

Semántica del sonido ambiente en la obra cinematográfica de Ingmar Bergman

Autor: Paloma Hernández García

Director: Blas Payri

ANEXO III

1. ACOTACIÓN POR ETAPAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE INGMAR BERGMAN.

Pese a que la obra de Bergman se resiste a una catalogación sistemática, dado, no sólo su volumen, sino sobre todo su heterogeneidad y el carácter de su pensamiento y emocionalidad oscilatorios, nos adscribimos desde el presente estudio al modelo iniciado por Charles Moeller y continuado por Jordi Puigdomènech, según el cual podríamos dividir la filmografía de Ingmar Bergman en cinco grandes capítulos.

1.1 1ª FASE (1945-1948): OBRAS DE JUVENTUD.

Crisis (*Kris*, 1945).

Llueve sobre nuestro amor (*Det regnar på vår kärlek*, 1946).

Barco hacia la India (*Skepp till Indialand*, 1947).

Música en la oscuridad (*Musik i mörker*, 1947).

Ciudad portuaria (*Hamnstad*, 1948).

Hereder de una era que preconiza la muerte de los Absolutos como guías o conductores de la existencia humana, el pensamiento de Bergman se detiene en el individuo concreto, en los hombres y mujeres de carne y hueso que acontecen, más o menos desprevenidos, al caudal tumultuoso de su propia existencia. Es en este devenir azaroso y demoledor, en el que se sitúan la mayoría de los personajes de esta primera fase creativa del director sueco, quienes asisten al desarrollo de los acontecimientos siempre algo desvalidos y perplejos, forzados todos ellos a enfrentarse a situaciones extremas que les exige una toma de decisiones radicales. El núcleo temático de este primer periodo podría definirse,

por tanto, como el del individuo confrontado a su propio devenir y a su libertad de elección.

Tal y como acierta a señalar Puigdomènech, existen ciertos paralelismos entre la obra del director sueco y la clasificación dialectizada por Kierkegaard que determina tres estadios diferentes de la existencia: el estado estético, el estado ético y el religioso, identificado cada uno de los cuales con tres estados independientes y no recombinables entre sí de la conciencia humana. La mayoría de los personajes bergmanianos de esta primera etapa, indica Puigdomènech, podrían clasificarse dentro del estadio estético por su condición de prisioneros de lo puramente inmanente o dado, y por su tendencia a detenerse, a veces gustosamente (de forma incluso apasionada en el caso del Nietzsche joven), en un 'dejarse existir por lo que otros dictan' <<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 (...) Dados los diferentes caminos que se abren ante el ser individual, su existencia real deviene pura posibilidad o, mejor dicho, posibilidad de posibilidades>>¹.

En el caso del Bergman autor la identificación de este estadio estético en esta etapa primera de producción no es muy defendible, en nuestra opinión, ya que da muestras de una preocupación bastante firme en favor de los conflictos del existente y sobre todo, de las dificultades de coexistencia entre el Yo privado y el Yo plural, el Yo puesto en relación con los demás.

Si bien estas primeras películas han sido generalmente descritas como obras impresionistas, abocetadas, lo cierto es que logran una profundidad dramática que, si bien no alcanza, lógicamente, los destellos de sus obras de madurez, cuanto menos ilustran un tipo de compromiso temático y autoral ajeno al que la industria cinematográfica ofrecía en aquel momento en el resto de Europa y Estados Unidos. Dicha postura se justifica por ese buen hacer de las historias (el tipo de conflicto narrativo que plantean) y sobre todo por una muy buena dirección artística y actoral, talento claramente demostrado desde sus primeros filmes y que dotan a estas obras de juventud de una gravedad inusitada. Desde un punto de vista puramente formal, sin embargo, sí podemos admitir, sin reservas, un estado estético en la obra bergmaniana, aún adscrita a los modos imperantes de la época. Así resaltaremos sin duda el empleo perfectamente convencional que Bergman hace de la música (y del sonido en general), en todas las películas de su primera etapa. En ellas el sonido y la música intervienen aún de forma conservadora, aunque en absoluto diríamos de manera torpe, sino de un modo, precisamente, bien controlado, bien conceptualizado. Bergman es aún dependiente de la tradición pero es un dependiente muy atento, increíblemente eficaz. La música, por ejemplo, es utilizada en su función básica de puntualizadora, de enfatizadora de elementos narrativos y, como decimos, no se distrae, en sus líneas de construcción fundamentales, del empleo que otros directores hacían de la misma en aquel momento.

