

CHARLES MOELLER

LITERATURA DEL SIGLO XX
Y
CRISTIANISMO

VI

EXILIO Y REGRESO

MARGUERITE DURAS - INGMAR BERGMAN - VALERY LARBAUD
FRANÇOIS MAURIAC - SIGRID UNDSET - GERTRUD VON LE FORT

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
SOLEDAD GARCÍA MOUTON
Y
VALENTÍN GARCÍA YEBRA



EDITORIAL GREDOS

MADRID

- 1995 -

CAPÍTULO II

INGMAR BERGMAN Y EL SILENCIO

SIGLAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Ingmar Bergman:

C = *Los comulgantes. (Les communants)*.

CM = *Como en un espejo. (Comme dans un miroir)*.

Las citas de los guiones de estas dos películas se toman de:

Ingmar BERGMAN, *Une trilogie de films: Comme dans un miroir, Les communants, Le silence*, traducción y adaptación del sueco por J. Robnard; Robert Laffont, París, 1963.

FA = *Fanny y Alexander*.

SM = *Escenas de un matrimonio. (Scenes from a marriage, Scènes de la vie conjugale)*.

Sobre Ingmar Bergman, la mayor parte de las referencias se encuentran en:

BS = Jacques SICLIER, *Ingmar Bergman*, Classiques du cinéma, Éd. Universitaires, París, 1960,

y también en:

BJB = Jean BÉRANGER, *Ingmar Bergman et ses films*, Le Terrain vague, París, 1959.

Queremos agradecer muy especialmente a Jos Burvenich, que se ha entrevistado con el realizador sueco varias veces, su valiosa ayuda en la elaboración de nuestro análisis, gracias a su profundo conocimiento de la obra de Ingmar Bergman. Utilizaremos, como referencia de interés:

Jos BURNEVICH, *Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman*, Coll. Encyclopédique du cinéma, Ed. Club du livre de cinéma, Bruselas, marzo de 1960, n.º 30.

Finalmente, para el estudio en profundidad de los temas tratados en este capítulo, nos referimos en varias ocasiones a:

Jean DANIÉLOU, *Dieu et nous*, Grasset, París, 1956.

I. JUEGOS DE VERANO

Ingmar Bergman nació en 1918. Su padre era pastor luterano. Sus muchas dudas sobre la literalidad de la fe lo llevaban a contar en la catequesis muchas historias, pero sin enseñar nunca doctrina. Esto produjo, a veces, graves equivocaciones: un día, al preguntar el nombre del joven que había seguido un momento a los soldados que acababan de prender a Jesús, un alumno respondió: «¡Ben-Hur!»

Bergman fue 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».

Bergman contó esta historia en *Juegos de verano* (*Sommarlek*):

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 (*Cahiers du cinéma*, n.º 88, oct. de 1958, citado por Jacques Siclier, BS, pág. 45).

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 lu-

terana —un Dios de gloria, de bondad, de luz— y la imagen del Cristo torturado —imagen de sufrimiento que, inevitablemente, hiere a todo ser humano.

Debemos ser conscientes de esta tragedia; debemos, ante todo, interrogarnos sobre el insondable misterio del «Dios que sufre». Una vez más, entrevemos aquí la profundidad de Dios, la que se atestigua en la tradición del Dios sufriente. Pero no se llega a descubrir el lenguaje oculto hasta haber descifrado numerosas letras e inscripciones en la arena.

En Estocolmo, y luego en Upsala, Bergman sigue cuatro años de estudios universitarios (1936-40), pero no aprueba ningún examen. Se dedica al teatro, como Camus, cuyo *Calígula* montará ya en 1947. Lleva, también, una vida desenfrenada.

Habiendo escapado de la guerra por milagro (...), única intacta en medio de una Europa agotada y en ruinas, Suecia vivía entonces una crisis interna que creaba un clima de neurosis, especialmente entre los adolescentes. Una verdadera epidemia de suicidios y una angustia existencial azotaban a toda una generación, a la que sin duda, por su edad, ya no pertenecía Bergman, pero cuyos problemas seguían siendo los suyos. Problemas que eran menos de tipo social que moral (...) (BS, pág. 17).

Las primeras películas de Bergman (*Tortura* en 1944, *Crisis* en 1945) fueron tildadas de neuróticas. El público sueco olvidaba así lo que describe, por su parte, Jean Béranger:

Habiendo vivido toda su adolescencia bajo el signo de la «Angest» (o angustia), la mayoría de estos jóvenes creadores habían sentido profunda indignación por el desmembramiento de Polonia, las deportaciones nazis, la invasión de las naciones hermanas, que son, para todo ciudadano sueco, Finlandia, Dinamarca y Noruega. Les creaba mala conciencia el verse obligados a permanecer impasibles ante los desencadenamientos de violencia (...), con los ataques aéreos terroristas sobre Londres y el conjunto de la costa inglesa, las represalias con bombas de fósforo sobre el puerto rival de Hamburgo, la destrucción de Varsovia, el aniquilamiento atómico de Hiroshima (...). Desde su

«balcón» neutralista (...), nuestros «Quijotes» de Gamla Stan (el barrio bohemio de Estocolmo) 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 (BBJ, págs. 20-21).

Béranger prosigue diciendo que el cine de Bergman, como el de casi todos los grandes realizadores suecos, es, ante todo, «un cine del alma; —y, cuando digo ‘del Alma’, doy a esta palabra su sentido más amplio, tanto laico como religioso» (BBJ, pág. 22). Con algunas excepciones, esta obra se sitúa menos bajo el signo de Zola que bajo el de Proust y el de Joyce (*ib.*, pág. 28). A quien se crea habilitado para juzgar a su prójimo, Ingmar Bergman le tiende un espejo y le recomienda: «Comienza, mejor, por mirarte a ti mismo» (BBJ, pág. 21).

Frente al cine francés, «proletario» ya desde 1936, en medio de la explosión neorrealista italiana de 1942 a 1950, paralelamente a las películas de guerra y de ficción científica, algunos cineastas descubren que, rotas las cadenas exteriores, perdura una cautividad más fundamental. La obra de Bergman invoca sin cesar una especie de «unicidad necesaria»:

Tal vez dentro de poco conquistemos la luna, (...) pero seguimos comportándonos de manera más salvaje que las fieras de TRADER HORN o de AFRICA OS HABLA. (...) En cada una de sus películas, este escrupuloso teórico predica sin descanso, a todas las criaturas de su «Gesta», la necesidad de un entendimiento mutuo, de un acuerdo recíproco, de un compromiso, aunque sea cojo, pero libremente consentido por todos, y que ya no tiene nada que ver con la abyecta resignación, tan cara a los que predicen una explotación irreversible. Con un vigor y una crudeza que molestan a veces a las mentes estrechas, los protagonistas de Bergman lavan la ropa sucia en familia. Pero, en cuanto acaban esta colada, pueden vislumbrar por fin la esperanza, más allá del desaliento (BBJ, págs. 24-25).

Bergman conecta así con Orson Welles, que, por los mismos años, «se esforzaba en derribar de su pedestal a los tiburones de las finanzas, a las cortesanas de gran lujo, y a ciertos hombres de leyes sospechosos» (BJB, pág. 25). Conecta también con Rossellini, el de *Europa 51* y *Umberto D*, y con Antonioni, sobre todo cuando éste «destierra el mito, demasiado fácil, del suicidio» (BJB, págs. 26-27). Y también, por último, con el Visconti de *El gatopardo*, ese motivo heráldico un tanto anticuado que aparece frecuentemente entre la nobleza de Palermo.

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; pero se produce una obra clave, *La prisión* (1948), que contiene una especie de resumen de lo que vendrá luego.

Sigue una serie de películas en que el cineasta oscila entre el negro que baña un universo donde la felicidad es vivida siempre como un corto verano perdido y, por otra parte, el rosa de una especie de sonrisa burlona, un poco amarga. *Juegos de verano* (1950), regreso a la adolescencia, va seguida de *Mujeres que esperan* (1952), y de *Un verano con Mónica*: la ironía baña los cortos amores naturistas, pero disimula mal la tristeza de lo que podemos llamar, según las palabras de Jacques Sclier, «el viaje al final de la desesperación». Viene luego *Noche de circo* (1953), y a esta primera oscilación hacia el negro casi absoluto la siguen tres «obras rosa», como diría Anouilh: *Una lección de amor* (1954), *Sueños de mujer* (1955) y *Sonrisas de una noche de verano* (1955).

Llega entonces la tercera ola, donde ya no se trata tanto de una oscilación entre el rosa y el negro, sino más bien de un movimiento en espiral. En efecto, cada película, desde *El séptimo sello* (1956) hasta *El silencio* (1963), contiene todo el universo de Bergman. Cada obra recorre por completo las cuestiones que plantea, pero utilizando cada vez algún elemento de la anterior, abandonado ya en cierta medida, y que se convierte entonces en el centro de un nuevo círculo. Parece incluso que los anillos se ensanchan cada vez más, de suerte que la espí-

ral adquiere mayor amplitud. Desde *El séptimo sello* —o la búsqueda del conocimiento—, pasando por *Fresas silvestres*¹ (1957) —o el descubrimiento del sentido de la vida—, llegamos a *Como en un espejo* (1961), que se inscribe en un tríptico junto con *Los comulgantes* (1962) y *El silencio*.

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 silvestres* 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* (1958) acaba con el «tintineo» de la carreta que lleva a los enamorados a Estocolmo, a la corte del rey.

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, *ömhett*, 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.

Así mismo, se ha criticado vivamente el desenlace de *Como en un espejo*. David, el padre de Karin, al descubrir la dilección, le dice a su hijo:

David.— No podemos saber si el amor es una prueba de la existencia de Dios o si el amor es Dios en persona (...)

Minus.— Para ti, Dios y el amor son el mismo fenómeno.

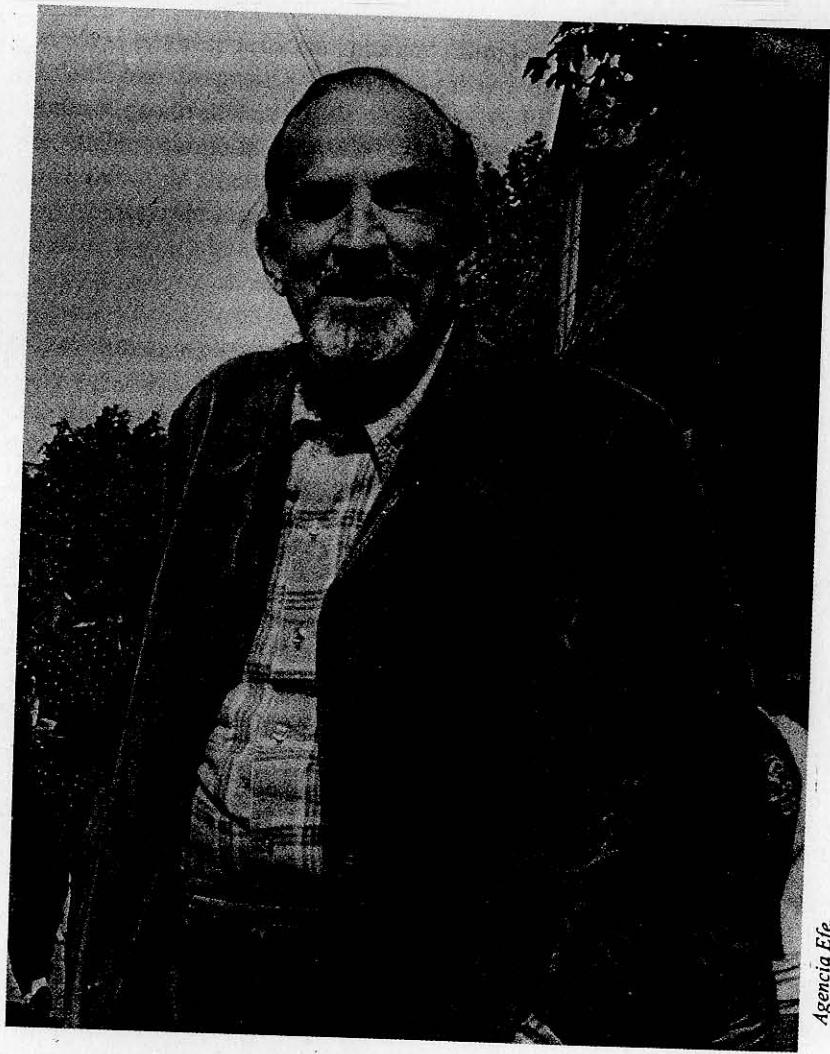
David.— Mi inanidad y mi sucia desesperación se basan en esta idea (CE, pág. 110).

