

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR DE GANDÍA

MÁSTER EN POSTPRODUCCIÓN DIGITAL

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITÉCNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

**“Semántica del sonido ambiente  
en la obra cinematográfica  
de Ingmar Bergman”**

**TRABAJO FIN DE MASTER**

Autor:

***Paloma Hernández García***

Director:

***D. Blas Payri***

***GANDIA, 5 de julio de 2013***

# Semántica del sonido ambiente en la obra cinematográfica de Ingmar Bergman

*Autor:* Paloma Hernández García

*Director:* Blas Payri

## RESUMEN.

Considerando que Ingmar Bergman demostró, desde el inicio de su trayectoria cinematográfica, una atención consciente por el potencial dramático del sonido, el presente ensayo aborda el estudio exhaustivo de cinco de sus filmes (clasificado cada uno de ellos dentro de una de sus etapas creativas), con el objetivo de establecer una comparativa entre los distintos usos y funciones asumidos por el elemento sonoro.

El sonido se ha examinado, por tanto, en su forma genérica, es decir, en su función esencial como dispositivo imantador de la expresión naturalista de las películas y, sobre todo, en su condición más específica: el sonido como fuerza impulsora de la narrativa fílmica.

Los resultados muestran la línea evolutiva del cineasta quien se iniciaría desde una rigurosa disciplina academicista (preeminencia de los diálogos, sonido ambiente naturalista y uso convencional de la música), atravesaría periodos de intensa experimentación formalista y conceptual (gran efectismo sonoro, manejo expresionista de la voz humana, música contemporánea e incorporación de los silencios), hasta alcanzar, hacia el final de su vida, una suerte de esencialismo narrativo caracterizado por la reducción de los recursos visuales en favor de un creciente protagonismo de los elementos sonoros y de la música preexistente del repertorio clásico.

Palabras clave: Ingmar Bergman, semántica del sonido, existencialismo, cine sueco, música cinematográfica.

## ABSTRACT.

Whereas Ingmar Bergman shows, from the beginning of his film career, a conscious attention on the dramatic potential of sound, this essay tackles a comprehensive study of five of his films (each one of them classified into one of his creative stages), in order to establish a comparison between different uses and functions assumed by the sound.

The sound has been analyzed, therefore, in its essential function as a naturalistic expression element in the movies, and, on the other hand, in its most specific condition: the sound as the narrative driving force in the film.

The result shows the evolutionary line of a filmmaker who, starting from a rigorous academic discipline (primacy of dialogue, naturalist ambient sound and conventional use of music), would traverse periods of intense formal and conceptual experimentation (great use of sound effects, expressionist handling of human voice, contemporary music and incorporation of silences), reaching towards the end of his life, a kind of narrative essentialism characterized by a reduced use of visual resources as well as an increasing role of the sound elements and preexisting music of the classical repertoire.

Keywords: Ingmar Bergman, sound semantics, existentialism, Swedish film, film music.

# ÍNDICE

<b>I.</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>II.</b>	<b>OBJETIVOS</b> .....	3
<b>III.</b>	<b>METODOLOGÍA</b> .....	4
<b>IV.</b>	<b>PENSAMIENTO Y SUBJETIVIDAD EN LA OBRA DE INGMAR BERGMAN</b> .....	5
4.1	ANEXO I: 'Existencialismo en la Historia del pensamiento'.....	DVD
4.2	ANEXO II: 'Principales líneas de pensamiento en Ingmar Bergman'.....	DVD
4.3	ANEXO III: 'Acotación por etapas de la obra cinematográfica de Ingmar Bergma' según criterios filosóficos.....	DVD
<b>V.</b>	<b>SEMÁNTICA DEL SONIDO AMBIENTE EN LA OBRA CINEMATográfica DE INGMAR BERGMAN</b>	
5.1	Justificación de los títulos seleccionados.....	6
5.2	Ficha técnica de los títulos seleccionados.....	7
	5.2.1 Crisis	
	5.2.2 Noche de circo	
	5.2.3 El rostro	
	5.2.4 La hora del lobo	
	5.2.5 Sarabanda	
	5.2.6 ANEXO IV. Contextualización histórica de los títulos seleccionados: el cine que se produce en Europa y Estados Unidos.	
5.3	Análisis comparativo del sonido en los créditos de inicio.....	11
5.4	Análisis comparativo de la forma musical.....	15
5.5	Análisis comparativo del sonido ambiente.....	26
5.6	Análisis comparativo de la voz.....	34
5.7	Análisis semántico de la música cuando es referenciada dentro de la acción.....	41
<b>VI.</b>	<b>EVALUACIÓN DE RESULTADOS</b>	
6.1	Discusión.....	45
6.2	Conclusiones.....	47
6.3	Futuras líneas de investigación.....	48
	<b>FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES</b> .....	49
	<b>ANEXOS</b> .....	DVD

## **I. INTRODUCCIÓN**

La trayectoria artística de Ingmar Bergman recorre una buena parte de la historia del cine del s. XX. Su independencia artística y su permanente voluntad innovadora le permitieron transgredir los límites de las convenciones cinematográficas, por lo que se convirtió en pionero de algunos de los grandes hallazgos narrativos del medio.

Nuestro trabajo de investigación parte de la premisa que considera los recursos sonoros de las películas del cineasta sueco como elementos sopesados apriorísticamente, planificados con precisión durante la etapa de escritura de los guiones literarios y técnicos y nunca, o pocas veces, abandonados al azar o a la improvisación durante las fases de rodaje o de montaje en postproducción.

Sin embargo, aunque existe un volumen ingente de literatura analítica fundamentada en el estudio técnico de los filmes de Ingmar Bergman, de sus contenidos filosóficos y conceptuales así como de sus recursos musicales, apenas se han podido rastrear análisis especializados en el tratamiento de los elementos sonoros ambientales de sus películas y mucho menos, estudios exhaustivos de las funciones semánticas asumidas por dichos recursos.

Formalizar el análisis global y sistemático de la obra cinematográfica de Ingmar Bergman en relación con sus componentes sonoros resulta, por tanto, el fundamento teórico y práctico de la presente tesina de Investigación.

## **II. OBJETIVOS**

El presente estudio ha tenido como principal fuente motivacional el incorporar una línea de investigación historiográfica en el desarrollo de mi trabajo como autora dentro del ámbito de las artes plásticas. Nace, por tanto y en primer lugar, de un particular interés por el manejo de los elementos sonoros en el medio audiovisual y se encamina, en su objetivo final, hacia una comprensión mejorada de los propios intereses y de los recursos manejados en mis proyectos audiovisuales.

A partir del presente ensayo hemos tratado de identificar las distintas metáforas plásticas que Ingmar Bergman, en su doble faceta como creador y como pensador, puso en juego a la hora de proyectar su angustia vital en un medio y soporte aptos para ser comunicados. Tal es el caso de sus películas.

Considerando que el cineasta sueco demuestra, desde el inicio de su trayectoria cinematográfica, una atención consciente por el potencial dramático del sonido, el presente ensayo aborda el estudio exhaustivo de cinco de sus filmes (clasificado cada uno de ellos dentro de una de sus etapas creativas), con el objetivo de establecer una comparativa entre los distintos usos y funciones asumidos por el elemento sonoro.

Esta tesis de investigación, por tanto, examina el sonido del cine de Ingmar Bergman en su forma genérica, es decir, en su función esencial como decorado, como dispositivo imantador

de la expresión naturalista de sus películas, y sobre todo, en su condición más específica: el sonido como fuerza impulsora de la narrativa fílmica, como elemento constructor de significados, en el sentido en que favorece el acceso a un nivel violento de comunicación entre la obra de arte y el espectador, y entre el 'Yo' (Bergman) respecto de sus preocupaciones existencialistas, dado que interpretamos la labor creativa de Ingmar Bergman como un canal de introspección, es decir, como una forma de comprensión de sí mismo y de las circunstancias biográficas propias.

### III. METODOLOGÍA

- Pese a que el autor del presente estudio conocía las obras más emblemáticas de Ingmar Bergman, se ha procedido a una revisión casi completa de la obra del cineasta sueco: 35 largometrajes para cine, la serie de anuncios publicitarios realizados para la marca de jabón *Bris*, 3 producciones para la televisión sueca, 1 documental, 3 filmes con guión de Bergman dirigidos por realizadores de su entorno cercano y 1 cortometraje. No ha sido posible, pese a nuestros esfuerzos, localizar 3 de las obras cinematográficas del autor sueco: **La carcoma**, **En presencia de un payaso** y **Juegos de verano**.
- Asimismo, se ha procedido a la lectura de 8 de los guiones de sus películas y de sus 5 novelas autobiográficas, todas ellas elaboradas durante los últimos años de su vida y que revelan, a partir de las notas extraídas de sus cuadernos de trabajo y sin ningún tipo de inhibición, la fuente de origen de muchos de sus proyectos fílmicos.
- Para elaborar el grueso de nuestro estudio, dedicado al análisis comparativo del sonido en cinco de sus películas, se ha procedido a una audiovisualización exhaustiva de sus versiones originales (con subtítulos en español) y al análisis de la gráfica sonora de cada una de las películas seleccionadas.
- El análisis comparativo de estas cinco películas se ha compartimentado en cinco grandes bloques: 1) créditos de inicio, 2) forma musical, 3) sonido ambiente, 4) la voz y 5) la música cuando es referenciada dentro de la acción. Para la redacción del este ensayo se han seleccionado únicamente los fragmentos fílmicos más representativos en cada caso.
- Dado que el presente estudio se fundamenta en la búsqueda de valores semánticos del sonido en las películas de Ingmar Bergman, el primer bloque de investigación se centró en el análisis de los presupuestos filosóficos del autor, al que convencionalmente se adscribe dentro de la corriente del pensamiento existencialista. Para ello se llevó a cabo un atento estudio de la historia de dicha corriente filosófica, de las principales líneas de pensamiento del director sueco y de su evolución biográfica.
- Como apoyo a los fundamentos teóricos y filosóficos del presente estudio, se han tomado como referencia los ensayos publicados por investigadores de prestigio: Jordi Puigdomènech López, Jacques Mandelbaum y Juan Miguel Company. entre otros, así como diversos documentos publicados en internet.

- Como apoyo teórico para el análisis puntual de los recursos audiovisuales empleados por Bergman, nos hemos remitido a autores de referencia, entre los que destaca Michel Chion, del que se han revisado seis de sus ensayos.
- Así mismo, se han abordado piezas teatrales de August Strindberg y filmes de Víctor Sjöström, dos de los principales referentes de la poética fílmica de Ingmar Bergman.
- Con el fin de establecer una pauta comparativa con autores coetáneos, se ha procedido a elaborar un breve apartado de contextualización histórica, comentando la situación global de la época en la que se inscribe cada una de las películas analizadas. Dicho bloque de contenidos ha debido relegarse a Anexos IV.

#### IV. PENSAMIENTO Y SUBJETIVIDAD EN LA OBRA DE INGMAR BERGMAN

Muchos de los grandes escritores de los siglos XIX y XX han partido, en sus presupuestos de trabajo, de una gran pregunta existencial. El pesimismo profundo de Schopenhauer, cuya aportación más original a la historia del pensamiento moderno es la incorporación del Yo, del autoconocimiento, como uno de los cuatro pilares de reflexión fundamentales<sup>1</sup>, había considerado, de hecho, la contemplación y experimentación del arte como una de las tres vías de escape posibles ante la inexorable angustia del existir<sup>2</sup>.

En este sentido, la mayoría de los estudiosos de la obra de Ingmar Bergman lo adscriben a la corriente del pensamiento existencialista, opinión a la que nos suscribimos en sus rasgos generales desde el presente estudio y que tomaremos como punto de partida para el análisis de contenidos.

Junto a Charles Moeller, otro de los autores que mejor han analizado la obra bergmaniana desde una perspectiva filosófica ha sido Jordi Puigdomènech López, profesor de la Universitat de Barcelona, quien en su Tesis Doctoral '*Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*' señala <<Tomando como punto de partida la existencia, el estar ahí del hombre concreto, Bergman trató de avanzar a través de su extensa filmografía hacia un mejor conocimiento de la conciencia humana individual, planteando a lo largo de su obra interrogantes sobre su ser -¿Es real o ficticio?-, sobre su actuar respecto a Dios -¿Hay en el horizonte libertad o determinación?- y respecto a la sociedad -¿Cuáles son sus relaciones con los demás individuos, con el otro?>><sup>3</sup>

Nuestra aproximación al cine de Bergman no puede concluir, por tanto, en un análisis meramente formal de su trabajo, sino que se centrará forzosamente en la propia línea de

---

<sup>1</sup> Schopenhauer manifiesta que existen cuatro principios de razón suficiente: los objetos empíricos, los abstractos, las matemáticas y el yo (autoconocimiento).

<sup>2</sup> La filosofía pesimista de Schopenhauer propone tres vías de escape a la angustia del existir: a) La contemplación de la obra de arte como acto desinteresado, fundamento de su estética, gracias a la cual la Voluntad (fuente de todo nuestro sufrimiento) se aquietta; b) La práctica de la compasión, piedra angular de su ética, lo que procuraría un desenamoramiento de la vida y, por tanto, una menor exposición de la Voluntad ante el deseo siempre insatisfecho; c) la autonegación del yo (asimilable a una suerte de nirvana) mediante una vida ascética, lo que procuraría el anonadamiento o extinción del ego.

<sup>3</sup> 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 Teorética i Práctica. Tesis doctoral. 2001.

experimentación vital del autor y, en consecuencia, en su biografía así como en su particular experiencia como pensador de sí mismo puesto en relación con 'lo demás'. Y este 'lo demás' se vincula de manera definitiva con algunos de los grandes planteamientos de la metafísica existencialista: el sentido del ser y de la vida, la inexorabilidad de la muerte, la existencia o ausencia de dios, el vacío, la duda, los límites de la libertad, tanto física como metafísica, la problemática del ser en el tiempo, de la temporalidad<sup>4</sup> del individuo vivo o el conflicto de la comunicación interpersonal.

Atendiendo, por tanto, a la impronta que la lectura de los pensadores existencialistas pudieron dejar en los cuestionamientos estéticos y éticos del director sueco, nos parece pertinente esbozar un breve recorrido en torno al tránsito de esta particular forma de pensamiento a lo largo de la Historia, así como a señalar a algunos de sus más destacados representantes y reseñar las principales líneas de pensamiento del director sueco. Dadas las limitaciones de formato de esta tesina, el bloque temático correspondiente a los presupuestos filosóficos del autor ha debido relegarse a la carpeta de anexos.

**ANEXO I: 'Existencialismo en la Historia del pensamiento'.**

**ANEXO II: 'Principales líneas de pensamiento en Ingmar Bergman'.**

**ANEXO III: 'Acotación por etapas de la obra cinematográfica de Ingmar Bergman partiendo de sus criterios filosóficos'.**

## **V. SEMÁNTICA DEL SONIDO AMBIENTE EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE INGMAR BERGMAN**

Valorando la dificultad que comporta la evaluación de un ejercicio fundamentado en el análisis de ejemplos audiovisuales, se ha organizado una carpeta en el DVD adjunto (ANEXO VI), con una selección de las principales escenas examinadas.

### **5.1 Justificación de los títulos seleccionados**

Dado el ingente volumen de material cinematográfico producido por Ingmar Bergman (cuarenta y cuatro largometrajes), nos centraremos en el análisis comparativo de cinco de sus películas, seleccionadas cada una de ellas según los siguientes parámetros:

- Una película por cada una de las etapas de producción de Ingmar Bergman, según la clasificación oficial propuesta por Moeller y completada por Jordi Puigdomènech y que atiende, fundamentalmente, a aspectos de contenido filosófico.
- Se han seleccionado títulos cuya temática se centra, fundamentalmente, en la problemática del artista como sujeto portador de una percepción excepcional sobre el entorno que le rodea, temática, por otro lado, extremadamente recurrente en el cine de Ingmar Bergman.

