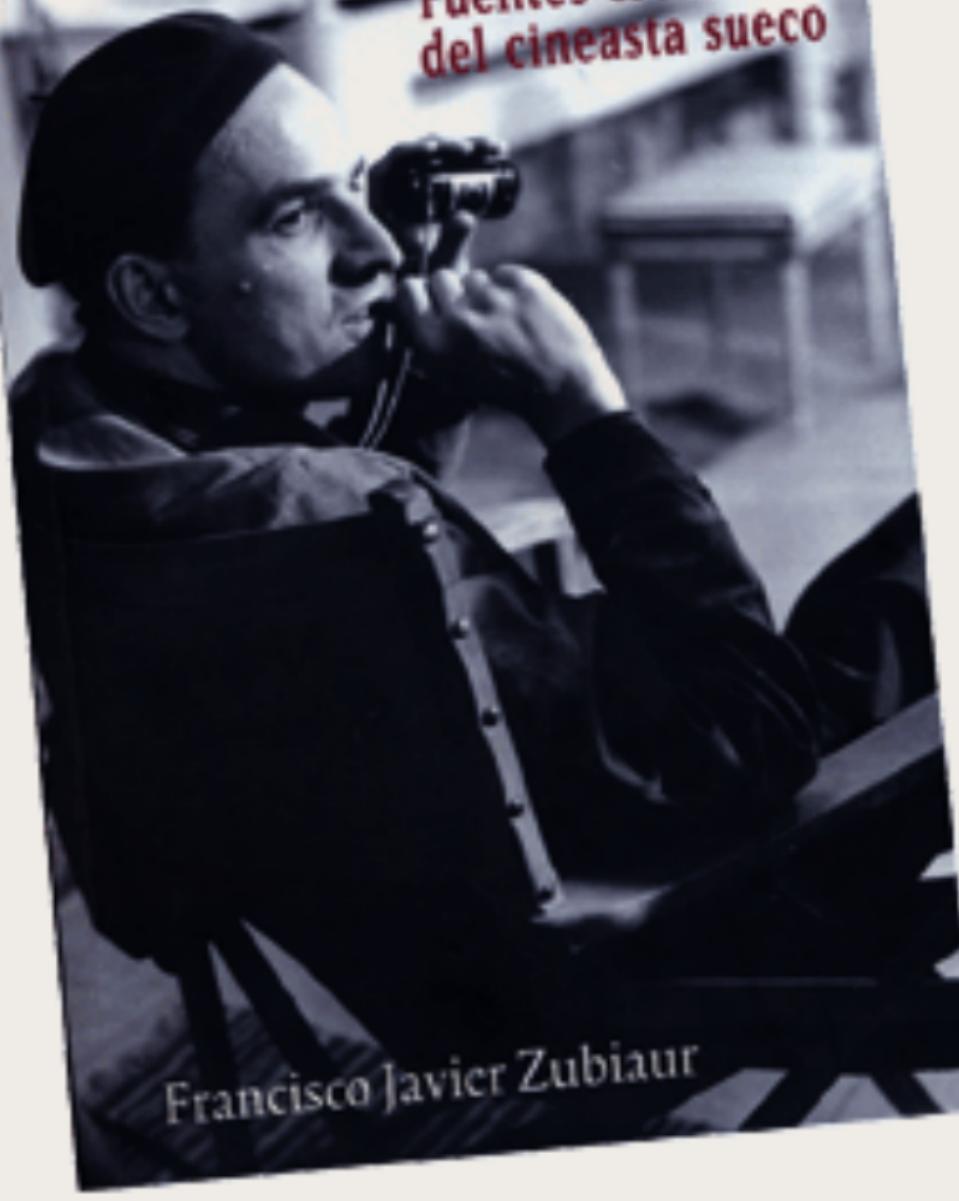


Ingmar Bergman

Fuentes creadoras
del cineasta sueco



Francisco Javier Zubiaur

La búsqueda de Dios

Tras este breve paréntesis, siente Bergman la necesidad de plantearse la cuestión religiosa de manera más absorbente y sistemática. Dios quizás pueda dar una respuesta al problema de la vida, en Él tal vez se aplaque la angustia y el sufrimiento humanos, y la muerte pueda encontrar una justificación. Así se inicia el sendero de la búsqueda de Dios que se extiende en su filmografía desde 1956 a 1962. Ahora bien, esa búsqueda, aunque constante, no es siempre rectilínea. Primero se observa una fase de búsqueda indirecta a través de alegorías y símbolos, fuera de toda meditación eclesiástica explícitamente rechazada. Luego, esta búsqueda será directa, sin ambigüedades, descartando las mediaciones alegóricas, las paradojas con las que hasta ahora se había complacido. A la primera fase corresponden «El séptimo sello» y «El manantial de la doncella». Incluimos en ella también «Fresas salvajes», por ser de alguna forma coherente con la tesis de «El séptimo sello», en el sentido de que la única forma de «existir» humanamente es amando, y sólo conseguirán la felicidad terrenal y escaparán a la victoria de la muerte aquellos seres capaces de amar (como Jof y Mia en «El séptimo sello» y el profesor Isak Borg en «Fresas salvajes»). La transición a la segunda fase la señala «El ojo del diablo», y a ella pertenece la Trilogía de los «filmes de cámara», que vendrán a continuación: «Como en un espejo», «Los comulgantes» y «El silencio».

Veámoslo con más detenimiento.

«El séptimo sello» (1956) inicia una etapa fundamental y decisiva para toda la obra posterior del cineasta, etapa a la que llega tras una maduración de sus inquietudes anteriores. Se trata en este caso de una meditación sobre la muerte y el más allá en un país (Suecia) durante la Edad Media, antes de desembocar en la Reforma del cristianismo. Sin embargo, el análisis que hace Bergman de esta sociedad amenazada por la peste, no es realizado con los ojos de un hombre medieval, sino planteado a través de un caballero solitario que pone toda su inteligencia al servicio del conocimiento como si de un hombre moderno se tratase: la peste puede equivaler a la profunda inquietud que produce una posible guerra atómica –o el terror al sida–, mientras que la Muerte es más bien la nada¹.