¹ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi. "Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman". Directores: Caparrós Lera, José María; Romero Baró, José María. Universitat de Barcelona. Departamento de Filosofia Teorética i Práctica. Tesis doctoral. 2001.

1.2 2ª FASE (1948-1955): OBRAS DE CONTENIDO PSICOLÓGICO.

Prisión (*Fängelse*, 1948).

La sed (*Törst*, 1949).

Hacia la alegría (*Till glädje*, 1949).

Juegos de verano (*Sommarlek*, 1950).

Tres mujeres (*Kvinnors väntan*, 1952).

Un verano con Mónica (*Sommaren med Monika*, 1952).

Noche de circo (*Gycklarnas afton*, 1953).

Una lección de amor (*En lektion i kärlek*, 1953).

Sueños (*Kvinnodröm*, 1954).

Sonrisas de una noche de verano (*Sommarnattens Leende*, 1955).

La segunda fase de producción del director sueco da inicio con la producción del sexto film de su carrera, **Prisión**, película que marcaría un hito en el panorama cinematográfico sueco gracias a su inusitada fuerza y al esfuerzo de ahondamiento psicológico y filosófico que Bergman imprimiría a la escritura del guión.

Esta segunda etapa, pese a permanecer aún anclada, en su expresión general, en el estadio estético kierkegardiano, da muestras, sin embargo, de una mayor lucidez y coraje a la hora de construir la problemática del existente individual abriendo su ámbito de reflexión hacia la problemática de la pasión como motor de la Voluntad, al problema del mal, a los misterios del nacimiento y de la muerte, a la condición humana, etc. Coincidiendo con esta consolidación de temáticas, nos encontramos a un joven realizador capaz ya de exigir y mantener ciertos poderes respecto a los procesos de producción de sus películas lo que las dotará de un carácter más autoral.

Esta segunda y fértil etapa de producción cinematográfica ha sido caracterizada por la célebre frase de Moeller como <<una oscilación entre el rosa y el negro>>, en clara alusión al carácter oscilatorio de las temáticas de estas películas y a esa forma ciertamente irónica de contemplar el viaje hacia la desesperación <<Este procedimiento se explica por el miedo del cineasta a llegar demasiado lejos en la afirmación o en la negación. Pocos creadores habrán subrayado tanto como Bergman el lado enigmático de la existencia. Así, las imágenes finales de muchas de sus películas nos devuelven a la vida sencilla y cotidiana, y más particularmente a alguna imagen de ternura, "ömhet", la única realidad válida de la existencia, según Bergman; la más frágil y, a la vez, la más rica de sentido>>².

Pese a que esta segunda etapa cinematográfica podría seguir identificándose, en líneas generales, con ese particular estado estético Kierkegardiano (debido en parte al momento vital que experimenta el propio autor, aún en plena juventud), lo cierto es que, poco a poco, van despuntando tipos complejos de personaje <<el contrapunto viene dado por ciertas figuras 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

² MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. Paris: Cahiers du cinema Sarl, 2011. 103 p.

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>>³.

Así es como irrumpe, no sólo en el panorama cinematográfico sueco sino en el internacional, la fuerza arrebatadora de **Un verano con Mónica**, no sólo caracterizada por el especialísimo ambiente de trabajo en que fue rodada sino por la incorporación de un halo de modernidad gratamente aplaudido por sus contemporáneos. Así, Godard resaltaría el buen uso que el autor hace de su cámara con el fin de <<atrapar el instante presente en lo que tiene de fugaz y profundizar en él para otorgarle valor de eternidad>>⁴, al tiempo que definiría **Un verano con Mónica** como <<el primer filme baudeleriano. Sólo Bergman sabe filmar a los hombres tal y como son amados y odiados por las mujeres y a las mujeres tal y como son amadas y odiadas por los hombres>>⁵.

Por otro lado, será en **Un verano con Mónica** donde Bergman documente por primera vez de forma muy eficaz el conflicto al que se ven expuestos sus personajes al plantearse el tránsito hacia un estadio ético de la conciencia.