---

<sup>4</sup> El ser, según Heidegger, habría de ser entendido como *Dasein*, el *ser-ahí* arrojado a la existencia, y no podría interpretarse como una presencia continua sino como un advenir y acontecer permanentes por lo que, en consecuencia, el ser sería pura temporalidad. Y asumir dicha temporalidad nos permitiría apropiarnos de un destino auténtico, sin subterfugios.

- Dado el ingente volumen de literatura analítica dedicada a la obra del cineasta sueco, se ha puesto especial interés en no seleccionar filmes excesivamente prestigiados con el fin de evitar sobre análisis innecesarios. Abordaremos, por otro lado, el presente estudio con el convencimiento de estar asistiendo, en cada caso, a la fase inicial de experimentación de algunos de los hallazgos narrativos y expresivos que posteriormente explotarían las más laureadas obras maestras del realizador sueco.
- Dentro de esta colección de títulos se ha considerado pertinente seleccionar tanto el primero como el último de los largometrajes realizados por Bergman, con el objetivo de lograr una comparativa más global y elocuente.

Ajustándonos, por tanto, a dichos parámetros, las películas seleccionadas son:

- **Crisis** (*Kris*, 1946). Primer largometraje con guión y dirección de Ingmar Bergman. Primer periodo: 'Obras de Juventud'.
- **Noche de circo** (*Gycklarnas afton*, 1953). Segundo periodo: 'Obras de contenido psicológico'.
- **El rostro** (*Ansiktet*, 1958). Tercer periodo: 'Obras de contenido simbólico'.
- **La hora del lobo** (*Vargtimmen*, 1967). Cuarto periodo: 'Obras de expresión crítica'.
- **Sarabanda** (*Saraband*, 2003). Última producción de Ingmar Bergman. Quinto periodo: 'Obras de reconstrucción genealógica'.

**Sarabanda** dista casi cuarenta años de la **Hora del lobo**. Teniendo en cuenta, sin embargo, que Bergman anunció formalmente su retirada como director de cine en 1982 (tras la presentación de **Fanny y Alexander**), el amplio periodo de tiempo interpuesto entre ambos proyectos no debería resultar tan dramático. Durante los veinte años que siguieron a la realización de **Fanny y Alexander** Bergman se dedicó a su gran pasión, el teatro, a la escritura de guiones y novelas autobiográficas y a la realización de producciones para la televisión sueca. Tal es el caso de **Sarabanda**, película que nos interesa precisamente por presentarse como la última dirigida por el director sueco, muy interesante, por tanto, para formalizar la presente comparativa.

## 5.2 Contextualización de los títulos seleccionados

### 5.2.1 CRISIS

**Título original:** *Kris*.

**Producción:** Svensk Filmindustri (Suecia, 1945).

**Productor:** Harald Molander y Victor Sjöström.

**Director:** Ingmar Bergman.

**Argumento:** basado en la obra teatral *Moderdyret*, de Leck Fischer.

**Guión:** Ingmar Bergman.

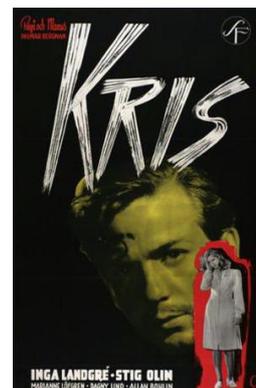
**Fotografía:** Gösta Roosling.

**Música:** Erland von Koch, con vals de Johan Strauss.

**Decorados:** Arne Åkermark.

**Montaje:** Oscar Rosander.

**Intérpretes:** Dagny Lind (Ingeborg), Marianne Löfgren (Jenny), Inga Landgré (Nelly), Stig Olin (Jack), Allan Bohlin (Ulf), Ernst Eklund (el tío Edvard), Signe Wirff (la tía Jessie),



Svea Holst (Malin), Arne Lindblad (comandante).

**Blanco y negro - 93 min. Estreno en Suecia:** 25 de febrero de 1946. **Género:** drama.

### **CRISIS: sinopsis**

La joven **Nelly** (Inga Landgré) lleva una vida tranquila junto a su madre adoptiva, la **Sra. Ingeborg** (Dagny Lind), en un bucólico pueblecito sueco. Pero cuando **Nelly** decide ponerse en contacto con su verdadera madre, **Jenny** (Marianne Löfgren), todo cambiará drásticamente. **Nelly** accederá a un mundo, el de la gran ciudad, el de la modernidad, Estocolmo, pleno de cinismo. Un mundo despiadado representado por el seductor **Jack** (Stig Olin), actor fracasado de personalidad atormentada que le arrebatará toda inocencia y todo candor. **Nelly**, enfrentada a una trágica decisión, optará finalmente por regresar junto a su madre adoptiva y junto al maduro y sensato **Ulf** (Allan Bohlin), a la sazón, fiel y paciente enamorado de la joven.

### **5.2.2 NOCHE DE CIRCO**

**Título original:** *Gycklarnas afton*.

**Producción:** Sandrew Produktion (Suecia, 1953).

**Productor:** Rune Waldekrantz.

**Director:** Ingmar Bergman.

**Guión:** Ingmar Bergman.

**Fotografía:** Hilding Bladh y Sven Nykvist.

**Música:** Karl Birger Blomdahl.

**Decorados:** Bibi Lindström.

**Montaje:** Carl-Olov Skeppstedt.

**Intérpretes:** Harriet Andersson (Anne), Åke Grönberg (Albert Johansson), Hasse Ekman (Frans), Anders Ek (Frost), Gudrun Brost (Alma), Annika Tretow (Agda), Gunnar Björnstrand (Sjuberg), Erik Strandmark (Jens).

**Blanco y negro - 93 min.**

**Estreno en Suecia:** 14 de septiembre de 1953. **Género:** drama/ circo.



### **NOCHE DE CIRCO: sinopsis**

El circo Alberti continúa su decadente gira y realiza su siguiente parada en una pequeña ciudad de Suecia, el lugar donde su director **Albert Johansson** (Åke Grönberg) abandonó a su familia para comenzar una aventura amorosa con la bella, apasionada y orgullosa amazona **Anne** (Harriet Andersson). Cansado de la deprimente vida ambulante y de los caprichos de **Anne**, **Albert** decide visitar a su ex esposa **Agda** (Annika Tretow), quien ha logrado rehacer cómodamente su vida y se muestra reacia a regresar con él. Paralelamente, **Anne**, presa de los celos, se deja seducir por el arrogante y neurótico actor de teatro **Frans** (Hasse Ekman). Como parte de la compañía circense, viajan el payaso **Frost** (Anders Ek) y su esposa **Alma** (Gudrun Brost), quienes comparten, a pesar de los años y del sufrimiento, un poderoso vínculo afectivo.

### 5.2.3 EL ROSTRO

**Título original:** Ansiktet.

**Producción:** Svensk Filmindustri (Suecia, 1959).

**Productor:** Allan Ekelund.

**Director:** Ingmar Bergman.

**Guión:** Ingmar Bergman.

**Fotografía:** Gunnar Fischer y Rolf Halmquist.

**Música:** Erik Nordgren.

**Decorados:** P.A. Lundgren.

**Montaje:** Oscar Rosander.

**Intérpretes:** Max von Sydow (Albert Emanuel Vogler),  
Ingrid Thulin (Manda Vogler/Aman), Åke Fridell (Tubal),  
Naima Wifstrand (abuela Vogler), Lars Ekborg (Simson),  
Gunnar Björnstrand (dr. Vergéus), Erland Josephson (cónsul Egerman),  
Gertrud Fridh (Ottilia Egerman), Toivo Pawlo (Starbeck)

Ulla Sjöblom (Henrietta Starbeck), Bengt Ekerot (Johan Spegel), Sif Ruud (Sofia Garp), Bibi Andersson (Sara).

**Blanco y negro - 100 min. Estreno en Suecia:** 26 de diciembre de 1958. **Género:** Drama.



#### **EL ROSTRO: sinopsis.**

Corre el año 1846 y un carruaje sumergido en la niebla, se adentra en un misterioso bosque. Dentro viaja el hipnotizador **Vogler** (Max von Sydow), junto con su esposa **Manda** (Ingrid Thulin) quien, disfrazada de hombre, se hace pasar por Aman, el ayudante de Vogler, la **abuela Vogler** (Naima Wifstrand), experta en pócimas mágicas, y el representante de la pequeña compañía ambulante, **Tubal** (Åke Fridell). El grupo se dirige hacia Estocolmo pero, a su llegada, los poderes fácticos de la localidad querrán poner a prueba los pretendidos talentos sobrenaturales del mentalista con el fin de exponerle públicamente como simple charlatán. La compañía pasará la noche en el hogar de uno de sus escépticos verificadores y allí se convertirán en blanco de las burlas de un comité encabezado por el cínico **doctor Verguerus** (Gunnar Björnstrand), un arrogante médico que solicitará a **Vogler** una representación privada, sin sospechar los trucos ocultos que el mago le tiene reservados.

### 5.2.4 LA HORA DEL LOBO

**Título original:** Vargtimmen.

**Producción:** Svensk Filmindustri (Suecia, 1966-1967).

**Productor:** Lars-Owe Carlberg.

**Director:** Ingmar Bergman.

**Guión:** Ingmar Bergman.

**Fotografía:** Sven Nykvist.

**Música:** Lars Johan Werle.

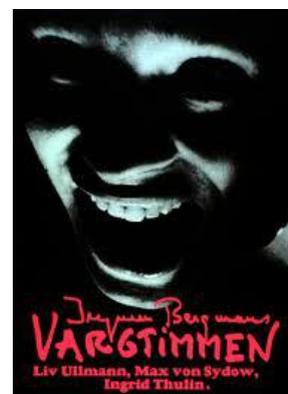
**Decorados:** Marik Vos-Lundh.

**Montaje:** Ulla Ryghe.

**Intérpretes:** Liv Ullmann (Alma), Max von Sydow (Johan),  
Erland Josephson (Barón von Merkens), Gertrud Fridh  
(Corinne von Merkens), Bertil Anderberg (Ernst von Merkens),  
Georg Rydeberg (Lindhorst), Ulf Johanson (Heerbrand),  
Ingrid Thulin (Veronica Vogler).

**Blanco y negro - 90 min.**

**Estreno en Suecia:** 19 de febrero de 1968. **Género:** drama/ terror.



### **LA HORA DEL LOBO: sinopsis.**

**Johan Borg** (Max Von Sydow), pintor en plena crisis creativa, y su esposa **Alma** (Liv Ullmann) viven en una apartada isla. **Johan** sufre pesadillas que dibuja en su cuaderno de bocetos y, ante el terror de ser asolado por los fantasmas, guarda vigilia junto a su esposa hasta el amanecer. El joven matrimonio es invitado a una cena en el castillo del barón **Von Merkens** (Erland Josephson). Allí **Alma** descubrirá que sus extraños anfitriones comparten escalofriante parecido con los demonios descritos en el diario de su esposo.

Cuando **Alma**, inquieta por el trastorno mental de su marido y presa de los celos retrospectivos, exige a su marido una explicación acerca de su relación con la antigua amante, éste le dispara. **Johan** acude al castillo para encontrarse con **Verónica Vogler** y experimenta una serie de desconcertantes encuentros con sus habitantes. Encuentra a su antigua amante tumbada sobre una mesa de autopsias y cuando empieza a besarla descubre que los habitantes de la casa, de hecho sus demonios particulares, observan la escena mientras ríen de forma humillante. **Alma**, que tan sólo resultó herida por los disparos, explica cómo tras el altercado, **Johan** escribió durante horas y que luego salió al bosque donde ya no pudo encontrarlo.

### **5.2.5 SARABANDA**

**Título original:** *Zaraband*.

**Producción:** Sveriges Television (Suecia, 2003).

**Productor:** Pia Ehrnvall.

**Director:** Ingmar Bergman.

**Guión:** Ingmar Bergman.

**Fotografía:** Stefan Eriksson, Jesper Holmström, Per-Olof Lantto, Sofi Stridh, Raymond Wemmenlöv.

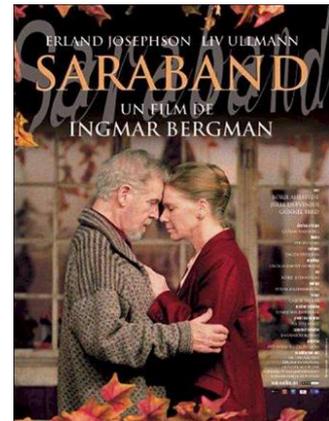
**Música:** Johann Sebastian Bach, Anton Bruckner y Johannes Brahms.

**Intérpretes:** Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Börje Ahlstedt (Henrik), Julia Dufvenius (Karin), Gunnel Fred (Martha).

**Color - 102 min.**

**Estreno en Suecia:** 1 de diciembre de 2003.

**Género:** Drama/ Secuela/ Telefilm.



### **SARABANDA: sinopsis.**

Obedeciendo a un impulso repentino y transcurridos treinta años desde su divorcio, **Marianne** (Liv Ullmann), visita a su exmarido **Johan** (Erland Josephson), quien ahora vive retirado en su casa de verano en la isla de Dalarna. En una cabaña cercana a la casa de **Johan** viven el hijo de éste, **Henrik** (Börje Ahlstedt) y su nieta **Karin** (Julia Dufvenius). **Henrik** imparte clases de violonchelo a su hija. La mujer de **Henrik** murió dos años antes, pero su sombra sigue presente en la vida de todos los miembros de la familia. A medida que pasan los días, **Marianne** empieza a tomar conciencia de los duros conflictos afectivos que asolan a la familia de **Johan**.

**5.2.6 Contextualización histórica de los títulos seleccionados: el cine que se produce en Europa y Estados Unidos.** Consultar **ANEXO IV**.

### 5.3 Análisis comparativo del sonido en los créditos de inicio

Analizando el microcosmos que la secuencia de los títulos de crédito comporta dentro del complejo engranaje de una película, encontraremos, en el caso de Bergman, un fiel reflejo de la evolución que su poética fílmica ha experimentado a lo largo de su extensa carrera.

Todos los ejemplos seleccionados estructuran su secuencia de créditos de inicio a modo de antesala o preámbulo del bloque fílmico propiamente dicho y se presentan, por tanto, como elementos aislados, cumpliendo cada uno de ellos una función precisa dentro del cosmos fílmico: la de constituirse como elemento introductorio, a modo de preludio sinfónico, es decir, como aparato anticipador y aglutinador de la carga dramática que está por llegar. Bergman asigna, en nuestra opinión, una doble función a la banda sonora que acompaña sus créditos de inicio, una meramente ornamental e incidental y otra de carácter narrativo, dada su capacidad para inducir en el espectador un cierto estado atencional, como intentaremos demostrar a continuación.

Unos tramos musicales de vigorosa orquestación y personalidad intensa, serán los encargados de darnos la bienvenida al primero de los largometrajes del director sueco, **Crisis**, película del año 1946 en la que Bergman asumiría por primera vez las funciones de guionista y realizador. El tratamiento del sonido se ancla en el estilo clásico imperante en la época y pocas son aún las concesiones que le otorga como elemento constructor de significados. Sin embargo, podremos detectar, ya en este su primer filme, pequeños destellos del talento que el director sueco demostrará en futuras producciones a la hora de construir universos sonoros.

Uno de estos usos narrativos a los que nos referimos se puede detectar ya en esta primera secuencia de créditos de **Crisis**, ya que, durante los veinte primeros segundos de proyección, previos a la impresión de los títulos de crédito iniciales, la música se proyectará sobre un fondo estrictamente negro. Quizás convenga no interpretar dicha disposición como una decisión fortuita por parte del director sino, posiblemente, como una voluntad consciente por capturar de forma inmediata la atención de un espectador atrapado, ipso facto, por la personalidad intensísima y vibrante de estos primeros acordes de la partitura<sup>5</sup>.

En el caso de **Crisis**, Bergman optará por una banda sonora elaborada a partir de extractos orquestales del compositor sueco Erland von Koch<sup>6</sup>. Para la presentación de los rótulos iniciales de este film, Bergman selecciona un denso tramo orquestal protagonizado por una intensísima escritura de las cuerdas y una melodía trepidante, muy al estilo de la corriente musical del cine negro, género que alcanzaría durante esta década su más amplio desarrollo. Este tramo funcionaría, como decimos, a modo de preludio expresivo.

