

Semántica del sonido ambiente en la obra cinematográfica de Ingmar Bergman

Autor: Paloma Hernández García

Director: Blas Payri

ANEXO II

1. PRINCIPALES LÍNEAS DE PENSAMIENTO EN INGMAR BERGMAN

1.1 La necesidad de comunicación

1.2 La trascendencia del arte

1.3 Invitación a la reflexión

1.4 La trascendencia del ser

1.5 La muerte

1.6 El problema del hombre

1.7 La infancia

1.8 El engagement político

1. PRINCIPALES LÍNEAS DE PENSAMIENTO EN INGMAR BERGMAN

El cuestionamiento existencialista de Bergman no se considera en el presente ensayo como una postura caprichosa o anecdótica, adscrita a la moda imperante de su época sino, más bien, como el resultado natural de una experiencia personal de autoindagación y superación, como una búsqueda existencial más que como la consecuencia racionalizada de un teórico académico, constituyéndose, en este marco de acción, como un efecto inmediato del destino ya preconizado por Nietzsche, el del advenimiento del individuo enfrentado a su propia existencia, posicionamiento vital del que Bergman, como

sujeto sensible, cuestionador y portador de una biografía¹, no podría escapar por el simple hecho de ser hijo de su época.

Bergman podría ser considerado, desde esa perspectiva, como una suerte de víctima del destino trágico del individuo, destino advenido tras la completa transformación de los valores heredados de la tradición, transformación inherente a la posmodernidad y de la que todos somos, por tanto, usufructuarios².

Existe, tal sería el caso de Bergman, una potencialidad intuitiva que dota al artista de una rara capacidad para penetrar en el lado oscuro del ser, que lo predispone de forma eficaz para aproximarse a lo más confuso y perturbador de la existencia y, sobre todo, que le capacita para domeñarlo, para darle forma y devolverlo a los demás, al espectador, en forma digerible, nutritiva, tal y como indica Nietzsche <<¿Qué ha de hacer el filósofo? Entre el hormiguero humano ha de subrayar el problema de la existencia y, en general, los problemas eternos. El filósofo ha de conocer aquello que es necesario y el artista lo ha de crear. El filósofo es quien con mayor necesidad ha de resentirse del sufrimiento general, de la misma manera que cada uno de los filósofos griegos de la Antigüedad expresan una necesidad: la de instalar en el mundo su sistema>>³.

Desde su faceta de creador, de individuo extraído de entre la masa estandarizada de existentes, Bergman asumirá con asombrosa disciplina la difícil tarea de sentir y pensar el mundo para convertirse, a través de su trabajo, en una especie de interventor social, de paradigma de lo que debe ser una aproximación a la reflexión filosófica realizada desde el lenguaje fílmico.

El autor sueco, por tanto, no puede ser considerado meramente en su faceta de realizador de cine sino, sobre todo, en su potencial como individuo sensible, creativo y pensador, razón por la que merecerá la pena detenernos, aunque sea de forma somera, en los cuestionamientos más principales de su pensamiento.

1.1 La necesidad de comunicación

Toda la trayectoria creativa de Bergman circula, según nuestros presupuestos, en torno a la búsqueda de aquellas metáforas plásticas capaces de contener y, sobre todo, de comunicar tanto sus experiencias como existente individual, como la formulación de sus reflexiones personales en torno a las mismas.

Nos encontramos, por tanto, frente a una de las grandes temáticas abordadas en el cine de Bergman: la comunicación entendida desde un punto de vista filosófico. Es decir, su cuestionamiento como operación posible o no, la cual se pone en entredicho dada la

¹ <<El historicismo, surgido en Alemania, sostiene que la historia es el elemento más importante para los seres humanos, el devenir de las cosas referidas al ser individual o a la comunidad en general. El ser humano es historia, y se va constituyendo a lo largo del tiempo. Como consecuencia de estas tendencias surgieron en la filosofía orteguiana los conceptos de razón vital y razón histórica. En este sentido, la filosofía de Ortega y Gasset no cree en la naturaleza como fuerza modeladora del individuo sino en la historia, el individuo es portador de una biografía, de una historia, y sólo a partir de ella es que se construye>>. Disponible en Web: http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ortega_y_Gasset.

