

Ingmar Bergman

Fuentes creadoras
del cineasta sueco



Francisco Javier Zubiaur

Capítulo 3

La absurda existencia humana

En 1966, con la película «Persona», Bergman inicia una etapa marcada por su convencimiento de que la ausencia de Dios no trae sino males al hombre de la Tierra. Ahora desarrollará en sus películas que van de 1966 a 1976 —«Persona», «La hora del lobo», «La vergüenza», «El rito», «Cara a cara... al desnudo» y «El huevo de la serpiente»— temas tan sólo esbozados hasta el momento, como consecuencia lógica de las conclusiones a que va llegando. El hombre puede vivir, y de hecho vive, sin Dios. Se explica el cineasta sueco: «Ahora intento alcanzar una noción más amplia, más clara, más limpia, de la divinidad. Me ha sido necesario rechazar una vieja idea de Dios. Precisamente la idea de un Dios paternal. Desembarazarme de aquellas relaciones entre padre e hijo, con un Dios de autosugestión, un Dios que inspira confianza»¹.

Todos los títulos de esta etapa tienen escenarios del mundo moderno. La violencia concreta o estructural irrumpe en las vidas de los personajes, y, con su agresión, las ideas de humillación y miedo. Para ellos ya no es posible guardar el equilibrio psicológico, de ahí que estemos ante casos de atención psiquiátrica. Para hacer más patentes los resulta-

1. BERGMAN, I., *Cahiers du Cinéma*, París, mayo-junio de 1965, núms. 166/167, p. 54.

dos, Bergman escoge ámbitos reducidos (una isla en los tres primeros títulos, una única sala en «El rito», escasas habitaciones y entornos hospitalarios en el resto), en los que resulta más fácil analizar los efectos de aquellas constantes sobre la pareja humana. Para Barbáchano, de una problemática metafísico-religiosa existencial (Dios, muerte, alma, cuerpo, contingencia, fe), se ha pasado a otra humano-existencial (hombre, absurdo, trauma, conducta, desesperación) ². El hombre vive para sí y en relación con los demás hombres, pero la época no es propicia, está viciado por su propia civilización, por ese patrimonio cultural de los siglos pasados; y se refugia en su cuerpo, que responde a estímulos más concretos y aprehensibles que su espíritu, e incapaz de vivir y de desarrollar su existencia, de conciliar sus sentimientos, de relacionarlos utilizándolos, inicia su absurdo camino de autodestrucción.

Por esta época, Bergman se sincera: «Yo no tengo religión. Para mí carece de interés. Ello no me interesa más que en la medida de que es un poder terrible que impone límites y frenos a las gentes. Mi única religión es creer que todo ser humano lleva en sí una especie de santidad. Si esto se llama amor o no, no lo sé. Todo lo que sucede influye en nuestro interior y en nuestras relaciones con los demás. ¡Esto es lo auténticamente maravilloso! [...] El cielo está absolutamente vacío, estoy convencido. [...] Si no esperamos demasiado de la vida, si tratamos de conocer nuestros propios límites, si tenemos la suerte de vivir sin ser demasiado humillados, encontraremos –yo no diría la felicidad–, pero sí una especie de equilibrio. No sé qué es, en realidad, la felicidad. La felicidad son minutos o segundos logrados a partir de pequeñas cosas, de vitalidad, de entusiasmo, de generosidad» ³.

«Persona» (1966) es el primer filme importante dentro de esta orientación. En él, Bergman –a través de una depura-

2. BARBÁCHANO, C.J., «Pasión», *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos*, Madrid, noviembre de 1971, núm. 49, pp. 559-561.

3. BERGMAN, I., *L'Express*, París, 8-14 de octubre de 1973, núm. 1161, pp. 78-86.

ción de la forma filmica muy en consonancia con la desnuda imagen de la Trilogía— trata de expresar cinematográficamente la idea del desmoronamiento interior, la desintegración y la fusión, más la pérdida de identidad, de dos personajes femeninos, en un planteamiento que excede a la tradicional pareja de sus películas anteriores.

