante matiz del que no se hace mención. Ciertamente es que Bergman lleva a cabo una rigurosa reconstrucción histórica en lo que se refiere a la coexistencia de Cristianismo y paganismo en la Escandinavia del siglo

XIV, a la vez que anticipa la futura hegemonía cristiana. Pero cabe tener en cuenta que si bien la balada fue compuesta bajo confesión católica, en cambio el film presenta la poderosa -a la vez que reconocida- influencia luterana de que hace gala el cineasta de Uppsala. Esta influencia se deja sentir en la manera en que presenta el autor el problema del mal, concretamente en el caso de la venganza del padre: la balada habla de que el señor *Töre* da muerte a los tres pastores, sin especificar nada más acerca de ellos; pero Bergman convierte a uno de los pastores en un niño, al que además deja al margen de los hechos truculentos perpetrados por sus hermanos. Con este importante cambio introducido por Bergman, la venganza del padre de *Karin* -y su posterior demanda de penitencia- adquiere un carácter fatalista, ausente en el texto original. Otro aspecto novedoso que Bergman introduce en el film es la actitud de protección que muestra la madre de *Karin* hacia el pequeño de los pastores, reflejo de un instinto maternal que el cineasta sueco resalta en muchos de sus personajes femeninos.

Uno de los críticos que ha profundizado en mayor medida en el film **El manantial de la doncella** ha sido José Alberto de Rocha, quien desde las páginas del rotativo **ABC** propuso una interpretación de la película en la que se palpa la proximidad entre los planteamientos de Bergman y los de Kierkegaard. Cuando después de

²²⁵ STAEHLIN, Carlos M.: "Comentario a *El manantial de la doncella*". (Opus cit.); pp. 330-333.

descubrir el cuerpo sin vida de su hija y con los ojos clavados en el cielo, el padre de *Karin* lanza al viento las palabras "*no te comprendo...*", inmediatamente acude a nuestra memoria la obra **Temor y temblor**, del pensador danés, construida alrededor del pasaje bíblico acerca del mandato que el Señor hiciera a *Abraham* de sacrificar a su único hijo, *Isaac*:

«El pensamiento de Bergman después de interrogarse acerca del sentido del ser, acerca de Dios, no avanza sin analizar al hombre o viceversa: después de **El séptimo sello**, las **Fresas salvajes**; después de **El rostro**, **El manantial de la doncella**; después de **El silencio**, **Persona**. Como si el problema de saber quién es Dios fuera saber qué es el hombre. Significaría depositar una gran confianza en la razón humana el hecho de emplearla en descubrir el sentido, con la consecuente desconfianza para todos aquellos que lo buscan a través de medios irracionales, fanáticos o hechiceros. La razón es nuestra única arma, pero nos sirve de bien poco, pues su campo propio no va más allá de lo humano.

La conclusión del film **El manantial de la doncella** será: delante de Dios estamos siempre sin razón, en los dos sentidos, intelectual y moral. El problema del mal se va haciendo cada vez más obsesionante en la obra de Bergman. Castigar el mal aumenta la medida de la injusticia, pues los inocentes son también sacrificados y los culpables no sabemos hasta qué punto lo eran. Al final, exclama ante Dios: "*no te comprendo*">>. ²²⁶

Recuperando una vez más el enorme ejercicio de hermenéutica realizado por Staehlin, coincidimos con él en señalar que en **El manantial de la doncella** Bergman parece mostrarse próximo a la fe cristiana. La búsqueda existencial del cineasta sueco y su propia evolución intelectual habían partido de una educación rigurosamente

luterana, pasando inmediatamente después a una primera fase de rebeldía en su adolescencia y primera juventud. Tras vivir unos años de intensas experiencias -tanto en el ámbito personal como en el profesional- Bergman alcanza el reconocimiento internacional por su obra, al mismo tiempo que la estabilidad emocional. Es en ese instante cuando aparece **El manantial de la doncella**, film en el que el cineasta sueco parece ofrecer una visión positiva de lo trascendente:

«La película **El manantial de la doncella** ha estrenado una serie de cosas nuevas en el cine de Bergman. Por primera vez se da no una simple creencia en Dios, sino una manifestación sobrenatural de Dios. Por primera vez se presenta una humilde aceptación por parte del hombre de los secretos caminos de Dios (...) Por primera vez se habla también de un templo como concreción auténtica de verdadera religiosidad. Por primera vez se da en este cine un encuentro no subjetivo, sino objetivo, del hombre con Dios. Este encuentro está en el núcleo temático de la película, es la meta intencional de toda ella y se realiza en el momento culminante. Por lo tanto, la película es una muestra de buen cine religioso en su estricto sentido».²²⁷

Hasta qué punto influyó la estabilidad emocional en el acercamiento de Bergman a una visión positiva de la trascendencia y hasta qué punto la falta de afectividad le condujo, en diversas fases de su vida, a posturas cercanas al agnosticismo, son cuestiones que el propio Bergman plantea en sus últimas obras: las novelas autobiográficas y de reconstrucción genealógica **Las mejores**

²²⁶ DE ROCHA, José Alberto: "*Bergman*". (*Opus cit.*).

intenciones, Niños del domingo y Conversaciones íntimas. En cuanto a lo que se refiere a **El manantial de la doncella**, a su reconocimiento internacional y a las experiencias personales de Bergman en la época, Antonio Weinrichter parece esbozar un vínculo que, a nuestro juicio, pudo llegar a ser bastante estrecho:

«En 1960 Bergman recibe el *Oscar* de Hollywood por **El manantial de la doncella**, a partir de la cual empezará a colaborar regularmente con el espléndido director de fotografía Sven Nykvist; además aparece en la portada de la revista *Time*.

Para entonces, Bergman estaba casado con la pianista Kåbi Laretei, su cuarta esposa; tenía siete hijos de sus matrimonios anteriores y se disponía a adentrarse en la etapa más fecunda de su carrera»²²⁸.

Una etapa fecunda, sí, pero que condujo también al estallido de una nueva crisis personal del autor, a la ruptura de su vida familiar y a su ingreso en una clínica. Esta crisis había tenido un precedente ya en su adolescencia, cuando la relación difícil -e incluso tormentosa- de sus padres le condujo a apartarse de la fe, encarnada -a ojos del joven Ingmar- en la figura de su padre, el pastor protestante Henrik Bergman.

En los guiones de **Las mejores intenciones, Niños del domingo y Conversaciones íntimas -Encuentros privados** en la gran pantalla-, el cineasta sueco vuelve la mirada de nuevo hacia su propio pasado y, de una manera especialmente profunda, al de sus

²²⁷ STAEHLIN, Carlos M.: "Comentario a *El manantial de la doncella*". (Opus cit.); p. 334.

propios padres y abuelos. La mirada madura de Bergman transformó el antiguo rencor que sintió hacia su padre y hacia la religiosidad que éste encarnaba a sus ojos, en una profunda y emotiva comprensión y también, por qué no, quizás en una puerta íntima abierta a la esperanza.

²²⁸ WEINRICHTER, Antonio: **Historia del cine**, vol. I. Madrid: Información y prensa, 1987; p. 76.

V. FUENTES

5.1 - Bibliografía

Las referencias bibliográficas se han dividido en dos grandes apartados, en virtud de los siguientes criterios:

1. En el primero de los apartados se encuadran, por un lado, la bibliografía que corresponde a la producción propia de Ingmar Bergman -incluyendo en ella aquellos guiones literarios que se han publicado de manera autónoma- y por otro, las obras de otros autores en las que la vida y la obra de Bergman constituyen el tema principal. En este apartado se ha seguido un criterio de ordenación cronológica, con el fin de facilitar al lector su comparación con la producción filmica, ordenada asimismo cronológicamente en el apartado correspondiente. A este respecto, resulta destacable el hecho de que la publicación de los guiones literarios ha sido siempre posterior a la difusión comercial de los films a los que aquéllos dieron lugar.

2. El segundo gran apartado corresponde a la bibliografía general, incluyendo en ella las obras filosóficas, las generales y las que se ocupan propiamente del fenómeno cinematográfico. En este apartado se ha seguido la nomenclatura bibliográfica tradicional, ordenada alfabéticamente, sin anteponer el año de producción. Únicamente en el caso de aquéllos autores que tienen citado más de un libro en este elenco bibliográfico se ha utilizado de nuevo el criterio cronológico.

3. La inmensa mayoría de libros citados se encuentran en las siguientes bibliotecas: Facultad de Filosofía y Facultad de Historia de la Universidad de Barcelona; Popular de San Pablo, de Barcelona; Delmiro de Caralt, de Barcelona; Filmoteca de la Generalitat de Catalunya; Centro de Investigaciones Cinematográficas Film Historia, de Barcelona. Vaya, desde aquí, nuestro más sincero agradecimiento a todos los bibliotecarios y demás profesionales de las citadas instituciones, por su inestimable y desinteresada cooperación. Asimismo, nuestro agradecimiento se hace extensivo a todos aquellos particulares -y en particular a M. José Navarro y a Gabriel Peña- que, a partir de sus videotecas privadas, han contribuído a la recuperación de una buena parte de la filmografía del director sueco.