---

<sup>5</sup> No olvidemos que Bergman era un gran melómano y que varios son los testimonios que le describen como un exigente y atento espectador de la música en particular, y del sonido en general.

<sup>6</sup> **Erland von Koch** (1910- 2009). Compositor sueco que trabajaría con Ingmar Bergman en películas como **Crisis**, **Ciudad portuaria**, **Música en la oscuridad** y **Prisión**.

Al igual que los preludios sinfónicos resumen lo que va a venir a continuación, la música que acompaña los títulos de crédito de **Crisis** parecen advertir el tono dramático de la acción que se avecina pero que, de hecho, no se evidenciará hasta transcurrida casi la mitad de la película. Este segmento musical se cancela (cadencia cerrada), al tiempo que lo hace la secuencia visual de los títulos de crédito y no volverá a aparecer, como decimos, hasta transcurridos cerca de cuarenta minutos, lo que amplifica más aún su concepción como elemento aislado, independiente.

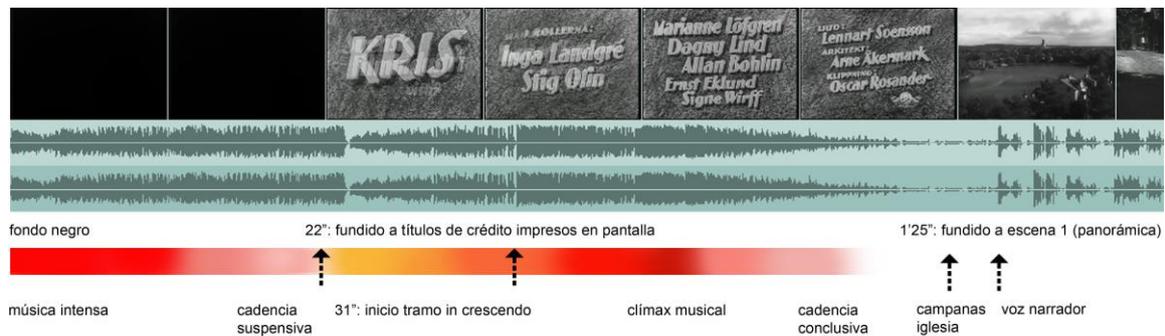
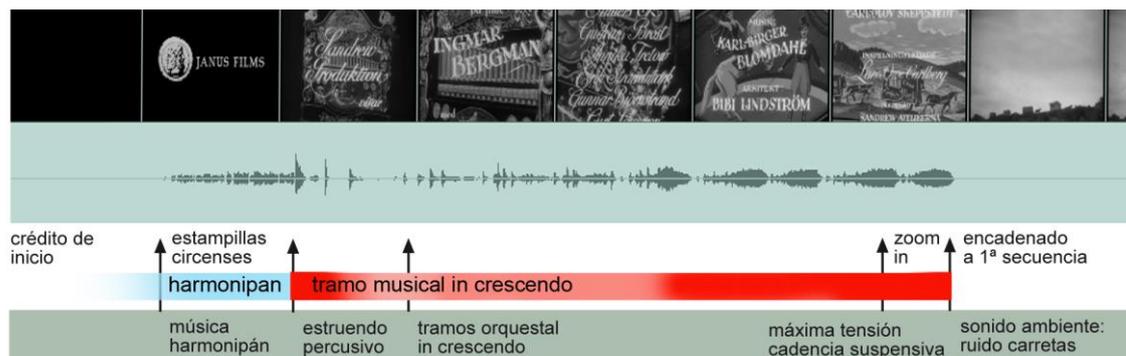


Figura 1. Títulos de crédito iniciales en **Crisis**.

Siete años más tarde Bergman rueda **Noche de circo**, uno de los trabajos que menor reconocimiento internacional han reportado al director sueco pese a que, en nuestra opinión, resulta una pieza portadora ya de una extraordinaria plasticidad sonora. Bergman contará para este proyecto con la colaboración del compositor sueco Karl-Birger Blomdahl<sup>7</sup>. Empleará de nuevo en este filme la táctica 'avisadora' al otorgar a los títulos de crédito una función de preludeo, de anticipación de la trayectoria dramática de la película. En este caso Bergman opta por proyectar los títulos de crédito sobre una batería de estampas de estética circense montadas en una sucesión de planos fijos: sobre las primeras estampillas de un organillo callejero (harmonipan), suena, en efecto, la melodía ágil y desenfadada de un organillo de feria.

Transcurridos los primeros veinte segundos de la secuencia (de nuevo los veinte segundos de marras), el texto sonoro se ve abruptamente interrumpido por un potente estruendo, prácticamente inidentificable a bote pronto debido, sobre todo, a que su aparición resulta del todo inesperada. El efecto sorpresivo parece colegirse de la voluntad de un Bergman empeñado en alterar y atrapar súbitamente la atención presuntamente relajada del espectador, inocentemente abandonado al compás de las festivas notas del harmonipan circense. El caso podría remitirnos a la anécdota atribuida a la composición de la sinfonía nº 94 de Franz Joseph Haydn, más conocida como "Sinfonía de la Sorpresa", cuyo segundo movimiento es introducido gracias a un contrastante cambio de intensidad y un fuerte golpe de timbal con el fin, comentan los historiadores, de provocar un tierno susto a quienes aprovechaban los conciertos para dormir dulcemente.

<sup>7</sup> Karl-Birger Blomdahl (1916-1968). Compositor y director de orquesta sueco.



**Figura 2.** Títulos de crédito iniciales en *Noche de circo*.

En efecto, tras la violenta irrupción de este estruendo percusivo, la atmósfera fílmica de **Noche de circo** vira radicalmente, iniciándose un tramo orquestal de corte contemporáneo, ritmo arrebatador y expresión intrigante: una estremecedora sucesión de olas melódicas ascendentes, donde los timbales, trompetas, platillos, flautas y clarinetes crecerán hasta saturar obsesivamente el espacio sonoro elevando al máximo el grado de tensión dramática. El engordamiento progresivo de la masa orquestal logra la evocación de un extraordinario suspense musical mientras enlaza con la primera escena de la película: unos carromatos circulando en la línea de horizonte y fuerte contraste de claroscuro, estética, por cierto, antecedente del estilo expresionista que caracterizará algunos de los más relevantes proyectos futuros del director sueco, tales como **El Rostro**, **El séptimo sello**, **El manantial de la doncella** o **La hora del lobo**. (ANEXO VI: NOCHE DE CIRCO 01).

Cinco años más tarde encontraremos, en **El rostro**, una evocadora partitura de Erik Nordgren<sup>8</sup>, compositor sueco que durante muchos años establecería una particular relación creativa junto a Bergman, siendo el responsable de las músicas incidentales de películas tan emblemáticas como **El séptimo sello**, **Fresas salvajes**, **El manantial de la doncella** o **Sonrisas de una noche de verano**. La colaboración pasaría a ser ejemplo de esa particular simbiosis que ocurre de tanto en tanto entre director y compositor y que sólo puede ser establecida bajo la premisa de una espontánea y mutua comprensión entre los proyectos creativos mutuos. Bergman y Nordren, Fellini y Nino Rota, Hitchcock y Herrmann, Eisenstein y Prokofiev, Chabrol y Jansen, Blake Edwards y Mancini o Cocteau y Auric son algunos ejemplos de esta milagrosa forma de entendimiento creativo<sup>9</sup>.

**El rostro** presenta sus créditos de inicio sobre fondo negro y acompañados de una enigmática música de acento tribal, construida a partir de una reducida orquesta de timbales y guitarra y caracterizada por su escritura rítmica ascendente y un acento expresivo de

<sup>8</sup> **Erik Nordgren** (1913-1993). Compositor sueco colaborador de directores de cine como Alf Kjellin, Lars-Eric Kjellgren, Jan Troell, Gustav Molander and Alf Sjöberg.

<sup>9</sup> CHION, Michel <<La leyenda del acuerdo perfecto entre director y compositor, que tanto gusta a los historiadores de la música en el cine (...) reduce el filme a la historia de un cara a cara, de comprensión o de incompreensión, de sumisión o de conflicto. El compositor, en la realidad, no está ahí para complacer a nadie ni para realizar servilmente una idea todopoderosa nacida del cerebro de otro. Está ahí para contribuir a una obra de la que nadie, incluso el autor-director, es capaz de conocer totalmente sus contornos por adelantado, sino que tiene vida propia y tiende hacia un objetivo (...) La idea del tándem, que alude a dos co-autores, también es un poco abusiva: ¿acaso no hay otros individuos en el filme, como el guionista, el productor, los actores, los montadores, etc?>>. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. Pág. 304.

evocadora naturaleza arcaica y noctámbula. Más adelante comprobaremos que será de esta pieza inicial de donde se extraerán los dos segmentos melódicos encargados de musicalizar toda la narrativa visual de la película. Así tendremos, por un lado, los rasgueos de guitarra, aislados ya de su acompañamiento orquestal, que enfatizarán algunos de los momentos de misterio de la película y, por otro, la inquietante música de timbales que, con su ritmo demoledor, será la responsable del violento suspense logrado en la secuencia principal de la película: la sesión de magia planificada por el magnetista Vogler, secuencia que analizaremos al detalle más adelante.

**La hora del lobo** será, junto con **Persona**, fruto del incierto momento vital y creativo que atravesará Ingmar Bergman en torno al año 1967, y que traerá como consecuencia un largo periodo de hospitalización a causa del estrés y de una persistente pulmonía. Se trata, como decimos, de la producción que sigue a **Persona**, su trabajo más experimental y que presenta, de hecho, una secuencia de títulos de créditos que ha pasado a la historia del cine por su naturaleza vanguardista.

A propósito del emblemático proyecto de **Persona**, cuyo primer título iba a ser 'Cinematografía', Bergman declarará <<La única cosa que no se podía negar era que mi film iba a ser un film>><sup>10</sup>, lo que evidencia la voluntad de un autor dispuesto a ingresar en una nueva fase de madurez creativa. En **Persona** y en **La hora del lobo**<sup>11</sup>, Bergman se inicia en el cine denominado de arte y ensayo<sup>12</sup> tras haber cultivado muchas de las formas de clasicismo dramático.

Que el proyecto de **La hora del lobo**, al igual que el de **Persona**, introduzca en su problemática interna una preocupación metalingüística queda ya patente desde los títulos de crédito iniciales. **La hora del lobo** es una película que reflexiona sobre su propia naturaleza fílmica y el responsable de tal función autorreflexiva es el sonido. Una partitura de ruido de máquinas, ajeteo de gente y segmentos de voces humanas superpuestas, casi ruido, será proyectada sobre pantalla negra junto con los títulos de crédito iniciales. Avanzada la secuencia descubriremos que se trata del sonido ambiente extraído del set de rodaje de la película. Suena una sirena después de que escuchemos la voz de Ingmar Bergman dando algunas indicaciones técnicas\_ *vamos, empezamos*\_. (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 01).

Como ya hemos comentado anteriormente, Bergman contó durante los primeros años de su carrera con la inestimable colaboración del compositor Erik Nordgren, pero será a partir de su etapa de reconstrucción genealógica (1982-2007), cuando el director sueco muestre una tendencia cada vez más acusada, a trabajar casi exclusivamente con la música preexistente de los grandes compositores clásicos. Asistiremos, por tanto, en estos últimos años, a una especie de esencialismo sonoro, constituyéndose **Sarabanda**, su última película, como paradigma del universo minimalista alcanzado por un autor en plena posesión de sus recursos estéticos y poéticos, un universo caracterizado por la ausencia de efectismos sonoros y concentrado, sobre todo, en el manejo sobrio y eficaz de los mínimos recursos

<sup>10</sup> *Persona*. México: Editorial Era, 1970. pág. 129.

<sup>11</sup> De hecho, Bergman siempre consideró **La hora del lobo**, como una consecuencia lógica y natural dentro del proceso indagador iniciado con **Persona**, <<un paso en la dirección correcta>>, en palabras del propio director.

<sup>12</sup> Se denominaría 'cine de arte y ensayo' a aquel tipo de cine caracterizado por su voluntad innovadora y experimental. El término se usó a menudo en contraposición al llamado cine comercial, pero en ningún caso constituye una corriente. Grandes nombres del cine como Fellini, Bergman o Antonioni fueron incluidos dentro de esta denominación por su originalidad y la, casi siempre, nula repercusión comercial de sus filmes.

posibles: los silencios, los diálogos siempre plenos de contenido dramático, el uso de un sonido ambiente reducido, manejado, a menudo, con discreta voluntad simbolizadora y la música de Bach que, en la mayoría de las ocasiones aparecerá identificada de forma sorprendente con una fuente de sonido diegético.

No existen títulos de crédito iniciales en **Sarabanda**. Dos rótulos impresos sobre pantalla negra informan, en primer lugar, de la dedicatoria del filme *Para Ingrid*<sup>13</sup>, y en segundo lugar, del título del prólogo *Marianne muestra sus fotos*. Estos veintitrés segundos iniciales se construyen sobre una templada y elegante interpretación musical de la *Zarabanda de la Suite nº 5 en Do Menor* de Johann Sebastian Bach.

#### 5.4 Análisis comparativo de la forma musical

La música en la obra cinematográfica de Ingmar Bergman adquiere dos funciones: una en la que Bergman accede a ella como espectador (un espectador activo en el sentido en que lo explica la estética moderna<sup>14</sup>: el espectador que recibe la obra de arte terminándola, o mejor dicho, ampliándola, activándola). Y, por otro lado, Bergman se autoriza como demiurgo, como constructor de significados, otorgando a esa música ya creada, preexistente, reconocible, nuevas posibilidades de existencia, de cohabitación, de reformulación, incluso de destrucción, al incorporarlas como elementos de juego en sus cosmos cinematográficos.

Bergman inaugura su trayectoria cinematográfica con una película que adolece en muchos sentidos del temblor, la duda y la arrogancia propios de la inexperiencia. Muy arraigada aún en la tradición, **Crisis** emplea una banda sonora elaborada a partir de extractos orquestales que serán incluidos, en la mayoría de los casos, como elementos de puntuación, cumpliendo una función afín a los usos y costumbres de sus coetáneos. A lo largo del filme, Bergman manejará las variaciones de intensidad de la música incidental<sup>15</sup> de Erland von Koch buscando un efecto, la mayoría de las veces, empático, capaz de acentuar, a través de su incursión extradiegética, bien los momentos de tensión, disgusto o sorpresa (tramos trepidantes), bien los momentos de amable relajación (tramos melódicos suavizados, de tintes festivos en unos casos e incluso cómicos en otros). La música será, de hecho, la encargada de indicarnos el momento preciso en que se revela el conflicto dramático de la trama, esto es, el descubrimiento por parte de la Sra. Ingeborg de la visita de Jenny y la intuición de las fatales consecuencias que acarreará dicha visita. Tras una primera secuencia de amables resonancias domésticas, un travelling de la cámara permitirá, casi sin querer, la entrada en plano de una figura femenina vestida de negro. Será la incorporación, algo forzada en nuestra opinión, de un expresivo segmento musical, la encargada de puntuar<sup>16</sup> la tensión dramática del momento, tensión que la cámara desarrollará hasta el final

---

<sup>13</sup> Ingmar Bergman estuvo casado durante veinticinco años con Ingrid von Rosen, quien fallecería a causa de un cáncer de estómago en el año 1995.

<sup>14</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 400 p.

<sup>15</sup> Música incidental o de fondo es la que acompaña o comenta la acción o los diálogos pero sin formar parte de ellos.

<sup>16</sup> Una de las funciones de la música de cine sería la función enfatizadora <<Cristalizar colectivamente las reacciones del público, captando su atención sobre un detalle>>. CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

al virar inmediatamente hacia un primer plano sobre el rostro demudado<sup>17</sup> de la Sr. Ingeborg (ANEXO VI: CRISIS 01).