Es la historia de la actriz Elisabeth Vogler, triunfante en la escena teatral, que un día, al representar a Electra, sufre un ataque de afasia. Los médicos la encuentran sana mental y físicamente, pero le aconsejan un descanso junto al mar. A su cuidado está Alma, la enfermera. La amistad que va surgiendo entre las dos hace que se cambien totalmente los papeles, las caretas con que ambas se enfrentan al mundo. La actriz escucha y calla. La enfermera, silenciosa por profesión, habla y charla ininterrumpidamente, cuenta sus problemas y sus complejos, termina por confiar a su paciente las intimidades de toda su vida. Las relaciones oscilan entre el amor y el odio. Se llega incluso a la agresión. En ambas se descubre una semejanza que apunta hacia una identificación. Las dos han fallado como mujeres en su papel de madres. Al final, cada una, arrojada su máscara, ha de volver a su vida anterior, pero la actriz sólo puede o quiere pronunciar una palabra: «nada». «Alma —explica Wood— representa nuestro ser cotidiano; Elisabeth, por el contrario, los niveles más profundos y agudos de nuestra conciencia»⁴.

Ciertas escenas permiten a Bergman relacionar el dolor individual con el universal, para él mutuamente entrelazados. En la primera de ellas Elisabeth presencia en su televisor la autoinmolación de un monje budista; más tarde, mira una fotografía del *ghetto* de Varsovia, donde mujeres y niños están rodeados por los soldados nazis. Esto parece confirmarnos que el mutismo de Elisabeth tiene mucho que ver con el horror de la existencia humana, en la que los ejemplos señalados no sólo son posibles, sino diarios. La identificación de Elisabeth con los sufrimientos ajenos se logra por vía de la impotencia y de la desesperación.

4. WOOD, R. *Ingmar Bergman*, cit., p. 167.

Sin embargo, a pesar de la angustia y el dolor que caracterizan a Bergman, hay en esta obra —a juicio de Wood— determinados elementos positivos: una actitud favorable respecto a la potencialidad del hombre y cierta fe en el desarrollo de la conciencia humana⁵.

En esta línea, «La hora del lobo» (1967) nos demuestra que todavía es posible el amor. El pintor Johan se ha retirado con su esposa Alma a una isla⁶. Su objeto es descansar y reponerse de la obsesión neurótica que arrastra: cree que,

5. *Ibíd.*, pp. 178-179.

6. Observamos en las películas de este director una serie de coincidencias siempre presentes, que dan unidad y continuidad a sus dramas, sobre todo en sus últimas obras: Liv Ullmann —protagonista en «Persona»—, lo será más tarde en «La hora del lobo», «La vergüenza», «Pasión», «Gritos y susurros» (aunque en estos dos últimos filmes ya no será el eje fundamental de la obra), «Escenas de un matrimonio», «Cara a cara... al desnudo», «El huevo de la serpiente», «Sonata de otoño», «Anna» y «Zarabanda». La pareja Liv Ullmann-Max von Sydow protagonista de «La hora del lobo», lo será también de «La vergüenza» y «Pasión». En los dos primeros títulos interpretarán a un matrimonio sin hijos que vive atormentado en una isla (es significativa la relación hijos / ausencia de maternidad / vida atormentada de la pareja, y el deseo del personaje encarnado por Liv Ullmann de ser madre cuando termine la guerra en «La vergüenza» y empezar así una nueva vida junto a su marido); mientras que en «Pasión», ambos personajes, encarnados de nuevo por esta pareja de actores, son amantes (en este caso la maternidad se halla desplazada: es de notar que a mayor deshumanización y materialismo / vida aburguesada de los hombres, responde una ausencia cada vez mayor del deseo maternal en la mujer, mientras que el sexo no tiene otra finalidad que el pasatiempo o el abandono). Además, en «La hora del lobo» y en «Como en un espejo» aparecen matrimonios donde uno de los cónyuges es psíquicamente anormal. Por otro lado, como hemos visto, Bergman opta por describir a sus personajes encerrados no sólo en sí mismos, sino en unas condiciones naturales: se tratará de la isla de Fårö (a veces indeterminada geográficamente) en «Como en un espejo», «Persona», «La hora del lobo», «La vergüenza» y «Pasión»; serán locales cerrados que hacen pensar en un mundo propio: «La prisión», «Mujeres que esperan», «Noche de circo», «Sonrisas de una noche de verano», «En el umbral de la vida», «Los comulgantes», «El silencio» y «Gritos y susurros»; o recurrirá a viajes: en «El séptimo sello», «El manantial de la doncella» y «Fresas salvajes». Es lo que demuestra que en Bergman hay una continuidad temática y de inspiración siempre presentes.

años atrás, cometió un asesinato, arrojando al mar entre los peñascos de la orilla a un niño. Pero el pintor se manifiesta claramente como un desequilibrado. En su mente se suceden estados oníricos en los que revive de forma extraña situaciones y tendencias de su pasado. Llegamos a un momento en que intenta asesinar con un revólver a su esposa cuando ésta le dice: «Una vez dijiste que mi principal virtud era que Dios me había hecho de una pieza. Que tenía sentimientos íntegros y pensamientos íntegros. Dijiste que era importante que hubiera personas así»⁷. Alma sufre al ver sufrir a su esposo, pero piensa que en esas vacaciones, con silencio y soledad, estando solos los dos, conseguirá a base de cariño y comprensión rehabilitar a Johan.