A. Bibliografía de Ingmar Bergman

Autor:

1961 *Cuatro film: Sorrisi di una notte d'estate; Il settimo sigillo; Il posto deke fragole; Il voto.* Torino: Giulio Einaudi.

El séptimo sello. Montevideo: Cine-club Uruguay.

El manantial de la doncella; traducción y prólogo de Carlos M^a Staehlin. Madrid: Centro Español de Estudios Cinematográficos.

1962 *Oeuvres: Sommarlek; La nuit des forains; Sourises d'une nuit d'été; Le septième sceau; Les frises sauvages, Le visage.* Paris: Robert Lafont.

Wie in einem spiegel: drehbuch. Hamburg: Marion von Schöeder.

1964 *Une trilogie de films: Comme dans in miroir; Les communiantes; Le silence.* Paris: Robert Lafont.

1965 **Cuatro obras.** Buenos Aires: Sur.

El séptimo sello. Barcelona: Aymà.

Como en un espejo. Barcelona: Aymà.

1966 *Ingmar Bergman: la trilogie.* Paris: Lettres Modernes. Minard.

1968 *The Seven Seal.* London: Lorimar.

Fresas salvajes. Barcelona: Aymà.

Persona. México D.F.: Era.

1970 *Ingmar Bergman.* Paris: Seghers.

1972 *Le silence.* Paris: Avant-scène.

Persona and Same: The Screenplays of Ingmar Bergman. New York: Grossman.

- 1973 *Ingmar Bergman*. Paris: Seghers.
Scenes From a Mariage. New York: Pantheon Books.
- 1975 **El silencio**. México D.F.: Era.
Escenas de un matrimonio. Valencia: Fernando Torres.
- 1977 **Cara a cara**. Barcelona: Aymà.
El huevo de la serpiente. Barcelona: Aymà.
- 1980 **Sonata de otoño; La carcoma; Gritos y susurros; La hora del lobo; La pasión de Anna**. Barcelona: Bruguera.
- 1983 *Ingmar Bergman: la trilogie*. 2^a ed. Paris: Minard.
Ingmar Bergman II: la mort, la masque et l'être. Paris: Lettres Modernes. Minard.
- 1987 *Laterna magica*. Paris: Gallimard.
- 1988 *Ingmar Bergman at 70: a tribute*. Stockholm: Swedish Film Institute. **Linterna mágica**. Barcelona: Tusquets.
- 1992 **Imágenes**. Barcelona: Tusquets.
Las mejores intenciones. México D.F.: Tusquets.
Le septième sceau: Ingmar Bergman, prólogo y traducción al francés a cargo de Edmond Gradgeorge. Paris: Nathan.
- 1993 *The Seven Seal. Det Sjunde Inseglet*, edición bilingüe; prólogo y traducción al inglés a cargo de Melvyn Bragg. London: British Film Institute.
Gauker im grenzland, prólogo y traducción al alemán a cargo de Lars Ahlander. Berlin: Henschel.
- 1994 **Niños del domingo**. Barcelona: Tusquets.
- 1995 *Wild Strawberries. Smultronstallet*, prólogo y traducción a cargo de Philip French.
- 1998 **Conversaciones íntimas**. Barcelona: Tusquets.

Tema:

- 1958 SICLIER, Jacques: *Ingmar Bergman*. Bruxelles: Club du Livre du Cinéma.
- ALQUIST, Stan: **Cine sueco**. Losange.
- 1959 BÈRANGER, Jean: *Ingmar Bergman et ses films*. Paris: Terrain Vague.
- 1960 VVAA: **Cuatro maestros del cine nórdico: Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman**. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- 1961 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: **Ingmar Bergman**. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- 1962 HOOK, Marianne: *Ingmar Bergman*. Stockholm: Wahlstron & Wildstrand.
- SICLIER, Jacques: *Ingmar Bergman*. Paris: Editions Universitaires.
- SICLIER, Jacques: **Ingmar Bergman**. Madrid: Rialp.
- 1964 ALSINA THEVENET, H.; RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: **Ingmar Bergman: un dramaturgo cinematográfico**. Montevideo: Renacimiento.
- GUYON, Francis D. et al.: *Ingmar Bergman*. Lyon: Serdoc.
- 1968 COWIE, Peter: *Swedish Cinema*. London: Zwemmer Ltd.
- 1969 WOOD, Robin: *Ingmar Bergman*. London: Studio Vista.
- 1970 BJÖRKMAN, S.; MANNIS, T. & SIMA, J.: *Bergman om Bergman*. P.A. Nordsted & Soners Forlag.
- COWIE, Peter: **El cine sueco**. México D.F.: Era.

- 1972 SAMUELS, Charles Thomas: *Encountering directors*. New York: Putman.
- STEENE, Birgitta: *Focus on 'The Seventh Seal'*. New Jersey: Prentice-Hall.
- WOOD, Robin: *Ingmar Bergman*. New York: Paeger.
- 1973 BJÖRKMAN, S.; MANNS, T. & SIMA, J.: *Cinéma selon Bergman*. Paris Seghers.
- GIBSON, Arthur: **El silencio de Dios: una respuesta creativa a los films de Ingmar Bergman**. Buenos Aires: Megápolis.
- SIMON, John: *Ingmar Bergman Directs*. London: Davis-Poynter.
- 1975 BJÖRKMAN, S.; MANNS, T. & SIMA, J.: **Conversaciones con Ingmar Bergman**. Barcelona: Anagrama.
- WOOD, Robin: **Ingmar Bergman**. Madrid: Fundamentos.
- KAMINSKY, Stuart M. (y otros): *Ingmar Bergman: Essais in Criticism*. New York: Oxford University Press.
- 1978 ULLMANN, Liv: **Senderos**. Barcelona: Pomaire.
- 1981 COMPANY, Juan Miguel: **Ingmar Bergman**. Barcelona: Barcanova.
- 1982 MARKER, L.; MARKER, F.: *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1983 LEFÈVRE, Raymond: *Ingmar Bergman*. Paris: Edilig.
- 1984 AWALT, H.M.: *An Analysis of the Concepts of God and Man in the Films of Ingmar Bergman*. Waco: Baylor University Press.
- 1988 WASSERMAN, Raquel: **Filmología de Bergman: Dios, la vida y la muerte**. Buenos Aires: Fraterna.
- 1990 COMPANY, Juan Miguel: **Ingmar Bergman**. Madrid: Cátedra.
- SITNEY, P. Adams: *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York: Columbia University Press.
- 1991 MARTY, Joseph: *Ingmar Bergman: une poétique du desir*. Paris: Editions du Cerf.

- 1993 KOSKINEN, Maaret: *Ingmar Bergman*. Stockholm: Swedish Institute.
- MOELLER, Charles: *Littérature du XX^{ème} siècle et christianisme, vol. VI*. Paris: Beauchesne Editeur.
- 1994 LONG, Robert Emmet: *Ingmar Bergman: Film and Stage*. New York: Harry N. Abrams.
- 1995 MOELLER, Charles: **Literatura del siglo XX y cristianismo; vol. VI, Exilio y regreso**. Madrid: Gredos.
- 1996 KOSKINEN, Maaret: *Ingmar Bergman*. Lund: Swedish Institute.
- 1997 BLACKWELL, Marilyn Johns: *Gender and Representations in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House.

B. Bibliografía general

A

- AGEL, Henri: **Manual de iniciación cinematográfica**. Madrid: Rialp, 1962.
- AGIS, Marcelino: **Mircea Eliade: Una filosofía de lo sagrado**. Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1991.
- ALCINA, José: **Aprender a investigar**. Madrid: Compañía Literaria, 1994.
- ALSINA THEVENET, Homero: **Cine sonoro americano y los Óscar de Hollywood**. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- ALVIRA, T. y otros: **Metafísica**. Pamplona: EUNSA, 1982.
- ANDREW, Dudley J.: **Las principales teorías cinematográficas**. Madrid: Rialp, 1993.
- ÁVILA, R.; CALVO MARTÍNEZ, T.(ed.): **Paul Ricoeur, los caminos de la interpretación (Actas del Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur, Granada: 23-27 de noviembre de 1987)**. Barcelona: Anthropos, 1991.
- AYFRE, Amédée: **Le Cinéma et sa vérité**. Paris: Cerf, 1964.

B

- BALLESTEROS, José Manuel: **La intuición y la crítica del pensamiento conceptual en Bergson** (Tesis Doctoral). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- BAZIN, André:
- 1984 BAZIN, A. (y otros): **La politique des auteurs**. Paris: Etoile-Cahiers du Cinéma. Existe ed. española: VV.AA. **La política de los autores**. Madrid: Ayuso, 1974.
- 1990 **¿Qué es el cine?**; trad. a cargo de J.L. López Muñoz y prólogo de F. Zurián. Madrid: Rialp.

- BERGSON, Henri:
 1932 *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF.
 1970³ *Oeuvres*. Paris: PUF.
- BRENES, Carmen: **Fundamentos del guión audiovisual**. Pamplona: EUNSA, 1987.
- BUBNER, Rüdiger: **La filosofía alemana contemporánea**; trad. a cargo de F. Rodríguez Martín. Madrid: Cátedra, 1991.
- BUTLER, Ivan: **Religion in the Cinema**. Carnbury, New Jersey: A.S. Barnes, 1969.