**Figura 3.** Tramo musical que marca el conflicto dramático en *Crisis*.

Tras diez proyectos cinematográficos intermedios, **Noche de circo** se nos presenta como una digna avanzadilla de los mejores talentos narrativos del director sueco. En esta película se ha eliminado casi por completo el uso irreflexivo y puramente anecdótico de la música. **Noche de circo** se constituye, desde nuestro punto de vista, en un alarde de montaje y buen hacer narrativo, sostenido, fundamentalmente, por la planificación miniaturista de una banda sonora llena de matices y, en definitiva, por la conceptualización de un proyecto audiovisual ya plenamente consciente de sus capacidades dramáticas.

Cuatro líneas musicales, claramente diferenciadas, deambularán a lo largo de todo el metraje. La primera de ellas será portadora del sonido añejo de un organillo callejero. Otra línea melódica de corte contemporáneo será, como ya hemos indicado, la encargada de construir la atmósfera irritante de los títulos de crédito iniciales. Dentro de la acción, aparecerá en otras tres ocasiones, siempre en su espacialidad extradiegética, asumiendo el rol de trasunto psicológico de los personajes y marcando siempre momentos de grave emocionalidad. Una tercera línea musical vendrá dada por una melodía de corte circense caracterizada por el uso de platillos y trompetillas y que servirá para musicalizar las escenas tragicómicas del filme. Una cuarta línea melódica, de tintes nocturnos e inquietantes, cerrará el dramático flash-back de Alma y Frost.

Escribe Bergman a propósito de **Noche de circo** << Se puede afirmar que la película es un tumulto, pero un tumulto bien ordenado (...) recuerdo que logré embridar y enganchar al carro los demonios de los celos retrospectivos. Los obligué a hacer una labor productiva (...) El drama tuvo lugar en un sueño al que di forma en el flash-back de Frost y Alma (...) si se quiere usar terminología musical, podríamos decir que el episodio de Frost y Alma es el tema principal. Después siguen, dentro de un marco temporal unitario, un cierto número de variaciones: erotismo y humillación combinados de maneras diferentes>><sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Asistimos a un efecto de vectorización referido a la <<dramatización de los planos, los cuales resultan orientados hacia un futuro, un objetivo, así como a la creación de un sentimiento de inminencia y de expectación en el espectador>>. CHION. Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

<sup>18</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 160.

En muchos sentidos, dicho testimonio parece justificar parcialmente el espanto mostrado por gran parte de la crítica del momento, incapaz de localizar un filtro totalizador que hiciera digerible <<el último vómito del señor Bergman>><sup>19</sup>, parafraseando las palabras de un respetado crítico de Estocolmo al referirse a **Noche de circo**. Para nosotros esta película supone, sin embargo, un extraordinario ejercicio liberador y un motivo de elevado goce estético, bien es cierto que el primer audiovisionado de la misma no nos permitió integrar conceptualmente la poderosa secuencia del flash-back inicial con el resto de elementos narrativos de la película.

La secuencia del flash-back a la que hace mención Bergman, irrumpe durante la primera secuencia de la película y alcanza una fuerza expresiva que no volverá a emularse más adelante. En ella se reúnen una serie de ordenados tumultos, atendiendo a la propia definición aportada por el director, que nos remitirán tanto a la estética cómica del llamado cine mudo, como al esperpento de un Luis García Berlanga, pasando por tramos en los que el director sueco se permite, incluso, especular dialécticamente con el montaje a la manera de un Serguéi Eisenstein (ANEXO VI: NOCHE DE CIRCO 02).

La arquitectura expresiva de la secuencia viene dada por el uso de una dramaturgia lumínica de duros contrastes, lo que da acceso a una luz día blanca, absorbedora, capacitada para esculpir plásticamente los rostros sufrientes de los personajes, retratados, casi siempre, en primer plano. Bergman abundará en esta estrategia fotográfica a lo largo de toda su carrera, pero más específicamente lo hará en tres de las películas seleccionadas para el presente ensayo. Así, **Noche de circo**, **El rostro** y **La hora del lobo** serán exponentes claros del deleite bergmaniano por la dramaturgia de la luz y el uso del blanco y negro. Bergman desplegará, además, un aparato sonoro extraordinariamente ágil lo que demostrará sin ambages su habilidad en la composición plástica de universos sonoros.

Zoom in sobre el rostro del cochero y corte directo a flash-back: una mujer caminando por un campo. Entrada de música extradiegética de corte cómico, circense, ejecutada a golpe de trombón y risueño clarinete. El sonido ambiente parece activado, pues diversos planos sobre cañones militares en plena maniobra se sincronizan con el duro restallar de las detonaciones. Sin embargo, un primer plano sobre un oficial de artillería moviendo expresivamente una boca de la que no surge sonido alguno, nos indicará que Bergman ha empezado a trastear con la magia del montaje audiovisual. El tratamiento sonoro nos remite, sin dudas, al aplicado en las películas del denominado cine mudo, que empleaba para la contextualización de sus narraciones, música y toda una batería de efectos sonoros ejecutados, la mayoría de las veces, directamente en la sala de proyección.

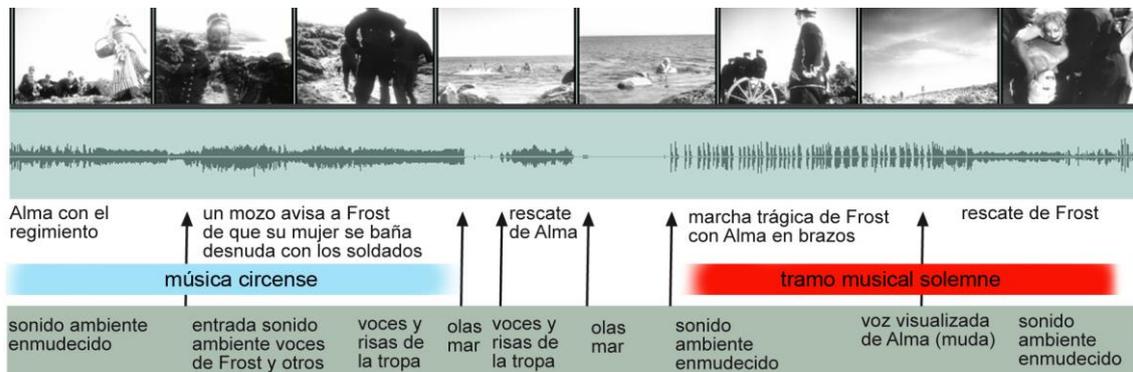
Los cañonazos se sincronizarán a veces con primeros planos de los morteros, en clara alusión al carácter sexual de la escena, mientras que en otras ocasiones se harán coincidir rítmicamente con las percusiones de la orquesta.

El sonido ambiente fluirá de manera estrictamente selectiva, modulada su intensidad en beneficio de las necesidades expresivas de la acción, por lo que unas veces se cancelará abruptamente mientras que en otras extraerá, de entre todos sus componentes, sólo aquél o aquéllos aptos para la intensificación dramática de la secuencia. Así observaremos cómo el

---

<sup>19</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 165.

momento en que Frost es informado del delirio de su esposa (quien se baña desnuda delante de todo un regimiento de soldados), viene apoyado por la entrada completa del bloque sonoro ambiental, incluidas las voces humanas. Mientras que de la escena del rescate, dotada de un poderoso patetismo, sólo resulta perceptible el suave rumor de las olas, mientras todo lo demás, risas, palabras, viento y pisadas, resultará simbólicamente silenciado, significando el ocaso emocional de los personajes.



**Figura 4.** Secuencia de Frost y Alma. Flash-back en *Noche de circo*.

Como ya hemos indicado, la expresiva música de Nordren se extenderá desde los títulos de crédito hasta la primera secuencia de **El rostro** empleando para ello una versión reducida de la melodía principal, identificada en este caso con unos breves acordes de guitarra interpretados en pausada cadencia. Será esta variante de la melodía inicial la encargada de enfatizar la mayor parte de los motivos visuales de la película. Aparecerán en la escena del bosque, cuando el magnetista Vogler encuentra al actor moribundo Johan Spegel y éste le participa la más dramática confesión acerca de su angustia existencial. Hacia el final de la declamación de dicho personaje, el sonido ambiente será cancelado abruptamente para dar entrada al referido rasgueo de guitarra: la boca del actor moribundo seguirá moviéndose pero ya no podremos oír su discurso<sup>20</sup>, lo que amplificará aún más el patetismo inmanente de la escena.

Estos breves rasgueos de guitarra servirán, a lo largo de toda la película, como vehículo de transición entre una escena y otra, ocupando la música, en este caso, una función estructural y favoreciendo la ilusión de continuidad narrativa<sup>21</sup>.

Escribe Bergman a propósito de **El rostro** «En nuestra profesión, experimentamos a menudo que somos atractivos mientras llevamos nuestras máscaras. La gente cree que nos ama a la luz de nuestras prestaciones y nuestras representaciones. Pero si actuamos sin máscara y, peor aún, si pedimos dinero, nos convertimos en menos que nada. Yo suelo

<sup>20</sup> Voz visualizada pero no escuchada. En **La hora del lobo** encontraremos un ejemplo más efectista de este mismo recurso.

<sup>21</sup> El empleo de este tipo de recursos en **El rostro**, sin embargo, no resulta abusivo comprobando una vez más la atención nunca extraviada de Bergman a la hora de tejer los elementos de su rico cosmos fílmico. Así creemos haber detectado tan solo siete de estos apaños en un metraje de 102 minutos.

decir que cuando salimos al escenario estamos al cien por cien. Después, cuando abandonamos el escenario, quedamos reducidos a menos del treinta y cinco por ciento>><sup>22</sup>.

En **El rostro** reaparece el tema de la vulnerabilidad del artista en su aspecto extravertido, trágicamente expuesto a la mirada escrutadora del escéptico (del público en general), temática que ya había sido abordada en proyectos anteriores como **Noche de circo** y que seguiría siendo desarrollada en filmes como **El rito** o el **El huevo de la serpiente**.

La secuencia principal de **El rostro** tiene lugar hacia el final de la película. El arrogante doctor Verguerus, quien ha insistido en desmontar la mascarada falaz de Vogler, será sometido a una suerte de broma terrorífica por parte del magnetista quien, para la ocasión, simulará su propia muerte y desplegará toda una maquinaria de fuegos de artificio. El análisis íntegro de dicha secuencia puede encontrarse en el ANEXO V.

Cabe destacar, por último, la incorporación en **El rostro** de un bloque melódico independiente colocado a modo de colofón triunfante en la última secuencia de la película. Se trata de una partitura festiva de estética próxima a la del pasacalle popular y que irrumpirá de forma imprevista en la narración, posibilitando así la llegada del desenlace final: la comunicación, por parte de la Corte Sueca, de su deseo de presenciar uno de los espectáculos de magia del magnetista Vogler. Pese a que la música resulta incorporada de manera algo simple, el efecto no deja de resultar eficaz, evidenciando, tal es el objetivo de Bergman, la victoria moral de los magos frente al arrogante discurso escéptico y materialista de los científicos, a la sazón, sus irritantes anfitriones durante toda la historia.

Sin embargo, más allá de este aporte puramente anecdótico, lo que logra esta incorporación musical de última hora es un cambio radical en el género cinematográfico de **El rostro**. Su sobria y enigmática estética, casi tétrica, próxima al cine de terror<sup>23</sup>, vira repentinamente hacia un tono prosaico, festivo y frívolo y la película tenebrista a la que habíamos asistido hasta el momento, se transforma súbitamente en una trepidante comedia de truhanes: los cascabeles y el trote alegre de los caballos cierran el film junto a un sorprendente *chimpún* orquestal. El sonido de un farol de la calle, golpeado por los carruajes en su vibrante y triunfal estampida, queda sostenido en el ambiente durante unos segundos hasta que un último redoble orquestal clausura definitivamente la escena (ANEXO VI: EL ROSTRO 07).

**La hora del lobo** representa, en opinión de quien suscribe el presente estudio, uno de los ejercicios expresivos más complejos y audaces abordados por Bergman a lo largo de su trayectoria cinematográfica. La película aparece claramente estructurada en dos mitades, separadas cada una de ellas por un título impreso en pantalla negra (minuto 44), que nos informa del ingreso definitivo en la fase conflictiva de la historia. Vargtimmen (La hora del lobo) es el título de la película y su potencia simbólica, ya explicada por Johan durante la

---

<sup>22</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 142.

<sup>23</sup> **El rostro** tuvo cierta influencia sobre las producciones de terror británicas rodadas en la década de 1960 tipo Sheridan Le Fanu y similares.

primera mitad del film<sup>24</sup>, será referida a modo de pertinente recordatorio con la incorporación de este segundo rótulo en pantalla y un cambio ostensible en los recursos, no tanto visuales sino, sobre todo, musicales de la película.

Durante la primera parte del filme no se registrará presencia alguna de forma musical extradiegética. Todas las secuencias están construidas a partir de un riguroso ordenamiento del sonido ambiente en favor de una creciente intensificación dramática, como veremos más adelante. La única incursión musical aparecida durante esta primera parte de **La hora del lobo** corresponderá al universo diegético y vendrá dada mediante la representación del teatro de marionetas de *La flauta Mágica*, que tendrá lugar durante la extraña velada vivida por los protagonistas junto a sus anfitriones, los extravagantes habitantes del castillo.

La segunda parte de la película será introducida, no sólo por el referido rótulo recordatorio, sino por la incorporación de los primeros segmentos de música extradiegética, la modulación antinaturalista de los sonidos ambiente y el empleo radical de la dramaturgia lumínica. Nos encontramos inmersos en la hora del lobo, la hora más siniestra del día porque los sueños producen monstruos intolerables, razón por la que nuestros protagonistas guardan vigilia. Una partitura musical de corte contemporáneo<sup>25</sup>, sencilla y precisa, será la responsable de construir los momentos de delirio de los personajes, presentándose como trasunto orquestal de su locura y de la deformación a la que someten al mundo y, por ende, al espectador que lo contempla. Plástica expresionista<sup>26</sup>, donde la oscuridad apenas hace visibles los contornos de los objetos, rostros deformados al compás de la luz cambiante de una cerilla, alusiones estremecedoras al inquietante silencio, monólogo absorbente de Johan al evocar un recuerdo de la infancia<sup>27</sup> (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 08).

Como ejemplo del tratamiento experimental al que es sometido el sonido en **La hora del lobo**, baste analizar una de sus secuencias más renombradas. Nos referimos al flash-back del acantilado, en el que Johan da muerte violenta a un pequeño y desafiante demonio.

<sup>24</sup> En palabras de Johan, la hora del lobo se refiere a “el momento entre la noche y la aurora cuando la mayoría de la gente muere, cuando el sueño es más profundo, cuando las pesadillas son más reales, cuando los insomnes se ven acosados por sus mayores temores, cuando los fantasmas y los demonios son más poderosos” (Extracto del guión).

<sup>25</sup> La banda sonora de **La hora del lobo** se debe a la mano de Lars Johan Werle, compositor sueco que diseñará para la ocasión una expresiva partitura atonal, no melódica y ruidista.

<sup>26</sup> El escritor Hermann Bahr definió la corriente expresionista como «el arte que ve con los ojos del espíritu (...) En rigor, si el expresionismo, alternativamente, depura, intensifica, resume, interpreta la realidad, nunca se aparta totalmente de ella. Halla en la realidad su punto de arranque y su básico cimiento». URDANETA, Javier. *Artisanos literarios*. Disponible en Web: <<http://artisanosliterarios.blogspot.com.es/2011/07/cine-la-hora-del-lobo-ingmar-bergman.html>>.

<sup>27</sup> Se trata de un recuerdo autobiográfico del propio Ingmar Bergman «Casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia, factores concretos en la relación entre padres e hijos, y con Dios (...) así es que los castigos eran algo completamente natural, algo que jamás se cuestionaba. A veces eran rápidos y sencillos como bofetadas o azotes en el culo, pero también podían adoptar formas muy sofisticadas, perfeccionadas a lo largo de generaciones (...) Había también una especie de castigo espontáneo que podía ser de lo más desagradable para un niño que tenía miedo a la oscuridad: el encierro durante más o menos tiempo en un determinado ropero. Alma, la cocinera, contaba que justo en ese ropero vivía un pequeño ser que les comía los dedos de los pies a los niños malos. Yo oía con toda claridad que algo se movía allí dentro en la oscuridad, estaba totalmente aterrorizado, no me acuerdo de lo que hacía, probablemente subía a los estantes y me colgaba de los ganchos para evitar que me comieran los dedos». BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 37 y 38.