Esta película constituye una meditación en primera persona: la del caballero Antonius Blok, que a su regreso de la Cruzada encuentra a la Muerte cada vez que intenta adentrarse con sus cavilaciones en «el más allá». Esta situación genera tres actitudes entre las personas del entorno: la de aquellos que se mortifican para aplacar a un Dios que piensan que es cruel y de los sacerdotes visionarios que les alienan; la del propio caballero, decidido a soportar el peso que encierra un Dios de cuya existencia duda, pero que, por otro lado, siente como necesario para dar un sentido a las acciones humanas; y la representada por el escudero, que se encierra en las certezas de la ciencia, que niega el valor de la trascendencia, y que, por este motivo, vive en un cínico materialismo sin esperanza. La confrontación entre estas tres posiciones se contrapone a la presencia del mundo de los

1. Michalczyck ha llamado la atención sobre el contexto histórico-cultural del momento en que se rodó esta cinta, a mediados de los años cincuenta del pasado siglo, en su libro *Ingmar Bergman ou la passion d'être homme aujourd'hui*, cit., pp. 65-67. Es interesante también la lectura que se hace de la peste en este filme desde una meditación moderna en CARPENTIER, Elisabeth, «La peste dans *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman», en «Le Moyen Age vu par le Cinéma Européen», *Les Cahiers de Conques*, núm. 3, La Primaube (Francia), Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale, octubre de 2000, pp. 111-120.

simples y puros de corazón (la familia de los saltimbanquis, Jof, Mia y Manuel), los únicos que consiguen huir de la muerte con serenidad, la alegría de vivir y una fe que testimonia la ausencia (más que la solución) de los problemas existenciales.

«El séptimo sello» tiene el interés añadido de ser la primera reconstrucción histórica filmica del director, dotada de una atmósfera en cierta forma estilizada para mostrar el mundo de la peste, como ambiente propicio a la meditación del caballero. Presenta a Suecia como un país desorganizado próximo al «fin del mundo». La peste funciona como un enemigo invisible ante el que el hombre se rinde de antemano. Una sensación de derrota planea sobre la sociedad. Un hombre aparece en estado de putrefacción junto al camino, un pueblo está desierto, la capilla resta vacía, y el castillo, meta final del trayecto del caballero con su escudero, tiene todo el aspecto de estar abandonado. Los principales personajes de esta película son seres errantes. En este mundo dislocado, preso del terror, se dan las reacciones características de las situaciones límite. Los soldados ajustician a una joven bruja en la hoguera, pues –dicen– es la responsable de la peste, además de haber mantenido comercio carnal con el demonio. Grupos de flagelantes recorren los pueblos exhortando al arrepentimiento por los pecados cometidos. Surge también el malhechor. En los muros de la iglesia un pintor representa la danza de la Muerte. Esa muerte que todo lo invade, a consecuencia de una peste «cósmica».