C

- CABRERA, Julio: **Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CAMUS, Albert: *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1973.
- CANALS, Salvador: **La iglesia y el cine**. Madrid: Rialp, 1965.
- CAPARRÓS LERA, J.M.:
- 1976 **Historia crítica del cine**. Madrid: Magisterio Español.
 - 1981 **Travelling por el cine contemporáneo**. Madrid: Rialp.
 - 1990 **Introducción a la historia del arte cinematográfico**. Madrid: Rialp.
 - 1994a **Persona y sociedad en el cine de los noventa**. Pamplona: EUNSA.
 - 1994b **Cien grandes directores de cine**. Madrid: Alianza.
 - 1997 **Cien películas sobre Historia contemporánea**; prólogo a cargo de José Florit. Madrid: Alianza.
 - 2000 **Cinema y vanguardismo**. Barcelona: Flor del Viento.
- CARDONA, Carlos: **Olvido y memoria del ser**. Pamplona: EUNSA, 1997.
- CASEBIRER, Allan: *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- CASSIRER, Ernst: *Language and Myth*. New York: Dover Publications, 1953.
- COMPANY, Juan Miguel: **La realidad como sospecha**. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985.

D

DELEUZE, Gilles:

- 1983 **El cine, 1: la imagen movimiento.** Barcelona: Paidós.
1987a **El cine, 2: la imagen tiempo.** Barcelona, Paidós.
1987b **El bergsonismo;** trad. a cargo de L. Ferrero. Madrid: Cátedra.

DE PABLOS, Juan: **Cine y enseñanza. Variables estructurales del cine Didáctico y su interacción con algunas características de los alumnos.** Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia (C.I.D.E.), 1986.

DERRIDA, Jacques: *L'écriture et la différence.* Paris: Seuil, 1967.

DILTHEY, W.: **Obras de Dilthey.** México: FCE, 1944-1963.

DONDIS, D.A.: **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual;** trad. a cargo de Justo G. Baramendi. Barcelona: Gustavi Gili, 1976.

E

EBELING, G.: *'Hermeneutik', Die Religion in Geschichte und Gegenwart.* Tübingen: Mohr, 1959.

EBERWEIN, Robert T.: *A Viewr's Guide to Film Theory and Criticism.* Metuchen: Scarecrow, 1979.

ELIADE, Mircea: **Tratado de la historia de las religiones.** Madrid: Cristiandad, 1981.

F

FERRER, A.; GARCÍA, X.; HERNÁNDEZ, F.; LERMA, B.: *Cinema i Filosofia. Com ensenyar Filosofia amb l'ajut del cinema.* Barcelona: La Magrana, 1995.

FERRO, Marc:

- 1975 *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire.* Paris: Hachette.
1980 **Cine e Historia.** Barcelona: Gustavo Gili.
1995 **Historia contemporánea y cine;** Prólogo de J.M. Caparrós Lera. Barcelona: Ariel

FERNÁNDEZ - TUBAU, Valentín: *El cinema en definicions.* Barcelona: Íxia, 1990.

FORMENT, Eudaldo: **Introducción a la metafísica**. Barcelona: Edicions de La Universitat de Barcelona, 1984.

FULGIONE, Benedetto M.: **Mito e cinema**. Roma: Pontificia Studiorum Universitas a S. Thoma Aquinate in Urbe, 1986.

G

GADAMER, HANS G.:

1986a **Wahrheit und Methode**. Tübingen: Mohr.

1986b **Verdad y método**; II vols. Salamanca: Sígueme.

GARCÍA ESCUDERO, J.M.: **Vamos a hablar de cine**. Madrid: Salvat, 1970.

GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José: **Poética del texto audiovisual: Introducción al discurso narrativo de la imagen**. Pamplona: EUNSA, 1982.

GEERTZ, Clifford: **La interpretación de las culturas**. Barcelona: Gedisa, 1990.

GIANNATIEMPO, Anna: **L'estetico in Kierkegaard**. Nápoles: Liguori, 1992.

GÓMEZ PÉREZ, Rafael: **La cultura a través del cine**. Madrid: El Drac, 1996.

GRONOWITZ, Antoni: **Garbo**. Barcelona: Grijalbo, 1990.

GUBERN, Romà: **Cine contemporáneo**. Barcelona: Salvat, 1974.

H

HADENIUS, S.; LINDGREN, A.: **Sobre Suecia**. Helsinborg: Instituto Sueco, 1992.

HEGEL, G.W.F.:

1954 **Estética**. Buenos Aires: El Ateneo.

1982 **Ciencia de la lógica**. Buenos Aires: Solar.

HEIDEGGER, Martin:

1967 **Sein und Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer.

1970 **Carta sobre el humanismo**. Madrid: Taurus.

1971 **¿Qué significa pensar?** Buenos Aires: Nova.

1996 **El ser y el tiempo**. Madrid: FCE.

HELLER, Agnes: **Sociología de la vida cotidiana**. Barcelona: Península, 1984.

HENDERSON, Brian: **A Critique of Film Theory**. New York: Dutton, 1980.

HUESO, Ángel L.:

1983a **El cine y la historia del siglo XX**. Santiago de Compostela:
Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

1983b **Los géneros cinematográficos**. Bilbao: Mensajero.

1998 **El cine y el siglo XX**. Barcelona: Ariel.

I

IGUAL, Antonio: **Una estética del cine**. Barcelona: Seix Barral, 1946.

J

JEANNE, R. & FORD, Ch.:

1963 **Sjöström**. Paris: Editions Universitaires.

1970 **Dictionnaire du Cinéma Universel**. Paris: Robert Laffont.

JOLIVET, Regis: **Las doctrinas existencialistas**. Madrid: Gredos, 1962.

K

KIERKEGAARD, Sören:

1975 **Temor y temblor**. Madrid: Editora Nacional.

1977 **Oeuvres complètes**, XVIII vols.; trad. al francés a cargo de P.H.
Tisseau y E.M. Jacques Tisseau. Paris: Editions de l'Orante.

1980 **Mi punto de vista**. Buenos Aires: Aguilar.

1994 **Tratado de la desesperación (La enfermedad mortal)**.
Barcelona: Edicomunicación

1997 **Diario de un seductor**. Barcelona: Ediciones 29.

KRACAUER, Siegfried: **Theory of Film. The Redemption of Physical
Reality**. New York: Oxford University Press, 1960. Existe una ed.
en español:

Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona:
Paidós, 1989.

L

- LOTMAN, Yuri: **Semiótica del cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- LOVELL, Terry: *Pictures of Reality. Aesthetics, Politics, Pleasure*. New York: New York Zoetrope, 1980.

M

- MACEIRAS, M.; TRÉBOLLE; J.: **La hermenéutica contemporánea**. Madrid: Ed. Pedagógicas, 1995.
- MARCEL, Gabriel (y otros): **Kierkegaard vivo**. Madrid: Alianza, 1970².
- MARCHÁN, Simón: **La estética en la cultura moderna**. Madrid: Alianza, 1987.
- MARÍAS, Julián: **Visto y no visto**. Madrid: Guadarrama, 1970.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, F.J.: **Metafísica**. Madrid: UNED, 1991.
- METZ, Christian:
1973 **Lenguaje y cine**. Barcelona: Planeta.
1977 **Ensayos sobre la significación en el cine**. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- MITRY, Jean:
1963 *Esthétique et psychologie du cinéma; vol. I. Les structures*. Paris: Editions Universitaires.
1965 *Esthétique et psychologie du cinéma; vol. II. Les formes*. Paris: Editions Universitaires.
1990 **La semiología, en tela de juicio. Cine y lenguaje**. Madrid: Akal.
- MONTERDE, José E.: **Cine, historia y enseñanza**. Barcelona: Laia, 1986.

N

- NIETZSCHE, Friedrich W.:
1985 **El nacimiento de la tragedia**. Madrid: Alianza.
1988 **Consideraciones intempestivas**. Madrid: Alianza.

O

ORTEGA Y GASSET, José: **Obras completas**. Madrid: Revista de Occidente, 1971.

P

PLATÓN: **La república**. Madrid: Espasa Calpe, 1980.

PLOTINO:

1982 **Enéadas I y II**. Madrid: Gredos.

1985 **Enéadas III y IV**. Madrid: Gredos.

POLO, Leonardo: **Quién es el hombre. Un espíritu en el mundo**. Madrid: Rialp, 1993.

PORTER, M.; CASANOVAS, A.; GONZÁLEZ, P.: **Las claves del cine**. Barcelona: Planeta, 1994.

R

REISZ, Karel: **La técnica del montaje cinematográfico**. Madrid: Taurus, 1980³.

RICOEUR, Paul: *Le conflit des Interprétations*. Paris: Seuil, 1969.

ROMAGUERA, J. & RIAMBAU, E.: **La historia y el cine**. Barcelona: Fontamara.

ROMERO BARÓ, J.M.(y otros): **El hombre ante el tercer milenio (Actas del IV Congreso Internacional de la S.I.T.A.)**. Barcelona: septiembre de 1997.

ROSENSTONE, Robert A.: **El pasado en imágenes**. Barcelona: Ariel, 1997.