En duro contraste con las lúgubres secuencias anteriores, este flash-back se construye sobre una devastadora luz blanca<sup>28</sup> y sobre el primer plano de una desasosegante partitura musical (electroacústica combinada con tramos orquestales), proyectada sobre sonido ambiente apagado. El reconocimiento entre Johan y la criatura demoníaca se acompaña de un cambio en la escritura musical que, de balanceante y lánguida cadencia, deviene en ensordecedor zumbido electrónico al que sigue una línea repetitiva de golpes graves ejecutados al trombón que, junto con los glissandos y una interpretación desquiciante de las cuerdas<sup>29</sup> (casi ruido), intensifican hasta límites insoportables la tensión dramática de una secuencia en la que la única acción referida por la imagen es la de Johan recogiendo su caña de pescar de espaldas a un niño quieto, inmutable, aparentemente inofensivo. Esta extremada coloración sonora contribuye a crear un intenso estado atencional en el espectador, preparándole para un desenlace trágico, terrorífico, en este caso.

Evidentemente, la extraordinaria tensión sostenida durante esta admirable secuencia reside en el hecho de que el espectador aún no ha logrado identificar al personaje del niño con una criatura demoníaca ni, mucho menos, con una criatura demoníaca que pretende seducirle<sup>30</sup>. En efecto, no será otro sino el escrupuloso ordenamiento de la información aportada al espectador, el recurso que emplee Bergman como motor narrativo de toda la historia de **La hora del lobo**. Dicho reparto del conocimiento (lo que conocen los personajes respecto de lo que conoce el espectador), logra imprimir a esta trama un grado de suspense difícilmente superable siendo el responsable directo del desquiciado punto de vista inducido al espectador desde las primeras escenas. Sólo hacia el final de la película logrará éste integral sus desconcertantes impresiones con la comprensión del retruécano dialéctico operado por Bergman.

Dado que todo el sonido ambiente ha sido extraído de esta secuencia del acantilado, la solución, por otro lado eficazísima, de Bergman, es la de mimetizar ciertos movimientos implícitos en la acción visual con sonidos orquestales. Tal será el caso de las mordeduras que el niño demonio infringe en el cuello y tobillo de Johan y que son representadas a partir de un agilísimo acorde de las cuerdas en estridente tono agudo. Bergman aplica en este caso un interesante efecto de *underscoring*<sup>31</sup> con el objetivo de validar formalmente la acción de las mordeduras.

La música evoluciona al compás de la violenta pelea y la cámara realiza movimientos extraños junto con un montaje plagado de cortes y repeticiones. El aplastamiento del niño contra la roca será resuelto no sólo por la incorporación de segmentos musicales

---

<sup>28</sup> Uno de los grandes aciertos de **La hora del lobo** es la fotografía en blanco y negro de Sven Nykvist. Queda patente la influencia expresionista en Bergman desde el punto de vista estético y conceptual: interpretación subjetiva del mundo, donde lo imaginario y lo onírico se imponen sobre la realidad.

<sup>29</sup> CHION, Michel: <<Un sonido rico en frecuencias agudas creará una percepción más alerta, lo que explica que en muchas películas el espectador se mantenga en tensión>>. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

<sup>30</sup> BERGMAN, Ingmar: <<Quiero volver por un instante al motivo erótico (es cuando Johan mata al pequeño demonio que le ha mordido. ¡La equivocación es simplemente que el demonio debió haber estado desnudo! Y yendo un poco más lejos: Johan también debió haber estado desnudo. Esto me pasó por la cabeza cuando filmamos el episodio, pero no tuve fuerzas o no me atreví o no tuve fuerzas para proponérselo a Max von Sydow. Si los dos actores hubiesen estado desnudos, la escena hubiese quedado brutalmente clara. Cuando el demonio se agarra a la espalda de Johan y trata de morderle, es aplastado contra la roca con una fuerza orgásmica>>. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 35.

<sup>31</sup> Efecto sonoro *underscoring*: se refiere al seguimiento sincronizado de la acción por la música y está contenido dentro de lo que conocemos como música imitativa.

emuladores de los golpes (de nuevo un efecto de *underscoring*), sino por la entrada puntual del sonido ambiente ya que oiremos los gritos del pequeño demonio (se trata, evidentemente, de un efecto sonoro incorporado en postproducción). Rápidamente la orquesta se convierte en un fregadero de chirridos. Johan golpea violentamente el cráneo del niño con una piedra, golpes sincronizados<sup>32</sup> con un sonido orquestal seco y rítmico.



Figura 4. Secuencia del acantilado en *La hora del lobo*.

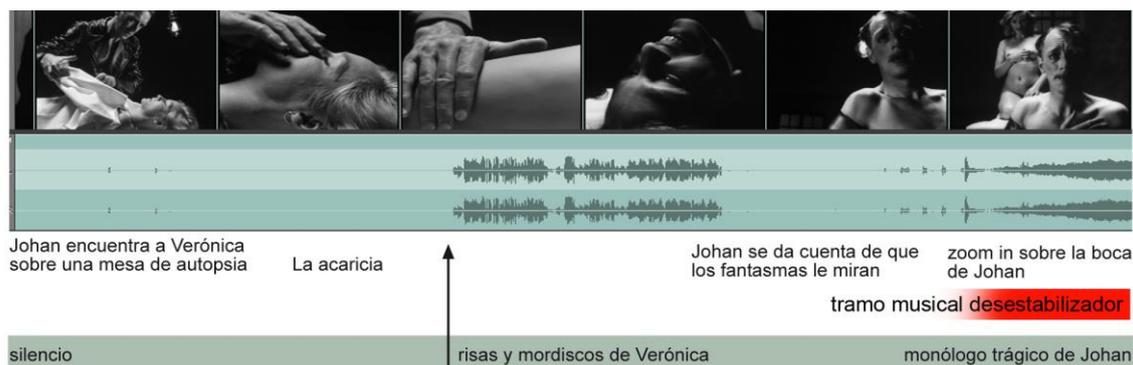
Es interesante anotar que esta efectista secuencia del acantilado incluye, justo al final, 30" de silencio técnico (muy raro en el cine, por cierto), que funciona como amplificador psicológico de la cesación mental de Johan. Todo el tratamiento sonoro de la secuencia contribuye a identificar un mundo extremadamente violento, el que corresponde, en definitiva con el caos esquizofrénico de la mente perturbada de Johan. La dificultad que constantemente encuentra el espectador en *La hora del lobo* para diferenciar lo diegético de lo extradiegético representa el trance de la mente enferma del personaje en su incapacidad para distinguir lo real de lo imaginario.

La salida del flash-back y la transición hacia la siguiente escena se construyen bajo 20" del continuo sonoro de un tictac de reloj. Existe un reloj en la casa de Johan y Alma pero ahora el sonido es extraído de su función diegética para simbolizar el suspense emocional que acompaña la reacción de Alma tras la turbadora confesión de su marido. Cuatro rotundos golpes en la puerta nos devuelven a la dimensión diegética de la narración. Una vez que el visitante inicia su discurso, constatamos que el sonido del reloj ha desaparecido de la banda sonora de la secuencia. (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 02).

Por otro lado, la potencia epifánica que se desprende de la escena climática de *La hora del lobo*, en la que se nos narra el encuentro entre Johan y Verónica Vogler, es posibilitada, en nuestra opinión, gracias al tratamiento otorgado al sonido. El caótico aleteo de pájaros que ha acompañado a Johan hasta la habitación de Verónica Vogler se cancela de inmediato para dar entrada a una música orquestal de tintes siniestros proyectada sobre un primer plano de Johan. Ya en silencio, el protagonista avanza hacia una mesa iluminada teatralmente. Será la risa desquiciada de Verónica Vogler, seguida de las excitadas

<sup>32</sup> CHION, Michel.<<La síncreisis permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se ve y algo que se oye. En particular, todo lo que en la escena es choque, caída, explosión más o menos simulados o realizados con materiales poco resistentes, adquiere por medio del sonido una consistencia, una materialidad imponentes>>. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

carcajadas de los habitantes del castillo (que surgirán desde un inadvertido fuera de campo), los elementos sonoros que activen el resorte autoconsciente sobre el pensamiento desquiciado de Johan quien, por primera y única vez en la película, tomará plena conciencia de la envergadura de su trastorno mental <<Johan aparece transformado en un extraño ser andrógino y Verónica yace desnuda y supuestamente muerta en una mesa de autopsia. Él la toca en un movimiento infinitamente largo. Ella se despierta y se ríe y empieza a besarlo a mordiscos. A los demonios, que han esperado este instante, les encanta la escena. Se les vislumbra al fondo, están sentados o tumbados en montones, algunos han saltado a la ventana y al techo. Entonces dice Johan: “Os doy las gracias, el espejo está roto, pero ¿Qué reflejan los trozos?”. No pude dar respuesta>><sup>33</sup>.



**Figura 6.** Secuencia climática en *La hora del lobo*. Johan toma conciencia de su trastorno mental.

Cuando Johan se incorpora, completamente exangüe, se silencian las risas y sólo entonces declama su terrible discurso (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 03). Tal y como analiza Mandelbaum, puede detectarse en el cine de Bergman la participación, casi constante, de una serie de motivos simbólicos que, metamorfoseados, se adaptan a las necesidades estéticas y semánticas de cada proyecto. Tal es el caso del espejo, motivo extremadamente recurrente en su filmografía y que tiende a identificarse como aquel objeto (simbólico) <<revelador de las apariencias, estimulante de la palabra, amplificador de la pregunta sobre el parecer y el ser>><sup>34</sup>. Aparte de dar título a una de sus obras emblemáticas (**Como en un espejo**), ocupa fragmentos decisivos en filmes como éste de *La hora del lobo*, cuando el protagonista, enfrentado ya a la cruel mirada de sus fantasmas, les habla\_ *Les agradezco que finalmente se haya trasgredido el límite. Se ha roto el espejo. Pero ¿Qué reflejan los trozos? ¿Me pueden explicar eso?*\_ Una nota fuerte al trombón, zoom in sobre el rostro de Johan y nota aguda largamente sostenida sobre la boca de Johan que sigue moviéndose pero cuyas palabras ya no podemos escuchar: Bergman silencia para nosotros la respuesta que él mismo declara no poseer. El zoom in se aproxima al agujero oscuro de la boca, la imagen pierde nitidez, la orquesta se enriquece con nuevos sonidos desquiciantes. Corte directo a tiempo presente y sonido ambiente natural.

La música en **Sarabanda** es una temática constante, su eje vertebrador, hecho que evidencia el propio título de la película ya que zarabanda o sarabanda es un movimiento tradicional de la suite barroca. Pero, además, las referencias musicales en el guión son abundantes partiendo del hecho de que dos de los personajes son músicos (Karin y Henrik)

<sup>33</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 41.

<sup>34</sup> MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. Paris: Cahiers du cinema Sarl, 2011.

y que será el *cuarto movimiento de la suite número cinco para violonchelo* de Johann Sebastian Bach, el motivo melódico que impregnará todo el drama.

Los diálogos, como decimos, aparecerán poblados de referencias a temas musicales: la conversación en la que Karin describe a Marianne el grave altercado sufrido con su padre a propósito de una diferencia de opiniones en cuanto al ensayo de una pieza de Paul Hindemith, o el duro diálogo mantenido entre Johan y Henrik en relación de la compra de un prestigioso violonchelo para facilitar la formación musical de Karin, conversación que, en realidad, activará los intensos sentimientos encontrados entre padre e hijo.

Los instrumentos musicales formarán parte, asimismo, del atrezzo de la película y Bergman nos enseñará un piano de pared en la secuencia de la llegada de Marianne a la casa de Johan, los dos chelos de Karin y Henrik, un aguafuerte de Beethoven en el despacho de Johan, los altavoces de un potente equipo de música, un órgano de iglesia, una radio doméstica y varios relojes de cuco, entre otros.

**Sarabanda** está concebida a modo de concierto grosso para cuatro instrumentos<sup>35</sup>. El título hace referencia a una danza española del s.XVI, que se introdujo como movimiento musical en las suites barrocas y será a partir de esa estructura desde donde Bergman trace la arquitectura del filme, con diez breves movimientos, un preludio y una coda, cada uno de ellos introducido por un rótulo impreso en pantalla negra. El guión siempre agrupará, de hecho, a los personajes de dos en dos, al igual que la zarabanda popular proponía una danza por parejas en la que el hombre y la mujer iban acercándose y alejándose insinuantemente.

La música de Bach servirá, casi siempre, como elemento estructurador entre los distintos capítulos. Bergman no hará, sin embargo, un uso convencional y, por tanto, predecible, de dicho recurso (la música como vínculo entre secuencias, asumiendo la función de agregado unificador<sup>36</sup>), sino que lo manejará siempre como un instrumento de sorpresa proponiendo, para cada ocasión, soluciones distintas, lo que proporcionará un continuo refresco a una trama que alcanza, por momentos, extremos grados de agresión emocional.

Así, observaremos cómo la música que acompaña cada nuevo episodio tiende a prolongarse hasta la diégesis de la escena siguiente encontrando, la mayoría de las veces, la fuente de origen de dicha música. Esto ocurre, por ejemplo, en la transición hacia el segundo capítulo, momento en el que la *Romanze: poco Adagio del Cuarteto de Cuerda nº 1 en Do Menor* de Johannes Brahms, proyectada, como decimos, sobre un rótulo en pantalla negra, se extiende hasta la siguiente secuencia y es mantenida durante los primeros 30" de la acción hasta que Marianne apaga una radio y, con ello, la música. Cabe destacar un pequeño manejo arreglado por Bergman en postproducción y que sólo un oído atento sería capaz de detectar. En este tránsito de la música desde fuera hacia dentro de la diégesis, Bergman ha aplicado una sutil modificación en la resonancia del sonido, naturalizándolo con el fin de adecuarlo a la reverberancia espacial esperada de la habitación donde transcurre la

<sup>35</sup> AGHED, Jan. *Revista Positif*, 2004, nº 516. Traducción disponible en Web: <http://www.zinema.com/textos/saraband.htm>.

<sup>36</sup> CHION, Michel: <<La función más extendida del sonido en el cine y el teatro es la que consiste en unificar el flujo de las imágenes, en enlazarlas. Por una parte, en el nivel del tiempo, desbordando los cortes visuales (encabalgamiento)>>. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

escena. Se ha aplicado, por tanto, un sutil efecto de auricularización<sup>37</sup> que podría interpretarse como una incursión anticipadora de la música. Del mismo modo, una pieza interpretada al órgano, el *Allegro del Trío-sonata nº 1 en Mi Bemol Mayor* de Bach, servirá como transición entre el tercer y cuarto capítulo (arranca sincronizado junto al parpadeo de una bombilla) y acompañará a Marianne en su entrada a una iglesia. 1'20" más tarde descubriremos que su origen es una fuente igualmente diegética: el órgano de la iglesia tocado por Henrik. En este caso, sin embargo, Bergman no aplicará ninguna modulación naturalizadora al sonido (ANEXO VI: SARABANDA 01).

Una variante más en este juego de transiciones activado por Bergman la encontramos a la entrada del sexto capítulo, donde Bergman realiza el proceso inverso, es decir, primero nos muestra la fuente de sonido (Johan concentrado delante de unos altavoces y *segundo movimiento (Scherzo) de la Novena Sinfonía en Re Menor* de Anton Bruckner), para transformar esta trepidante pieza sinfónica en la música incidental encargada de acompañar dramáticamente la entrada de Karin en la casa de su abuelo. La música, que se ha quedado prendida temporalmente en el universo extradiegético de la secuencia, no atiende en ningún caso, a los cambios de plano o de profundidad esperados, lo que hace imposible identificar conciencia acústica de distanciamiento. Incluso cuando Karin, finalmente, abre la puerta del despacho de su abuelo, la música permanece intacta, suspendida en su interpretación abstracta, ideal. Sólo cuando Karin toca el hombro de su abuelo y éste apaga el equipo de música, y con ello, el arrebatador segmento musical que escuchábamos, confirmamos que se trataba de un sonido emitido desde dentro de la diégesis.