² Usufructuarios en el sentido en que el individuo moderno se plantea su propio existir, no porque lo haya pensado así, sino porque ha heredado dicha forma de pensamiento de su momento histórico (Nota del autor).

³ NIETZSCHE, F.: *Consideraciones intempestivas*. Madrid: Alianza, 1988; p. 156.

dificultad de establecer auténtico contacto emocional con uno mismo y con los demás, el hecho inevitable, en palabras de Juan Miguel Company, de que <<Fuera del para-sí de la conciencia, está el sí-en el mundo donde la relación con el otro es siempre agresiva>>⁴.

Herederio, asimismo, del pensamiento sartriano pero ligeramente desviado del mismo por convicción, Bergman se plantea la problemática de la comunicación humana siempre desde la perspectiva optimista del 'sí', alejándose, por tanto, del pesimismo arraigado en el pensamiento de **Schopenhauer** y, más directamente todavía, del pensamiento del filósofo francés. Así, si para **Sartre** <<L'enfer c'est les autres>>⁵, para Bergman siempre será preferible un infierno compartido a un infierno vivido en soledad (introducir cita). Toda la filmografía de Bergman se construirá, por tanto, a partir de esta convicción personal y así, en todos los universos diseñados por el autor aparecerá la pareja (hombre/mujer; madre/hija; padre/hijo) o el grupo, como vehículos conductores de la experiencia existencial. Así escribe Puigdomènech <<pese a las dificultades que presenta la comunicación humana (...), el cineasta sueco la considera un elemento imprescindible para el acceso a la existencia, pues un hombre o una mujer en soledad es poco más que nada. Al igual que todo lo que es existencial, la comunicación está más allá de cualquier conocimiento posible, ya que se la vive, pero no se la conoce. Pone en duda que una comunicación plena y entera sea posible, aunque sea precisamente su carácter utópico lo que impulse al ser humano a afrontar con cierta ilusión el riesgo de vivir en pareja>>⁶.

La soledad del individuo nunca será representada, en los cosmos cinematográficos de Bergman, en su estado fáctico ya que sus personajes definen su problemática existencial tanto mejor cuanto que se les sitúa en un entorno social, de manera que su propio aislamiento, la definitiva soledad en que vive el existente individual, resulta así resaltada, definida con mayor violencia que si ésta fuera representada en su estado literal.

En un mundo tal, donde el individuo sólo se proyecta como ser en la medida en que su individualidad se confronta con los demás, el soliloquio nunca tendría cabida y, así, las palabras, aunque "mentirosas", se nos ofrecen como una posible, aunque defectuosa, forma de simbolización dado que, en consideración del dramaturgo Samuel Beckett <<Hay que hablar mientras queden palabras aunque éstas sólo se remitan a sí mismas, a su vaciedad comunicativa>>⁷.

1.2 La trascendencia del arte

Escribe Jacques Mandelbaum <<(Bergman) es uno de esos artistas que, al percibir el mundo como una representación, no dejan de preguntarse sobre la representación del mundo y plantea esa pregunta como la única certidumbre posible>>⁸. En efecto, el

⁴ COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999.

⁵ SARTRE, Jean-Paul: <<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>>. *Huis clos*, (A puerta cerrada 1944). Losada. Buenos Aires. 1974

⁶ 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.

⁷ Pese a que "Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada (...) La palabra es todo lo que tenemos". Cita no localizada de Samuel Beckett.