S

SADOUL, George: **Diccionario del cine: Cineastas**. Madrid: Istmo.

SARTRE, Jean-Paul:

1943 *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.

- 1985 **A puerta cerrada (*Huis clos*)**. Barcelona: Orbis.
1993 **El ser y la nada**. Barcelona: Altaya.

SCOTT, James F.: **El cine, un arte compartido**. Pamplona: EUNSA, 1979.

- SCHLEIERMACHER, Friedrich D.E.:
1959 ***Hermeneutik***. Heidelberg: HUP.
1989 ***Hermeneutique***. Paris: Cerf.

SORLIN, Pierre: **Sociología del cine**. México DF: FCE, 1985.

STAEHLIN, Carlos M.: **Teoría del cine**. Madrid: Razón y Fe, 1966.

STRINDBERG, August; Bergman, Hjalmar (y otros): **Teatro sueco contemporáneo**; trad. a cargo de Javier Armada y Luis Escolar; pról. de J.E. Zúñiga. Madrid: Aguilar, 1960.

T

TORRALBA, Francesc: ***Cercles infernals***. Barcelona: Edicions 62, 1990.

U

- UNAMUNO, Miguel de:
1977 **El espejo de la muerte**. Madrid: Espasa Calpe.
1983 **Del sentimiento trágico de la vida**. Buenos Aires: Orbis.
1996 **San Manuel Bueno, Mártir**. Madrid: Cátedra.

V

- VERGÉS, Oriol: **Historia moderna y contemporánea**. Barcelona: Teide, 1973.
VIENNE, Maïte: ***Le figure de l'ange au cinéma***. Paris: Cerf, 1995.
VV.AA.: **Historia del cine**. Madrid: Información y Prensa, 1987.
VV.AA.: **Historia universal del cine**. Barcelona: Planeta, 1990.
VV.AA.: **Ópera y zarzuela**. Barcelona: Planeta 1991.

W

WALL, James M. : *Church and Cinema. A Way of Viewing Film*. Grand Rapids: Eerdmans, 1971.

Z

ZANOTTI, Gabriel: **Filosofía para los amantes del cine**. Buenos Aires: J.C. Ediciones, 1996.

ZUBIAUR, Francisco J.: **Historia del cine y otros medios audiovisuales**. Pamplona: EUNSA, 1999.

ZURIÁN, Francisco:

1995 **Estética del hecho cinematográfico en Henri Agel** (Tesis Doctoral). Pamplona: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra.

1996 & AGEL, Henri: **Manual de iniciación al arte cinematográfico**. Madrid: Rialp.

5.2 - Hemerografía

- ARANGUREN, J.L.L.: "Comentario a *El séptimo sello*", en la revista **Film Ideal**, nºs 142-146, vol. III (1961), p. 33.
- BASSOTTO, Camilo: "A propósito de Bergman", en la revista **Film Ideal**, nº 147, Vol. IV (1962), p. 11.
- CABALLERO, Óscar: "Cannes verá el último Bergman: *En presencia de un clown*", en el periódico **La Vanguardia**, Barcelona (23-IV-1998).
- CAPARRÓS LERA, J.M.:
 - "La incertidumbre de un artista", en la revista **Nuestro Tiempo**, nº 207 (1971), p. 29.
 - "El silencio de Bergman", en la revista **Mundo**, (17-I-1976), p. 48.
 - "El testamento de Bergman", en la revista **Nuestro Tiempo**, nº 359 (1984), p. 87.
 - "El film de ficción como testimonio de la historia", en la revista **Historia y Vida**, extra nº 58 (1990), p. 178.
- CASTRO, A.:
 - "Niños del domingo", en la revista **Dirigido por**, nº 215 (1993), p. 51.
 - "Entrevista a Daniel Bergman", en la revista **Dirigido por**, nº 216 (1993), pp. 64-67.
- CAVANDER, Keneth: "*Wild Strawberries*", en la revista **Sight and Sound**, (diciembre de 1958).
- CÉSAR, Samuel R.: "Cine activo: cine moderno", en la revista **Film-Historia**, nº 2, vol. VII (1997), p. 167.
- CHARDÈRE, Bernard: "Crítica de *El séptimo sello*", en la revista **Cinéma 58**, nº 28 (1958).
- CLASON, Anders: "Literatura sueca", en la revista **República de las Letras**, extra nº 4 (1989), p. 5.
- DE ROCHA, J.A.: "Bergman", en el periódico **ABC**, Madrid (13-IX-1971).
- DELEUZE, Gilles: "Sobre la Imagen-movimiento", en la revista **Eutopías**, vol. 111 (1996), p. 3.
- DONIOL-VALCROCE, Jacques: "*Le dernier Bergman*", en el periódico **France Observateur**, Paris (16-IV-1959).

- FERNÁNDEZ CUENCA, C.: "Ingmar Bergman", en la revista **Film Ideal**, nºs 142-146, vol. III (1961), p. 6.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M.: "El problema metafísico en *El séptimo sello*", en la revista **Film Ideal**, nºs 142-146, vol. III, p. 32.
- GUARNER, J.L. & LÓPEZ MUÑOZ, J.L.: "El séptimo sello", en la revista **Documentos cinematográficos**, nº 10 (1961), pp. 78-79.
- GUBERN, Román: "Crítica de *El séptimo sello*", en la revista **Cine Universitario**, nº 12 (1961).
- HEREDERO, C.F.: "Bergman pasado por August: *Las mejores intenciones*", en la revista **Dirigido por**, nº 210 (1993), pp. 30-32.
- ISAKSSON, Ulla: "A propósito de *El manantial...*", en la revista **Cuadernos cinematográficos**, nº 3 (1968), p. 332.
- LAGERCRANTZ, Olof: "*Jungfrukällan*", en el periódico **Dagens Nyheter**, Estocolmo (8-XII-1960).
- MAHIEU, J.A.:
 - "Ingmar Bergman", en la revista **Film Ideal**, nºs 142-146, vol. III (1961), p. 24.
 - "El séptimo sello", en la revista **Tiempo de Cine**, nº5 (1961).
- MARTÍNEZ, Julio.: "Crítica de *Fresas salvajes*", en la revista **Film Ideal**, nºs 142-146, vol. III (1961), p. 18.
- SARRIS, Andrew: "*The Seventh Seal*", en la revista **Film Culture**, nº 9 (1958).
- SICLIER, Jacques: "Ingmar Bergman", en la revista **Cahiers du Cinéma**, nº 58 (1958).
- STAEHLIN, Carlos: "Ingmar Bergman", en la revista **Cuadernos Cinematográficos**, nºs 1-3 (1968).
- URBINA, Pedro A.: "El cine ante el drama del adulterio", en **Aceprensa**, Madrid, 22 de nov. de 2000.
- URÍZ, Francisco J.: "Sobre literatura, sociedad, escritores, libros y lectores", en la revista **República de las letras**, extra nº 4 (1989), p. 9.

5.3- Filmografía

La filmografía de Ingmar Bergman se ha clasificado en los que, consideramos, son los dos ámbitos fundamentales en su labor cinematográfica, es decir, la dirección y el guión. Resulta ampliamente reconocido el enorme dominio de la teoría y de la técnica cinematográfica de que Bergman hace gala, dominio que abarca tanto los aspectos generales en la preparación de un film - elección de un tema, *casting* de actores, producción y realización- como los más pormenorizados -documentación histórica, ambientación y decorados, construcción lógica del discurso filmico, etc.

El conocimiento a fondo de los diversos y complejos aspectos que conforman un film, constituye un elemento fundamental de lo que se ha dado en llamar como "cine de autor". La posibilidad de articular un discurso filmico con sello propio requiere, por parte del responsable del mismo, ostentar un control exhaustivo sobre la concepción total de la obra. No obstante -y sin dedeñar, en absoluto, facetas tan importantes como la fotografía o el montaje- la dirección y el guión están comunmente aceptados como los dos ámbitos esenciales en la autoría, pues en ellos reside el mayor número de elementos diferenciadores del objeto cinematográfico.

5.3.1 - Dirección

KRIS

Título en español: *Crisis*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1945).

Productor: Lars-Erik Kjellgren.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la obra teatral *Moderdyret*, de Leck Fischer.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gösta Roosling.

Música: Erland von Koch, con valsos de Johan Strauss.

Decorados: Arne Åkermark.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Dagny Lind (Ingeborg), Marianne Löfgren (Jenny), Inga Landgré (Nelly), Stig Olin (Jack), Allan Bohlin (Ulf), Ernst Eklund (el tío Edvard), Signe Wirff (la tía Jessie), Svea Holst (Malin), Arne Lindblad (comandante).

Blanco y negro - 93 min.

Estreno en Suecia: 25-II-1946.

DET REGNAR PÅ VÅR KÄRLEK

Título en español: *Llueve sobre nuestro amor*.

Producción: Sveriges Folkbiografer (Suecia, 1946).

Productor: Lorens Marmstedt.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la obra teatral *Bra människor*, de Oscar Braathen.

Guión: Ingmar Bergman y Herbert Grevenius.

Fotografía: Hilding Bladh y Goran Strindberg.

Música: Erland von Koch.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Tage Holmberg.