Siclier ha sido capaz de hacer abstracción del problema de la existencia de Dios planteado por Bergman en este filme. Hecho mucho más difícil de conseguir por lo tentador que es tratar de «clasificar» el credo de Bergman. Para Siclier, lo que se pone en tela de juicio en el plano religioso de «El séptimo sello», no es la existencia de Dios². El propio Bergman confesó a «Cahiers du Cinéma» en 1958: «Advertid que creo en Dios, no en la Iglesia, protestante o cualquier otra. Creo en una idea superior que se llama Dios. Lo quie-

2. SICLIER, J., *Ingmar Bergman*, cit., p. 164.

ro y es necesario. Creo que es absolutamente necesario. El materialismo integral no podría conducir a la humanidad más que a un callejón sin salida y sin calor». Ésta es la importancia exacta de Dios. «Creer hace sufrir, es como un amor en tinieblas»³. Dios existe para Bergman, pero no es Dios quien da al hombre el conocimiento o quien satisface esta ansia de conocer.

Para el caballero Blok la respuesta está ahí: en la felicidad terrestre⁴. Los saltimbanquis huyen a la nada porque representan (para Bergman) el único valor que supera a la nada: el amor. Lo importante en este mundo no es plantear cuestiones, sino «existir» con la mayor dignidad posible. Por eso, los puros, los inocentes son aquellos que aman. En el plano del pensamiento Bergman no elabora ningún sistema definido. No pretende dogmatizar. Incluso el final de la película es tan enigmático que no se llega a una conclusión definitiva. De Bergman no se puede decir que sea un existencialista cristiano o ateo. Por ahora es, simplemente, un existencialista. Con ribetes de agnosticismo.

Con «Fresas salvajes» (1957) Bergman sale del cuadro alegórico del Medievo, para hacer explícita la expresión de un humanismo moderno. Pero el tema principal es el mismo (el de la felicidad terrestre), y la conclusión a la que llega, idéntica: el amor es absolutamente necesario para poder ser feliz y dejar una estela positiva tras de sí. Como en «El séptimo sello», la meditación sobre la muerte permite volver a encontrar sentido a la vida: en esta nueva película el profesor Borg, un médico anciano, debe marchar a la Universidad de Lund para recoger su título de *Doctor Emeritus*, pero la noche antes de su partida tiene un sueño premonitorio de su fallecimiento. Y de forma análoga, al viaje exterior de ambos –caballero y profesor– le acompaña otro interior del personaje en busca de un conocimiento que reviste caracteres existenciales.

3. Ingmar Bergman cit. en BÉRANGER, Jean, «Rencontre avec Ingmar Bergman», *Cahiers du Cinéma*, París, octubre de 1958, núm. 88, pp. 17-18.

4. Como lo ha hecho notar con agudeza y precisión Guy Albert, en la ficha de «El séptimo sello», editada por *Image et Son*, núm. 119, de febrero de 1959.

El tema profundo de «Fresas salvajes» es la soledad de los seres, el carácter hermético de la existencia. También en esta cinta sólo los simples conocen la verdadera alegría de vivir: el ama de llaves del profesor, la vieja Agda; la pareja de la gasolinera, Akerman-Eva; Sara y sus jóvenes acompañantes. Solamente los intelectuales (el profesor Borg y su hijo Evald) topan contra el muro de su soledad, y se debaten en preguntas sin respuesta. Los viejos temas del paraíso perdido, de la brevedad del instante, del viaje como catarsis positiva, de la pareja, de la vida y de la muerte, de la ambigüedad de la condición humana y del absurdo de la existencia fuera de toda esperanza, tienen de nuevo una salida por medio del amor. Un amor que se concreta en buenas acciones a favor de los demás: el caballero Blok, mediante una treta, distrae a la Muerte que le disputa su alma en una partida de ajedrez, y ese breve espacio de tiempo será suficiente para que escape a su control la familia de saltimbanquis; o, en el caso de «Fresas salvajes», la condonación de un préstamo que hizo el profesor a su hijo Evald es motivo suficiente para un acercamiento familiar que rompe el mutismo entre ambos.