¹ Título que suele traducirse, erróneamente, por *Fresas salvajes* (N. de los T.)

Y la película se cierra con estas palabras de Minus: «¡Papá me ha hablado!» (CE, pág. 111), que vinculan el descubrimiento de Dios — o, al menos, el presentimiento de que todo amor es quizás un reflejo de Dios — con la experiencia del lazo paterno en el adolescente. Por vez primera, Bergman ha ligado, de manera explícita, el descubrimiento del amor, de la ternura, a la esperanza de que Dios exista. Esta esperanza, en las otras películas, sólo estaba indicada, sugerida, en el comportamiento mismo de los personajes. Recuérdese, por ejemplo, en *El séptimo sello*, la imagen de la familia de Joff y de Mía, que perfila, en el bosque maléfico por donde merodean la muerte y la desesperación, una extraña «sagrada familia», frágil, indefensa, pero más fuerte que la muerte en su inexplicable resplandor. Muchos estiman que esta imagen es más reveladora de otra posible dimensión de la existencia que las afirmaciones en cierto modo demasiado explícitas, demasiado edificantes incluso, del final de *Como en un espejo*.

Esta imagen nos invita a reflexionar. Primero, Bergman no busca el arte por el arte. Tanto Jacques Siclier (BS, págs. 12-13) como el Padre Burvenich han subrayado la intención más ética que estética que marca su obra. Utiliza la imagen, la música, la palabra, según sus necesidades. Cuando la idea ya no se puede visualizar, la obra pasa al diálogo literario. Aunque haya en esto influjo de la actividad teatral de Bergman, importa tenerlo en cuenta al juzgar el final de *Como en un espejo*. Esto es lo que explica la importancia que Bergman ha concedido siempre a los textos que sirven de base a sus guiones. Es también lo que justifica su presencia en nuestro estudio literario.

Vayamos más adelante: el diálogo final de *Como en un espejo* está ligado a una experiencia personal de Bergman. Su hija mayor — una de las gemelas que interpretan *Fresas silvestres* —, 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, se lo preguntó a su padre; éste, viéndola tan feliz 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 Bur-



Agenzia Efe.

Ingmar Bergman, el cineasta de la ternura.

nevich si esta respuesta era correcta. «Sí», le respondió éste. ¿Cuál es el verdadero Bergman?, prosiguió: ¿el que duda sin cesar?; ¿el que contesta positivamente para preservar a su hija que le pregunta? De este 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, al contrario, como la célula germinal de la obra.

II. EL «DIOS - ECO»

Los comulgantes, estrenada el 12 de febrero de 1962 en Nueva York y en Estocolmo, forma la segunda hoja del tríptico. La traducción literal del título sueco, *Nattvardgästerna*, es «los huéspedes de la vigilia nocturna». El término procede de la liturgia luterana sueca. Alude a la misa que, en los comienzos de la Iglesia, se celebraba a última hora de la tarde, incluso por la noche, al fin de una larga velada durante la cual se participaba en la Eucaristía, espera de la resurrección. Este término subraya la relación entre la Cena y la fracción del pan, en la que estaba presente el Señor resucitado. Significa también la noche de este mundo, noche que, para el creyente, «se ilumina como el día».

La historia comienza con la misa: es mediodía, un domingo de fines de noviembre. El suelo está helado. Comienza a caer la nieve. La iglesia medieval de Mittsunda está situada entre dos burgos, Hol y Djuptjarn. La parroquia es un anexo del curato de Frostnas. El pastor, Thomas Ericsson, tiene que celebrar la liturgia en dos iglesias cada domingo, pues los pastores son demasiado pocos. Nueve fieles asisten a la Cena este domingo: es la gran lástima de las iglesias de Suecia, frecuentemente vacías; situación que se repite en casi todo Occidente.

La película nos hace seguir la liturgia luterana de la Iglesia sueca, tan semejante a la nuestra. Entre los nueve fieles, habrá cinco comulgantes. «El cuerpo de Cristo entregado por ti, la sangre de Cristo entregada por ti», dice el pastor. Entre los «comulgantes», hay una mujer joven, enigmática, Martha Lundberg; un anciano baldado por el reuma, Algot Frovik, el sacristán; una mujer de más edad, que espera un hijo, la señora Persson, y, por último, su marido, Jonas.

Después de la misa, la señora Persson y su marido hablan con el pastor. A Jonas le obsesionan el odio en que se educa a los chinos y la amenaza de la guerra atómica. El pastor dice cosas vagas: «Hay que

apoyarse en Dios; hay tantos medios para oponerse a la guerra...». El matrimonio se va, pues sus hijos han quedado solos en casa. El pastor le hace prometer a Jonas que volverá muy pronto, dentro de veinte minutos, en cuanto haya dejado a su mujer en casa.

Después entra Martha en la sacristía. Tras la muerte de su mujer, el pastor ha vivido dos años con ella, que lo persigue con su amor. Al principio, él se dejó llevar a esta relación. Ella lo quiere, pero él a ella no. Más tarde, el pastor la despidió. A Martha la atrae la fe del pastor y, curiosamente, esta misma fe la empuja a la maldad. Deja una carta al pastor, en la que le explica que ha pedido a Dios que la ilumine, y ha visto la luz: se debe al pastor.

Entre tanto, por la tarde de este domingo, Thomas, el pastor, se queda dormido. En sueños, ve a Jonas, que vuelve a buscarlo. Thomas le dice que sólo ha conocido a un Dios protector, nacido de sus temores infantiles. Le obsesiona el silencio de Dios desde la muerte de su mujer. Deja de creer, y le ofrece a Jonas su amistad. Cuando despierta, se entera de que Jonas ha sido hallado muerto: se ha suicidado en medio del campo nevado. La señora Persson recibe la noticia con una resignación estoica. «Estaremos solos, todavía más», comenta el pastor en su sombría meditación.

Siempre perseguido por Martha, que se aferra a él, pero cuya ternura rechaza, el pastor va a celebrar por segunda vez la Cena, por la tarde, en la iglesia de la aldea. No hay nadie, excepto una anciana. Algot Frovik intenta explicar al pastor que ha comprendido la pasión de Jesús, el abandono de Jesús por su Padre. Mientras tanto, Martha sueña con atraer de nuevo al pastor, sacándolo de sus ensueños religiosos, al único terreno verdadero para ella, el de la ternura, de su ternura.

Thomas parece ausente, enfermo. Se diría que ya no cree. Desde la muerte de Jonas, ya no conocemos sus sentimientos internos. Comienza la misa, a pesar de todo. Y es ésta la imagen con que se cierra la segunda película de la trilogía.

Tal es el contexto en que se sitúa la crisis religiosa del pastor. Como vemos, son datos clásicos en el universo de Bergman. Permiten formular ya desde ahora la hipótesis que nos guía en este análisis, a

saber, que el aspecto muy negativo de esta película es quizás el envés de una búsqueda más auténtica del verdadero rostro de Dios.

La vocación pastoral de Thomas parece ligada a un miedo a la vida. Esto se manifiesta en un recuerdo que le cuenta a Martha cuando se dirige, por la tarde, a Djuptjarn para el segundo servicio dominical. En el paso a nivel del ferrocarril, muy cerca de la estación de Frostnas, las barreras están bajadas; suena la campana de advertencia y se enciende la luz roja. Thomas frena y para el motor. A lo lejos, se oye el tren, que se acerca. Le cuenta entonces a Martha:

Una noche, cuando era niño, me desperté oprimido por un temor espantoso. El tren aullaba abajo, en la curva; ya sabes, vivíamos en la vieja rectoral cerca del puente. Era una noche hacia el fin del invierno; una luz extrañamente violenta bañaba los hielos y el bosque. Salí de la cama y recorrió todas las habitaciones buscando a mi padre. Pero la casa estaba vacía. Llamé y grité, pero nadie me respondió. Entonces me vestí lo mejor que pude y corrí hacia la orilla del agua. Durante todo ese tiempo, gritaba, lloraba, llamaba a mi padre (C, págs. 184-185).

El carácter fascinante de este recuerdo está acentuado por la secuencia que encuadra el texto que acabamos de leer:

El tren pasa con un estruendo majestuoso, entre una nube de vapor y un torbellino de nieve. Los topes y los enganches traquetean, chirrián los cojinetes y los frenos. La hilera de vagones se inclina y cruje en la curva, gimen las agujas; luego, se desliza rechinando hasta la estación de Frostnas, donde se detiene (C, pág. 185).

¿Cómo no recordar la escena del paso del tren ante Gerald y Gudrun, en *Woman in love*, de D.-H. Lawrence? Hay, en ambos casos, la misma imagen de una máquina inhumana, insensible, que invade el horizonte y que subraya, con su monstruosidad y su anonimato, la soledad y el abandono psicológico del niño:

Thomas.— Estaba abandonado, sin padre ni madre en un mundo totalmente muerto. Me puse enfermo de terror. Mi padre tuvo que permanecer junto a mi cama toda la noche.

Martha (distraída).— ¡Qué papá más bueno!

Thomas.— Mi padre y mi madre querían que me hiciera sacerdote (pausa), y cumplí su voluntad (C, pág. 185).

El lazo psicológico de esta vocación con el miedo —deseo de permanecer acurrucado junto a sus padres— y con el fracaso se pone de manifiesto en la secuencia siguiente:

Las barreras se alzan, vacilantes, y el viaje continúa, subiendo en dirección a la iglesia, que se encuentra al otro lado de la aldea.(C, pág. 185).

En la escena en que Thomas habla con Jonas en sueños, cuando se queda dormido en la sacristía de Frostnas, el pastor evoca su vocación:

Puedes creerme, tenía grandes ilusiones. Quería llegar a ser un hombre extraordinario; ya sabes cómo se piensa cuando uno es joven. Mi madre me protegía de todo lo malo, de todo lo feo, de todo lo peligroso. Yo no sabía nada de la maldad ni del mal. Era como un niño cuando fui ordenado sacerdote (C, págs. 155-156).

Y, más adelante, precisa:

Elegí el sacerdocio porque mi padre y mi madre eran creyentes y profundamente piadosos. Quería hacer lo que ellos deseaban, aunque, en realidad, no los amase. Así, me hice sacerdote y creí en Dios. (Se ríe). En un Dios inverosímil, totalmente privado y paternal, que, naturalmente, amaba a los hombres, pero, entre ellos, a mí más todavía (C, pág. 156).

La imagen de Dios se mezcla casi necesariamente, al principio, con estas proyecciones del miedo infantil, con el reflejo de cobijamiento del niño en el tibio círculo del cariño familiar. En otros términos, la relación entre el descubrimiento existencial de la realidad de Dios y la experiencia del lazo de filiación con el padre es fundamental; hasta tal punto que la ausencia o, sobre todo, la degradación de la imagen del padre en la vida de un niño le dificulta extremadamente el

acceso a Dios. Recordemos al Frantz von Gerlach de *Les séquestrés d'Altona* de Sartre, y también la idea central del universo de Joyce sobre la ruptura del lazo de engendramiento paterno como origen de todos los desórdenes y de todas las inquietudes humanas. El padre representa la ley que juzga y da la vida. Que el niño, en su angustia nocturna, vague por la casa buscando a su padre es una reacción profundamente humana y verdadera. La paternidad terrenal es una imagen, la de Dios, el Padre de las luces, «de quien toda paternidad recibe el nombre, en el cielo y en la tierra».