1.3 3ª FASE (1956-1963): OBRAS DE CONTENIDO SIMBÓLICO.

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*, 1956).

Fresas salvajes (*Smultronstället*, 1957).

En el umbral de la vida (*Nära livet*, 1957).

El rostro (*Ansiktet*, 1958).

El manantial de la doncella (*Jungfrukällan*, 1959).

El ojo del diablo (*Djävulens Öga*, 1960).

Como en un espejo (*Sasom i en spegel*, 1960).

Los comulgantes (*Nattvardsgästerna*, 1961).

El silencio (*Tystnaden*, 1963).

Periodo identificado con la superación del estadio estético y el tránsito hacia el estadio ético de la conciencia del que nos habla Kierkegaard. La inquieta búsqueda intelectual y religiosa alumbró en 1956 con la emblemática película **El séptimo sello**, a la que seguirán otra serie de obras que hasta 1963 presentarán una descarnada interpelación hacia el ser trascendente. Bergman iniciaría un complejo y polémico trayecto como autor <<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

³ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi. "Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman". Directores: Caparrós Lera, José María; Romero Baró, José María. Universitat de Barcelona. Departamento de Filosofía Teórica i Práctica. Tesis doctoral. 2001.

⁴ MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. Paris: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

⁵ MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. Paris: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

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>>⁶.

Durante esta etapa Bergman hará uso de toda una serie de códigos simbólicos sobre los que proyectar sus planteamientos metafísicos <<Tuve la idea de hacer **El séptimo sello** al contemplar los motivos figurados en pinturas de iglesias medievales. Juglares errantes, la peste, los flagelantes, la muerte que juega al ajedrez, los verdugos de las brujas, las cruzadas... Esta película no pretende dar una imagen realista de la vida en Suecia durante la Edad Media. Es un ensayo de poesía moderna, que traduce la vivencia de un hombre moderno, pero está realizado libremente con motivos medievales. En mi película, el caballero regresa de las cruzadas como en nuestros días vuelve de la guerra un soldado. En la Edad Media, los hombres vivían aterrorizados por la peste. Hoy día, viven aterrorizados por la bomba atómica. **El séptimo sello** es una alegoría cuyo tema es sencillísimo: el hombre, su búsqueda eterna de Dios, con la muerte por única respuesta>>⁷.

Sin embargo, el camino iniciado por **El séptimo sello** y continuado por **Fresas salvajes** y **El manantial de la doncella**, no dio el resultado que muchos esperaban y, lejos de conducir al autor hacia una conversión declarada hacia el catolicismo, terminó arrojándolo a los abismos próximos al nihilismo existencial <<Comienzo a llevar una existencia burguesa que es una copia exacta de lo que yo entiendo por una vida en un clima de 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>>⁸.

‘Como si el problema de saber quién es Dios fuera saber qué es el hombre’, Bergman ingresa, tras una intensa interpelación a Dios, en posturas cercanas a la desesperanza <<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>>⁹. Es el momento en que irrumpe la trilogía conocida como ‘el silencio del hombre’ (frente al silencio de Dios), terna cinematográfica integrada por **Como en un espejo**, **Los comulgantes** y **El silencio**.

⁶ KIERKEGAARD, Søren. *Mi punto de vista*. (Opus cit.), pp. 80-81.

⁷ BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.

⁸ BJÖRKMAN, S.; MANN, T.; SIMA, J. *Conversaciones con Bergman*. (Opus cit.); pp. 167 y 194.

⁹ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi. “Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman”.

Como en un espejo, considerada por su autor como su primera película de verdad¹⁰, enfrenta el problema de la incomunicación <<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 criatura 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>>¹¹.

A esta etapa fecunda, alimentada de urgentes cuestionamientos religiosos e intelectuales, le seguirá un nuevo periodo de crisis personal amplificado por la gran inestabilidad emocional surgida tras la ruptura de su matrimonio y por la acumulación de sus responsabilidades como director del Teatro de Estocolmo*. El estrés y el agotamiento forzarán su ingreso en una clínica de reposo durante el verano de 1966*. Será desde este particular estado de las cosas desde donde se gestaría el guión de **Persona**.