«La hora del lobo» se relaciona claramente con «Persona». En ambas películas, dos seres aparentemente sanos penetran en el interior de otra persona. En «Persona», conforme la enfermera Alma va explorando la conciencia de Elisabeth, las murallas que protegían su convencional «normalidad», se resquebrajan. En «La hora del lobo», Alma toma conciencia —a través de su amor por Johan— del mundo de tinieblas en que éste se hunde fatalmente. Sin embargo, ella ha empezado a sufrir el contagio de él y a identificarse con su estado. El filme termina cuando Johan, al amanecer, sale al bosque y desaparece. La búsqueda resulta infructuosa.

En la siguiente obra, «La vergüenza» (1968), se subraya el terrible desamparo de los humanos, que tan a menudo se ven envueltos en acontecimientos que no pueden controlar ni evitar⁸. «La vergüenza» es la historia del matrimonio Ro-

7. BERGMAN, Ingmar, *Sonata de otoño*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 140.

8. Según Félix G. Petite (*Cine Crítica*, mayo de 1969), «Jan y Eva Rosenberg son apolíticos, apartidistas. Para ellos sólo cuenta el amor». En efecto, Eva le da a Jan la fuerza y la decisión que requiere su espíritu hipersensible, cobarde y falso optimista. Jan da a Eva el amor y la maternidad. A pesar de la vergüenza que sufren por la entrega a los dominadores, les mantiene unidos la necesidad del uno por el otro, la conjunción que evite la soledad y la destrucción. El filme da a entender que —a pesar de ser sus caracteres aparentemente tan dispares— el afecto mutuo sería perfecto en condiciones de vida normales.

semberg: dos seres que en condiciones normales llegarían a un verdadero amor; sin embargo, la guerra y las medidas de emergencia tomadas en torno a ellos por los invasores y los invadidos, les hacen explotar hasta llegar al desequilibrio. Bergman ha sostenido que «se trata de una experiencia de humillación». «En el fondo de todo se encuentra la abominación a que el hombre está expuesto, el mundo por encima de él: se le golpea la cabeza, se le grita, se le ataca, se le atemoriza. Es lo que tratamos modestamente en "La vergüenza": mostrar cómo la humillación, la violación de la dignidad humana, pueden llevar a la pérdida de la humanidad de aquellos que se han sumido en ella»⁹.

Bergman añade en «L'Express»¹⁰: «Hemos ido demasiado lejos en todo. Estamos sobre la pendiente descendiente. Los intentos reales, las verdaderas tentativas para cambiar las cosas han llegado demasiado tarde y están corrompidas. [...] No creo en la revolución ... Creo en el compromiso, en la discusión, en el diálogo. Y, como artista, creo en las visiones, en las ideas. [...] Únicamente por el diálogo, por las ideas. Jamás por la violencia. [...] El futuro me parece muy sombrío. Me parece difícil, quizás imposible remontar la pendiente». Pero, poco después, se reafirma en su esperanza: «Yo amo a los seres humanos».

«La vergüenza» —como atinadamente opina Robin Wood— es una película de protesta, pero no contra un gobierno, ni siquiera contra la propia guerra. Va dirigida contra la dominación del hombre por el hombre, contra la propia naturaleza de la existencia: se trata de una protesta a la vez metafísica y trágica»¹¹.

9. En una entrevista de Bergman con Lars-Olof Löthwall, reproducida en *Cahiers du Cinéma*, 1969, núm. 215, pp. 49-51. También citada por YOUNG, Vernon, *Cinema Borealis. Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York, David Lewis, 1971, p. 244, y por MICHALCZYCK, J., *Ingmar Bergman...*, cit., p. 152.

10. Entrevista de Bergman en *L'Express* con Danièle Heymann, Sophie Lannes y Michel Delain, Paris, 1973, núm. 1161, pp. 78-86.

11. WOOD, R., *Ingmar Bergman*, cit., p. 204.



«Pasión» (*En passion*, 1969)

Esta obsesión bergmaniana por la humillación se recoge de nuevo en «El rito» (1968), llegando ahora al paroxismo. A ella se añade en esta nueva cinta una crueldad que lleva a la «repugnancia por la naturaleza física del hombre». «El rito» se relaciona directamente con «El silencio» (donde ya aparecían disociados cuerpo y espíritu), pero va más allá en la representación de la crueldad y el horror. Opina Wood que «ningún otro filme de Bergman refleja con tanta fealdad las relaciones humanas y su expresión física»¹². El esquema de la película es sencillo: un trío de actores es acusado de pornografía. El censor, ante las opiniones contradictorias que escucha, pide a los actores que representen la obra para él. El censor no resiste la representación. Después de acusar su sufrimiento muere.