Sin embargo, esta dimensión paterna puede también llegar a ser un obstáculo si cobra una forma infantil de repliegue ante lo real. La verdadera relación del hijo con el padre está en el respeto, pero también en el valor con que el niño, guiado por su padre, va siendo iniciado en el afrontamiento de lo real. El vínculo con el padre no significa que el niño permanezca siempre subordinado psicológica y biológicamente; debe hacerse consciente, asumirse libremente, en una comunión hecha de respeto y de deseo leal de ser padre a su vez, de convertirse a su vez en centro de vida, de libertad, de amor.

Este crecimiento psicológico no destruye el vínculo de paternidad y de filiación, sino que lo lleva a su madurez. El niño se hace entonces *ebenbürtig* [«de igual condición»] a su padre: en el caso de Kafka, por ejemplo, el hecho de casarse habría significado esta entrada en el círculo del padre, esta acogida en la igualdad. En otras palabras: entre la sumisión pasiva —que es una fase inevitable, pero transitoria, de la relación de filiación— y el «asesinato del padre», por el que se accedería a la edad adulta, entre el conformismo temeroso y la «liquidez de los valores paternos», hay un camino estrecho y difícil.

Sucede lo mismo, *mutatis mutandis*, en la relación religiosa. Es cierto que nunca participaremos directamente en la vida del Padre divino como tal; sólo a través de Jesucristo, a quien estamos asociados como *filii in Filio*, Le decimos *Abba*, Padre; esta filiación nos permite participar, con Jesucristo, en Él, en su reino (*Symbasiléusomen*, «reinaremos con Él», dice san Pablo). Es claro, por consiguiente, que la relación de hijo adoptivo no significa un infantilismo prolongado, una

especie de estado de «minoridad» perpetua, sino, por el contrario, la entrada en el reino, la participación en la humanidad señorial del nuevo Adán resucitado, pues «estaremos con el Señor para siempre». Recibimos sin cesar la vida divina, que viene del Padre celestial; la recibimos en el Hijo, al que nos une el bautismo: «Ya no soy yo quien vive; es Cristo el que vive en mí».

La vocación del pastor Thomas, ligada al respeto a su padre, no ha evolucionado nunca en el sentido de una vocación adulta. Su apego al padre sigue siendo infantil. Temía a sus padres porque los necesitaba, pero no los amaba verdaderamente. Tampoco su idea de Dios se había elevado más allá de una proyección de su miedo.

Esta escena de *Los comulgantes* es semejante a la que cierra *Como en un espejo*. Allí también, Minus oye, de boca de su padre, palabras que dicen que Dios es amor. ¿Podría verse aquí una crítica de Bergman a lo que él mismo parece afirmar en la primera hoja de su tríptico? Tendríamos entonces un procedimiento frecuente en el cineasta, que tanto teme ir demasiado lejos, en la negación como en la afirmación.

El descubrimiento de la filiación por Minus también deberá madurar, no sólo porque sea su padre quien le haya dicho que la idea de Dios-amor es verdadera, sino porque es preciso descubrir la verdad. El padre vuelve a ser, aquí, mediador de una verdad que no posee, pero que lo posee, también a él, y en la que participa igual que su hijo.

Lo que sorprende sobre todo es la diferencia de clima entre las dos escenas. En *Como en un espejo*, David descubre que todavía no ha sido un verdadero padre para sus hijos, especialmente para Karin. Del mismo modo, Minus nunca había «hablado» realmente con su padre. La relación padre-hijo era inexistente, o, al menos, estaba degradada, ya que David veía en la locura de su hija tema para una novela interesante. El segundo ataque de locura disipa las nubes. David descubre lo que debería ser la ternura: la realidad más esencial de la vida, sin la cual no podemos, literalmente, respirar, y, al mismo tiempo, la más frágil, la más fácilmente caricaturizada, la más débil también, pues «el amor» que sentía por Karin, el que por ella sentía su yerno, el de su

hermano, Minus, no habían sido capaces de salvarla de la locura, del espanto ante el silencio de Dios. Es en la ausencia de ternura, en el vacío, podríamos decir, donde David comprende que la ternura es la única realidad, tan necesaria como el aire que se respira, pero está, al mismo tiempo, «más lejos que la India y que China».

En este marco concreto, en esta crítica de sí mismo, en esta especie de descubrimiento de lo que debiera haber sido —y no ha sido— para sus hijos, es donde David comprende «que el amor existe en cuanto realidad en el mundo de los «hombres»» (CM, pág. 109). Cuando añade, como hemos dicho más arriba: «No podemos saber si el amor es una prueba de la existencia de Dios o si el amor es Dios en persona» (CM, pág. 110), ya no se aparta de lo real: lo afronta. Unas horas antes, en efecto, le ha dicho a su hija Karin:

David.— No podía soportar que hubieras heredado la enfermedad de tu madre, y huí a toda prisa; (...)

David.— Ya ves, Karin, uno traza un círculo mágico en torno a sí, y deja encerrado en el exterior todo lo que no forma parte de los juegos secretos. Cada vez que la vida rompe el círculo, los juegos se tornan insignificantes, y grises y ridículos. Entonces, uno traza nuevos círculos y construye nuevas murallas.

Karin.— ¡Pobre papáito!

David.— Sí, claro, pobre papáito, que se ve obligado a vivir en la realidad (CM, págs. 94-95).

Precisamente porque acepta la realidad, David accede, al fin, a la entrevisión del amor, y, quizás, de Dios como amor. También Minus, inmediatamente después de su primera experiencia amorosa, al oír a su padre que le habla, accede por vez primera al descubrimiento de un posible sentido del suceso que acaba de presenciar.

El personaje principal de *Como en un espejo*, según el propio Bergman, no es Karin, sino David; queda claro el sentido de la comparación que hacemos aquí.

Así, pues, la similitud entre las dos escenas es tan sólo aparente. Por un lado, hay una «vocación» que sigue siendo infantil, frente a un padre del que no sabemos nada, salvo que es «muy piadoso»; por el

otro, el descubrimiento de la verdadera paternidad, que afronta una realidad que se había esquivado hasta entonces.

El análisis de las escenas de *Como en un espejo* nos proporciona así un dato central sobre el problema del sentido de la vida en Bergman. El Dios del pastor Thomas no es, en efecto, más que el «círculo mágico fuera del cual arrojamos todo lo que no concuerda con nuestros juegos secretos». Para David, sus novelas eran uno de esos círculos; para Thomas, «Dios» es otro de ellos. Ese dios no era más que un medio para exorcizar el miedo ante la realidad.

Era como un niño cuando me ordené sacerdote. Luego, todo llegó de repente; fui, algún tiempo, capellán de marinos en Lisboa. Fue durante la guerra civil española, de la que éramos espectadores de primera fila. Rehusaba ver y comprender. Me negaba a aceptar la realidad. Yo y mi Dios vivíamos en un mundo aparte, un mundo bien ordenado, donde todo concordaba. Alrededor de esto, todo era vida de sufrimiento, la verdadera vida sometida a suplicio. Pero eso, no lo vi. Mi mirada estaba vuelta hacia mi Dios.

(...)

Quiero decir, sencillamente, que nosotros, tú y yo [se trata de Jonas, ante el cual cree hallarse Thomas, en su sueño febril], de modo diferente, nos hemos encerrado en nosotros mismos. Tú con tu miedo, y yo.

(...)

Así, me hice sacerdote y creí en Dios. (Se ríe). En un Dios inverosímil, totalmente privado y paternal, que, naturalmente, amaba a los hombres, pero, entre ellos, a mí más todavía.

(...)

Thomas.— Un Dios que garantizaba todos los tipos de seguridad que uno pueda imaginar. Contra el espanto de la vida. Un Dios-sugestión que compuse tomando un poco de aquí y otro poco de allá, y fabricándolo con mis propias manos. Jonas, ¿comprendes mi terrible error? ¿Comprendes qué mal sacerdote debe de ser un pobre hombre como yo, encerrado en sí mismo, consentido y ansioso?

(...)

Thomas (fogosamente).— ¿Puedes imaginarte cómo son mis oraciones? Dirigidas a un Dios-eco que daría respuestas benévolas y bendiciones tranquilizadoras (C, págs. 156-157).

Rara vez se ha descrito tan bien lo que Bergson llama el Dios de la religión cerrada, el creado por completo, o casi, a partir de la función fabuladora. 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 abate sobre los demás, pero que nosotros sólo entrevemos vagamente; que nos formamos constantemente esos «diosses de bolsillo» (*pocket-god*), 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.

Bergman ha hallado una expresión sorprendente para caracterizar a este falso dios: lo llama «dioss-eco». Este dios no es, en efecto, sino el eco de nuestros temores, de nuestros deseos de dicha, de nuestra ansia de quedar a salvo. No es más que el eco ensordecido del cantante ciego que, ante una pared, puede tomar fácilmente por realidad el sonido que percibe, pero sabe, en el fondo de sí mismo, que sólo recibe una creación propia, un reflejo de su sensibilidad. «No creemos; tenemos miedo», decía un esquimal a un misionero que le preguntaba sobre su religión. Thomas no ha creído nunca; ha tenido miedo toda su vida. Se ha forjado un ídolo para exorcizar su miedo.

Lo protegí de la vida y de la luz. Lo estreché contra mí en la oscuridad y en la soledad. La única persona que tenía derecho a ver a mi Dios era mi mujer. Ella me daba apoyo, me animaba, me ayudaba, calafateaba mis grietas (...).

(De pronto, se echa a reír)

(...) ¡Yo no soy un sacerdote, soy un mendigo que necesita tu ayuda! (C, págs. 157-158)

El cariño por su mujer era otro medio de tapar los agujeros. El amor, la ternura incluso, pueden contribuir a encerrarnos en el círculo mágico de la irrealidad y del ensueño. ¡Dios como relleno, como

masilla destinada a tapar todas las fisuras por las que pudiera alcanzarnos lo real! ¡Qué cómodo es deslizarse por esta pendiente, y qué fácilmente la bajamos!

Antes de mostrar el necesario descubrimiento de la realidad, conviene recordar hasta qué punto este comportamiento idolátrico, egoísta, en torno a un dios fabricado, es humano, incluso casi inevitable, en la evolución de toda vida religiosa. Julien Green ha dicho, sobre los terrores que se apoderan del niño a la entrada de una habitación entenebrecida, que nos vienen de nuestros más lejanos antepasados. Creemos haber superado estos temores, pero permanecen en nosotros, están siempre presentes. Entonces, cuando se desvela el rostro de la muerte, ¿cómo no íbamos a recurrir ante todo a ese dios cercano, tranquilizador, que tan gustosamente mezclamos con el rostro de nuestro padre? ¿Cómo no buscar, en ese momento, las huellas de nuestros sueños infantiles?

En *El manantial de la doncella*, no puedo contemplar la partida de la joven virgen, hija de Micer Torë, sin que se me encoja el corazón. La fe en Dios, en la reidora niña rubia que su padre toma en brazos amenazándola con llevarla a casa de los Troll, se mezcla con un universo de poesía y de belleza donde las hadas buenas tienden la mano a los caballeros. En medio de los pastores que van a violarla y matarla, ella ríe, inocente e imprudente, mezclando con su parloteo juvenil la confianza en Dios, que la protege, y su espontánea visión de un universo de belleza y de ternura. Y, mientras tanto, las sombras se adensan en el jardín y los ojos de los villanos se empañan de luz obliqua.