1.4 4ª FASE (1964-1980): OBRAS DE EXPRESIÓN CRÍTICA

¡Esas mujeres! (*För att inte om alla dessa kvinnor*, 1964).

Persona (*Persona/Manniskoättarna*, 1965).

La hora del lobo (*Vargtimmen*, 1967).

La vergüenza (*Skammen*, 1968).

Pasión (*En passion*, 1969).

El rito (*Riten*, 1969).

La carcoma (*Beröringen*, 1971).

Gritos y susurros (*Viskningar och rop*, 1972).

Secretos de un matrimonio (*Scener ur ett äktenskap*, 1973).

La flauta mágica (*Trollflöjten*, 1974).

Cara a cara (*Ansikte mot ansikte*, 1975).

El huevo de la serpiente (*The Serpent's Egg*, 1977).

Sonata de otoño (*Höstsonaten*, 1978.)

De la vida de las marionetas (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980).

Con **Persona** se inicia la que sería la cuarta fase creativa del director sueco. Obra considerada mítica por su carácter experimental¹², **Persona** ha sido abordada desde muy variados puntos de vista. Así Company escribe <<Bergman destruye la fascinación del efecto de realidad base de la representación cinematográfica dominante, mostrando toda la cacharrería distanciadora, toda la tramoya de dispositivo (...) **Persona** es un film que habla de sí mismo, de su propia filmicidad>>, argumento que apoya Susan Sontag

¹⁰BERGMAN, Ingmar : <<Ésta es mi primera película. Todos mis filmes anteriores no han sido más que estudios>>. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.

¹¹ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi. "Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman".

¹² <<El primer título de Persona era cinematografía: 'La única cosa que no se podía negar era que mi film iba a ser un film'>>.

<<(Persona) es un film sobre la partición y la fusión>>. José de la Colina la definirá como una <<irrupción brutal del vacío, de lo inexpresable, que es lo que puede causar la verdadera muerte del artista como tal>>. Otro comentario en la línea identifica el film como la <<muerte de la significación como tal, de la opacidad de las palabras que siguen remitiéndose a algo que no se encuentra en ellas mismas. De las dificultades de los procesos cinematográficos de simbolización>>. **Persona** según Roland Barthes lograría <<suspender el sentido desembarazándolo de todos los significados parásitos>>, sería un claro exponente de la <<reversabilidad de las apariencias, de la porosidad de los rostros, del desposeimiento absoluto>> o en comentario de Mandelbaum <<**Persona** o el arte de entrar en materia>>.

El momento especialísimo en que se gesta **Persona**, terminaría desembocando, necesariamente, en una visión más incierta y desesperanzada de la condición humana que la expuesta en **El silencio**, si cabe. Se inicia la nueva tríada temática que algunos autores han dado en llamar 'la trilogía del aislamiento' <<En **La hora del lobo**, **La vergüenza** y **Pasión** he visto como una nueva trilogía en la obra del maestro sueco, aunque esta vez de carácter metafísicoexistencial. Una trilogía, un discurso -si me apuran- acerca del hombre y su razón de ser y existir, en la cual se evidencia la incertidumbre y la crisis personal de un artista de excepción: Ingmar Bergman. Incertidumbre aguda a nivel de conciencia, en la que cuestiones tan capitales como la verdad y el engaño, el egoísmo y la humildad, la soledad y la incomunicación, la creencia y la duda, el fracaso y la insatisfacción, la angustia y la neurosis, el desaliento y la desesperación, la muerte y la violencia... y, en fin, el ser y la nada son expuestos por Bergman a través de un planteamiento singular que parece tomar pie en su propio existir en la isla de Färo, donde reside voluntariamente recluido y marginado de la sociedad>>¹³.

Como ya habíamos indicado anteriormente, en 1967 Bergman atraviesa un periodo tumultuoso agravado, no solo por una situación personal de inquietud, sino por una particular inestabilidad de la industria cinematográfica sueca que sufre un descenso importante en sus cuotas de público en sala. A estas condiciones se une el descubrimiento de la isla de Färo, a unos ochenta y cinco kilómetros del continente sueco, lugar mítico que terminaría convirtiéndose en la residencia del cineasta y que, a la postre, destinaría como escenario de varias de sus obras fílmicas posteriores. A partir de este momento y durante los siguientes veinte años, Bergman organizaría su vida en torno a sus dos grandes labores: invierno y teatro en la ciudad y verano y cine en la isla de Färo.