⁸ MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. Paris: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

cuestionamiento sobre la trascendencia del arte y sobre la responsabilidad moral del artista planea de forma permanente en la obra del director sueco y de ello dejan constancia sus abundantes escritos autobiográficos. Muchos de sus filmes adoptarán la cuestión como tema principal de la trama (**Noche de circo, El Rostro, La hora del lobo, El rito, Después del ensayo**). En otros, el cosmos artístico aparece anecdóticamente citado (**Barco hacia la India o El silencio**), mientras que la gran mayoría de sus películas lo sitúan como elemento contrastante, como irremplazable impulsador de la trama principal (**Como en un espejo, El huevo de la serpiente, En presencia de un payaso, Sonata de otoño**).

Escribe Company <<Bergman se enfrenta a la noción burguesa del arte como sublimación, como redentora de la miseria moral del artista, y parece asentir a ella>>⁹. Pero no solo sería heredero de una corriente de pensamiento que encuentra en el arte una forma de salvación personal, de autosuperación, sino que le otorga, asimismo, una importante función social ya que, opina Bergman, el arte siempre debe estar al servicio de algo, siendo inadmisibles la concepción del artista como ente aislado del mundo, cuestión que lleva al extremo en su filme **Como en un espejo** al poner en duda el derecho del artista a comportarse como un parásito social¹⁰.

Bergman fija constantemente su atención, su reflexión y su exigencia en torno a la compleja figura del artista el cual, como sujeto intuitivo y sensible, es el que mejor pertrechado está para aproximarse y sobrevivir al lado oscuro del ser, al abismo del autoconocimiento. Para esta suerte de artistas, el arte poco tiene que ver con la representación imitativa o meramente descriptiva de las fuerzas de la naturaleza. Muy al contrario, algunos de los testimonios del cineasta Bergman revelan un elevado concepto del arte <<Haciendo caso omiso de mis propias creencias y dudas, que carecen de importancia en este sentido, opino que el arte perdió su impulso creador básico en el instante en que fue separado del culto religioso. Se cortó el cordón umbilical y ahora vive su propia vida estéril, procreando y prostituyéndose. En tiempos pasados el artista permanecía en la sombra, desconocido, y su obra era para la gloria de Dios. Vivía y moría sin ser más o menos importante que otros artesanos; valores eternos, inmortalidad y obra maestra eran términos inaplicables en su caso. La habilidad para crear era un don. En un mundo semejante florecían la seguridad invulnerable y la humildad natural>>¹¹.

Bergman denuncia con estas duras palabras, no tanto la intimidad del artista o un personal y nostálgico deseo de recuperación de gloriosos tiempos pasados, sino la fría mercadotecnia que hoy día vehicula y constriñe buena parte de su libertad creadora desvinculándola de las causas que la originan y transformándola en un mero producto de consumo, el cual se presenta, la mayoría de las veces, ya vacío de todo contenido fundacional, deshumanizado e inútil de cara a esa función redentora o social a la que hacíamos referencia. De nuevo en palabras de Company, el artista ya <<no es un iluminado, desconocedor de sus propios poderes mágicos, simplemente es un simulador, alguien que miente>>¹².

⁹ COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999.

¹⁰ Referido al escritor, al personaje del padre en *Como en un espejo*.

¹¹ BERGMAN, Ingmar: *Cuatro obras*. Buenos Aires: Sur, 1965; p. 21.

¹² COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999.

Consciente de su responsabilidad como artista, Bergman deja testimonio de sus más íntimos temores de forma conmovedora <<Lo que los críticos digan de mí como realizador no me afecta en lo más mínimo. Pero cuando hablan de mí como autor, ahí entonces me siento como desollado vivo>>¹³.

