

III. PRESUPUESTOS FILOSÓFICOS EN LA OBRA DE BERGMANIANA

3.1 - Ontología antropológica: el problema del hombre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA MUERTE: Sí, te oigo.

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

LA MUERTE: Pero permanece en silencio.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 - El drama existencial

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

¹³⁶ BERGMAN, Ingmar: **L'interna mágica**. (*Opus cit.*); p. 247.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.1 - La existencia como posibilidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2 - El problema del mal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 - El ser y la muerte

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.1 - La *angest* bergmaniana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁶ *Ibídem*, pp. 130-138.

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

3.3.2 - La trascendencia del ser

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Este es un fragmento extraído directamente del diálogo del film:

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

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

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

MINUS.- ¿Incluso la nostalgia y la aspiración?

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

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

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

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

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

MINUS.- Sigue hablando, papá.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4.1 - Nihilismo existencial

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4.2 - Genealogía y esperanza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-Sí.

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

-Sí-

-¿Entiendes?

-Entiendo.

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

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

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

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

¹⁸⁹ Véase el cap. IV de este libro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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