Intérpretes: Barbro Kollberg (Maggi), Birger Malmsten (David), Gösta Cederlund (el hombre del paraguas), Ludde Gentzel (Häkansson), Douglas Häge (Andersson), Hördis Petterson (señora Andersson), Julia Caesar (Hanna Ledin), Gunnar Björnstrand (señor Purman), Magnus Kesster (el mecánico), Stif Ruud (su esposa), Åke Fridell (el pastor), Bengt-Åke Benktsson (el fiscal), Erk Rosén (el juez).

Blanco y negro - 95 min.

Estreno en Suecia: 11-IX-1946.

SKEPP TILL INDIALAND

Título en español: *Barco hacia la India*.

Producción: Nordisk Tonefilm (Suecia, 1947).

Productor: Lorens Marsmstedt.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Göran Strindberg.

Música: Tage Holmberg.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Tage Holmberg.

Intérpretes: Holger Löwenadler (capitán Alexander Blom), Birger Malmsten (Johannes Blom), Gertrud Fridh (Sally), Anna Lindhal (Alice Blom), Lasse Krantz (Hans), Jan Molander (Bertil), Erik Hell (Pekka), Naemi Briese (Selma), Åke Fridell (director de music-hall).

Blanco y negro - 98 min.

Estreno en Suecia: 22-IX-1947.

MUSIK I MÖRKER

Título en español: *Música en la oscuridad*.

Producción: Terrafilm (Suecia, 1947).

Productor: Lorens Marmstedt.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la novela del mismo título, de Dagmar Edqvist.

Guión: Dagmar Edqvist.

Fotografía: Göran Strindberg.

Música: Erland von Koch, con piezas para piano de Franz Liszt.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Lennart Wallén.

Intérpretes: Mai Zetterling (Ingrid), Birger Malsten (Bengt Vyldeke), Bengt Eklund (Ebbe), Olof Winnerstrand (el pastor), Naima Wifstrand (señora Schröder), Åke Claesson (señor Schröder), Bibi Skoglund (Agneta), Hilda Borgström (Lovisa), Douglas Häge (Kruge), Gunnar Björnstrand (Klasson), Segol Mann (Anton Noid), Bengt Logardt (Einar Born), Marianne Gyllenhammar (Blanche).

Blanco y negro - 87 min.

Estreno en Suecia: 17-I-1948.

HAMNSTAD

Título en español: *Ciudad portuaria*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1948).

Productor: Harald Molander.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la novela "Puerto", de Olle Länberg.

Guión: Ingmar Bergman y Olle Länberg.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erland von Koch.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Nine-Christine Jönsson (Berit), Bengt Eklund (Gösta), Berta Hall (madre de Berit), Erk Hell (padre de Berit), Mimi Nelson (Gertrud), Birgitta Valberg (socialasistent Vilander), Hans Sträät (ingeniero Vilander), Nils Dahlgren (padre de Gertrud).

Blanco y negro - 100 min.

Estreno en Suecia: 18-X-1948.

FÄNGELSE

Título en español: *Prisión*.

Producción: Terrafilm (Suecia, 1948-1949).

Productor: Lorens Marmstedt.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la narración "Una historia real", de Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Göran Strindberg.

Música: Erland von Koch.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Lennart Wallén.

Intérpretes: Doris Svedlund (Birgitta Carolina), Birger Malmsten (Thomas), Eva Henning (Sofi), Hasse Ekman (Martin Grandé), Stig Olin (Peter), Irma Christenson (Linnéa), Anders Henrikson (Paul), Marianne Löfgren (señora Bohlin), Kenne Fant (Arne), Inger Juel (Greta), Curt Masreliez (Alf).

Blanco y negro - 79 min.

Estreno en Suecia: 10-III-1949.

TÖRST

Título en español: *La sed*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1949).

Productor: Helge Hagerman.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la narración del mismo título, de Birgit Tengroths.

Guión: Herbert Grevenius.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Eva Henning (Rut), Birger Malmsten (Bertil), Birgit Tengroth (Viola), Mimi Nelson

(Valborg), Hasse Ekman (dr. Rosengren), Bengt Eklund (Raoul), Gaby Stenberg (Astrid),

Naima Wifstrand (srta. Henriksson).

Blanco y negro - 83 min.

Estreno en Suecia: 17-X-1949.

TILL GLÄDJE

Título en español: *Hacia la alegría*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1949).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: piezas de Mendelssohn, Mozart, Smetana y Beethoven.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Stig Olin (Stig), Maj-Britt Nilsson (Marta), Victor Sjöström (Sönderby), Birger Malmsten

(Marcel), John Ekman (Mikael Bro), Margit Carlqvist (Nelly Bro), Stif Ruud (Stina), Rune Stylander

(Persson), Erland Josephson (Bertil), Georg Skarstedt (Anker), Berit Holmström (Lisa).

Blanco y negro - 98 min.

Estreno en Suecia: 20-II-1950.

SÄNT HÄNDER INTE HÄR

Título en español: *Esto no puede ocurrir aquí*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1950).

Productor: Helge Hagerman.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Herbert Grevenius.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Lennart Wallén.

Intérpretes: Signe Hasso (Vera), Alf Kjellin (Almkvist), Ulf Palme (Atkä Natas), Gösta Cederlund

(Profesor), Yngve Nordwall (Lindell), Stig Olin (el joven), Ragnar Klange (Filip Rundblom),

Hannu Kompus (pastor), Sylvia Tael (Vanja).

Blanco y negro - 84 min.

Estreno en Suecia: 23-X-1950.

SOMMARLEK

Título en español: *Juegos de verano*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1950).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en una narración del propio Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman y Herbert Grevenius.

Fotografía: Gunnar Fischer y Bengt Järnmarck.

Música: piezas de Tchaicovski.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Maj-Britt Nilsson (Marie), Birger Malsmtén (Henrik), Alf Kjellin (David), Annalisa

Ericson (Kaj), Georg Funkquist (tío Erland), Stig Olin (Profesor de baile), Renée Björling

(tía Elisabeth), Mimi Pollak (tía de Henrik), John Botvid (Karl), Gunnar Olsson (Pastor).

Blanco y negro - 96 min.

Estreno en Suecia: 1-X-1951.

KVINNORS VÄNTAN

Título en español: *Tres mujeres*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1952).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Anita Björk (Rakel), Maj-Britt Nilsson (Marta), Eva Dahlbeck (Karin), Gunnar Björnstrand (Fredrik Lobelius), Birger Malmsten (Martin Lobelius), Jarl Kulle (Kaj), Karl-Anne Holmsten (Eugen Lobelius), Gerd Andersson (Maj), Björn Bjelfvenstam (Henrik Lobelius), Aino Taube (Annette), Håkan Westergren (Paul Lobelius).

Blanco y negro - 107 min.

Estreno en Suecia: 3-XI-1952.

SOMMAREN MED MONIKA

Título en español: *Un verano con Mónica*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1952).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la novela homónima de Peter Anders Fogelström.

Guión: Ingmar Bergman y Peter Anders Fogelström.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren, Eskil Eckert-Lundin y Walle Söderlund.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Tage Holmberg.

Intérpretes: Harriet Andersson (Monika), Lars Ekborg (Harry), John Harryson (Lelle), Georg Skarsted (padre de Harry), Dagmar Ebbesen (tía de Harry), Åke Fridell (padre de Monika), Naemi Briese (madre de Monika).

Blanco y negro - 96 min.

Estreno en Suecia: 9-II-1953.

GYCKLARNAS AFTON

Título en español: *Noche de circo*.

Producción: Sandrew Produktion (Suecia, 1953).

Productor: Rune Waldekranz.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Hilding Bladh y Sven Nykvist.

Música: Karl Birger Blomdahl.

Decorados: Bibi Lindström.

Montaje: Carl-Olov Skeppstedt.

Intérpretes: Harriet Andersson (Anne), Åke Grönberg (Albert Johansson), Hasse Ekman (Frans),

Anders Ek (Frost), Gudrun Brost (Alma), Annika Tretow (Agda), Gunnar Björnstrand (Sjuberg),

Erik Strandmark (Jens).

Blanco y negro - 93 min.

Estreno en Suecia: 14-IX-1953.

EN LEKTION I KÄRLEK

Título en español: *Una lección de amor*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1953).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Martin Bodin.

Música: Dag Wirén.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Eva Dahlbeck (Marianne Erneman), Gunnar Björnstrand (dr. David Erneman),

Yvonne Lombard (Suzanne), Harriet Andersson (Nix), Åke Grönberg (Carl-Adam),

Olof Winnerstrand (profesor Henrik Erneman), Renée Björling (Svea Erneman),

Birgitte Reimer (Lise), John Elfström (Sam).

Blanco y negro - 96 min.

Estreno en Suecia: 4-X-1954.

KVINNODRÖM

Título en español: *Sueños de mujer*.

Producción: Sandrew Produktion (Suecia, 1954-1955).

Productor: Rune Waldekranz.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Hilding Bladh.

Música: Stuart Görling.

Decorados: Gittan Gustafsson.

Montaje: Carl-Olov Skeppstedt.