Y aún declara en otro momento <<Todos los artistas, salvo los actores, debieran ser invisibles (...) Ahora y durante estos últimos años, he considerado la tendencia del artista en colocarse cerca de su obra y comentarla como una intrusión ilícita en el placer de las críticas y las posibilidades del público de descubrir lo que ve, lo que oye o, simplemente, lo que siente. Experimentamos una verdadera necesidad de confidencias. Si hay unos lunares ensuciando la obra de arte se le pega de golpe una explicación lógica. Si alguien, ¡oh, abominación! ha sido lo suficientemente cruel como para poner en duda la grandeza de la obra, se inicia una polémica con mucha prudencia y cortesía mientras se nos hace un nudo en la garganta, traicionando nuestra ira. ¡De golpe tenemos una idea clara acerca de la verdadera significación de la obra y la profetizamos a los cuatro puntos cardinales! Hasta el momento en que tal idea se deshinch (..) La gente muerde en la obra de arte como en una rebanada de pan con mantequilla, y el artista, encima, viene a ofrecerse espontáneamente como aliño>>¹⁴.

Consciente de su compromiso con el espectador, Bergman se convierte en un autor extremadamente exigente consigo mismo, siguiendo así la estela de otros autores tales como su adorado Strindberg quien declararía <<Tengo que saber con exactitud. Y para ello exploraré mi vida a fondo, con tacto, científicamente. Quiero utilizar todos los medios auxiliares de la nueva psicología, aprovechar la sugestión, la lectura del pensamiento, el potro del tormento espiritual>>¹⁵.

1.3 Invitación a la reflexión

Pese a la intensidad cuestionadora de sus guiones, Bergman no es un autor obsesionado por encontrar soluciones ni mucho menos por ofrecerlas a su público. Lo que logra en su trabajo es, ni más ni menos, vehicular las preguntas, ponerlas en comunicación de los demás. Nietzsche hace un tanto de lo mismo al declarar que él no escribe filosofía para enseñar a los demás cómo deben pensar sino para anunciarles que deben pensar por sí mismos. El realizador sueco no es, por tanto, un dador de respuestas sino de preguntas. Así escribe Aranguren <<La finalidad -finalidad sin fin- de la obra de arte, ¿es dar soluciones? Yo creo que no. Lo que tiene que hacer es plantear el problema a suficiente profundidad y dejar abiertas o, mejor, abrir perspectivas, posibilidades, salidas>>¹⁶

El autor sueco hace un permanente llamamiento al espectador a mantener una actitud activa, reflexiva, frente al hecho artístico. En palabras de Puigdomènech <<La aprehensión de una película por parte del espectador es una aprehensión por simpatía, un fenómeno por el que tiene lugar un reconocimiento del otro y, al mismo tiempo, una expresión del yo. Quedan así enlazados toda una serie de elementos epistemológicos y expresivos como son innatismo, experiencia vital, estado de ánimo, cultura artística,

¹³ BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.

¹⁴ BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.

¹⁵ STRINDBERG, August. Cita no localizada.

¹⁶ ARANGUREN, J.L.L. Cita no localizada.

anhelo de la trascendencia, etc. Estos elementos dan lugar a ciertos signos lo suficientemente comunes como para ser susceptibles de una interpretación que, evidentemente, no es fija, ni lógica, ni científica>>¹⁷. Más adelante continua Puigdomènech <<El papel del crítico cinematográfico ha de cifrarse más en informar al espectador medio acerca del origen historico-cultural de la simbología empleada en la película, que en desentrañar el supuesto sentido final>>¹⁸. Ya que, muchas veces, ni siquiera existe tal sentido.

1.4 La trascendencia del ser

Si existe un pensamiento que atraviesa toda la obra e historia vital de Ingmar Bergman, éste es el de la pregunta acerca de la trascendencia de la vida humana. ¿Existe algo más allá o, por el contrario, todo circula en torno a la inmanente experiencia de estar vivos en el mundo y sin capacidad ni posibilidad para superar tal mundanidad? Tal presupuesto, de hecho, es característico del pensamiento existencialista y, tal y como comentábamos en la introducción al presente capítulo, arraiga ya en la duda existencial del héroe sumerio Gilgamesh. Partiendo de este planteamiento principal, habría que distinguir, dentro de la corriente de la filosofía de la existencia, tres posicionamientos fundamentales: el existencialismo cristiano representado por **Søren Kierkegaard**, el existencialismo ateo de **Sartre** y el existencialismo agnóstico de **Heidegger** que no sólo considera inaccesible para el conocimiento humano la idea de Dios y de lo trascendente sino que declara que la existencia o inexistencia del mismo resultaría irrelevante para los problemas metafísicos del individuo. Desde esta perspectiva, indica Puigdomènech, <<podemos circunscribir el pensamiento bergmaniano dentro del existencialismo, pero siempre que se acepte en él la búsqueda de lo religioso, de lo espiritual, (de una cierta) idea de la trascendencia en la que se identifica a Dios con la conciencia, entendiendo ésta como el conocimiento interior del bien>>¹⁹.