Pero la infancia también irradia presentimientos de inmortalidad, de luz celeste, como decía Wordsworth (*Our birth is but a sleep and a forgetting*). La fe se viste espontáneamente de los matizados colores de la poesía. Dios parece cercano; el mal, remoto, y hay un paraíso luminoso tras la ventana de la casa de nuestros padres, donde jugamos todavía, aunque el recreo haya terminado hace tiempo, pues «sabemos» que nada realmente terrible puede sucedernos.

III. EL «DIOS - ARAÑA»

La niña de *El manantial de la doncella* será violada y asesinada. La inocencia será asesinada. Karin, en *Como en un espejo*, recaerá en la locura, y ya no se recuperará. La bruja, en *El séptimo sello*, morirá en el silencio y en la angustia, sin tener nada que decirle al caballero. Los chinos que obsesionan a Jonas en *Los comulgantes* son educados en el odio; se harán con la bomba atómica, y la utilizarán.

Esta revelación es inevitable y necesaria. Para Thomas, se produjo a la muerte de su mujer. Con ella muere el falso dios que se había fabricado. El amor infantil que alimentaba Thomas por su mujer es descrito al fin de la película por Blom, el organista, una especie de doble del escudero sarcástico y descreído de *El séptimo sello*:

Blom.— Mira, esto te interesa. Sí, su mujer. Una verdadera portera. Cuando cayó realmente enferma, nadie se lo creía. Y se murió. Por supuesto, no era comedia. Y Thomas, es tan psicólogo como mis viejos botines. Sólo veía por sus ojos. No vivía más que para ella. La quería con locura. A ella, que no tenía ni un solo sentimiento, ni un pensamiento generoso. Pero él estaba ciego; a eso se le puede llamar amor. ¡Dios santo! Pero aquello consumió al pastor. Y ahora, está acabado (C, pág. 193).

Y así, cuando Jonas, obsesionado con China y la guerra atómica, visita al pastor, éste se muestra incapaz de ayudarlo con su fe. Su contacto con la realidad ha sido terrible; ha obrado en él como una especie de torbellino que se lo lleva todo. Las palabras «debemos tener confianza en Dios» (C, pág. 134) ya no son más que psitacismo.

Como el «dios» en el que creía Thomas no era más que un eco de sus deseos y de sus temores, no es de extrañar que, ante la realidad desnuda de la desgracia, este «dios-eco» ya no responda. Nunca había respondido. Ha bastado con que las murallas mágicas, que nos devol-

vían el sonido de nuestras llamadas, fueran destruidas; era preciso que el hombre estuviera solo, o en un universo silencioso, para que el eco se apagara y se convirtiera en el «silencio de Dios»:

Martha.— ¿Qué sucede, Thomas?

Thomas.— No te atañe.

Martha.— Dímelo, de todos modos.

Thomas.— El silencio de Dios.

Martha (pensativa).— ¿El silencio de Dios?

Thomas.— Sí. (Larga pausa) El silencio de Dios (C, pág. 139).

Cuando el dios que no era sino el rumor de nuestros deseos muere con la muerte de estos deseos, descubrimos, como primera experiencia, una soledad total. El relato de la muerte de su madre, en la *Autobiografía* de Julien Green, ilustra este punto. Él también se sentía protegido, convencido de que nunca podría alcanzarlo ninguna desgracia. Cuando descubre la muerte, descubre también el «silencio» de ese Dios demasiado cómodo, demasiado cercano, demasiado fácil, que era el suyo:

Dando unos pasos llegué hasta la ventana de cortinas rojas, y allí fue donde Dios me partió el corazón. Por primera vez en mi vida, supe lo que era sufrir. Comprendí, lo comprendí todo. Sin moverme, sin lágrimas, en el más profundo silencio, recibí el choque de la muerte.

(...)

Dios mío, ¿dónde estabas en aquel momento? No sentí ni tu presencia ni tu dulzura; me hallé en una espantosa soledad. Me parecía que una máquina diabólica cortaba el aire a mi alrededor como para encerrarme en mí mismo, pues me ahogaba de dolor, pero no lloraba (J. Green, *Partir avant le jour*, Grasset, París, 1963, pág. 221).

En aquel momento, Julien Green se abría a una experiencia de Dios más alta y más verdadera. Entreveía el rostro, temible al principio, del Dios verdadero; y sigue siendo así, pues del Dios verdadero se dice que «sus caminos no son nuestros caminos». ¿Habremos olvidado acaso aquella admirable confesión, de asombrosa verdad humana,

del cura rural de Bernanos? El médico le había dicho que ya no viviría mucho, apenas unos meses; se echó a llorar; luego confesó: «Que Dios me perdone: no pensaba en Él».

Esta experiencia del «silencio» de Dios, de la súbita desaparición de esas «voces» para dar paso al silencio, reaparecerá en la tercera película del tríptico de Bergman: *El silencio*.

Hay otra imagen que expresa también el choque producido por el descubrimiento del silencio de Dios. Recordemos que, en *Como en un espejo*, Karin cree que va a oír una voz que le responda; por la tapicería rota o por la puerta desajustada del fondo del desván, a veces pasa el viento y susurra como una presencia.

La imagen de la puerta que se abre, hacia la que uno se vuelve «como si esperara algo», es una de las obsesiones de Ingmar Bergman. La secuencia en la que vemos a Karin de noche, mientras su marido duerme, vagar por el desván, pegarse a la pared, esperando no a un médium o una sombra paralizante, sino una presencia o una palabra benéfica, resulta aún más trágica por el hecho de que, unos instantes después, se hará realidad.

Desde *Juegos de verano* hasta *El séptimo sello*, el gesto de volvernos hacia un rincón oscuro donde tal vez un visitante, de pie, confundido con las paredes de madera, nos susurre una palabra, nos hiela de horror. *Fanny y Alexander* habla del mismo miedo paralizante, pero aquí quizás sea sólo un juego.

Aparece entonces el momento crucial de *Como en un espejo*. Cuando por fin Karin cree que Dios va a manifestarse, lo que entrevé cuando la puerta se abre, cuando la cortina de tul se infla, cuando busca más allá de la realidad, no es una presencia benéfica, sino una «araña». La imagen, en este caso algo fácil, del helicóptero que viene a buscar a la enferma, manifestando con la ironía feroz de su maquinaria anónima la ausencia de «respuesta», produce un efecto tal vez algo melodramático —al que Bergman no siempre es capaz de renunciar. A pesar de todo, esta imagen se superpone a la de la araña para reintroducir como única «realidad» la locura, la soledad y la maquinaria de una sociedad mecanizada.

Bergman ha dicho que la araña es, desde su infancia, una de sus obsesiones. Le produce una especie de pánico. Más que una influencia de Dostoyevski —en quien, como sabemos, este tema también aparece en un contexto de caricatura diabólica de Dios—, hay que ver aquí una imagen de miedo infantil. Más exactamente, Bergman expresa así el choque psicológico. Recordemos lo que decíamos al principio: hasta el final de su adolescencia, Ingmar Bergman fue un creyente fervoroso; recibió la confirmación con fe. El choque de la desaparición de la joven judía a la que amaba le causó el trauma que hemos dicho.

No hay que buscar en otro lugar el origen de este sentimiento enigmático que se apodera de varios personajes de Bergman. En el viento de la noche, en las flores del verano, en el grito de las aves, hay a veces una complicidad con los «juegos de verano», y, otras veces, una especie de maleficio terrible e inasible, amplificado en Escandinavia. Los personajes de Bergman, al salir de su confianza en Dios un tanto mágica, se encuentran repentinamente inmersos en una naturaleza misteriosa donde lo que se sabe del amor de Dios, de su respuesta, resulta ser una monstruosa araña.

Estamos de nuevo en la angustia. El espejo se oscurece. Esta escena central aparece en *Los comulgantes*:

Thomas (fogosamente).— ¿Te puedes imaginar cómo son mis oraciones? A un dios-eco que daría respuestas benévolas y bendiciones tranquilizadoras.

(...)

Thomas.— Cada vez que confronté a Dios con la realidad, vi que se volvía feo, repugnante, un Dios-araña... un monstruo. Por eso lo protegí de la vida y de la luz. Lo estreché contra mí en la oscuridad y en la soledad (C, págs. 157-158).

El silencio de Dios, en los personajes de Bergman, se torna incredulidad e increencia. Hace tiempo que Martha ha sacado esta conclusión:

¡El silencio de Dios! Dios se calla; Dios no ha hablado nunca, porque no existe. En realidad, resulta asquerosamente fácil (C, pág. 144).

El pastor no accede sino poco a poco a este miedo de que Dios no exista. Al quedarse solo, cuando Martha lo deja por primera vez, después haberle confiado él su experiencia del silencio de Dios, crece su angustia. El retrato de su mujer le recuerda el pasado, el dolor de perderla: «Dios me ha vencido», gime (C, pág. 147). Lee la carta de Martha. Ella le confiesa que, habiendo rezado a Dios para que le diera una tarea que correspondiera a sus fuerzas y un sentido a su vida (C, pág. 150), su plegaria ha sido «escuchada» al descubrir que esta tarea era el pastor mismo; que lo ama y que debe vivir para alguien, lo cual es duro para su orgullo (C, págs. 151-152).

El pastor cae luego en el sueño durante el cual sueña que Jonas está ante él y que él le cuenta la historia de su vocación al «dios-eco», y su descubrimiento del «dios-araña». Es entonces cuando, en el sueño, se «coloca bajo el crucifijo», el crucifijo doloroso y patético que describe la película (C, pág. 146), y se pregunta, dirigiéndose a Jonas, al que cree ver ante sí:

Thomas.— Y si ahora Dios no existe, ¿cuál es la diferencia?
(...)

Thomas.— La vida se hace incomprendible. ¡Qué alivio! La muerte se convierte en una extinción, en la desagregación del cuerpo y del alma. La crueldad de los seres humanos, su soledad, su miedo, todo se hace evidente, traslúcido. No es necesario explicar el sufrimiento incomprendible. Las estrellas, los planetas, los cielos del universo se crearon solos y recíprocamente. No hay creador, ser permanente; no hay pensamiento vertiginoso e incommensurable (C, pág. 159).

Ante la incredulidad, el sentimiento primero experimentado en sueños es el de una especie de alivio. Se acabaron las búsquedas agotadoras en que nos esforzamos por conciliar la imagen de un Dios amoroso y benévolo con la abrumadora realidad de la violencia y la dureza. El sufrimiento sólo es incomprendible si se cree en la existencia de un Dios bueno; borrada esta imagen, el sufrimiento existe sencillamente, sin que tengamos que seguir indagando.

Un filósofo más exigente diría que la ausencia de Dios hace que el sufrimiento mismo sea todavía más explicable. Por mucho que se diga

que el sufrimiento es, como tal, el residuo estadísticamente inevitable de un mundo basado en la ley de los grandes números, la cuestión sigue siendo saber por qué «les toca un número malo» a unos y no a otros. ¿Por qué estoy enfermo yo, por qué soy pobre, desgraciado, etc.? Caemos entonces en el absurdo.

Al final de la película, Blom da una versión burlona de esta incredulidad, cuando le dice a Martha:

Blom.— Oye, Martha. Así sucedía con este amor. (Cita.) «Dios es amor y el amor es Dios. El amor es la prueba de la existencia de Dios. El amor existe como realidad en el mundo de los humanos». Ya ves que me sé el rollo. Estuve atento cuando el pastor predicó la buena palabra. Adiós. (Se ríe.) ¡Anda, tortolita enamorada! (C, pág. 193).

En efecto, cuando vivía su mujer, Thomas predicaba el amor como la prueba de que Dios existe. Pero ¿cómo seguir diciendo que Dios existe cuando se piensa en los chinos educados en el odio, que se preparan para las armas atómicas? Probar la existencia de Dios a partir de la existencia del amor humano es para el pastor una irrisión.