A su siguiente película, «El manantial de la doncella» (1959), debe dársele más importancia que la derivada de la puesta en escena de una leyenda medieval, «La Hija de Mae-se Töre de Vange», recompuesta por Ulla Isaksson, pues parece excesivo pensar en ella como un intermedio gratuito en el curso de las indagaciones religiosas de Bergman. En opinión de Siclier, a esta historia de un padre que venga la violación y muerte de su hija por unos pastores, Bergman le añade –o al menos acepta al respecto el punto de vista de la guionista– el «mensaje» de la expiación del pecado de Töre mediante su promesa de dedicar a Dios un templo en el lugar del crimen y de la redención del mal concedida por la misericordia divina, simbolizada por el arroyo que surge bajo el cuerpo de la desdichada Karin⁵. Afirmar que no es así supondría una severa contradicción con lo que el director ha de-

5. SICLIER, J., *Ingmar Bergman*, cit., p. 225.

fendido en varias ocasiones: «Éste es el que prefiero de todos mis films»⁶; «De todos mis films, éste es el que más amo»⁷.

«El manantial de la doncella» se ha delineado como un verdadero encuentro de fuerzas espirituales adversas (el paganismo y el cristianismo) sobre el plano de una realidad humana violenta, de la que Bergman (en esta opinión coinciden D'Yvoire, Agel y Staehlin) extrae una significación positiva, «una lección admirable de arrepentimiento y de paz a través de las dos oleadas sucesivas de crímenes».

«El viejo adagio de diente por diente –continúa Bergman– no resuelve nada. En ese cerco de sangre y de venganza, ¿quién podrá desde dentro romper el anillo del odio sin humillar la faz del ofendido ni exaltar la del homicida? Si las acciones malas engendran otras acciones malas, al terminar esta espiral nos encontraremos con que sólo el perdón y la intervención de la gracia pueden redimirlo todo»⁸.

De esta forma, para Staehlin, «El manantial de la doncella» confirmaría la posible comunicación con Dios, dada la afirmación previa de su existencia en «El séptimo sello»⁹. Supondría, además, la aparición de varios elementos nuevos en la obra del cineasta: la manifestación sobrenatural de Dios simbolizada en el manantial milagroso que fluye bajo el cuerpo de Karin, tras el arrepentimiento de su padre; la humilde aceptación por parte del hombre de los secretos caminos de Dios; la afirmación de los conceptos cristianos del arrepentimiento y perdón del pecado; el deseo de Tore de construir un templo expiatorio como concreción auténtica de verdadera religiosidad; y el encuentro subjetivo del hombre con Dios. En este sentido, puede hablarse realmente de una película esperanzada, muy próxima a la solución de los problemas existenciales.

6. Ingmar Bergman a Jean Béranger en *Cinéma* 59, octubre de 1959. Su título es «Lettre de Stockholm».

7. Cit. por FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1961. Reproduce una conversación entre Bergman y Jos Burnevich.

8. Cit. por STAELIN, C.M., «Ingmar Bergman», *Cuadernos Cinematográficos*, Universidad de Valladolid, 1968, núm. 3, p. 334.

9. Ibíd., p. 325.

A la antes referida Trilogía llegamos a través de dos nuevos filmes, «El ojo del diablo» (1958) –reencarnación de las dudas bergmanianas– y «El rostro», en cuyo argumento –la acción transcurre en 1846– las autoridades de Estocolmo hacen depender la existencia de Dios de la demostración de hipnotismo del doctor Vogler, técnica que se revela en su mano como medio para manipular a los espectadores del experimento. El conflicto soterrado entre fe y razón y el vacío que generan las dudas del hombre en «El rostro» se ahondan en la Trilogía (1961-1962), iniciándose un giro brusco en su postura espiritual.

Ante el cambio que se opera en el problema de la búsqueda de Dios, más hacia las exigencias del espíritu humano –con ansiedad y angustia, como la última solución de la vida y de la muerte–, corresponde también una nueva expresión artística, «desnudándose» la imagen de todo artificio, descubriendo al hombre en su esencia más pura. Los filmes de la Trilogía se desarrollan en un espacio no mayor de veinticuatro horas, con muy pocos personajes y en lugares siempre reducidos.