Dicho procedimiento será repetido durante la salida de Karin del despacho de su abuelo: éste ha enchufado de nuevo el equipo de música y la sinfonía de Bruckner vuelve a instalarse en el universo extradiegético de la historia, pero esta vez lo hará como trasunto de la imaginación de Karin quien lo transforma en una visión virtual de sí misma como futura solista de prestigio (ANEXO VI: SARABANDA 02).



**Figura 7.** Una sinfonía de Bruckner ocupa alternativamente el universo diegético y extradiegético de la acción en *Sarabanda*.

<sup>37</sup> SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi: <<El estudio de la auricularización debe tener en cuenta la localización de los sonidos, la individualización de la escucha o la inteligibilidad de los diálogos, y puede articularse en categorías simétricas a las de la ocularización: a) auricularización interna, que puede ser primaria, cuando ciertas deformaciones construyen una escucha particular\_ por ejemplo, en el caso de una persona que escucha debajo del agua\_ o secundaria, cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construido por el montaje o la representación visual; b) auricularización cero, cuando el sonido no está retransmitido por ninguna instancia diegética>>. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.

## 5.5 Análisis comparativo del sonido ambiente

Vemos en **Crisis**, como venimos advirtiendo desde el inicio del presente estudio, balbuceantes intentos del joven Bergman por dominar la naturaleza inestable del film, por extraer de sus poco domesticados recursos, soluciones eficaces, remedios multiplicadores de significado, economizadores, poéticos. A una, aún muy evidente, dependencia del director por los diálogos hablados, se unirá una resolución francamente pobre de los sonidos de ambiente, los cuales serán tratados, en la mayoría de los casos, como un elemento incómodo al que hubiera que dar pronta solución.

Todo el sonido ambiente de la película está tratado en postproducción por lo que su personalidad aparece mermada, simplemente esbozada, con el fin de otorgar un cierto fondo naturalista sobre el que proyectar los diálogos, auténticos posibilitadores de la narración en el caso de **Crisis**. Así ocurrirá que en todas las escenas dialogadas de la película, los exteriores aparecerán convenientemente revestidos de cierta naturalidad gracias a la incorporación de un leve murmullo estándar de pajaritos<sup>38</sup>, el cual, dicho sea de paso, se presenta de forma plana, a modo de *loop*, no modulado por las resonancias, ni las intensidades que le corresponderían de modo natural con los cambios de plano o de profundidad de campo. Se trata de sonidos-fondo<sup>39</sup>, de sonidos-decorado, cuya eficacia estriba, únicamente, en no delatar en exceso la tendencia teatralizadora<sup>40</sup> de este primer largometraje del director sueco (no olvidemos que Bergman contaba ya con una larga trayectoria como director de teatro).

No ocurre lo mismo, sin embargo, en las escenas intervenidas por el narrador, donde su voz resulta proyectada casi siempre sobre un fondo sonoro ficticio del que ha sido extraído el sonido ambiente naturalizador. Todo el segmento introductorio aparece construido, primero, por un repicar constante de campanas<sup>41</sup>, y más tarde por un tramo de música incidental de tintes amables y primaverales, que enmudece las escenas sobre las que se proyecta: charloteo de las vecinas, tetera hirviendo o carronato con caballo avanzando por la calle. Será el texto hablado del narrador quien nos informe del contenido de la acción a la que asistimos a través de las imágenes mudas, poniendo nombre a los personajes que aparecen, describiendo su contexto, presentándonos, en definitiva, la acción.

La entrada del sonido ambiente 'pretendidamente' natural tiene lugar en el momento en que la voz del narrador dice *Alcemos el telón* momento que Bergman hace coincidir con la subida de la persiana del salón donde tendrá lugar la primera escena de este *drama*

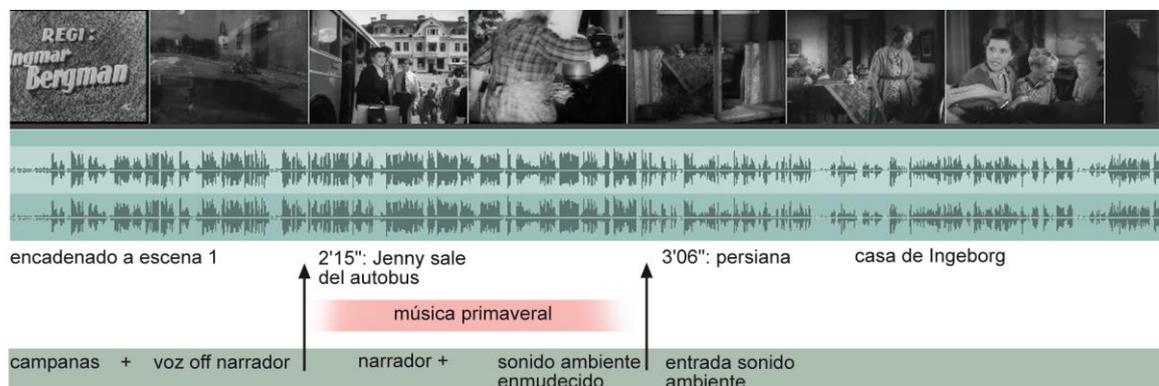
<sup>38</sup> El sonido en la cadena audiovisual, en su papel como agregado visual, puede funcionar <<(…) en el nivel del espacio, haciendo oír ambientes globales, cantos de pájaros o ruidos de tráfico, que crean un marco general en el que parece contenerse la imagen, un algo oído que baña lo visto, como en un fluido homogeneizador>>. CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

<sup>39</sup> CHION, Michel: <<El ruido (tercer estado del sonido en el cine), es el sonido más difícil de grabar y de reproducir. Casi siempre se sacrificó en beneficio de la música y de la palabra>>. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

<sup>40</sup> Resulta remarcable, sin embargo, cómo esta preocupación de Bergman por naturalizar mínimamente los escenarios de sus películas (pese a los impedimentos técnicos de la época), no es extensible a muchos de sus coetáneos y así, una película como *Gilda* (1946) no se molestará siquiera en poner los mínimos decorados sonoros convencionales.

<sup>41</sup> Pese a que identificamos desde el primer plano la fuente sonora de estas campanas, su función dentro de la acción no puede considerarse diegética, stricto sensu, dado deambula sobre los planos sin efecto alguno de auricularización.

*cotidiano*, ya anunciado por el narrador. Unos apagados acordes al piano, la voz de la Sra. Ingeborg, las sacudidas de los almohadones efectuadas por la sirvienta y, finalmente, el sonido de la persiana al ser levantada, funcionan, en efecto, como detonantes de la ficción. Será, por tanto, la cancelación de la música extradiegética y la entrada del sonido ambiente, lo que nos anuncie el ingreso en la historia. (ANEXO VI: CRISIS 02).



**Figura 8.** Secuencia de introducción en *Crisis* dirigida por la voz en off del narrador.

Por otro lado, nos gustaría señalar lo extrañamente conmovedora que resulta la detección, al realizar la escucha detenida del sonido de esta película, de la presencia de los ruidos producidos por la cámara durante el rodaje de una de las secuencias más dramáticas del filme. Parece claro que la toma de voz en dicha secuencia no logró excluir el ruido producido por el cameraman al desplazarse en varios travellings, y así resulta audible su movimiento tras la pantalla. Un movimiento de tramoya sólo detectable para un espectador atento y que, sin embargo, está ahí, descubriéndonos parte del entramado constructor de la ficción, remitiéndonos a la propia filmicidad de la película, a su naturaleza artificial aunque, en este caso, tal efecto no puede colegirse en modo alguno de la voluntad experimentadora del joven Bergman quien, con toda seguridad, lo consideraría en ese momento como un defecto técnico imperdonable.

Bergman demuestra, con *Noche de Circo*, una sorprendente preocupación por las potencialidades del sonido como elemento constructor de la acción y así ocurrirá que, en muchos casos, serán los elementos sonoros propios del contexto ambiental los responsables de acompañar y ordenar la acción de los personajes, sustituyendo el lugar preeminente que tradicionalmente ocupaban los diálogos.

El sonido ambiente de *Noche de circo*, cuando funciona como decorado sonoro, es decir, como complemento naturalizador de la imagen, ya no aparecerá en una forma fortuita o anecdótica. Una metodología estrictamente planificada se evidencia tras la escucha detenida del discurso sonoro del presente filme y certifica el cuidadoso manejo al que la partitura sonora ha sido expuesta, elevada a un nivel de exigencia similar al dedicado a la escritura del guión o las competencias de la dirección artística y actoral.

Abundarán, como comentamos, muchas escenas en las que la representación de la acción primará sobre la palabra dialogada. Tal es el caso de la secuencia de inicio (ANEXO VI: NOCHE DE CIRCO 04), que hasta el minuto 5'35" se construirá únicamente con sonido ambiente y registros visuales de la acción. Encontraremos, en esta misma línea, varias de las

secuencias del campamento circense, por otro lado magistralmente rodadas, en las que Bergman logra un retrato ferozmente evocador de la vida doméstica de la tropa ambulante a partir de una cuidada coreografía de ruidos, trompetillas y risas.

**Noche de circo** ya incorpora, por otro lado, un uso consciente de los silencios, recurso del que tanto furor expresivo sabrá extraer Bergman en proyectos futuros. Lo mismo hará con el manejo de las modulaciones del sonido ambiente, amplificado o ensordecido por tramos en favor de las necesidades expresivas de cada momento. Un ejemplo de estos manejos, lo encontramos en la secuencia de la función circense que tendrá lugar hacia el final de la película. Allí, el restallar de los latigazos de la amazona o los puñetazos de la pelea que tendrá lugar más adelante, resultan amplificados de forma antinatural mientras el bullicio del público será pertinentemente relegado a un segundo plano con el fin de dar entrada a la enrarecida atmósfera sonora que representará el estado psicológico del personaje de Albert, desquiciado ya por los celos y la humillación pública.



**Figura 9.** Secuencia de la función nocturna en *Noche de circo*.

**El rostro** presenta un nuevo ejercicio de sonorización basado en una planificación del sonido ambiente reducido a la mínima expresión y generado, casi siempre, en postproducción. Permanece, por tanto, ese deseo por rellenar los espacios sonoros con una cierta impresión de naturalismo pero siempre ejercerá una función de relleno, de pantalla de fondo sobre la que proyectar los diálogos y, sobre todo en **El rostro**, las miradas y las reacciones de los personajes.

La primera secuencia de la película prescindirá de los diálogos hablados en favor de un registro minucioso de las acciones de los personajes y de la incorporación de sonidos ambiente en su función simbólica. De fondo, como decimos, un colchón de sonido ambiente reducido: crujidos de ropa, pisadas, trote de los caballos, traqueteo de la carreta y, sobre todo, una grabación de sonido de viento lineal que no resulta de una toma de sonido directo del escenario natural. Junto al viento, unos graznidos de cuervo sincronizados junto a los planos en que se encuadra a una anciana, lo que ayudará a crear una identificación instantánea por asociación. El cuervo será utilizado en su función simbólica, al igual que ocurrirá años más tarde en **La hora del lobo**, como anuncio de la muerte, en clara alusión a la naturaleza de lo siniestro y de las fuerzas maléficas. Algunos planos más adelante la imagen nos revelará la presencia de un cuervo negro, confirmando de este modo la fuente de sonido, el origen de los graznidos. La anciana escupirá al pájaro sin disimular un

arrogante gesto de desprecio lo que desambiguará la identificación de la anciana con cierta forma de conocimiento sobrenatural, sí, pero sin duda, benéfico (ANEXO VI: EL ROSTRO 01).



**Figura 10.** Primera secuencia en *El rostro*.

Será, sin embargo, en el tratamiento de ciertos diálogos de tinte trascendental, donde Bergman aplique un mayor ingenio narrativo. Así observaremos que a medida que avanza el filme y, por tanto, la noche, los ambientes tenderán a enrarecerse, a concentrarse, a plegarse sobre sí mismos, a ensimismarse. Tal transformación ocurrirá a partir de las primeras escenas representadas en los espacios de los sirvientes, sobre todo en la cocina, transformada para la ocasión en centro neurálgico de las fuerzas sobrenaturales, donde parece concebirse un ambiente mucho más relajado y natural, expuesto a los temores supersticiosos de la joven criada, a los comportamientos infantiles del criado y el cochero, a las bromas, las risas y el juego. Ambiente propicio, por otro lado, para los divertidos galanteos de Tubal con la cocinera\_ *Realmente se pueden sentir los poderes del señor Tubal (...) Por Dios Sr. Tubal, me da calor por debajo del corsé (...) y frío\_*. En definitiva, un espacio vivo, recorrido por los instintos más primitivos y las pulsiones del sexo y del amor; un espacio donde todos los personajes se muestran expectantes y receptivos, dispuestos a participar del mundo de forma arriesgada y emocionante en claro contraste con los otros habitantes de la casa, aquéllos que pretenden ejercer un juicio crítico en contra de la ética de los magos (artistas) y que son personificados en la película por medio del médico Verguerus (representante del pensamiento cientifista), el comisario de policía (representante del pensamiento de control) y el matrimonio burgués (representante de la facción acomodada de la sociedad, aburrída de sí misma e hipócrita).

A partir de estas secuencias en los espacios de los sirvientes el tratamiento de los planos se tornará, como decimos, más dinámico y rico, favoreciendo la entrada de contrapicados expresionistas y la incorporación de una luz dramatizante. Las conversaciones se aislarán, reconcentradas en sí mismas, pese a comprobar que la cocina sigue poblada de personajes. Lo que ocurre al margen de estas escenas privadas parece quedar por momentos paralizado, congelado, aniquilado. Bergman se servirá para este fin de un recurso expresivo simple pero eficaz: concentra primeros planos fijos sobre los personajes dialogantes junto a un fondo sonoro del que se ha extraído toda referencia ambiental. Estos diálogos, cargados siempre de estimulante contenido, se construirán sobre un fondo de silencio desnaturalizado

o, en palabras de Michel Chion, a través de la manipulación de la extensión sonora<sup>42</sup> la cual, en este caso concreto, tiende a limitarse, a reducirse, con el fin de lograr el efecto de diálogo ensimismado al que nos referimos.

Bergman subrayará, a lo largo de toda la película, la diferencia entre un tipo de diálogo de corte prosaico, y otro de contenido, podríamos llamar, trascendental, metafísico, alusivo a una forma de experiencia vital conectada con las fuerzas telúricas, inexplicables y desconocidas, que vibran bajo toda forma de existencia y que en **El rostro** son representadas, en su forma ancestral, primitiva y auténtica, por la abuela Vogler (único personaje, por cierto, poseedor de tal conocimiento ya que el magnetista Vogler se revelará hacia el final de la película como un personaje artificial que ostenta los poderes mágicos como máscara, como medio para ganarse la vida).