Hijo de un riguroso pastor luterano, Ingmar Bergman no pudo desprenderse de sus atávicas creencias religiosas hasta la edad de dieciocho años, momento en el que experimentaría una dura decepción personal al no lograr comprender la indiferencia de un Dios capaz de no atender el amor entre dos jóvenes (él mismo enamorado de una joven judía desaparecida, junto con su familia, el verano de 1936 en un campo de concentración nazi). A lo largo de su trayectoria como guionista, realizador de cine y escritor, el autor sueco deambularía en pos de una certeza religiosa. Él mismo explica en sus memorias la razón del carácter oscilatorio de sus planteamientos <<He absorbido el cristianismo con la leche materna, he salido de un mundo cristiano conservador. En estas condiciones es evidente que algunos arquetipos hayan permanecido en el fondo de mi conciencia y que algunas líneas, algunos fenómenos, algunos comportamientos, sean idénticos a los fenómenos de la concepción cristiana>>²⁰.

¹⁷ 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.

¹⁸ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi.

¹⁹ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi.

²⁰ BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.

Su filmografía está marcada, de manera definitiva, por ese tránsito entre la fe y la duda y así, aunque ya hemos indicado que 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. Es la etapa de **El séptimo sello, Fresas salvajes y El manantial de la doncella** a la que siguió otra fase próxima al agnosticismo (**Como en un espejo, Los comulgantes y El silencio**) <<Esa búsqueda casi desesperada de Bergman -se habló en su momento de una posible conversión al catolicismo, influencia que él ha negado- se acabaría con el film **El silencio**, en el cual nos presentó un mundo sin sentido, lleno de aberraciones eróticas, en el que han sido cambiados todos los valores y se ha perdido hasta la facultad de entender y comunicarse (...) Así, Bergman pasaría del existencialismo y del cuasi-cristianismo al agnosticismo más amargo>>²¹.

La mayoría de los estudiosos de la obra de Bergman coinciden en citar el film **El silencio**, última película de la llamada 'trilogía del aislamiento', como un punto y aparte dentro de su búsqueda de respuestas a la cuestión de la trascendencia. Con la irrupción del implacable universo referido por **El silencio**, dará comienzo una fase de replegamiento en la que, en palabras de Puigdomènech, el silencio de dios dará paso al silencio del hombre <<Esa búsqueda radical y casi desesperada de Bergman se acabaría con **Tysnadenn (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>>²².

Dará inicio, por tanto, una nueva fase en la que el autor sueco clausurará su preocupación por lo trascendente para concentrarse en la complejidad del individuo y la dureza del mundo. Filmes como **La vergüenza** o **El huevo de la serpiente** serán enunciadores de este sentir dramático que experimenta Bergman en un momento histórico alucinado por la amenaza de un posible conflicto nuclear devastador. El director sueco perfilará, durante estos años, el pavoroso retrato de una humanidad desprovista de esperanza, perdida entre la instantánea rendición al materialismo rampante y su incapacidad para asumir las riendas de su presente. En ese estado de ánimo se circunscriben las palabras de Bergman <<Desde hace veinte años estoy convencido de que el ser humano es un producto deforme de la naturaleza, si no ¿Cómo explicar lo que ocurre?>>²³. Una vez más, cabe destacar en el contexto de producción de películas como **La vergüenza** o **El huevo de la serpiente** la resistencia del autor sueco a dejarse atrapar por los etiquetados ideológicos <<(habría que entender el resurgimiento del Nazismo), no como dentro del contexto de crisis de la sociedad capitalista, sino como algo mucho más eterno y metafísico, la condición humana en abstracto>>²⁴, y es en esta preocupación por lo humano de donde surgen las preocupaciones éticas de Bergman.