Intérpretes: Eva Dahlbeck (Susanne), Harriet Andersson (Doris), Gunnar Björnstrand (cónsul),

Ulf Palme (Lobelius), Inga Landgré (sra. Lobelius), Sven Lindberg (Palle), Naima Wifstrand

(sra. Arén), Bengt-Åke Benktsson (director Magnus).

Blanco y negro - 87 min.

Estreno en Suecia: 22-VIII-1955.

SOMMARNATTENS LEENDE

Título en español: *Sonrisas de una noche de verano*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1955).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Eva Dahlbeck (Desirée Armfeldt), Gunnar Björnstrand (Fredrik Egerman),

Ulla Jacobsson (Anne Egerman), Harriet Andersson (Petra), Margit Carlqvist (Charlotte Malcolm),

Åke Fridell (Frid), Björn Bjelfvenstam (Henrik Egerman).

Blanco y negro - 108 min.

Estreno en Suecia: 26-XII-1955.

DET SJUNDE INSEGLET

Título en español: *El séptimo sello*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1956).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la pieza teatral "Pintura sobre madera", de Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Lennart Wallén.

Intérpretes: Max von Sydow (Antonius Blok), Gunnar Björnstrand (Jöns), Nils Poppe (Jof),

Bibi Andersson (Mia), Bengt Ekerot (La Muerte), Åke Fridell (Plog), Inga Gill (Lisa),

Erik Strandmark (Skat), Bertil Anderberg (Raval), Gunnel Lindblom (joven muda),

Inga Landgre (Karin Blok).

Blanco y negro - 96 min.

Estreno en Suecia: 16-II-1957.

SMULTRONSTÄLLET

Título en español: *Fresas salvajes*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1957).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren y Göte Lovén.

Decorados: Gittan Gustafsson.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Victor Sjöström (Isak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid thulin (Marianne),

Gunnar Björnstrand (Evald), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelfvenstam (Viktor),

Naima Wifstrand (madre de Isak), Jullan Kindhal (Agda).

Blanco y negro - 91 min.

Estreno en Suecia: 26-XII-1957.

NÄRA LIVET

Título en español: *En el umbral de la vida.*

Producción: Nordisk Tonefilm (Suecia, 1957).

Productor: Gösta Hammarbäck.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la narración *Det vänliga, värdiga*, de Ulla Isaksson.

Guión: Ingmar Bergman y Ulla Isaksson.

Fotografía: Max Willén.

Decorados: Bibi Lindström.

Montaje: Carl-Olov Skeppstedt.

Intérpretes: Ingrid Thulin (Cecilia Ellius), Eva Dahlbeck (Stina Andersson), Bibi Andersson

(Hjördis Petterson), Barbro Hiort af Ornäs (Brita), Max von Sydow (Harry Andersson),

Erland Josephson (Anders Ellius), Ann-Marie Gyllenspetz (asistente social),

Gunnar Sjöberg (dr. Nordlander).

Blanco y negro - 84 min.

Estreno en Suecia: 31-III-1958.

ANSIKTET

Título en español: *El rostro.*

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1959).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gunnar Fischer y Rolf Halmquist.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Max von Sydow (Albert Emanuel Vogler), Ingrid Thulin (Manda Vogler/Aman),

Åke Fridell (Tubal), Naima Wifstrand (abuela Vogler), Lars Ekborg (Simson), Gunnar Björnstrand

(dr. Vergéus), Erland Josephson (cónsul Egerman), Gertrud Fridh (Ottilia Egerman),

Toivo Pawlo (Starbeck), Ulla Sjöblom (Henrietta Starbeck), Bengt Ekerot (Johan Spegel),

Sif Ruud (Sofia Garp), Bibi Andersson (Sara).

Blanco y negro - 100 min.

Estreno en Suecia: 26-XII-1958.

JUNGFrukÄLLAN

Título en español: *El manantial de la doncella*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1959).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basada en la balada medieval anónima *La hija de Töre de Vänge*.

Guión: Ulla Isaksson.

Fotografía: Sven Nykvist y Rolf Holmquist.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Max von Sydow (Töre), Birgitta Valberg (Märeta), Birgitta Pettersson (Karin), Gunnel Lindblom (Ingeri), Axel Düberg (el flaco), Tor Isedal (el mudo), Ove Porath (el niño), Allan Edwall (el mendigo), Gudrun Brost (Frida), Oscar Ljung (Simon).

Blanco y negro - 89 min.

Estreno en Suecia: 2-VIII-1960.

DJÄVULENS ÖGA

Título en español: *El ojo del diablo*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1959-1960).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: adaptación libre de la obra teatral *Don Juan*, de Oluf Bang.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Gunnar Fischer y Rolf Holmquist.

Música: piezas para clavicordio de Domenico Scarlatti.

Decorados: P:A: Lundgren.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Jar Kulle (Don Juan), Bibi Andersson (Britt-Marie), Stig Järrel (Satan), Nils Poppe (vicario), Gertrud Fridh (Renata), Sture Lagerwall (Pablo), Gunnar Björnstrand (narrador), Georg Funkquist (conde Armand de Rochefourcauld), Gunnar Sjöberg (Marqués Giuseppe Maria de Macopanza), Axel Düberg (Jonas).

Blanco y negro - 87 min.

Estreno en Suecia: 17-X-1960.

SASOM I EN SPEGEL

Título en español: *Como en un espejo*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1960).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: piezas para violoncello, de J.S. Bach.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Harriet Andersson (Karin), Max von Sydow (Martin), Gunnar Björnstrand (David),

Lars Passgård (Mínus).

Blanco y negro - 89 min.

Estreno en Suecia: 16-X-1961.

NATTVARDSGÄSTERNA

Título en español: *Los comulgantes*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1961-1962).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: cantos litúrgicos suecos y piezas de J.S. Bach.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Ingrid Thulin (Märta Lundberg),

Max von Sydow (Jonas Persson), Gunnel Lindblom (Karin Persson), Allan Edwall (Algot Frövik),

Olof Thunberg (Fredrik Blom).

Blanco y negro - 81 min.

Estreno en Suecia: 11-II-1963.

TYSTNADEN

Título en español: *El silencio*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1963).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: Ivan Renliden, Bo Nilsson y piezas de J.S. Bach.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan),

Håkan Jahnberg (camarero del hotel), Birger Malmsten (camarero del bar),

"Los Eduardini" (la *troupe*).

Blanco y negro - 95 min.

Estreno en Suecia: 23-IX.1963.

FÖR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR

Título en español: *¡Esas mujeres!*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1964).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman y Erland Josephson.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Jarl Kulle (Cornelius), Bibi Andersson (Humlan), Harriet Andersson (Isolda),

Eva Dahlbeck (Adelaide), Karin Kavli (Mme. Tussaud), Gertrud Fridh (Traviata),

Mona Malm (Cecilia), Barbro Hiort af Ornäs (Beatriz), Allan Edwall (Jillker),

Georg Funkquist (Tristán).

Color - 80 min.

Estreno en Suecia: 15-VI-1964.

PERSONA

Título en español: *Persona*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1965).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: Lars Johan Werle.

Decorados: Bibi Lindström.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabeth Vogler), Margaretha Krook (psiquiatra),

Gunnar Björnstrand (sr. Vogler), Jörgen Lindström (niño).

Blanco y negro - 85 min.

Estreno en Suecia: 18-X-1966.

VARGTIMMEN

Título en español: *La hora del lobo*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1966-1967).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: Lars Johan Werle.

Decorados: Marik Vos-Lundh.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Liv Ullmann (Alma), Max von Sydow (Johan), Erland Josephson (Barón von Merkens),

Gertrud Fridh (Corinne von Merkens), Bertil Anderberg (Ernst von Merkens), Georg Rydeberg

(Lindhorst), Ulf Johanson (Heerbrand), Ingrid Thulin (Veronica Vogler).

Blanco y negro - 90 min.

Estreno en Suecia: 19-II-1968.

SKAMMEN

Título en español: *La vergüenza*.

Producción: Svensk Filmindustri, Cinematograph (Suecia, 1967).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Asesor militar: Stig Lindberg.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Liv Ullmann (Eva Rosenberg), Max von Sydow (Jan Rosenberg), Gunnar Björnstrand (Jacobi), Birgitta Valberg (sra. Jacobi), Sigge Fürst (Filip), Hans Alfredson (Lobelius),

Ingvar Kjellson (Oswald).

Blanco y negro - 103 min.

Estreno en Suecia: 29-IX-1968.

RITTEN

Título en español: *El rito*.

Producción: Cinematograph (Suecia, 1967-1968).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Decorados: Lennart Blomqvist.

Montaje: Siv Kanalv.

Intérpretes: Ingrid Thulin (Thea Winkelmann), Anders Ek (Sebastian Fischer), Gunnar Björnstrand (Hans Winkelmann), Erik Hell (dr. Abrahamsson), Ingmar Bergman (Confesor).

Blanco y negro - 72 min.

Estreno en Suecia: 25-III-1969.

EN PASSION

Título en español: *Pasión*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1968).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Siv Kanälv.

Intérpretes: Max von Sydow (Andreas Winkelman), Liv Ullmann (Anna Fromm),

Bibi Andersson (Eva Vergéus), Erland Josephson (Elis Vergéus), Erik Hell

(Johan Andersson), Sigge Fürst (Verner), Svea Holst (sra. Verner), Annika Kronberg (Katarina).