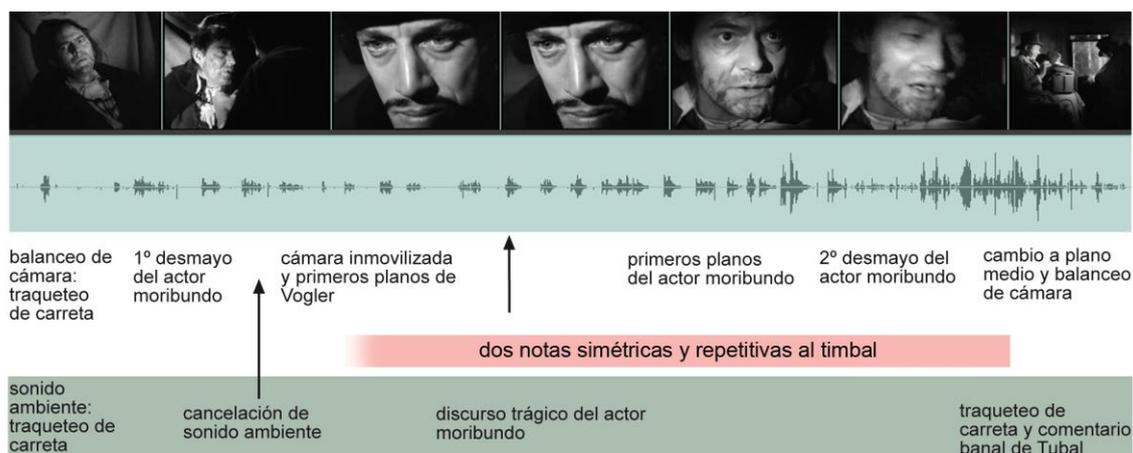
La imposible reconciliación entre estas dos posturas existenciales quedará hábilmente expresada durante la segunda secuencia de **El rostro**. Bergman aislará la escena del monólogo que el actor moribundo declama ante Vogler con el fin de intensificar su fuerza dramática y expresiva (Vogler espera asistir a la muerte del actor para poder así, arrebatar a la Muerte alguno de sus misterios). Durante la tensa declaración, el sonido ambiente será cancelado abruptamente al igual que el balanceo de la cámara que identifica el ajeteo de la carreta donde viajan los personajes. Tan sólo oiremos la voz del actor moribundo proyectada sobre los primerísimos planos de éste y el tenso, expresivo y mudo rostro del conmovido Vogler\_ *Mire con atención, señor. Voy a dejar mi rostro abierto a su curiosidad*<sup>43</sup>\_ Dos notas simétricas, idénticas y repetitivas<sup>44</sup> ejecutadas al timbal se adentrarán en el paisaje apocalíptico intensificando su efecto dramático. Tal intensidad, elevada a la máxima expresión gracias a este delicado equilibrio de fuerzas, se romperá abruptamente en el momento en que la cabeza del actor se desmaya: cancelación de los timbales y entrada instantánea del sonido ambiente de la carreta (ANEXO VI: EL ROSTRO 02).

---

<sup>42</sup> CHION, Michel: <<Se llamará extensión del ambiente sonoro al espacio concreto más o menos amplio y abierto que los sonidos evocan y hacen sentir alrededor del campo, y también en el interior de ese campo, alrededor de los personajes>>. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. Pág. 88.

<sup>43</sup> El monólogo completo es, en la versión traducida al castellano: "Si desea registrar el momento exacto, mire con detenimiento, señor. Tendré mi cara abierta a su curiosidad. ¿Qué siento? Miedo y bienestar. Ahora la muerte ha llegado a mis manos, mis brazos, mis pies, mis entrañas. Trepa hacia arriba, hacia adentro. Obsérveme detenidamente. Ahora se detiene el corazón, ahora se apaga mi conciencia. No veo ni Dios ni ángeles. Ahora ya no puedo verlos más a ustedes. Estoy muerto. Ustedes se preguntan. Yo voy a decírselo. La muerte es...". En ese momento Johan Spiegel se desmaya.

<sup>44</sup> CHION, Michel: <<En una cadena audiovisual, el audioespectador localiza, consciente o inconscientemente, unas direcciones de evolución (un crescendo, o un acelerando que se inician) y verifica seguidamente si esta evolución iniciada se realiza como ha previsto. Evidentemente, es a menudo más interesante cuando la tendencia iniciada resulta contrariada. A veces también, cuando todo sucede como se ha dejado anticipar, la perfección y la tersura con que esa anticipación se realiza bastan para emocionarnos>>. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.



**Figura 11.** Vogler espera una revelación metafísica tras la confesión del moribundo Spegel. *El rostro*.

La entrada del sonido ambiente, el balanceo de cámara y el oportuno comentario banal de Tubal\_ *Esa es una información muy interesante*\_ destruyen toda continuidad dramática, lo que evidencia más aún la distancia irreconciliable que separa dos concepciones contrapuestas del mundo, la dificultad de realizar el tránsito desde lo inmanente, lo inmediato de la existencia (identificado con el personaje materialista de Tubal) hacia lo trascendente, una forma de conocimiento superior, que va más allá de lo aparente (representado por un Vogler devorado por el deseo de conocimiento de la Muerte).

Pese a que **La hora del lobo** mantiene el patrón de un sonido ambiente reducido y arreglado en postproducción, podremos detectar una abundante participación de los silencios y, sobre todo, un uso experimental de las voces humanas, presentadas en varias escenas en su propia materialidad y no como portadoras de *verbo*, de significado.

**La hora del lobo** deambula en constantes saltos temporales. La película parte de un tiempo presente alejado en unos meses del tiempo pasado representado en el bloque central de la historia. Dicho tiempo presente estará descrito a través de los testimonios que el personaje de Alma proyecta directamente a cámara y será recuperado al final de la película. Desde esa primera secuencia se ejecutará un amplio flash-back que englobará toda la trama interna de la película y que servirá como plataforma de activación de una nueva serie de saltos narrativos referidos, en este caso, a las escenas deliradas por los protagonistas.

**La hora del lobo** nos impele a desplazarnos constantemente y, sobre todo, inconscientemente, entre un pasado y un presente de la acción y, paralelamente, desde un dentro hacia un afuera de la psique delirante de los personajes. La reconstrucción de estos espacios psicotizados se realizará, en ocasiones, a través de escenas aisladas, y serán ejecutados a modo de flash-backs evocados por la lectura del diario de Johan e identificados por un particular manejo de los recursos expresivos de la imagen y del sonido. Hablaríamos, por tanto, de una cadena de flash-backs insertos en flash-backs más amplios.

En otras ocasiones, el acceso a los *escenarios mentales* de los protagonistas se propiciará desde la línea espaciotemporal propia de la narración, incorporando las acciones deliradas a

la propia diégesis de la historia y sin que sea posible para el espectador distinguirlos de la acción real que les circunda (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 07). En estos casos Bergman no introduce ningún aviso expresivo capaz de ayudarnos a diferenciar la acción real de la acción delirada por los personajes, de manera que obliga al espectador a participar activa e inconscientemente del delirio contagioso de Johan, posicionándonos en un plano emocional semejante al inducido en Alma. Bergman nos transfiere la locura de su personaje a través de un perverso juego de empatía perceptiva: vemos y oímos lo mismo que Johan y, puesto que el sonido asume en este filme una función connotativa, sentiremos lo mismo que Johan: desconcierto y terror.

Toda la película, pese a estar catalogada dentro del género del cine de terror<sup>45</sup>, está tratada con un naturalismo atroz lo que amplifica aún más la impresión de confusión en el espectador. Por eso asistiremos con espanto al asesinato del niño en el acantilado, porque aún no hemos identificado que se trata de un asesinato virtual, cometido por Johan en las entrañas de su perturbado cerebro. Será sólo a partir de la secuencia de Johan acudiendo a su cita con Verónica Vogler, hacia el final de la película, cuando Bergman active radicalmente los elementos narrativos que nos permitan identificar el origen de los turbulentos comportamientos de Johan. Serán escenas inapelables que nos remitirán definitivamente al género del terror cinematográfico contemporáneo<sup>46</sup>, aderezadas, por cierto, con una grave dosis de implacable humor negro.

Todo el sonido ambiente de **La hora del lobo**, por tanto, está tratado con un escrupuloso afán naturalizador. Durante la primera parte de la película, como ya hemos indicado, Bergman prescindirá de cualquier forma de referencia musical y habitará las escenas con los sonidos propios de los exteriores cercanos a la costa: ulular del viento, golpeteos de las sábanas tendidas, rumor de las olas, gaviotas, etc., así como las escenas de interior (Alma leyendo el diario de Johan), acompañada de un suave tictac de reloj<sup>47</sup>.

Será a partir de la segunda mitad de la película, como ya hemos indicado, cuando observemos un verdadero esfuerzo por desnaturalizar tales impresiones sonoras. Así encontraremos que en la escena previa al cenit de la locura de Johan, decorada con un diegético tictac de reloj, Bergman amplificará expresivamente los tres disparos que Johan ejecuta contra su esposa gracias a la incorporación de un segmento orquestal sincronizado con el polvo expulsado por el revólver (efecto de underscoring). No oiremos, por tanto, el sonido concreto, matérico, de los disparos, sino una reconstrucción musical de los mismos, equivalente, por otro lado, a los sonidos sincronizados con las mordeduras del pequeño demonio de la secuencia del acantilado.

<sup>45</sup> **La hora del lobo** constituye para muchos, un referente indiscutible de películas como *Carretera perdida* (David Lynch, 1999), *Spider* (David Cronenberg, 2002) y *Antichrist* (Lars von Trier 2008), entre otras, al tiempo que la enmarcan dentro de la mejor tradición junto a *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) o *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Winne, 1920).

<sup>46</sup> A partir de los años sesenta, la representación del terror en el cine sufrirá una transformación: la amenaza ya no vendrá de criaturas extraterrestres o monstruosas sino que provendrá del interior mismo del ser humano. El horror se volverá antropocéntrico y provocará situaciones que colocan al individuo en los límites de la locura y del deseo obsesivo.

<sup>47</sup> CHION, Michel: << Otra manera de expresar el silencio – que puede o no asociarse con el procedimiento evocado más arriba – consiste en hacer oír ruidos; pero ruidos tenues, de esos que asociamos naturalmente a la idea de calma, porque no atraen nuestra atención, no son siquiera audibles sino a partir del momento en que los demás ruidos – tráfico, conversaciones, vecino o ruidos laborales – se han callado. Por ejemplo, cuando oímos el tic-tac de un despertador>>. *La audiodivisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

**La hora del lobo** incluye una de las escenas más representativas del poder simbolizador de los relojes, recurso narrativo muy abundante en el cine del autor sueco. La escena en cuestión tiene lugar durante la primera mitad de la película y se sustenta, por lo tanto, sobre el uso exclusivo del sonido en su espacialidad diegética. Marianne guarda vigilia junto a Johan con el fin de evitar las pesadillas de éste. Ambos se encuentran agotados, devastados moralmente. Un ligero tictac de reloj (diegético) captura la atención de Johan\_ *Dentro de una hora amanecerá y ya podré dormirme\_ Plano medio fijo sobre Johan mientras éste observa su reloj de pulsera\_ Un minuto puede parecer una eternidad (...) empieza ahora\_* el sonido del reloj es lanzado a primer plano hasta ocupar todo el espacio sonoro de la escena. Bergman mantendrá este plano durante sesenta segundos exactos. Asistimos, por tanto, junto a los personajes, a la manifestación de la eternidad gracias a la toma de conciencia de la duración cronometrada de un minuto de tiempo. Cuando Johan anuncia el final del recuento, se cancela de inmediato el *tictac* del reloj y ambos personajes respiran profundamente aliviados, al igual que lo hace el espectador: la espera se nos ha revelado interminable (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 05).



**Figura 12.** Recuento de un minuto de tiempo en *La hora del lobo*.

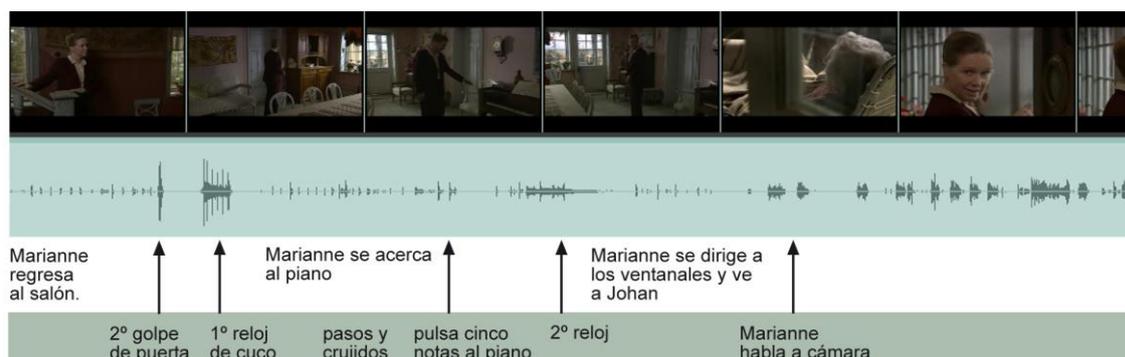
El sonido ambiente en **Sarabanda** resulta drásticamente reducido a la mínima expresión, funcionando más que nunca a modo de colchón sobre el que proyectar la voz humana, apto para dar cabida a los diálogos. Varios serán, pese a esta tendencia reduccionista, los motivos sonoros que serán enfatizados por Bergman con el fin de otorgarles un valor semántico. Tal será el caso de los relojes que escucharemos al inicio del primer capítulo de la película y que serán deliciosamente coreografiados por Bergman. Dicha secuencia aparece construida sin diálogos y registra la entrada de Marianne en la casa de Johan.

Una sinfonía de ruido de puertas, pasos y tictacs de relojes, edificarán el hogareño ambiente en el que vive Johan y serán los encargados, junto con el seguimiento de la expresiva actitud de la protagonista, de introducirnos en la emocionalidad apacible y madura de los personajes de **Secretos de un matrimonio**, justo antes de su reencuentro tras treinta años de separación (ANEXO VI: SARABANDA 03).

En esta secuencia encontraremos a Marianne recorriendo, entre divertida y curiosa (en cualquier caso sin prisa), la desconocida casa mientras observa con cariño el pequeño universo creado por su exmarido. Todas sus reacciones estarán impulsadas por diversos sonidos ambiente. Así, mientras sube los primeros escalones de la escalera, un breve plano inserto en mitad del travelling nos presenta la fuente del sonido del fuerte golpe de una puerta al cerrarse. Marianne interpreta el aviso como una pista: hay corrientes de aire en la

casa, lo que podría indicar que Johan se encuentra en alguna estancia exterior, un jardín o un porche. Marianne regresa al salón de la planta baja, estancia tiernamente descrita por Bergman a partir del material sonoro que le es propio, entre los que se encuentran varios tictacs de relojes. Una segunda puerta se cierra de golpe lo que, en esta ocasión, podría ser interpretado de forma ambigua por el espectador: ¿Una presencia extraña? ¿O se trata quizás de Johan jugando al escondite? Bergman disipa inmediatamente cualquier atisbo de interpretación siniestra manteniendo la expresión divertida y emocionada de Marianne. Inmediatamente, el canto de las horas y un primer plano sobre un reloj de cuco. Un piano de pared suscita una expresión de ternura en la protagonista que pulsa algunas teclas <<cinco notas de una pieza que nos recuerda, dentro de su torpe abocetamiento a una mano, el comienzo del *estudio nº 11 en Mi Bemol Mayor de la Serie op. 10* de Frédéric Chopin>><sup>48</sup>. pieza central de la célebre **Sonata de otoño**. Alertada por una especie de intuición, Marianne mira hacia los grandes ventanales del porche y camina hacia ellos. Otro reloj inicia su melodía, Marianne se gira y sonríe divertida.

Si hasta este momento las intervenciones de los relojes en el plano sonoro de la película han cumplido no sólo una función contextualizadora (creando un vibrante fondo ambiental), sino también un argumento emocional (al tratar de representar la pacífica vida que preside la casa y por ende, el sosiego de su morador), y hasta han aportado un cierto timbre cómico (al estilo de un atento Tatí), será durante la segunda parte de esta secuencia introductoria cuando el motivo del reloj sea empleado en toda su potencia simbolizadora.



**Figura 13.** Primera secuencia en **Sarabanda**: distintos sonidos ambiente guían la acción.

Plano medio sobre Marianne mientras habla en voz alta. Instantes después dirige su mirada a cámara: nos habla a nosotros. Nos informa del tiempo que lleva allí esperando (diez minutos), sin terminar de decidirse, observando a Johan, quien dormita en el porche. Marianne nos comunica su intención de esperar un minuto más. De este diálogo de Marianne con el espectador ha desaparecido todo sonido de ambiente. Bergman lanza a un primer plano casi imperceptible, el veloz tictac del reloj de pulsera de la protagonista, Mientras Marianne describe para nosotros el tránsito de ese minuto de tregua que se concede a sí misma. Pero en esta ocasión, al contrario de lo que sucede en **La hora del lobo**, Bergman registrará un minuto reducido, que no se corresponde con el periodo de sesenta segundos correspondientes a un minuto cronométrico de tiempo.