El logro de cierta estabilidad emocional, pasados los años, y la superación de la Guerra Fría en el contexto político internacional, habilitarán al realizador sueco para el

²¹ Localizar cita.

²² CAPARRÓS LERA, José María: "El silencio de Bergman", en la revista *Mundo* (17-I-1976); p. 48.

²³ COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999.

²⁴ COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999.

afrontamiento de una nueva fase en su perpetua búsqueda de sí mismo. Es lo que Charles Moeller ha dado en llamar la etapa genealógica que hace referencia al intenso proceso introspectivo al que se dedicará Bergman durante los últimos años de su vida. Este propósito de ahondamiento en su propia trayectoria biográfica no tendrá un objetivo psicoanalítico sino, más bien redentor, como un deseo de aceptación de su propia circunstancia histórica. De este periodo de autoindagación, Bergman parece extraer una certeza luminosa y válida frente a su permanente cuestionamiento por el sentido del ser y la posibilidad o no de la trascendencia. Se trataría de la asimilación del Amor como posibilidad única y real no sólo de existir en el mundo sino de trascenderlo, convicción ya presentida en etapas anteriores y de lo que deja mención el siguiente testimonio ofrecido a propósito de **Como en un espejo** <<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 terrestre. Y es lo que se quiere expresar en la secuencia final, el amor como única forma concebible de santidad.>>²⁵

El amor o la ternura, en comentario de Charles Moeller, como la única posibilidad de trascendencia dado que aquel que haya sido importante para la vida de otra persona perdurará en su memoria para siempre <<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>>²⁶.

1.5 La muerte

Como ya hemos indicado reiteradamente a lo largo de este estudio, Bergman se sitúa en una permanente interrogación acerca del sentido de la vida y de la inexorabilidad de la muerte, y así experimentará, a lo largo de su vida, agudas crisis de angustia provocadas por el rechazo irracional hacia una existencia finita y por la necesidad de comprenderse y aceptarse a sí mismo como mortal. Las raíces de su exacerbada conciencia de la muerte y de su necesidad de conectar creativamente con sus angustias pueden rastrearse fácilmente en su biografía <<Si uno nace y se cría en una vicaría llega a comprender lo que significan la vida y la muerte. Mi padre celebraba funerales, bodas, bautizos, daba consejos y preparaba sermones. El demonio era algo conocido y, en la mente de un niño, había necesidad de personificarlo. Y ahí es donde entra en mi vida la linterna mágica>>²⁷.

Siendo <<la muerte, junto con el sexo, lo irrepresentable por excelencia>>²⁸, el realizador sueco no claudicará en su búsqueda de soportes simbólicos capaces de asimilar la sorpresa ante la extinción de la vida y su ineludible condición de finitud. Así, abordará tan

²⁵ BJÖRKMAN, MANNS & SIMA: *Conversaciones con Bergman*. (Opus cit.); p. 166.

²⁶ MOELLER, Charles: *Literatura del siglo XX y cristianismo*. Madrid: Gredos, 1995. 590 p.

²⁷ BERGMAN, Ingmar. *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 2007.

²⁸ COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999.

traumática cuestión en filmes como **El séptimo sello**, **El manantial de la doncella**, **El umbral de la vida** y su lírica **Fresas salvajes** en la que parece sugerir que <<sólo nos reconciliamos con nosotros mismos en el momento de la muerte>>²⁹.