«Pasión» (1969) traspasa aún más el desmoronamiento de la persona. Bergman presenta unos personajes envueltos

12. *Ibíd.*, pp. 208-209.

en procesos de mutua destrucción que no pueden controlar por el simple hecho de que no son capaces de entenderlos, al no poder distanciarse de ellos. Andreas Winkelman es un hombre reconcentrado y enigmático que vive solo desde que su esposa le abandonó por incompatibilidad de caracteres. Su vida es monótona, pero goza de la paz y del contacto con la naturaleza en la isla en que vive. Un día aparece por su casa una mujer interesante, Anna From, quien solicita permiso para utilizar su teléfono. El abandono casual de su bolso origina una relación que alterará la vida normal de Andreas, y se constituirá en eje en torno al cual gira este nuevo microcosmos.

Como en «Persona», Bergman enlaza con los sufrimientos universales de la humanidad al mostrarnos experiencias concretas de los personajes que pone en imágenes:

Primero. Anna lee una carta de su difunto marido: «... actos de violencia física y psíquica provocados por horribles trastornos mentales». La frase se graba en el pensamiento de los protagonistas, a cuya memoria vuelve sin cesar.

Segundo. Anna y Andreas presencian un telediario donde un oficial del Vietnam asesina impunemente a un prisionero del Vietcong. Al apagar el televisor, se enfrentan a la concreción de la realidad universal del sufrimiento en un pajarillo malherido tras chocar con el cristal de la ventana. Andreas lo remata siguiendo su primer impulso. Lo entierra. Se lava sus manos de sangre. Consumado el acto, Anna se pregunta si hubiera sido posible salvar su vida.

Tercero. Andreas rescata de la horca de un sádico a un perro. Posteriormente regala el perro a Eva como compensación a su impotencia para ayudarla, aquejada como está de recuerdos familiares muy duros, pues su esposo y su hijo murieron en un accidente. El animal se convierte en cierta forma también en símbolo de la impotencia humana.

Cuarto. Elis Vergérus, un vecino amigo, es un sádico que colecciona fotografías de diversos estados de violencia.

Quinto. La isla donde viven los personajes de la película se ve asolada por los crímenes de un sádico anónimo, que degüella unos carneros e incendia un establo de caballos. Johan —un pobre viejo enfermo e inocente— es acusado de ser

el autor de los crímenes. Unos vecinos, igualmente anónimos, le golpean y le humillan. Éste, más tarde, se suicida.

Y *sexto*. La situación se degrada. Andreas y Anna terminan por no entenderse. Anna le abofetea. Andreas está a punto de matarla con un hacha. Ella le abandona. La película acaba con un fundido progresivo de Andreas, donde la imagen se va borrando y éste, sin otro recurso, termina por arrojar al suelo. ¿Quiere simbolizarse así la desintegración total de la identidad humana?

La convivencia de la locura con la cordura se mantiene en «Cara a cara... al desnudo» (1975), donde una mujer es la protagonista, y no es casual que se trate de una psiquiatra habituada a curar a los demás, pero, al mismo tiempo, incapaz de aplicarse a sí misma un tratamiento para salir de su crisis existencial. La solución que Jenny cree encontrar es tomar una sobredosis de barbitúricos, acción de la que se vale también para señalar su presencia a aquellas personas que la han olvidado. Vive un presente sin ilusiones, su marido se halla lejos, tiene relaciones con otro hombre, con su hija adolescente no logra comunicarse y sus padres han muerto. Sólo sus abuelos le ofrecen un ejemplo de convivencia amorosa. Así las cosas, la imagen de la muerte se le aparece en sus pesadillas. Jenny Isaksson encarna a la mujer intelectual de Bergman, lúcida en medio de su delirio, tanto como para comprender, ante la contemplación de sus abuelos, que «el amor lo abraza todo, hasta la muerte»¹³.