La crítica del último diálogo de *Como en un espejo* parece reducir a la nada la conclusión de su película anterior. Sin embargo, es preciso subrayar que, inmediatamente después de esta malvada salida de Blom, Bergman escribe: «La maldad se desvaneció tan rápidamente como había aparecido» (C, pág. 193). El problema, mejor dicho, la perplejidad de Blom («abre mucho los ojos, como si quisiera ver mejor», C, pág. 194) viene de la ausencia del amor en el pequeño mundo en que ha vivido: el pastor amaba ciegamente a una mujer que no merecía tanto amor. Todo esto es señal de que la vida está mal hecha, de que el amor que debería existir no existe. La ironía se refiere a la pretendida existencia del amor, que en realidad está ausente. Esto es al menos lo que piensa Blom en su ironía mordaz.

El sueño del pastor resulta premonitorio. Era el fruto de su anterior conversación con Jonas; en ella, había percibido su incapacidad para ayudarlo; por otra parte, su conversación con Martha lo había

preparado. Acababa de descubrir que Martha lo amaba, que quería entregarle a él, cuando él ya no la quería.

Por último, el sueño de Thomas es también revelador de su estado profundo. En efecto, cuando se despierta, reina un silencio absoluto (C, pág. 161), signo sensible de la ausencia de Dios en un mundo desierto. Esto es también lo que lee Thomas en el rostro de Cristo crucificado, como si esta imagen, de la que hasta entonces había tenido miedo, le revelara de pronto su significado: también Cristo había conocido el misterio del abandono. Donde buscaba una presencia, sólo había soledad. Bergman comenta:

Ni un coche, ni una huella. Ni un ruido; la nieve sigue cayendo mansamente.

El silencio de Dios, el rostro convulso de Cristo, con sangre en la frente y en las manos, el grito silencioso tras los dientes descubiertos.

El silencio de Dios (C, pág. 160).

Entonces Thomas, gimiendo, dice: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» (C, pág. 160).

Podría no haber aquí más que la experiencia cristiana de la identificación con la pasión de Cristo. Pero es como si Thomas viera, en el grito de Jesús en la cruz, la confesión de la nada. Es ésta una idea de Gide: según él, el grito de Jesús, «ingenuamente» referido por san Mateo, habría sido piadosamente silenciado por san Lucas. No hay nada de esto, como se sabe: estas palabras de Jesús son el primer versículo del Salmo 21. Este salmo termina con una última parte que muestra al Justo sufriente, escuchado por Dios. Vemos aquí, en la persona de Jesús crucificado, la experiencia de la fe.

Volvamos al texto de Bergman. Parece evidente que lo que el cineasta quiere expresar aquí no es la prueba, sino la desesperación:

Sale de la habitación. Es la una y media, y el sol atraviesa las nubes de nieve. Está alto, al otro lado del bosque, y proyecta su luz densa y roja a través del silencio; cae sobre los muros, los blasones, los dorados de la madera del púlpito y el sombrío agujero de la sacristía. Un silencio pesado llena la gran pieza, sube hasta la bóveda de crucería,

se adhiere a las esculturas de profetas del triforio, pesa sobre las losas de piedra y las inscripciones medio borradas del suelo. Como si hubiese volado la vida, de repente, en el último instante.

Thomas cae de hinojos y, luego, con la cabeza inclinada hacia el suelo de piedra, se levanta apoyándose en las palmas de las manos, se reincorpora a medias, jadeante.

Thomas.— No. (Pausa.) Dios ya no existe.

Se pone nuevamente en pie y se queda allí escuchando, inmóvil. La repentina luz del sol lo deslumbra. La cabeza le da vueltas; está sin aliento.

Thomas.— Ahora, soy libre. ¡Por fin libre! (C, pág. 161).

En su sueño, Thomas descubre además una realidad que hasta entonces había descuidado. De tanto vivir con su Dios, había perdido el sentido de la fraternidad humana:

Thomas.— Estamos solos, tú y yo. Hemos abandonado la única condición humana posible, la de vivir con los seres humanos, y por eso nos vemos empobrecidos, sin alegría y llenos de angustia. Todo este hedor de vieja divinidad, toda esta impotencia sobrenatural y este humillante sentimiento de culpabilidad...

Jonas.— (Desvía la mirada.)

Thomas.— Vivirás, Jonas; el verano está cerca, las tinieblas no serán eternas. Tienes tu tablada de fresas, y tus jazmínes en flor. ¿Te das cuenta de lo bien que huelen? Y unos días largos y cálidos. Es el paraíso terrenal, Jonas. Es algo por lo que se puede vivir.

Jonas.— (Mira hacia la pared.)

Thomas.— Tenemos que vernos, tú y yo. Hablaremos de este día oscuro; nos faremos amigos. Nos hemos hecho regalos mutuamente, ¿verdad? Tú me has regalado tu miedo y yo te he regalado un Dios que ha sido matado (C, págs. 159-160).

La mención de las «fresas silvestres» evoca una imagen muy del gusto de Bergman, la de la vida sencilla, feliz, de quienes no se plantean demasiadas cuestiones y viven el momento presente con toda naturalidad. Es María la que señala al viejo profesor emérito el lugar de las fresas del bosque. En *El séptimo sello*, Mía ofrece al caballero

leche y meruéndanos; él se lo agradece y, mientras come, ella le dice: «Siendo dos, es mejor». En *Fresas silvestres* —*Smulstronstallet*, que significa el tiempo y el lugar de los meruéndanos—, cuando el viejo Isak Borg encuentra el lugar de su juventud donde Sara, a la que amaba con un egoísmo inconsciente, iba a coger fresas, siente cómo su corazón se desgarra y, al mismo tiempo, despierta en él una imagen suya, de niño, que tenía olvidada.

Dostoyevski, en *El adolescente*, muestra cómo, si Dios está «muerto», los hombres tendrán que acercarse unos a otros para darse calor, protegerse y amarse más atentamente, ya que, para algunos, el sol se pone de verdad por última vez. Un sueño de ternura, de amistad sencilla, obsesiona así al pastor. Quiere recuperar el tiempo perdido. El sueño del paraíso terrenal ilumina su horizonte.

Al despertar, no hallará el paraíso terrenal, sino la soledad; comprenderá que sólo ha visto a Jonas en sueños. Entre el «Vivirás, Jonas» (C, pág. 159), y el «Soy libre. Por fin libre» (C, pág. 161), llega, de forma inesperada, la noticia del suicidio de Jonas: entra una mujer, jadeante; cuenta cómo los hijos de Frederiksson han hallado en la nieve el cuerpo ensangrentado de Jonas junto a su escopeta de caza (C, pág. 163).

Lo mismo que en *El adolescente*, donde la imagen del paraíso terrenal no es más que una reminiscencia del cuadro de Claude Lorrain *La edad de oro*, seguida inmediatamente por la dura realidad de los conflictos humanos, tampoco en *Los comulgantes* Thomas y Jonas comulgan con la vida, sino con la muerte.

Bajo el golpe de la noticia de este suicidio, que es un trágico desmentido de sus sueños de libertad, Thomas hace ver brutalmente a Martha que no la ama, que le fastidian sus mezquinas debilidades, sus minúsculas atenciones, sus pequeños cuidados y sus pequeñas enfermedades.

Cuando se halla ante la señora Persson, Thomas habla con una soledad casi dura. Ella está esperando un hijo; ha comulgado por la mañana con una humildad sonriente. Tiene más serenidad que su es-

poso —es mujer y lleva la vida dentro de sí. Pero desvela bruscamente su desamparo.

Su mano suelta la manilla de la puerta; luego, va a sentarse en los peldaños de la escalera y se estira el vestido, tapándose las rodillas y las hinchadas piernas. Sus manos siguen sujetando el borde del vestido.

Sra. Persson.— Bueno, una se ha quedado sola (C, pág. 182).

Thomas le propone rezar con ella, pero ella le contesta «No, no, gracias». Y se va a hablar a los niños. Apenas parece recordar la presencia del pastor. Cuando él le dice: «Le hablé, pero no podía hacer nada», ella contesta: «El señor pastor ha hecho, ciertamente, todo lo que estaba en su mano» (C, pág. 183). Repite así, sin saberlo, las palabras dichas por Jonas en el sueño del pastor.

La señora Persson es, así, la imagen de la mujer de siempre, sencilla, que acepta tanto la muerte como la vida, que cree en Dios, pero que también sabe que hay una soledad que no se vence nunca. Ha «comulgado» en la soledad y en el silencio de Dios.

IV. DIOS OCULTO

Hemos aquí en la última encrucijada de la búsqueda de Dios.

Concluir, desde esta experiencia del vacío (el «dios-eco» y el «dios-araña»), que Dios no existe, sería olvidar la mitad del problema. Así se hace con demasiada frecuencia.

Prácticamente, la experiencia negativa que aquí se ha descrito queda cautiva de lo que Bergman llamaba el Dios que actúa por «presión», el Dios que no es más que una reacción de la función fabuladora que crea sin cesar imágenes para disimular el abismo de la muerte. No hay en esto ninguna «inspiración», ningún descubrimiento de una realidad que, aun estando más allá de lo inmediatamente perceptible, no deja de ser real. La religión «opio del pueblo» es una variante de este reflejo de temor a la muerte. El error, aquí, consiste en reducir la religión a este «opio», a esta fuente única de la religión. Pero este ligero barniz acaba siempre cuarteándose, deshaciéndose, y, finalmente, desapareciendo.

Recordemos aquí la distinción liberadora descubierta por Bergson: «Hay dos fuentes de la religión: una que actúa por presión, por temor a lo real, y otra que actúa por la llamada, la aspiración, por contagio de la admiración». Es la religión abierta, en la que el creyente da su vida, como los grandes místicos. Basta pensar en la corriente de la mística franciscana, y también en toda la mística renana, la de Ruysbroek, por ejemplo, para volver a hallar esta visitación de lo alto que se introduce en nuestra esperanza vacilante y tenebrosa.

Herman Hesse, en *Peter Kamenzind*, muestra cómo la «tentación» del franciscanismo ha estado siempre presente en la vida de su personaje. Se trata del Dios que se da, que habita entre nosotros, para introducirnos en el amor y en la entrega de sí; del Dios que se nos manifiesta en los grandes santos, los que han querido dejar este mundo, no para evadirse, sino para volver a él, para amar al prójimo con el amor

con que Dios nos ama. Según Bergson, lo que caracteriza a la mística cristiana es este «retorno» del místico al corazón de la masa oscura de este mundo para transfigurarla.

El teólogo luterano J. Moltmann, cuyo primer libro se titulaba *Teología de la esperanza*, fue inducido a descubrir la realidad de la esperanza cristiana, y aquella, aún más profunda, que es «sufrimiento de Dios». Podríamos completar la amplitud de este tema citando los dos libritos del teólogo católico Padre F. Varillon sobre *La humildad de Dios* y *El sufrimiento de Dios*.

Es importante meditar también sobre la tradición bíblica esencial, la de la nube, oscura durante el día, luminosa durante la noche, que acompañaba a Israel en el desierto, y que no sólo le indicaba el «lugar» de la presencia de Dios, sino, más profundamente, la *Schekinah*, que mostraba el arca de la alianza y al mismo tiempo la velaba.

Esta nube luminosa tenía por objeto orientar la plegaria de Israel y afianzar su esperanza. Era la imagen primera de lo que sería la Encarnación de Dios. Dios no puede ser visto directamente sin morir. Este tema es central en toda la Biblia, especialmente en el Antiguo Testamento. Mas, para que este Dios pueda realmente comunicarse, estar presente entre nosotros sin destruirnos, es necesaria esta nube luminosa: la humanidad de Cristo es la proximidad de Dios.