Persona se erige, gracias a su naturaleza experimental y liberadora, como paradigma en ese esfuerzo por representar lo irrepresentable, logrando una eficaz forma de simbolización de la muerte, extinción metafísica del ser a través de la aniquilación de la imagen, dirección hacia la que apuntan los esclarecedores comentarios de Jacques Mandelbaum <<Él (se refiere a Bergman) aplica a menudo esa muerte, a veces con fuego pero sobre todo con luz y color (...) Ese color, el blanco, es a un tiempo el color de la ausencia y la ausencia de color (...) El blanco es a la imagen lo que el silencio a las palabras, una respuesta radical a las agotadoras y falaces ilusiones de una y otra, una profunda tentación del vacío, un nihilismo audio-visual, una manifestación, unas veces deslumbrante y otras insidiosa, del trabajo de la muerte en la palpitante y refulgente monserga de la vida (...) La muerte última, verdadera y consumada por un cineasta ¿No es la muerte de la propia imagen? Por propensión al radicalismo estético, por una voluntad de conocimiento a través de los abismos>>³⁰.

1.6 El problema del hombre

A la manera de Unamuno, Bergman expresa un rechazo radical ante la posibilidad de aproximarse a lo humano desde planteamientos abstractos, conceptualizados, posición que forzosamente, en opinión de Heidegger, conduciría al olvido del ser. Al contrario, lo único que resultará realmente motivador para el autor sueco será esa posibilidad de abordar al individuo en su realidad concreta, física, pensando al hombre y a la mujer como criaturas de carne y hueso, definidos por sus limitaciones y particularidades <<Los personajes de mis films son exactamente como yo, es decir, unos animales movidos por instintos y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan. En mis films, la capacidad intelectual está relativamente reducida. El cuerpo constituye la parte principal, con un agujerito para el alma. La materia prima de mis films son las experiencias de la vida, en las que la base intelectual y lógica muchas veces se halla perdida>>³¹.

Es desde este punto de partida desde el que Bergman nos ofrece la posibilidad de acompañarle en un viaje introspectivo, gracias a los mecanismos de identificación y transferencia establecidos entre sus personajes y el espectador. Será un viaje hacia la propia intimidad del espectador, un viaje que no promete ser pacífico sino que, sobre todo durante su tercera etapa cinematográfica, aparecerá teñido de un frío y duro fatalismo <<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>>³².

Es en esta concepción del individuo como Dasein, como 'ser arrojado a la existencia' donde Bergman encontrará material para sus tragedias, puesto que es en este continuo

²⁹ MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. París: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

³⁰ MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. París: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

³¹ BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007.

³² PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi.

devenir de la vida desde donde los seres humanos (los personajes bergmanianos), habrán de ejecutar su libertad de elección. Tal es, en la mayoría de los casos, el punto de partida de la dramaturgia del autor sueco: la metáfora del cruce de caminos <<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 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>>³³.

1.7 La infancia

Tema extremadamente recurrente en el trabajo de Ingmar Bergman y que explota de forma definitiva en su filme **Fanny y Alexander**, la infancia se consagra como el hecho trágico existencial por antonomasia, ya que, desde ese punto de vista, la edad infantil sería la única en que el individuo puede operar desde una ética personal, natural y honesta, ejecutando sus propios valores, aún no manipulados ni disueltos por la presión cultural (insertar cita). Así, a lo largo de toda su producción, encontraremos a un Bergman eternamente confrontado con su propia infancia. El niño, en su tránsito hacia la edad adulta, experimenta esa primera suerte de tragedia vital al enfrentar su ética natural a una ética que le es ajena, diseñada por otros e impuesta a él de forma cruel y violenta a través de normativas culturales y leyes morales³⁴. En este sentido, dicha superación tendría por objetivo primero, el desembarazarse de la máscara social para recuperar, si no en toda su autenticidad, cuanto menos una porción de ese estado de conciencia natural, el de la infancia.