Es constante en la filmografía bergmaniana la presencia del mal de manera más apabullante que la del bien. Aunque tal exista, en «El huevo de la serpiente» (1976) se constata de nuevo la capacidad de autodestrucción del ser humano,

13. Es muy bella la escena en que Jenny observa desde la puerta a su abuela cuando acaricia las manos de su marido semiinvalído para tranquilizarle. En ese intenso momento el espectador puede oír el monólogo interior de Jenny: «Estuve largamente junto a la puerta observando a los dos ancianos, su modo de identificarse. Les vi acercarse lentamente al momento misterioso y terrible en que deberían separarse. Vi su ternura, su dignidad, y de pronto comprendí que el amor lo abraza todo, hasta la muerte». (Palabras extraídas del filme).

como una consecuencia del infierno sobre la tierra. Bergman no cree en otro infierno posible que no sea éste. El título alegórico alude al estado de vida latente del mal entre nosotros. Como la serpiente aguarda el momento del romper la cáscara para engullir sus primeras presas, así deseó el poder el nazismo con Hitler a la cabeza. Para Miret Jorba, esta película versa sobre el terror producido por situaciones apocalípticas por las que la humanidad pasa cíclicamente y, por ello, tiene un carácter de advertencia¹⁴. Situada la acción en la caótica e inflacionista Berlín de 1923 y con un acróbata judío como protagonista, la depresión, el hambre, el sexo, los experimentos con humanos realizados por el doctor Vergé-rus en el hospital, y un sórdido y doloroso clima amoral, con ambientes urbanos masificados de hombres sin esperanza, cabarets cargados donde se busca en vano evadir la angustia, depósito de cadáveres, burdel y comisaría incluidos, estamos ante una parábola sobre el miedo y el desamparo en un mundo apartado de Dios, que tiene el carácter de una lúcida meditación sobre la naturaleza humana.

Si algún valor llama la atención en este grito desesperado que es «El huevo de la serpiente», éste lo encarna Manuela, la cuñada del trapezista Abel Rosenberg. Con la misma ternura de Ana en «Gritos y susurros» (1972), le alienta y acompaña en todas las dificultades. Ella siempre da. Da su pobreza, da su amistad, da su trabajo, da su amor y, cuando vende su sexo para sobrevivir a la miseria de la ciudad, lo hace con un gesto ausente, magnificado por la protección económica que dispensará al hermano de su esposo, que es el único familiar al que poder asirse¹⁵.

Confiesa el director estar convencido, a la vista de lo que ocurre alrededor, de que el ser humano es un producto de-forme de la naturaleza, aunque en él caben todas las posibilidades, de lo más alto a lo más bajo. «Para mí no hay nada

14. MIRET JORBA, Rafael, «El huevo de la serpiente», *Dirigido por*, Barcelona, febrero de 1978, núm. 51, pp. 49-50.

15. Ver LLINÁS COLOMINAS, Eugenia, «El terror como protagonista de la historia», introducción a BERGMAN, Ingmar, *El huevo de la serpiente*, Barcelona, Aymá, 1978, p. 13.

que cuente más en este mundo que las relaciones humanas»¹⁶.

El universo de «El huevo de la serpiente» es un precipitado del mundo opresivo de «La prisión», de «El séptimo sello», de «El rostro», de «El silencio» y de «La vergüenza». El ambiente denso de Berlín es lo mismo que una prisión existencial, un lugar sin trascendencia, donde no existe más que soledad y miedo, donde nosotros mismos como espectadores nos estremecemos conocedores de lo que vendría más tarde. Es, como ha escrito Lina Coletti, un «viaje al infierno»¹⁷.

Entre 1971 y 1983, Ingmar Bergman pasa a sus personajes de su vida habitual para centrar sus películas en el entorno familiar y social de la clase acomodada sueca, con la figura femenina como centro de sus inquietudes. Cada una de estas películas —«La rana», «La mujer que sabe», «Gracias y adiós», «Secretos de un matrimonio», «El silencio», «El rostro» y «La vergüenza»— se prolonga en el tiempo, a veces y a veces no, en la vida de los personajes, pero siempre se considera como un momento psicológico de fuerza más allá de las historias que se cuentan. En ellas, el mundo de los personajes se aproxima al nuestro para interrogar el uso frecuente del primer plano, afirmando una práctica que ha alcanzado su máxima importancia en «Personas». La complejidad mental femenina frente al hombre, la necesidad de compañía ante el abandono de los seres queridos, la dificultad de aceptar la convivencia durante los años de matrimonio, la relación y dependencia de los padres, el miedo a la muerte, la soledad y la pérdida por los ve-

16. Ingmar Bergman habla de «El huevo de la serpiente», en BERGMAN, I., *El huevo...*, cit., p. 125.

17. COLETTI, Lina, *L'Europeo*, Milano, 23 de diciembre de 1977. Cit. en BERGMAN, I., *El huevo...*, cit., p. 136.