Lejos de quemarnos, de calcinarnos, nos promueve en una especie de «transfiguración» que nos ilumina al mismo tiempo que nos orienta y nos eleva hacia la esperanza del futuro.

El Dios de los místicos nos introduce en la misma verdad. Como dice san Juan de la Cruz:

El paso del alma a la unión divina merece ser llamado noche porque el medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión es la fe, que es también oscura para el entendimiento, como noche (...). Se trata ante todo de «purificarse de toda luz natural».

Y añade:

Es necesario que el alma permanezca así en la oscuridad, como un ciego que se arrima a la fe oscura, tomándola por guía y luz, y no

arrimándose a cosa de las que entiende, gusta y siente e imagina (*Subida del Monte Carmelo*, II, 4, citado por J. Daniélou, *Dieu et nous*, págs. 247-248).

Esto es lo que Malègue llamaba atinadamente la «penumbra». La fe es, sin duda, luz con respecto a lo iluminado por ella, pero es sombra por cuanto no es la conclusión de un razonamiento; como en el amor, ilumina en la medida en que se permanece fiel.

En otras palabras: es posible, incluso como hipótesis, que el derribamiento de nuestro pequeño ídolo interior, cómodo y tranquilizador, sea la introducción al descubrimiento de un Dios más verdadero:

El sentido de este aniquilamiento se nos muestra no como destrucción, sino como conversión. (...) La gloria de Dios, al manifestarse, oscurece la gloria de las criaturas. (...) Lo que queda destruido es el mundo falaz donde la luz de las criaturas oscurecía en el espíritu del hombre la luz divina, donde las innumerables lámparas de sus alegrías sensibles le impedían contemplar la gran noche estrellada en la que está inmerso. Las cosas vuelven a su sitio: Dios ocupa el primer plano, y lo demás parece de poco valor a su lado (J. Daniélou, *Dieu et nous*, pág. 134).

El pastor Thomas no diría que las «pequeñas alegrías de la vida» le impiden contemplar la gran noche estrellada. Diría que ha perdido todas sus alegrías y que contempla la gran noche de silencio que las envuelve a todas.

No obstante, en su abatimiento, cuando tiene miedo del «diseco», que es burla de sus ilusiones, puede estar en disposición de buscar al verdadero Dios. Descubrir la grandeza de Dios es asistir ante todo a la superación de las imágenes humanas con las que se le había identificado. Quizá era necesario que el ídolo se redujera a polvo para que pudieramos entrever otra dimensión.

Al irrumpir en el mundo, al aproximarse al alma del hombre, Dios sigue siendo el Totalmente Otro. Este carácter insólito desconcierta, desorienta al espíritu, que no tiene ningún punto de referencia para

situar esta realidad misteriosa, ningún asidero para captarla. Suscita en el alma esta disposición religiosa fundamental que es el espanto, el *pavor* de los latinos, el *thámbos* de los griegos. Esto fue bien analizado por Otto:

Lo misterioso, en el sentido religioso de la palabra, de verdadero *mirum*, es, empleando la expresión quizás más exacta, lo totalmente otro, lo que nos es extraño y nos desconcierta, lo que está absolutamente fuera de las cosas habituales, comprendidas, bien conocidas y, por tanto, familiares; es lo que se opone a este orden de cosas y, por consiguiente, nos llena de ese asombro que paraliza (*id.*, pág. 135).

En otros términos: el silencio de Dios es también el reverso de su Palabra en su misma inaccesibilidad, mucho más allá de todo lo que podemos imaginar. Por suerte, la pérdida de lo que amamos y de esas imágenes de Dios que había formado nuestra infancia piadosa, por mortificante que sea, es la condición necesaria para nuestra muda de espíritu, para una dilatación de nuestras facultades de conocer y de amar que las conduzca al umbral, no de otro mundo, sino de un mundo diferente. «*Mentis laxato sinu quam angusta essent omnia deprehenderet*»: Ampliado el seno de su espíritu, comprendió hasta qué punto resultaba estrecha toda cosa. Tal es la visión de san Benito agonizante.

Hay un personaje que parece realizar este «tránsito pascual»: es Algot, el sacristán, tan baldado por el reuma que su vida parece una especie de testimonio continuo. Al principio, parece comulgar «solemnemente» (C, pág. 123); intenta reconciliar a los sacerdotes. Al final, durante los momentos que preceden al segundo servicio de comunión, Algot charla con el pastor. Por la noche, tiene tantos dolores que apenas puede dormir. El pastor le ha aconsejado que lea los Evangelios, «para espantar los pensamientos».

Algot.— Me he puesto a leer los Evangelios. Debo decirle que son verdaderos somníferos (C, pág. 189).

Pero este comienzo tan irrespetuoso no hace sino introducir el relato del descubrimiento esencial: el relato de la Pasión de Cristo. Nos

equivocamos en cuanto a ella, dice, porque pensamos demasiado en las torturas mismas:

Algot.— Pensamos demasiado en la tortura física, en cierto modo. Pero esto no fue tan duro. Sí, perdóneme usted; parece algo presuntuoso, claro; pero físicamente, y con toda modestia, puedo decir que he sufrido tanto como Cristo. (...)

Algot.— Creí ver, detrás de este sufrimiento físico, un sufrimiento aún mucho mayor (C, págs. 189-190),

Y luego se explica:

Pero piense en Gethsemani, señor pastor. Todos los discípulos se habían dormido. No habían comprendido nada; ni la comunión, ni nada. Y luego, cuando llegaron los guardias, huyeron. Y también Pedro, que renegó. Durante tres años, Cristo había hablado a sus discípulos, señor pastor, y habían vivido juntos durante tres años. Sencillamente, no habían comprendido lo que quería decir. Ni una palabra. Lo abandonaron todos. Y se quedó solo. (Apasionadamente). ¡Señor pastor, tuvo que ser un gran sufrimiento! Comprender que nadie había comprendido. Ser abandonado en el mismo momento en que se necesita a alguien con quien poder contar. ¡Qué terrible sufrimiento!

(...)

Algot.— ¡Sí, pero aún no había llegado lo peor! Cuando Cristo fue clavado en la cruz y quedó colgado allí, en medio de sus dolores, gritó: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» Gritó todo lo que pudo. Creía que su padre, que estaba en los cielos, lo había abandonado. Creía que todo lo que había predicado era pura mentira. A Cristo lo asaltó una gran duda durante los minutos que precedieron a su muerte. Esto debió de ser el más horrible de sus sufrimientos. Me refiero al silencio de Dios. ¿No es cierto, señor pastor? (C, págs. 190-191).

La idea está mal expresada, como ya hemos dicho, pues Cristo no tuvo dudas en la cruz; experimentó, durante aquellos minutos, una misteriosa pasión, análoga a la que experimentan los místicos al aproximarse a Dios. Lo que Algot quiere decir es que, en esta paciencia de Cristo, hay una verdad más profunda que la simple negación de Dios a

la que se ha resignado el pastor. No sé si estoy forzando las cosas, pero me parece ver aquí un progreso en la búsqueda religiosa. Lo que el pastor no ha sabido hacer hasta ahora, Algot sí lo ha hecho. Ha descubierto, en la paciencia de Cristo en la cruz, algo más que la simple nada. Los términos «silencio de Dios», en su boca, tienen otro sentido, al menos el de una espera; se ha abierto una puerta hacia otra cosa.

Martha ha escuchado toda esta explicación. Participa desde el principio en los debates del pastor con Dios. El personaje de Martha, del que sólo hemos hablado en cuanto a sus relaciones con el pastor, representa en la película al ser que no cree más que en una sola realidad en la tierra: la ternura.

Ha observado al pastor largo tiempo. Ha adivinado que es un niño atemorizado ante la vida. Cuando muere la mujer del pastor, se acerca a él. Incluso vive con él durante dos años. Luego, él la despidió. Ella ya no cree en Dios: «¿Por qué has comulgado?», le pregunta el pastor. Y ella contesta: «Es un ágape, ¿no?» (C. pág. 140).

Martha ha escrito al pastor para decirle que, después de observar su fe, le ha parecido oscura y neurótica, y, en cierto sentido, llena de sentimientos crueles, y primitiva. Y más adelante, añade:

Nunca he creído en tu fe. La causa principal es que yo misma nunca he tenido obsesiones de tipo religioso. Fui educada en una familia que no era cristiana, y estuve rodeada de mucho calor, dulzura y solidaridad, y también de alegría. Dios y Cristo no existían más que como conceptos vagos (C. pág. 149).

Martha es uno de esos seres indiferentes para quienes las imágenes religiosas son vagos reflejos de ideas abstractas, inútiles. La ternura y la alegría, las ha conocido en su hogar.

Pero se había sentido como «provocada» por la piedad del pastor, hasta tal punto que, un día, le preguntó si creía que la oración podía curarla de su eccema. Entonces le había suplicado a Dios que le revelara el sentido de su indiferencia. Le había pedido una tarea a su medida: ¡Da un sentido a mi vida, y seré tu fiel servidora!

Su petición le fue «otorgada», y descubrió que su tarea era el pastor mismo: «Comprendí que te amaba. (...) Mi misión eres tú» (C, pág. 151).

Sólo tiene un deseo: «vivir para alguien» (C, pág. 152). Martha desea entrar en la vida del pastor. Tal vez entonces participaría un poco en su oración. Y daría un sentido a su vida. Pero Thomas la rechaza brutalmente, diciéndole que, si la abandonó hace algún tiempo, no fue por su condición de pastor, sino porque no la ama: «La razón, la razón perentoria, es que no te quiero» (C, pág. 176).

Martha representaba, sin embargo, una verdad que habría podido ayudarlo de veras: la ternura. En el momento en que comienza su diálogo con el pastor, Ingmar Bergman menciona «la dulzura del tono de su voz, la fiebre, el sentimiento de un presagio» (C, pág. 138). Cuando, por primera vez, el pastor le habla del silencio de Dios, «ella reclina la cabeza sobre su hombro (...). Miran la nieve que cae cada vez con más fuerza» (C, pág. 139). Cuando él lamenta haber dicho tontorriadas ante Jonas, «Martha pone su mano en la sien de Thomas; él la deja hacer, porque su mano le da, al menos, un poco de frescor» (C, pág. 140). Al verlo perdido en sus tormentos metafísicos, Martha exclama: «¡Ay, Thomas! Te queda mucho por aprender»; y precisa: «Te queda mucho por aprender, aprender a amar» (C, pág. 145). Luego, se confiesa incapaz de enseñárselo: «No puedo hacer nada. No tengo esos poderes» (C, pág. 145). Después de la separación, seguirá cerca de él. Lo esperará fuera. Thomas la echa brutalmente, y la llama histérica; pero ella ya no puede odiarlo.

El personaje de Martha resulta algo antipático. Desmañada, irritable, envidiosa, obstinada. Aunque el pastor la rechaza, permanece junto él, como su sombra. Sin embargo, a través de esta silueta torpe y maciza, de espalda encorvada, que soporta mal su soledad de maestra en un pueblo perdido de Suecia, Martha encarna, con la señora Persson, la ternura que hay en el corazón del universo de Bergman.

En la capilla de Mittsunda, Blom persuade a Martha para que se vaya. Teme que se aferre al pastor, «que realmente no es gran cosa» (C, pág. 192).

Pero Algot, el humilde sacristán, que desea que la «comunión» —es decir, en este contexto, la celebración de la misa— tenga lugar a pesar de todo, se inclina cortésmente ante Martha y va a tocar las campanas. Martha sufre entonces «una fuerte commoción. Para controlar este temblor habitual y violento, junta las manos, apoya con fuerza los brazos en los costados, e inclina mucho la cabeza» (C, pág. 195). Expresa entonces lo que sin duda es el significado último que Bergman quiso dar a esta película: que la «única comunión» posible es la que acerca a los seres, sin negar nada, sin afirmar nada más allá de ella misma:

Martha (lentamente, con pausas).— Si pudiera llevarlo fuera de su inanidad y lejos de su dios-mentira... Si pudiéramos adquirir la confianza con la que nos atreveríamos a demostrarnos mutua ternura... Si pudiéramos creer en una verdad... Si pudiéramos creer... (C, págs. 195-196).