Color - 101 min.

Estreno en Suecia: 10-XI-1969.

BERÖRINGEN / THE TOUCH

Título en español: *La carcoma*.

Producción: Cinematograph, ABC Pictures (EUA/Suecia, 1970).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: Carl Michael Bellman, William Byrd, Peter Covent.

Decorados (P.A. Lundgren).

Montaje: Siv Lundgren.

Intérpretes: Elliot Gould (David Kovac), Bibi Andersson (Karin Vergéus), Max von Sydow

(Andreas Vergéus), Sheila Reid (Sara), Barbro Hiort af Ornäs (madre de Karin), Åke Lindström

(dr. Holm), Staffan Hallerstam (Anders Vergéus), Maria Nolyärd (Agnes Vergéus).

Color - 115 min.

Estreno en Suecia: 30-VIII-1971.

VISKNINGAR OCH ROP

Título en español: *Gritos y susurros*.

Producción: Cinematograph, Svensk Filminstitutet, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Sven Nikvist (Suecia, 1971).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: piezas de J.S. Bach y Chopin.

Decorados: Marik Vos.

Montaje: Siv Lundgren.

Intérpretes: Harriet Andersson (Agnes), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria), Anders Ek (pastor Isak), Inga Gill (tía Olga), Erland Josephson (dr. David), Henning Moritzen (Joakim), Georg Ärlin (Fredrik).

Color - 91 min.

Estreno en Suecia: 5-III-1973.

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP

Título en español: *Secretos de un matrimonio*.

Producción: Cinematograph (Suecia, 1972).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Dirección: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Decorados: Björn Thulin.

Montaje: Siv Lundgren.

Intérpretes: Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Bibi Andersson (Katarina), Jan Malmström (Peter), Anita Wall (sra. Palm), Gunnel Lindblom (Eva), Barbro Hiort af Ornäs (sra. Jacobi), Bertil Norström (Arne).

Color - 155 min.

Estreno en Suecia: 11-IV-1973.

TRÖLLFLÖJTEN

Título en español: *La flauta mágica*.

Producción: Sveriges TV (Suecia, 1974).

Productor: Mäns Reuterswärd.

Director: Ingmar Bergman.

Argumento: basado en la ópera *La flauta mágica*, según el libreto de Emanuel Schikaneder.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: W.A. Mozart.

Decorados: Henny Noremark.

Montaje: Siv Lundgren.

Intérpretes: Joseph Köstlinger (Tamino), Irma Urrila (Pamina), Håkan Hagegård (Papageno),

Elisabeth Erikson (Papagena), Ulrik Cold (Sarastro), Birgit Nordin (Reina de la Noche),

Ragnar Ulfung (Monostatos).

Color - 135 min.

Estreno en Suecia: 4-X-1975.

ANSIKTE MOT ANSIKTE

Título en español: *Cara a cara*.

Producción: Cinematograph (Suecia, 1975).

Productor: Lars-Owe Carlberg.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: piezas de W.A. Mozart.

Decorados: Anne Hagegård, Peter Kropénin.

Montaje: Siv Lundgren.

Intérpretes: Liv Ullmann (dra. Jenny Isaksson), Erland Josephson (dr. Tomas Jacobi), Aino Taube

(abuela de Jenny), Gunnar Björnstrand (abuelo de Jenny), Sif Ruud (Elisabeth Wankel),

Sven Lindberg (esposo de Jenny).

Color - 135 min.

Estreno en Suecia: 24-IV-1976.

ORMENS ÄGG / DAS SCHLANGENEI / THE SERPENT'S EGG

Título en español: *El huevo de la serpiente*.

Producción: Rialto Film, Dino De Laurentiis Corp. (Alemania/EUA, 1976).

Productor: Dino De Laurentiis.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: Rolf Wilhelm.

Decorados: Rolf Zehetbauer.

Montaje: Petra von Oelffen.

Intérpretes: Liv Ullmann (Manuela Rosenberg), David Carradine (Abel Rosenberg),

Gert Fröbe (Bauer), Heinz Bennent (Hans Vergéus), James Whitmore (pastor),

Glynn Turman (monroe), Georg Hartmann (Hollinger), Fritz Strassner (dr. Soltermann),

Hans Quest (dr. Silbermann).

Color - 119 min.

Estreno en Suecia: 28-X-1977.

HÖSTSONATEN / HERBSTSONATE

Título en español: *Sonata de otoño*.

Producción: Personafilm, Svensk Filmindustri (Alemania/Suecia, 1977).

Productor: Katinka Faragó.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: piezas de Chopin, J.S. Bach y Haendel.

Decorados: Anna Asp.

Montaje: Sylvia Ingemarsson.

Intérpretes: Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullmann (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk

(Viktor), Erland Josephson (Josef), Arne Bang-Hansen (tío Otto), Gunnar Gjörnstrand (Paul),

Georg Lokkeberg (Leonardo).

Color - 93 min.

Estreno en Suecia: 8-X-1978.

UR MARIONETTERNAS LIV / AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN

Título en español: *De la vida de las marionetas*.

Producción: Personafilm, Sandrews Produktion (Alemania/Suecia, 1979-1980).

Productor: Horst Wendlandt.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: Rolf Wilhelm.

Decorados: Rolf Zehetbauer.

Montaje: Petra von Oelffen.

Intérpretes: Robert Azorn (Peter Egerman), Christine Buchegger (Katarina Egerman), Martin Benrath (Mogens Jensen), Rita Russek ("Ka"), Lola Muethel (Cordelia Egerman, Walter Schmidinger (Tim), Heinz Bennent (Arthur Brenner).

Color - 104 min.

Estreno en Suecia: 24-I-1981.

FANNY OCH ALEXANDER

Título en español: *Fanny y Alexander*.

Producción: Cinematograph, Sveriges TV, Gaumont, Personafilm, Tobis Filmkunst, Sandrewsproduktion (Suecia/Francia/Alemania, 1981-1982).

Productor: Katinka Faragó.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Música: piezas de Daniel Bell, Robert Schumann, Benjamin Britten y Frederik Chopin.

Decorados: Kaj Larsen, Jan Andersson, Susanne Lingheim.

Montaje: Sylvia Ingemarsson.

Intérpretes: Pernilla Allwin (Fanny Ekdahl), Bertl Guve (Alexander), Börje Ahlstedt (Carl Ekdahl), Harriet Andersson (Justina), Pernilla Östergren (Maj), Mats Bergman (Aron), Gunnar Björnstrand (Filip Landahl), Allan Edwall (Oscar Ekdahl), Stina Ekblad (Ismael), Ewa Fröling (Emilie Ekdahl), Erland Josephson (Isak Jacobi), Jarl Kulle (Gustav Adolf Ekdahl), Käbi Laretei (tía Anna), Mona Malm (Alma Ekdahl), Jan Malmsjö (obispo Edvard Vergéus).

Color - 197 min.

Estreno en Suecia: 17-XII-1982.

EFTER REPETITIONEN

Título en español: *Efter repetitionen*.

Producción: Personafilm (Alemania, 1983).

Productor: Jorn Donner.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Decorados: Anna Asp.

Montaje: Sylvia Ingemarsson.

Intérpretes: Erland Josephson (Henrik Vogler), Lena Olin (Anna), Ingrid Thulin (Rakel).

Color - 70 min.

Estreno en Suecia: 9-IV-1984.

KARINS ANSIKTE (cortometraje)

Título en español: *El rostro de Karin*.

Producción: Cinematograph (Suecia, 1986).

Productor: Ingmar Bergman.

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Arne Carlsson.

Música: Käbi Laretei.

Blanco y negro/color - 14 min.

Estreno en Suecia: 29-9-1986.

LARMAR OCH GÖR SIG TILL

Título en español: *En presencia de un clown*
Producción: STV Drama (Suecia, 1997).
Productor: Pia Ehrnvall.
Director: Ingmar Bergman.
Guión: Ingmar Bergman.
Música: piezas de Franz Schubert.
Intérpretes: Börje Ahlstedt, Marie Richerdson, Erland Josephson, Pernilla August, Anita Björk, Agneta Ekman, Lena Endre, Gunnel Fred, Gerthi Kulle.
Color - 116 min.

BILDMAKARNA

Título en español: *Los creadores de imágenes*
Producción: STV Drama (Suecia, 2000).
Productor: Ingmar Bergman.
Director: Ingmar Bergman.
Guión: Per Olov Enquist, basado en su obra teatral homónima.
Intérpretes: Anita Björk, Elin Klinga, Lennart Hjulström, Carl-Magnus Dellow.
Color - 100 min.
Estreno en España: Valencia, Filmoteca, 26-4-2001.

5.3.2 - Guión

HETS

Título en español: *Tortura*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1944).

Productores: Harald Molander y Victor Sjöström.

Director: Alf Sjöberg.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Martin Bodin.

Música: Hilding Rosenberg.