Es desde este retiro voluntario, desde esta 'insularidad' dotada de amplio significado metafórico, desde donde Bergman programa algunos de sus filmes más intimistas, sus 'filmes de cámara' o *kammerspielfilm*, piezas caracterizadas por su extraordinaria condensación narrativa, al estilo del teatro de cámara de Strindberg, y en las que experimenta una depuración tanto de medios, como de actores, de espacios, de decorados y de tiempos. Se inicia así un duro proceso de simplificación no exento de

¹³ CAPARRÓS, José M. Cita no localizada.

sacrificios como así atestiguan algunos comentarios del propio Bergman <<Fue un duro combate porque cuando eres una vieja puta es difícil quitarse todo el maquillaje>>¹⁴.

La convulsa, contradictoria y extraordinariamente rica producción cinematográfica del Bergman de esta cuarta etapa, resulta muy bien definida en el siguiente comentario de Puigdomènech <<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. Reincidiría en el tema de la incomunicación humana pero 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>>¹⁵.

1.5 5ª FASE (1981-2007): OBRAS DE RECONSTRUCCIÓN GENEALÓGICA.

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

Después del ensayo (*Efter repetitionen*, 1982).

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

Las mejores intenciones (Novela-guión, año 1991).

Niños del domingo (Novela-guión, año 1992).

Conversaciones íntimas (Novela-guión, año 1996).

En presencia de un clown (*Larmar och gor sig till*, 1997. Producción la Tv. sueca).

Infidel (Guión, 1999).

Creadores de imágenes (*Bildmakarna*, año 2000. Producción para la Tv. sueca).

Sarabanda (*Sarabande*, 2003. Producción para la Tv. sueca).

Con la producción de **Fanny y Alexander** Bergman inicia la que se ha dado en llamar la etapa de reconstrucción genealógica, la cual toma como punto de partida, por un lado, la revisión de su propia historia a través de la novelización de sus recuerdos biográficos y por otro, la recreación de un cosmos narrativo y simbólico capaz de aglutinar en una sola película los eternos temas de su filmografía. A saber: la existencia de dios, el luteranismo, el ser humano y la muerte, la exaltación de la juventud, la mujer y su rol en la sociedad y el valor de lo sencillo. La tarea la enfrenta Bergman, sin embargo, desde un particular estado de ánimo que le capacita para detenerse en una cierta forma de alivio creativo, de goce <<Al fin quiero dar forma a la alegría que, a pesar de todo, hay en mí y a la que tan poco y débil vida doy en mi trabajo. Poder describir la fuerza de la acción, la amabilidad, la gentileza, no estaría tan mal por una vez>>¹⁶.

Con la presentación pública de **Fanny y Alexander**, Bergman declararía su propósito de clausurar su periodo como realizador de películas, convencido de haber agotado sus recursos narrativos en ese ámbito. Durante los años siguientes, ya retirado

¹⁴ MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. París: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

¹⁵ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi. "Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman".

¹⁶ BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.

definitivamente a la isla de Färo, el autor sueco emprendería una intensa labor de reconstrucción genealógica que volcaría en tres novelas autobiográficas más tarde convertidas en guiones y llevadas a la gran pantalla por directores de su entorno de confianza (Bille August, Daniel Bergman y Liv Ullman). **Las mejores intenciones**, **Niños del domingo** y **Conversaciones íntimas** son el resultado de este nuevo esfuerzo de autocomprensión, realizado con conmovedora valentía a través de la exploración de las claves de su propio malestar respecto de la difícil relación que mantuvo con sus padres y, de forma puntual, con su padre Henrik Bergman, pastor luterano que imprimió a la educación de sus hijos un elevado grado de disciplina moral y exigencia <<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 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">>¹⁷.

Bergman parece acceder, en estos últimos años de su vida, a una cierta forma de comprensión y ternura respecto a sí mismo y a su entorno afectivo más inmediato y conflictivo, el de su infancia y la compleja relación con su padre. Su obra, exponente de una infatigable búsqueda intelectual, afectiva y espiritual, permanece como ejemplo de un hombre en proceso permanente de duda y curiosidad.

¹⁷ BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.