En «Como en un espejo» (1961) el argumento se articula en torno a cuatro personajes de vacaciones en una isla. Los hermanos Karin y Minus, Martin (el marido de Karin) y David (el padre de los dos hermanos, un novelista que vive largas temporadas lejos de su familia). Se trata de ver si Karin, recién ingresada en una clínica psiquiátrica, puede readaptarse a la vida normal. El desarrollo de la acción demuestra que el equilibrio de los cuatro está mutuamente relacionado. David ve el caso de su hija con el interés de un escritor para el que la demencia se puede convertir en materia de inspiración, sus hijos se sienten abandonados por el padre y Martin es un egoísta incapaz de tratar a su mujer enferma como debe. Cada personaje se recluye en sí mismo porque no es posible la comunicación, sino únicamente la aceptación del propio individualismo. Cada persona aparece «enjaulada», pero Karin –la loca Karin– es el único ser que habla de «aquel que ha de llegar». Ella, en su delirio, confunde a Dios con una araña, y cree ver su presencia en el helicóptero que ha de llevarla a un sanatorio. El mundo que rodea a los hombres es

terrible. Karin dice a Martin: «Somos como niños abandonados en la selva, por la noche. Las lechuzas pasan volando sobre nosotros y nos miran con sus ojuelos amarillos. ¡Se oyen golpes, crujidos, susurros, sollozos...!, ¡y todos los hocicos húmedos que nos tocan y nos husmean, y los dientes de los lobos!». En una vida de tal género, la solución que atisba Karin es la de la muerte de la conciencia que representa la locura. De este modo, los seres, provocados por el silencio de Dios, reaccionan aparentemente buscando la fórmula «Dios es amor». El diálogo final entre Minus y David (su padre) demuestra claramente la impotencia de unas personas por encontrar una explicación al olvido de Dios¹⁰:

Minus.- Dame una prueba de que Dios existe. No puedes.

David.- Sí puedo. Pero tienes que poner atención en lo que voy a decirte, Minus.

Está escrito: Dios es el amor.

Minus.- Para mí, todo esto no son más que palabras; puros disparates.

David.- Sólo quiero hacerte participar en mi propia esperanza.

Minus.- ¿Y éste es el amor de Dios?

David.- Es la conciencia de que el amor existe como algo real en el mundo de los hombres.

Minus.- Me hablas de una forma extraña de amar.

David.- ¡De todas las formas de amor, Minus! La más sublime y la más humilde; la más pobre y la más rica; la más ridícula y la más bella. La más grosera o la más obsesionante, todo es uno y lo mismo.

De pronto, el vacío se convierte en riqueza, y la desesperación en vida. Es como un indulto, Minus. Se nos indulta de la pena de muerte.

10. Otro dato más para dudar de la sinceridad de la solución «Dios es amor» (que se deriva de la conversación entre David y Minus) y para pensar que esta solución es un refugio para los seres atormentados por el silencio de Dios, viene representada por las acusaciones de Martin a David. Le dice: «Sólo hay un fenómeno del que no tienes ni idea: la vida real [...] En tus novelas te recreas en la idea de un Dios. Pero he de confesarte que tu fe y tus dudas son muy poco convincentes. Lo primero que salta a la vista es tu enorme capacidad de invención». Datos extraídos del guión, *Como en un espejo*, Barcelona, Aymá Editora, 1964, pp. 75-76.

Minus.- Tus palabras suenan terriblemente irreales, pero comprendo lo que quieres decir. Y esto hace temblar todo mi cuerpo.

David.- Hay algo más.

Mientras haya hombres, tiene que existir el amor. Es tan eterno como la vida, y tan indestructible como ella¹¹.

Todavía los personajes de Bergman se empeñan en creer que la existencia de Dios es absolutamente necesaria para sus vidas, aunque esta certeza se muestre empañada por la duda. Cuando Minus pide a su padre una prueba de que Dios existe, David le hace ver que Dios es aquel a quien siempre buscamos, aun sin conocerlo y sin quererlo, en toda manifestación de amor –un amor en realidad ausente en las relaciones del padre con su hijo–. Lo que sucede, le responde, «es que ahora vemos a Dios como imagen borrosa en un espejo imperfecto».