Ante esta «Cena» que Martha celebra sola, la que Thomas comienza inmediatamente después parece enigmática. Él, que ya no cree, «celebra» a pesar de todo. Los términos que cierran la película: «Santo, Santo, Santo es el Señor Dios todopoderoso» están cargados de dolorosa ironía. Thomas, al principio, celebraba también la «comunión»: entonces creía, o, al menos, creía creer. Ahora sabe que ya no cree, o, al menos, cree que ya no cree. Las palabras de la liturgia parecen una irrisión. Recuerdan el contraste del final de *La prisión*: cuando el novio sube las escaleras del sótano donde ha descubierto el cuerpo de su novia, que se ha suicidado, las campanas de la ciudad desgranan las notas de un cántico luterano célebre en Suecia: «Dios que reina en la gloria y la alegría».

A Bergman le gustan estos contrastes, quizás se complace en ellos. Thomas invita a la gente a una comunión en la que él no cree, en la ausencia de su Dios muerto; pero se olvidará de la verdadera comunión, la de los desdichados: Jonas, la señora Persson, Martha, Algot, que saben que lo único que queda es unirse todos, darse calor, en el corazón de un mundo de silencio de Dios, el mismo silencio que el de

Jesús en la cruz, que también creía que Dios lo había abandonado, que vivía «una gran duda» (C, pág. 190).

En todo caso, entre las palabras de ternura de Martha y los himnos litúrgicos hay un hiato infranqueable. Otro amor, el mismo amor, como dirá la Madame Frontenac de Mauriac, una noche de verano, bajo las estrellas.

V. LA TERNURA

La ternura es el alma del alma y el corazón del corazón del universo de Ingmar Bergman. Cuando el Padre Burvenich le hizo esta declaración, Bergman respondió: «Es usted un brujo. ¿Cómo lo ha adivinado?» Jacques Siclier, por su parte, tiene razón al decir que Bergman responde al problema de la existencia situándose en el punto de vista de la felicidad terrenal y, por tanto, sensible. El pensamiento de Bergman es alérgico a toda forma de dualismo.

La trama de *El séptimo sello* es la misma que la de *Los comulgantes*. Es un tema central de la obra. Se ha depurado para conectar con el de la mujer amante, la esposa, la madre. En el universo de la violencia, de la mentira, de la amenaza de la bomba atómica, asistimos al encuentro irrisorio de un muchacho y una muchacha, al diálogo de los adultos que han aceptado los sacrificios de la vida, pero han permanecido fieles, y a la amistad de un anciano que intenta reconciliar a su nuera y a su hijo.

La ternura da testimonio de la gama entera del amor. Desde *Un verano con Mónica* hasta *Fresas silvestres*, Bergman nos dibuja cada vez mejor las tres edades del amor. La juventud juega mucho, se quema los dedos, pero puede aún volver a poner la mano en el fuego. Así, en *Sueños de mujer*, la pequeña Doris se reconcilia finalmente con su estudiante después de unos breves escarceos con un extraño septuagenerario. ¿Es más fuerte el amor en la edad adulta, como por ejemplo entre Marianne y Evald en *Fresas silvestres*? El espectador espera que Marianne recupere a su esposo y que éste mismo, a pesar de su obsesión de la inutilidad de la vida en un mundo de muerte, acepte que su mujer le dé un hijo.

Finalmente, siguiendo con *Fresas silvestres*, la joven y vivaracha Sara, en la noche siguiente a la investidura de Isak Borg como «doctor honoris causa», va a cantarle la alborada bajo la ventana, y añade: «Es

a usted al que más quiero, viejo Isak, ayer, hoy y mañana». La vejez parece a su vez reconciliada; Sara ha pensado en el profesor para decirle que lo ama.

Este calor evasivo rompe la pesadilla de la soledad. En una de las primeras películas del cineasta, *Buque para la India*, ya le hace decir a Sally: «No puede uno quedarse solo; si no, da igual estar muerto» (BS, pág. 21). Lo importante —el propio Bergman lo ha dicho— es no estar solo (BS, pág. 22).

En *Los comulgantes*, lo que une finalmente a los personajes no es el Dios de la teología, sino la participación dolorosa y desnuda en el mismo sentimiento de precariedad. Blom, Algot, la señora Persson, Martha, ya están relacionados así; el pastor queda al margen; tal vez acabe comprendiendo.

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.

Ternura se dice en sueco *öhet*. Significa exactamente una dulzura desollada viva. Una nada la hiere profundamente: hasta tal punto es vulnerable. Sólo hay una desgracia, dirá Rosa en el teatro de Gabriel Marcel: estar solo.

Émilie Noulet —la viuda del poeta catalán Carner— me dijo un día que le habría sido posible creer en el mensaje cristiano bajo el signo de la dialéctica del *intellectus* y de la *ratio*, distinción fundamental en el pensamiento del Padre Rousselot, jesuita genial, muerto en la guerra de 1914-18.

Como decía Aristóteles, el intelecto, de suyo, está hecho para identificarse con todo —*natus est fieri omnia*—, para «hacerse» todas las cosas. Esta orientación propulsa al ser espiritual. La *ratio*, por el contrario, es una fase del pensamiento volitivo, que engloba la apertura al infinito y al descubrimiento. La *ratio* se esfuerza por poner lo infinito del intelecto en una realidad finita. Nunca lo conseguirá del

todo. Entreverá «lo único necesario», deseado, inaccesible, como Blondel en la acción.

La búsqueda mística, desde este punto de vista, no es «turbia», irracional. No está mezclada con esos fenómenos extraordinarios que el Padre Garrigou-Lagrange llamaba lo «sobrenatural quo ad modum» (según la apariencia), es decir, fenómenos más o menos sorprendentes, irracionales. Al contrario, lo sobrenatural según el *intellectus* es el misterio oculto de Dios del que habla san Pablo.

Émilie Noulet —que, como se sabe, realizó admirables estudios sobre Valéry, Rimbaud y Mallarmé— había conocido la obra de Pierre Rousselot sobre «los ojos de la fe», sobre «el amor de sí» en el siglo XII europeo. Veía en ella un indicio del «misterio a plena luz», el único que vale la pena investigar, decía. Un día, vio a un joven impedido en su «cochecito». Entonces, comprendió que la rebeldía de Rimbaud había nacido de experiencias semejantes. La infancia termina —decía Émilie Noulet— cuando se descubre existencialmente la realidad del mal que impregna toda la vida. El descubrimiento de la muerte en la vida, que san Gregorio llama, con una expresión estremecedora, *quaedam prolixitas mortis*, da la impresión de una prolividad de la muerte en el mundo de los vivos.

Rimbaud se embarcará entonces en la «nave ebria», desde la cual se ve, a través de las aguas, «bajar, oblicuos, a los muertos».

Más allá de los ingenuos dibujos de los libros escolares, de la breve riqueza de los laureles dorados, en el corazón de todo está la «nada». O, también, el encogimiento de los niños pobres, aspirando por los oscuros tragaluces, como para calentarse; o aquella anciana, acurrucada en el lugar secreto donde el muro, un poco más en ángulo, se convertía en un punto de inexplicable templanza para ella y su abrigo agujereado.

Los personajes de Bergman parecen no haber tenido nunca esta armadura. «Están heridos antes de empezar». Bergman desconfía de los consuelos demasiado fáciles. Sólo encontraremos una realidad concreta cuando las *Fresas silvestres* hayan sido cogidas. Y su huerto, pisoteado.

La tercera película del tríptico, *El silencio*, recoge los temas de *Como en un espejo* y de *Los comulgantes*, como si se quisiera repetir un análisis despiadado. Encerrada en tal silencio, la vida se convierte en la «película de la desesperación total».

No hay que dejarse impresionar por la crudeza de ciertas imágenes, pues atestiguan la búsqueda desesperada de un contacto humano, la obsesión por conseguir la felicidad sexual, premio que no hay que dejar de ganar en el carrusel de la vida. *¡Theatrum mundi!*

Sólo hay cuatro personajes en *El silencio*: una de las dos hermanas, Anna, es la madre del pequeño Johan; la otra, Ester, soltera, ha llegado a la última fase de la tesis; por último, un astroso camarero, ya metido en años.

Estamos en un tren que se acerca a una ciudad importante. Los compartimentos son amplios, con una doble puerta que separa los asientos del pasillo. El estilo evoca las imágenes del Oriente Expres: humos y sirenas del tren en la noche, compartimentos-salones de la Compañía de Coches-cama. ¿Nos hallamos quizás en el tren de lujo de Valery Larbaud? Tal vez; y, sin embargo, estamos lejos del Nord-Express de A. O. Barnabooth, pues este tren no nos lleva por una Europa de multimillonarios ni de estaciones húmedas y decrépitas, sino por un decorado fantasmagórico, hecho de tanques, que apuntan con sus cañones largos y delgados como serpientes.

El pequeño Johan, de diez años, se distrae como puede. Mira a su madre y a su tía. Se siente olvidado; va a jugar al pasillo. Se entretiene poniendo la mano en el cristal; observa. Su madre está silenciosa mientras su tía descansa. Todo esto, lo volveremos a ver en *Fanny y Alexander*.

El tren aminora cada vez más la marcha. A través de un cristal deslustrado, se adivinan, de perfil, series de carros de combate. El pequeño Johan ve todo esto. No sabe lo que es, pero le divierte, le intriga. Nosotros, los adultos, lo sabemos, y tenemos miedo. Cuando, más tarde, veamos un tanque bloqueado que gira sobre su oruga, obstruyendo las calles, y también cerrando los caminos de nuestro corazón,

habrá pánico en nuestros doloridos y cansados ojos, que ya no pueden más, de tanto mirar cosas inanimadas, ambiguas.

El revisor del tren pasa, de uno en uno, por los compartimentos; abre las puertas correderas y anuncia la próxima ciudad en que parará el tren —Timoka, extraño nombre, ligado a una guerra soterrada, hipócrita. No se entiende nada del idioma que hablan el revisor o los otros personajes; por otra parte, la mayor parte del tiempo están callados. Los gestos son tan importantes como las palabras. Lo que domina en la película, es el silencio. Entramos en un mundo en que ya no es posible la comunicación de las «conciencias».

¿Se trata, aquí, de una estación que no existe? Tal vez, pues una de las vistas, fugaz, nos muestra el tren envuelto en humos y la estación de Hrovalniemi, palabra de la lengua estonia, que tintinea.

No se ve la llegada a la ciudad. De pronto, los personajes del tren reaparecen, sin transición, en el corazón de una ciudad de calles estrechas; un hotel inmenso, del mismo estilo que el de *El año pasado en Marienbad*: pasillos interminables, lujo anticuado. Se tiene la impresión de que Anna, Ester y Johan son los únicos clientes de este enorme edificio en que lo barroco, lejos de ser tranquilizador, se vierte y se invierte, y, de repente, nos da miedo.

Es el reino de los simulacros, que, para Bergman, insinúa un camino. Habría que hacer un léxico de las imágenes. Lo que ataña a las ideas, a los conceptos, se agota rápidamente; incluso si pensamos en las imágenes, descubrimos un inmenso «dormitorio», un inmenso país de nieve, de frío, y de luz extraña.

En *Como en un espejo*, Karin, loca, duerme en su habitación bañada por una extraña luz blanca. Es verano. La ventana está entreabierta. Hay una cortina de muselina —como el «musgo español» de las lianas de Georgia del Sur— delante de la ventana. La cortina, que se infla con el viento, es la espera del que mira a la ventana «como si esperara algo»; luego, se convierte en angustia. Vemos uno de los ojos de la durmiente abrirse, con miedo. Se oye entonces el ruido del helicóptero que viene a buscar a Karin para llevarla al hospital psiquiátrico.