Decorados: Arne Åkermark.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Stig Järrel (Calígula), Alf Kjellin (Jan-Erik Widgren), Mai Zetterling (Bertha Olsson),

Olof Winnerstrand (rector), Gösta Cederlund ("Pippi"), Stig Olin (Sandman),

Jan Molander (Pettersson), Olav Riégo (Widgren), Märta Arbin (sra. Widgren), Hugo Björne,

Anders Nyström, Nils Dahlgren, Gunnar Björnstrand, Carl-Olof Alm, Curt Edgard,

Sten Gester, Palle Granditsky, Birger Malmsten, Arne Ragneborn.

Blanco y negro - 101 min.

Estreno en Suecia: 2-10-1944

KVINNA UTAN ANSIKTE

Título original: *Mujer sin rostro*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1947).

Productores: Harald Molander y Victor Sjöström.

Director: Gustaf molander.

Guión: Ingmar Bergman, Gustaf Molander.

Fotografía: Åke Dahlqvist.

Música: Erik Nordgren y Julius Jacobsen.

Decorados: Arne Åkermark y Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Kjellin (Martin Grandé), Gunn Wällgren (Rut Köhler), Anita Björk (Frida Grandé),

Stig Olin (Ragnar Ekberg), Olof Winnerstrand (dtr. Grandé), Marianne Löfgren (Charlotte),

Georg Funkquist (Viktor), Åke Grönberg (Sam Svensson), Linnéa Hillberg (sra. Grandé),

Ella Lindblom (Marie), Sif Ruud (Magda Svensson), Björn Montin (Pil).

Blanco y negro - 102 min.

Estreno en Suecia: 16-9-1947.

EVA

Título en español: *Eva*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1948).

Productor: Harald Molander.

Director: Gustaf Molander.

Guión: Ingmar Bergman y Gustaf Molander.

Fotografía: Åke Dahlqvist.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Birger Malmsten (Bo), Eva Stiberg (Eva), Eva Dahlbeck (Susanne), Stig Olin (Göran),

Åke Claesson (Fredriksson), Wanda Rothgardt (sra. Fredriksson), Inga Landgré (Frida),

Hilda Borgström (Maria), Lasse Sarri (Bo, a los 12 años), Olof Sandborg (Berglund),

Carl Ström (Johansson), Sture Ericson (Josef), Erlan Josephson (Karl), Hans Dahlin (Olle).

Blanco y negro - 98 min.

Estreno en Suecia: 18-10-1948.

MEDAN STADEN SOVER

Título original: *Cuando la ciudad duerme*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1950).

Productor: Helge Hagerman.

Director: Lars-Eric Kjellgren.

Guión: Ingmar Bergman, Lars-Eric Kjellgren y Per Anders Fogelström.

Fotografía: Martin Bodin.

Música: Stig Rybrant.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Sven-Eric Gamble (Jompa), Inga Landgré (Iris), Adolf Jahr (padre de Iris),

Märta Dorff (madre de Iris), John Elfström (padre de Jompa), Ulf Palme (Kalle Lund),

Barbro Hiort af Örnas (Rut), Rolf Bergström (Gunnar), Ilse-Nore Tromm (madre de Jompa),

Ulla Smidje (Asta), Alf Östlund (Andersson) Hans Dahlberg (Läng-Sam), Åke Hylén (Pekä),

Harriet Andersson, Hilding Gavle, Mona Geijer-Falkner.

Blanco y negro - 102 min.

Estreno en Suecia: 8-9-1950.

FRANSKILD

Título original: *Divorcio*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1950).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Gustaf Molander.

Guión: Ingmar Bergman y Herbert Grevenius.

Fotografía: Åke Dahlqvist.

Música: Erik Nordgren y Bengt Wallerström.

Decorados: Nils Svenwall.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Inga Tidblad (Gertrud Holmgren), Alf Kjellin (dr. Nordelius), Doris Svedlund

(Marianne Berg), Hjärdís Petterson (sra. Nordelius), Håkan Westergren (P.A. Beckman),

Irma Christenson (dra. Lindeman), Holger Löwenadler (Tore Holmgren), Stig olin (Hans),

Elsa Prawitz (Elsie), Birgitta Valberg (Eva Möller), Sif Ruud (Rut Boman), Carl Ström (Öhman),

Hanny Schedin (sra. Nilsson), Harriet Andersson, Nils Jacobsson.

Blanco y negro - 103 min.

Estreno en Suecia: 26-12-1950.

SISTA PÅRETT

Título en español: *La última pareja que corre*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1956).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Alf Sjöberg.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Martin Bodin.

Música: Erik Nordgren, Charles Redland, Bengt Hallberg y Julius Jacobsen.

Decorados: Harald Garmland.

Montaje: Oscar Rosander.

Intérpretes: Olof Widgren (Hans Dahlin), Eva Dahlbeck (Susanne Dahlin), Björn Bjelvenstam

(Bo Dahlin), Johnny Johansson (Sven Dahlin), Märta Arbin, Jullan Kindahl (Alma), Jarl Kulle

(dr. Farell), Nancy Dalunde (sra. Farell), Bibi Andersson (Kerstin), Harriet Andersson (Anita),

Aino Taube (padre de Kerstin), Jan-Olof Strandberg (Claes Berg), Göran Lundquist («Knatten»).

Blanco y negro - 103 min.

Estreno en Suecia: 12-11-1956.

LUSTGÅRDEN

Título en español: *El jardín de las delicias*.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1961).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Alf Kjellin.

Guión: «Buntel Eriksson» (Ingmar Bergman y Erland Josephson).

Fotografía: Gunnar Fischer.

Música: Erik Nordgren.

Decorados: P.A. Lundgren.

Montaje: Ulla Ryghe.

Intérpretes: Sickan Carlsson (Fanny), Gunnar Björnstrand (David), Bibi Andersson (Anna), Per Myrberg (Emil), Kristina Adolphson (Astris), Stig Järrell (Lundberg), Hjärdis Petterson (Ellen), Gösta Cederlund (Liljedahl), Torsten Winge (Wibom), Fillie Lyckow (Berta), Jan Tiselius (Ossian), Ivar Uhlin (Brusén).

Blanco y negro - 93 min.

Estreno en Suecia: 26-12-1961.

SÖNDAGSBARN

Título en español: *Niños del domingo*.

Producción: Swedish Film Institute, Sandrews, Metronome Productions (Suecia, 1992).

Productor: Katinka Farago.

Director: Daniel Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Tony Forsberg.

Música: piezas de J.S.Bach, Rune Gustafsson y Kodaly.

Decorados: Sven Wichmann.

Montaje: Darek Hodor.

Intérpretes: Thommy Berggren (Henrik Bergman), Henrik Linnros (Pu), Lena Endre (Anna Bergman), Jacob Leygraf (Dag Bergman), Anna Linnros (Lilian), Marlin Ek (Märta), Marie Richardson (Marianne), Irma Christensson (Emma), Majlis Granlund (Laila), Helena Brodin (Syster Edit), Per Myrberg (Ingmar Bergman).

Color - 122 min.

DEN GODA VILJAN

Título en español: *Las mejores intenciones*.

Producción: STV Drama (Suecia, 1992)

Productor: Ingrid Dahlberg.

Director: Bille August.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Jörgen Persson.

Música: Stefan Nilsson.

Decorados: Anna Asp.

Montaje: Janus Billeskov Jansen.

Intérpretes: Samuel Fröller (Henrik Bergman), Pernilla August (Anna Åkerblöm), Max Von Sydow

(Johan Åkerblöm), Ghita Norby (Karin Åkerblöm), Lennart Hjulström (disponent Nordenson),

Keve Helm (Fredrik Bergman), Björn Kjellman (Ernst Åkerblöm), Börge Ahlstedt (Carl Åkerblöm),

Hans Alfredson, Lena Hansson, Anita Björn, Elias Ringquist.

Color - 172 min.

ENSKILDA SAMTAL

Título en español: *Encuentros privados*.

Producción: STV Drama (Suecia, 1997).

Productor: Ingrid Dahlberg.

Directora: IV Ullmann.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nikvist.

Decorados: Mette Moller.

Montaje: Michal Leszczykowski.

Intérpretes: Pernilla August (Anna), Samuel Fröler (Henrik), Max Von Sydow (Jacob),

Kristina Adolphson (Maria), Tomas Hanzon (Tomas Egerman), Gunnel Fred (Marta Gärdsjö),

Hans Alfredsson (Bishop Agrell).

Estreno en España: 7-7-2000 (Renoir, Madrid)

TRÖLOSA

Título en español: *Infiel*.

Producción: AB Svensk Filmindustri - STV Drama (Suecia, 1999).

Productor: Kaj Larsen.

Directora: Liv Ullmann.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Jörgen Persson.

Música: piezas de J. S. Bach, Bruckner, Mozart y Verdi.

Decorados: Göran Wassberg.

Montaje: Sylvia Ingemarsson.

Intérpretes: Lena Endre (Marianne Vogler), Erland Josephson (Ingmar Bergman), Krister Henriksson (David), Thomas Hanzon (Markus), Michelle Gylemo (Isabelle), Juni Dahr (Margareta), Phil Zanden (Martin Goldman), Therese Brunnander (Petra Holst), Marie Richardson (Ana Berg), Stina Ekblad (Johan), Jan-Olof Strandberg (Axel), Björn Granath (Gustav).

Color – 153 min.

Estreno en España: 20-10-2000 (Real Cinema y Alphaville, Madrid).