En «Los comulgantes» (1962), segundo título de la Trilogía, va más allá en sus disquisiciones. Lo que en el filme anterior se adivinaba como esperanza –es decir, la relativa comunicación y la compañía de otros seres–, aquí es la liquidación definitiva de toda posibilidad de superar la propia individualidad, al permanecer ausente el amor y la posibilidad de convivencia con «otro». La confianza en Dios de Thomas, el pastor luterano que va descubriendo su propio ateísmo, es imposible. La idea que tenía de un Dios-protector

11. Ibíd., pp. 97-98. Este diálogo final está ligado a una experiencia personal de Bergman. Su hija mayor, muy creyente, se sintió turbada un día porque el pastor, de tendencia liberal, que le enseñaba el Catecismo con vistas a su confirmación, le había dicho que la Ascensión no era un «acontecimiento» histórico. Llorando, la muchacha pidió a su padre una explicación; éste, viéndola tan feliz de su fe, le contestó: «En efecto, no es un acontecimiento localizado como tal, pero Cristo volvió a su Padre; era Dios». Ingmar Bergman le preguntó al padre Burnevich si esta respuesta era correcta. «Sí», le respondió éste. De tal diálogo surgió la idea de la película «Como en un espejo». La escena final no es una moraleja pegada artificialmente a un relato enigmático; se la puede considerar más bien, a juicio de Moeller, como la célula germinal de la obra. Ver MOELLER, C., «Ingmar Bergman y el silencio», cit., pp. 96-97.

tor se ha desvanecido tras la muerte de su esposa. No puede comunicarse ni mostrarse comprensivo con el pescador que acude a él en demanda de ayuda, aterrorizado por la posibilidad de una guerra atómica desatada por los chinos. El suicidio desesperado al que indirectamente le empuja Thomas muestra claramente su impotencia ante las relaciones humanas. En este sentido «Los comulgantes» representa un paso más en la inevitable aceptación de la soledad. La única lección que se desprende es la de un hastío general ante lo que nos rodea.

«El silencio» (1962), conclusión de la serie, es el ejemplo más claro de que fuera de la fe no hay más que desesperación. Alienación. El silencio es un mundo totalmente privado de Dios. Este filme –último de la Trilogía– es, a la vez, crisol y precipitado de los anteriores: el silencio de Dios aparece en el clérigo luterano de «La prisión»; el caballero de «El séptimo sello» sufre por el silencio de Dios; Evald, el hijo del profesor Borg, en «Fresas salvajes», vive amargado por un silencio que le lleva a rechazar el nacimiento de su hijo, por su propio bien; en «Como en un espejo» y «Los comulgantes», la expresión se repite. En esta última película, en la escena en que el pastor Thomas Ericsson mira el crucifijo de la sacristía, Bergman escribe en el guión estas palabras: «El silencio de Dios, el rostro convulso de Cristo, la sangre en la frente y en las manos, el grito silencioso tras sus dientes descubiertos. El silencio de Dios»¹².

Se nos presenta en «El silencio» a las hermanas Anne y Esther, y al hijo de Anne, Johan. Realizan un viaje en tren por un país indeterminado, que se prepara para la guerra, y donde se habla un idioma desconocido. Deben bajar en Timoka¹³, donde Esther, enferma, se ve obligada a permanecer en un hotel. La estancia en Timoka sirve a Bergman para presentar su entorno como absolutamente inhóspito, salvo para Johan –de nuevo un ser puro no casualmente niño–

12. BERGMAN, Ingmar, *Une trilogie*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 160.

13. Palabra que en estonio se refiere a «lo que pertenece al verdugo».



«El silencio» (*Tystnaden*, 1962)

que entabla amistad con un grupo de cómicos enanos y con el criado del hotel. De este ambiente, donde parece estar ausente Dios, buscan evadirse los adultos a través del sexo. En un mundo carente de Su aliento, el lógico resultado es un ser humano impotente para trascenderse siquiera en la comunicación con los demás. Un ser completamente aislado, encadenado a su envoltura corporal.

El final de la Trilogía es tan desesperanzado que Dios no parece ocupar un sitio entre los hombres.

En 1961 escribe Bergman para la edición italiana de los guiones de sus filmes: «El problema religioso, para mí, es un problema de tipo intelectual: el problema de la relación entre mi mente y mi intuición. El resultado acostumbrado es una especie de caos...»¹⁴.

¹⁴ E. BENJAMÍN, I, *Cahiers du cinéma*, París, mayo-junio de 1962, n.º 106.

14. BERGMAN, Ingmar, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1961, pp. XVIII-XIX.