Es el «dios-araña» del que ya hemos hablado — la obsesión de Stravroguín en *Los demonios* de Dostoyevski.

Silencio se dice en sueco *Tystraden*, palabra «hecha de rocalla y terciopelo». Corresponde literalmente a la imagen del propio Bergman: rocalla de las negaciones y de las ignorancias, envés nocturno de dulzura y fuerza inexplicables. La suavidad de la ternura es un tesoro frágil, como la música, como nuestras manos, como nuestro rostro y nuestros ojos, a veces enigmáticos.

Ester va cada vez peor. Escupe sangre. Está sola. Rechaza incluso los intentos de los demás para verla. Lee. Palabras grises, ecos de su encarcelamiento.

Anna se aburre. Es uno de esos personajes ambiguos que están obsesionados por la vida sexual y la practican sin interés, como si cada vez intentara convencerse de que no tiene importancia.

Anna ha querido huir de la soledad. Provoca una aventura brutal con un desconocido de la ciudad. Lo ha entrevisto durante una sesión de cine. Tiene otra aventura con un empleado del hotel. Johan, el chiquillo del que nadie se ocupa, ve a su madre entrar en una habitación del hotel que no es la suya; no sabe adónde va, ya no entiende nada.

Johan se aburre. Por un instante, su aburrimiento lo lleva a reunirse con el mozo de hotel, que está almorzando. El mozo le hace señas al niño, invitándolo. El chico vacila, se acerca, retrocede. A veces, acepta jugar su partida en un juego cuyo sentido se le escapa.

El mozo enseña a Johan fotos suyas, de cuando era pequeño. Johan las mira; no entiende, pero deja que el mozo lo atraiga hacia él. Luego, de pronto, vuelve a ser el chiquillo juguetón, que ya no se divierte, que huye incluso de su compañero.

El hotel está siempre desierto. Johan se pasea. Se detiene en un cruce de pasillos —«en el enlace de las carreteras desaparecidas». ¿Está vacío el hotel? ¿Sí? De repente, aparece un grupito de enanos, al estilo de Velázquez, que pasa por los corredores en un desfile grotesco. Pero se siente miedo.

El hotel está desierto. El niño está «perdido». Ninguna indicación. Silencio. Y esto nos instruye mucho más sobre el vagabundeo de un niño que ponderosos escritos.

Las carreteras han desaparecido! Se dibuja un sendero. El mozo de hotel cuida a Ester lo mejor que puede. Ella, en su transistor, oye un fragmento del Clave bien templado. Entonces, el mozo se detiene, se pone firme. Mira a Ester. Con su dedo, súbitamente habitado, invita en un gesto lento a la atención. Y dice: «Johan Sebastian Bach». Él mismo, con el dedo en alto, como un Juan Bautista nórdico, significa la presencia de Bach. Breve reencuentro. Frágiles señales de pista de la música, suspendidas al borde del abismo.

Experiencia proustiana? La ciudad de Ys emerge —algo así como una verdadera vida que aflora en Bergman, en forma de una comunión, de una escucha, en común, de la música que inspira las divinas lágrimas de que habla Homero. Entonces se puede, sí, se debe releer el texto de Proust, en *Swann*:

Tal vez la nada sea lo verdadero, y todo nuestro sueño sea inexistente; pero entonces sentimos que esas frases musicales, esas nociones que existen con relación a él, tampoco son nada. Perderemos, pero tenemos como rehenes a esas cautivas divinas que seguirán nuestra suerte. Y la muerte con ellas tiene algo de menos amargo, menos inglorioso, tal vez menos probable.

La secuencia siguiente se abre con Johan completamente solo; con mucho cuidado, como un niño bueno, hace sus gárgaras matinales. ¿Dónde ha dormido? No lo sabemos. Entreveremos, por algunas imágenes, que su madre ha quedado una vez más decepcionada del encuentro que ha buscado y que no es más que una caricatura.

Estamos de nuevo en el tren. Ester se ha quedado en Timoka y Johan está con su madre, voluntariamente emparedada.

Pero Ester le ha dado a Johan una «carta». Su madre se dispone a tirar el mensaje. Johan la detiene. Le explica que su tía, muy hábil pero curiosa, descifradora de lenguas nuevas, le ha explicado las dos palabras de esta lengua.

La primera palabra sería algo así como *Kässi*, especie de cóctel de lenguas, compuesto de estonio y de finlandés, que quiere decir «la mano». Inesperado, maravilloso Joyce.

Aquí, puedo disponer de explicaciones dadas por Ingmar Bergman al Padre Burvenich. «Cuando me siento demasiado angustiado, decía, mi mujer, clavicordista (de origen estonio), notable intérprete de Bach, pone su mano sobre la mía, y me siento menos solo».

La otra palabra, dice Johan, es *Naigo*. Significa el rostro, que puede ser una máscara, pero también el misterioso signo de una presencia.

La mano, el rostro, la música: tres polos, en el *Firth of Forth* lanzado al mar de Escocia.

Una mano sobre nuestra mano, tan frágil. Pero ¿no dijeron los místicos que, entre los sentidos, era el tacto el que llegaba más lejos? Ruysbroek, por ejemplo, lo dijo. ¿Y no es cierto que, cuando la alegría o la pena son demasiado fuertes, quedan los gestos que hacemos juntos, misteriosamente consonantes?

El rostro de la Gioconda, igual que la breve frase de la sonata de Vinteuil, nos commueve desde hace siglos.

Los seis cuadros de *Escenas de un matrimonio* que nos ofrece Ingmar Bergman son menos pesimistas, porque, al final, lo que triunfa es el diálogo entre el marido y su mujer.

Se desean buenas noches. Se reencuentran, creen estar en el umbral del amor. Están en este amor, tan sencillo. «Todo podría ser tan hermoso...» (SM).

Si el universo de los personajes de *Moderato Cantabile* está cerrado, en una cautividad radical, el de los personajes de Bergman está abierto. No a una respuesta explícita, final, sino a una pregunta que es imposible dejar de hacer. Hay que seguir buscando.

Jacques Siclier observa:

Las veinte películas realizadas hasta ahora, parecen ser, todas ellas, veinte capítulos de un diario íntimo, en el que un hombre que ha elegido expresarse mediante el cine nos ofrece sus consideraciones sobre la vida, la muerte, la juventud, la edad madura, la vejez, la mujer, el amor, la pareja, el matrimonio, así como sobre ciertos problemas

espirituales que le preocupan, y que ha adoptado, de este modo, una actitud interrogativa frente al mundo en el que vive (BS, pág. 12).

Indudablemente, el universo bergmaniano es enigmático; parece como si el vaivén de la certeza a la incertidumbre se amplificara de película en película. Pero, en el espejo de la existencia, se dibuja algo diferente de una triste repetición de acontecimientos semejantes hasta el infinito.

El «espejo», palabra clave en la obra de Bergman. El cineasta lo convierte en el instrumento de la reflexión, el lugar privilegiado donde el ser se desdobra y se interroga, donde se ve sorprendido y entregado sin defensa. Más que la admiración, bien conocida, de Bergman por Cocteau —que también jugaba con los espejos—, vería yo aquí la afloración del sentido de la obra. En este universo, el espejo no es pasivo; aparece como el instrumento de una reflexión, en los dos sentidos del término. Y más aún porque, a veces, se presenta de tal manera que crea una visión de la realidad bajo la apariencia. Así, en *Noche de circo*, los rostros de Albert y de Anna se nos muestran primero, al despertar, encuadrados al revés, gracias al espejo; con ello queda instantáneamente indicado su estado de ánimo (BS, págs. 84-85). Del mismo modo, en *Sueños de mujer*, a Doris, la joven modelo, se la ve, gracias al espejo, a la vez de frente y de perfil: estas imágenes dentro de las imágenes permiten «reunir todas las apariencias de un mismo ser». (...) Vuelve a haber aquí «búsqueda del conocimiento» (BS, pág. 100).

En el mundo de Marguerite Duras, los espejos son agua muerta que refleja pasivamente el eterno recomenzar. En Bergman, el espejo es un instrumento activo del conocimiento. Permite que uno se interroge, se pregunte a sí mismo. No refleja juegos ya hechos, sino que, presentándonos la imagen de lo que tal vez somos, de lo que podríamos ser, ayuda a reflexionar sobre el sentido de la vida. El espejo torna presente otra apariencia de la persona; en vez de repetir pasivamente, descubre otro ángulo. Es, así, uno de los símbolos mayores del hombre «moderno», que reflexiona sobre la precariedad de su condición.

Es sobre todo el amor lo que el «espejo» refleja en este universo, «el amor que da la vida y la alegría», «el único valor que escapa a la nada» (BS, pág. 132). Porque el instantaneísmo de Bergman no tiene nada del hedonismo superficial de las *Nourritures terrestres* de Gide. Una especie de gravedad baña las imágenes de ternura. Sigue existiendo la posibilidad de que, más allá, o, mejor dicho, en el corazón de esta ternura, algo permanezca. La película *Como en un espejo* reúne los temas de la ternura y del espejo, pero, esta vez, con una óptica cristiana. El texto de san Pablo, al que alude Bergman, lo dice explícitamente:

La caridad nunca decae. ¿Y las profecías? Cesarán. ¿Y las lenguas? Se callarán. ¿Y la ciencia? Desaparecerá. Y cuando llegue lo perfecto, lo imperfecto desaparecerá. Cuando yo era niño, hablaba como un niño, pensaba como un niño, razonaba como un niño; cuando llegué a ser hombre, me despojé de lo que era de niño. Hoy vemos en un espejo, de manera confusa, pero entonces veremos cara a cara; ahora conozco sólo en parte, pero entonces conoceré perfectamente, como soy conocido.

En el presente, fe, esperanza y caridad, permanecen las tres; pero la más grande de las tres es la caridad (I Cor. XIII).

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. David, Martin y Karin lo atestiguan.

En *Fanny y Alexander* reaparecen casi todos los elementos de los guiones anteriores. Hallamos de nuevo al grupo teatral del comienzo, lastrado con dos elementos muy bergmanianos: el juego de sombras de Hamlet, el ballet de los ex-reyes y la obsesión de Strindberg, en que todo es posible. Esto lo representa el obispo luterano Vergerus, que impone a los dos niños un régimen de vida espantoso, del que Fanny y Alexander, incesantemente, tratan de liberarse. Hay también una seudo Kábala sobre Ismael; pero ¿es verdadera, o se trata de una trampa teatral? Algo de todo esto se manifiesta en el traje blanco de marinero que Alexander lleva en la tortura.

Indudablemente, hay en el guión críticas al dios-eco, pero hay también otra cosa: resulta que Jesucristo aparece citado en un pasaje especialmente grave. En las palabras que Edvard dirige a su mujer Emilia, le dice:

Estás pálida de odio y de cólera, Emilia. Te aconsejo la calma y el valor. Has vivido en un mundo artificial, enviscada en sentimientos artificiales. Tengo que enseñarte, como a tus hijos, a vivir en la realidad. No es culpa mía si la realidad es un infierno. En este mundo, Emilia, en esta realidad, fue Cristo torturado y muerto. (Silencio.) Por tu comportamiento irresponsable me obligas, a mí, a tomar la responsabilidad, no sólo de tus hijos, sino también de ti. Es una carga pesada, y siento una horrible soledad (FA).

Estas palabras, que nos indican un lugar secreto donde Cristo vive por nosotros, parecen marcadas por una esperanza conmovedora. ¿Quién se atrevería a afirmar que en el espejo oscuro en que se ven estos seres, que se desgarran y se buscan, no se refleja algún rayo del amor de Dios, que vence a la muerte?