Películas como **Fanny y Alexander** o **El silencio**, son concebidas y presentadas al espectador desde el punto de vista de sus protagonistas infantiles, trasuntos, todos ellos, del propio Bergman quien se nutre constantemente de sus experiencias autobiográficas³⁵ para la construcción veraz de dichos personajes. Y, sin embargo, tal y como señala Jacques Mandelbaum, la infancia en la obra de Bergman puede entenderse también como <<una figura moral pero también estética. Más que el propio personaje del niño, son sus rasgos los que en esencia operan en su cine: la inmadurez, el miedo, la soledad, los sueños, la pulsión, el fantasma, etc.>>³⁶.

Existe una condición particular en el modo en que Bergman concibe y plantea el cosmos infantil. No reclama para él, como podría esperarse, un universo feliz. No le asigna las

³³ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi.

³⁴ El padre de Bergman era pastor luterano, como el de Nietzsche, quien también se vio abocado a superar por sí mismo la violentación de su propia ética a causa de las normativas de otros.

³⁵ <<Soy un niño. Ya lo dije una vez: toda mi vida creativa proviene de mi niñez. Y emocionalmente soy un crío. La razón por la que a la gente le gusta lo que hago o hacía es porque soy un niño y les hablo como un niño>>. Entrevista del periodista Juan Cruz hecha a Ingmar Bergman a finales de 1989 y publicada originalmente en el diario *El País*.

³⁶ MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. París: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

características convencionales de la alegría y del regocijo inocente. Más bien al contrario, la ensoñación propia del niño suele ir acompañada de una cruel forma de lucidez, de una toma de consciencia ante la violencia del mundo, siendo los personajes adolescentes diseñados por el director sueco quienes pretendan el privilegio del abandono al hedonismo, su derecho inalienable al goce deslumbrador de lo inmediato.

1.8 El engagement político

Ingmar Bergman es un explorador, un arqueólogo de la conciencia humana, acostumbrado a navegar con pobre aparejo las procelosas aguas del océano, a sobrevivir al tumulto, tanto interior como exterior, y a extraer de sus experiencias vitales material palpitante que intenta lanzar al espectador en forma de obras redivivas. En ese devenir suyo un tanto azaroso no tendría cabida ni sería justo identificar ninguna suerte de militancia política ni mucho menos social, pese a que algunos virajes de su filmografía parecieron apuntar en su momento en tales direcciones.

Bergman rechaza radicalmente cualquier tipo de compromiso político en el arte y es en este punto desde donde su pensamiento se desplaza vigorosamente del de su contemporáneo, el filósofo francés Jean-Paul Sartre tal y como señala Puigdomènech <<El autor sueco se aleja del francés al menos en otro punto al rechazar abiertamente la solución del engagement político. Este rechazo no es tan solo una cuestión de opinión, sino que ciertamente posee 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>>³⁷.

No es Bergman un autor que guste de adoptar posiciones ideológicas inmediatas desde las que combatir, defender o dictar normas de comportamiento deseables dado que su naturaleza es esencialmente propositora, cuestionadora, invitadora a la reflexión. Tal posicionamiento ético no es único, por supuesto, en el ámbito creador pero dada la extraordinaria relevancia de su figura pública le comportó intensas críticas siendo tildado de conservador, burgués y reaccionario por algunos de los sectores reformadores de la sociedad sueca. De este modo describe Aranguren la presión a la que fue sometido el realizador sueco ante la exigencia por parte de ciertos sectores de público de una mayor definición política <<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>>³⁸.

En su riguroso estudio sobre los contenidos filosóficos del pensamiento de Bergman, Puigdomènech intenta arrojar algo de luz sobre las particularidades que llevan a Bergman a adoptar un punto de vista diferente del de Sartre a la hora de enfocar el problema de la conciencia humana <<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

³⁷ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi.

³⁸ ARANGUREN, J.L.L.: "Comentario al film *El séptimo sello*", en la revista **Film Ideal**; vol. III, nº 142-146. 1961; p. 33.

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 rehúye 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 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”>>³⁹.

³⁹ PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, Jordi.