<sup>48</sup> AZZAM GÓMEZ, Marcos. "La música en el cine de Ingmar Bergman". Directora: Matilde Olarte Martínez. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. Departamento de la didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. 2011.

## 5.6 Análisis comparativo de la voz

La voz humana<sup>49</sup> vehicula toda la estructura narrativa de **Crisis** ocupando una gran parte de su espacio sonoro. Bergman utiliza, en primer lugar, el personaje del narrador clásico, del scripter, una voz en off que, desde los primeros planos del film, funcionará como presentador y guía de la historia. Aparecerá en tres ocasiones asumiendo siempre una categoría de voz onnipotente y omnisciente, no vinculada a ninguna suerte de cuerpo, no pudiendo ser identificada por el espectador, por tanto, en su principio de causalidad. No viene de parte concreta alguna ni explica su existencia más que por su función informativa. Está ahí para explicar lo que Bergman no quiere contar de forma dialogada.

Esta voz del narrador se identificaría con un sonido acusmático, término extraído por Pierre Schaffer y desarrollado profusamente por Michel Chion, quienes lo identifican con <<ese sonido que se oye sin ver la causa de donde procede>><sup>50</sup>. Tal sonido, atribuido a una voz humana, adquiere una relevancia siempre superlativa dada su categoría excluyente, pues su presencia siempre jerarquiza la percepción a su alrededor.

Ello se debe al hecho de que, no sólo el cine hablado, sino la propia escucha humana son eminentemente vococentristas, es decir, estructuran a su alrededor cualquier espacio sonoro que contenga voz humana <<el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno a ella la percepción del todo: trata de pelar el sonido para extraer el significado del mismo, intenta siempre localizar y, si es posible, identificar la voz>><sup>51</sup>.

Esta voz del narrador adquiere en **Crisis** la categoría de ser acusmático, de acusmacer <<ser parlante y actuante>><sup>52</sup> y resulta dotado, por tanto, de una cierta variedad de poderes pese a que el caso que nos concierne no se refiere a un acusmacer integral sino, más bien, a un acusmacer-comentador, mucho más tranquilizador que el anterior dado que <<no corre ningún riesgo personal en la imagen>><sup>53</sup>.

El narrador de **Crisis** es una voz acusmática ocupando su función de presentador de imágenes. Se trata de una voz masculina, como suele ser habitual, y presenta una entonación naturalizada, humanizada, en el sentido en que se nos aparece más como la voz de un ser próximo, amable, que como la voz neutralizada de una entidad superior y desconocida y, por tanto, intranquilizadora. Parece, por el contrario, la voz de un vecino del pueblo o de un amigo cercano a la familia protagonista. Su texto está tratado con la naturalidad propia de un personaje más de la función, tocado de una cierta ironía, de una

---

<sup>49</sup> CHION, Michel: <<En el cine la voz es lo que recoge, en el rodaje, la toma de sonido, que es casi siempre de hecho una toma de voz; la voz es lo que se aísla en la mezcla como instrumento solista del que los demás sonidos, músicas o ruidos, no serían sino el acompañamiento. Igualmente, lo esencial del perfeccionamiento tecnológico aportado a la toma de sonido en los rodajes (invención de nuevos micrófonos y nuevos sistemas de registro) se ha concentrado en la palabra. Pues, por supuesto, no se trata de la voz de los gritos y de los gemidos, sino de la voz como soporte de la expresión verbal. Y lo que se persigue es obtener al registrarla no es tanto la fidelidad acústica a su timbre original como la garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo de las palabras pronunciadas. El vococentrismo del que hablamos es, pues, casi siempre, un verbocentrismo>>. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

<sup>50</sup> CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

<sup>51</sup> \_\_\_\_\_ *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

<sup>52</sup> \_\_\_\_\_ *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

<sup>53</sup> \_\_\_\_\_ *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

determinada perspectiva, de un punto de vista. Es una voz subjetiva, por lo tanto, cuya función es la de poner en antecedentes al espectador o de aclarar las conclusiones de ciertos actos. Su entonación, por otro lado, es casi lírica, recordando en ocasiones a la declamación propia del teatro o de la poesía recitada<sup>54</sup>.

En cualquier caso, se trata de un narrador autorreflexivo y autoconsciente que conoce tanto los detalles de la historia como la condición ficticia de la narración (y, por tanto, la naturaleza de sí mismo), dado que, tras una primera introducción general al espectador, reconoce estar presentando una función. Bergman introduce ya en esta primera película un guiño metanarrativo: aclara que estamos frente a una película, un filme que se alude a sí mismo, consciente de su propia naturaleza\_ *¡Que empiece la función! Yo no diría que es un drama. Si acaso un drama cotidiano. Casi una comedia. Alcemos el telón\_* .

En cuanto a los diálogos en pantalla, éstos aparecen mayoritariamente tratados en su estructura clásica, es decir, más como diálogos naturalizados que como diálogos naturales. Naturalizados porque se ajustan a una escritura que pretende emular la realidad, dar visos de veracidad, son diálogos que pretenden ocultar la naturaleza propia de su origen, la de un texto construido y por tanto, manipulado, sometido a un proceso radical de limpieza y estilización que se nos presenta, sin embargo, con esa pretensión de naturalismo propia de los diálogos dramáticos. No son naturales, por tanto, porque respetan las convenciones de la no yuxtaposición, porque a la intervención de un personaje sigue una réplica pertinente de su interlocutor, no dejando espacio a las interjecciones propias del diálogo natural, a sus interrupciones, encabalgamientos repeticiones, tartamudeos o suspensiones. Dicho tratamiento de los diálogos será extensible a la práctica totalidad de los filmes del realizador sueco a excepción de los usos experimentales proyectados para películas como **La hora del lobo**.

Esta preponderancia de la palabra hablada resulta justificada en **Crisis** por las tendencias imperantes en el cine de la época, el cual sigue, en comentario de Michel Chion, irremediamente seducido por la incorporación del sonido sincronizado y cierta obsesión, heredada del teatro, por resaltar los contenidos semánticos de las palabras <<las normas técnicas y estéticas del cine clásico se conciben implícitamente para poner de relieve la voz y la inteligibilidad de los diálogos>><sup>55</sup>.

Y éste es uno de los motivos por los que **Crisis** se nos presenta como un filme teatralizado. Dicho efecto resultará amplificado, además, por el uso casi permanente del encuadre frontal en el cual el diálogo aparece siempre inserto, así como por la planificación de un montaje de planos que persigue siempre la fuente de origen de cada voz. Las voces dialogadas de los personajes surgen ancladas a su punto de origen, el personaje que habla y, más concretamente, la boca de éste. No abundará, por tanto, en esta primera película de Bergman, la voz fuera de campo dado que cámara y voz aparecen casi siempre imantadas.

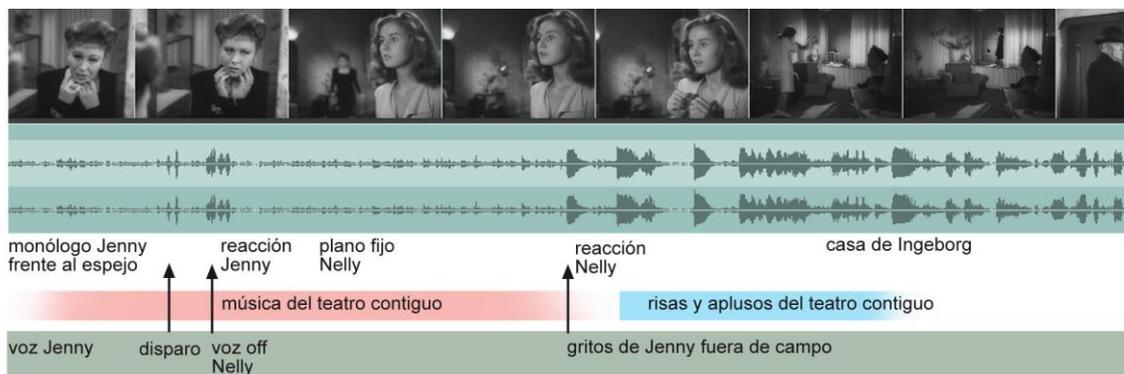
<sup>54</sup> No hemos sido capaces de localizar el nombre del actor portavoz de esta voz de narrador. Sospechamos en su momento que pudiera tratarse de la voz del propio Ingmar Bergman, por el hecho de no aparecer el nombre en las fichas técnicas oficiales, y dado que él mismo hace de narrador, por ejemplo, en la serie producida para la televisión sueca **Secretos de un matrimonio**. Sin embargo, tras una detenida escucha comparativa y, pese a la distorsión que pueda haber afectado a dicha voz a través de una deficiente toma de sonido, creemos identificar timbres sonoros diferentes entre la voz de Bergman y la del narrador de **Crisis**.

<sup>55</sup> CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

Dos son los casos en los que Bergman arriesga un tratamiento alternativo a la voz dialogada y, curiosamente, ambos se corresponden con las dos secuencias en las que el director sueco realiza un uso experimental y connotativo de la música.

Uno de estos casos tendrá lugar hacia el final de la dramática secuencia del salón de belleza, justo en el momento en que tiene lugar el suicidio de Jack. Resulta cuanto menos curioso comprobar cómo ya en esta primera experiencia algo ingenua del joven Bergman, aparecen destellos de alguno de los hitos clave de su filmografía posterior. Un ejemplo claro será el monólogo introspectivo que Jenny pronuncia frente al espejo del tocador mientras toma conciencia de su miseria vital y de su decadencia física, momento que Bergman extrae narrativamente como antesala del clímax trágico de la historia. El espejo, motivo absolutamente recurrente en el cine del realizador sueco, aparece, no sólo como elemento estético y estructurador de la narrativa (una forma de rodar el rostro del personaje), sino en su función simbólica, como elemento propiciador de esa especie de trágica autorreflexividad a la que Bergman somete constantemente a sus personajes, el espejo como examinador de la propia conciencia. Será este objeto, a lo largo de toda la filmografía de Bergman, el elemento simbólico mejor capacitado para referirse al eterno problema entre el rostro y la máscara, entre lo verdadero y lo falso, el vehículo del doble.

Durante este diálogo de Jenny declamado frente al espejo a través de un largo plano sostenido, tendrá lugar la escena del suicidio de Jack. Tal suceso será referido de manera indirecta a través de un casi inaudible ruido fuera de campo, ruido frente al que Jenny no reacciona, al igual que no reaccionará el espectador, ya que no es capaz de interpretar la causa del mismo. Será la voz fuera de campo de Nelly la encargada de interpretar ese sonido\_ *He oído disparos*\_ Sólo entonces, una vez pronunciadas las palabras, es cuando tienen lugar las reacciones de Jenny y del espectador. (ANEXO VI: CRISIS 03).



**Figura 14.** Suicidio de Jack referido a través del sonido fuera de campo en *Crisis*.

Bergman resuelve de un modo algo rudimentario, como vemos, este difícil tramo narrativo pues hoy parece innecesaria la inclusión del ruido del disparo considerando que el comentario hecho por Nelly\_ *He oído disparos*\_ hubiera sido suficientemente informativo (más adelante comprobaremos cómo Bergman corrige este defecto en un tramo narrativo similar ocurrido en *El rostro*). Una vez que Jenny reacciona ante el comentario de Nelly, la cámara queda presa del rostro de ésta quien, paralizada por la sospecha, permanece quieta mientras Jenny sale a la calle. De nuevo serán los aterrizados gritos de Jenny fuera de campo quienes nos informen del fatal desenlace de la secuencia (Jack se ha suicidado),

mientras la cámara se mantiene ocupada en registrar la reacción de Nelly (o, justamente, su no-reacción).

Por encima de la imagen visual, será el sonido el encargado de vehicular la trama dramática y una de las pocas ocasiones en que voz y cámara rompan su imantada relación permitiendo así que esta última quede anclada, no en el foco de la acción, sino en el foco de la recepción, registrando así la reacción del personaje interpelado.

**El rostro** seguirá siendo un filme esencialmente vococentrista. Será la voz humana, vehiculada a través del diálogo entre los personajes, la encargada de dirigir la narración, relegando, como decimos, el sonido ambiente a un segundo plano y cediendo terreno a la música incidental cuando ésta calla (cuando calla la voz humana).

Aprovecharemos este capítulo dedicado a las funciones de la voz humana para analizar uno de los hallazgos expresivos más refrescantes, en nuestra opinión, de esta etapa creativa del director sueco y que tiene lugar durante la primera secuencia dialogada de la película (ANEXO VI: EL ROSTRO 03).

Todavía sobre los pausados rasgueos de guitarra que indican un cambio de escenas, la abuela Vogler dice\_ *¿Has oído? Eso era un grito... lo he oído perfectamente*\_ A continuación lanza una retahíla de escalofrantes sortilegios. El espectador, sin embargo, juraría no haber oído nada, incluso después de que el resto de personajes presten atención y Tubal confirme que, de hecho, algo sí que ha oído aunque, en su opinión, no se trata más que de un zorro. Si no oímos nada es porque Bergman ha puesto buen cuidado en que no lo hagamos: no existe ningún sonido en la banda sonora de la película que referencie la siniestra observación de la anciana. Omitiendo dicho sonido en su forma concreta, audible, identificable, Bergman nos introduce en un estado atencional privilegiado, un estado perceptivo condicionado por las descripciones que de tal evento realizan los personajes a través. *Percibimos* el misterioso sonido gracias a las distintas connotaciones de la palabra dialogada y no a través de su expresión matérica.



**Figura 15.** Bergman nos informa de un misterioso sonido que se escucha en el bosque, no a través de su sonido matérico, sino a partir de los comentarios que de él hacen los personajes de **El rostro**.

Instantes después el joven cochero detendrá el carruaje para meterse despavorido en el carruaje\_ *No voy a quedarme sentado a escuchar el gemido de un fantasma*\_ Fuera de la

carreta el espectador seguirá sin poder percibir más que el suave rumor del bosque. Bergman utiliza, por tanto, un curioso truco de prestidigitador para presentarnos el motivo dramático de la situación: en el bosque se percibe un sonido que todos oyen y sobre el que cada uno mantiene una interpretación diferente pero Bergman nos veta la oportunidad de interpretar personalmente el motivo de semejante incertidumbre.

Como venimos comentando, **El rostro** mantendrá, como eje principal de su trama, un combate brutal entre distintas formas de experimentar e interpretar el mundo. Ya en esta primera secuencia se plantea la disyuntiva entre una forma animista de asistir al mundo (identificada con el personaje de la anciana, su conocimiento sobre las fuerzas sobrenaturales y la naturaleza mágica de su pensamiento), el modo prosaico y explotador del escéptico Tubal (cuyos comentarios mundanos cancelan la continuidad de cualquier atisbo de trascendencia en el discurso), el temperamento asustadizo y supersticioso del cochero (que actúa siempre impelido por resortes instintivos), o el carácter empírico e indagador del enigmático Vogler quien, definitivamente y sin dudar, se adentrará en el bosque con el objetivo de averiguar la causa del misterioso sonido. Y éste es el camino que Bergman nos invita a transitar: el de acompañar a Vogler en su aventurada exploración, ya perfectamente condicionados por la atmósfera misteriosa y desasosegante creada en el interior de la carreta.

Con la cámara a ras de tierra y un sonido ambiente limitado a un suave crujir de la hojarasca, Bergman encuadra un rostro humano sufriente de cuya boca emana un quejumbroso lamento. Se trata de la fuente del sonido que tanto ha dado que hablar, nunca mejor dicho. El misterio ha sido resuelto. A continuación se desarrollará un diálogo entre el personaje moribundo y el magnetista Vogler<sup>56</sup>. El hombre perdido en el bosque es actor, borracho y moribundo y declama un intenso y fatalista monólogo existencialista acerca de su profesión de artista\_ *¿También es actor?*\_ Vogler niega con la cabeza\_ *¿Por qué va disfrazado? Lleva una barba postiza y las cejas y los cabellos teñidos (...)* *¿Es un estafador y por eso oculta su rostro?*\_ Vogler sonríe. Su mascarada ha sido instantáneamente descubierta por el actor moribundo mientras que nosotros aún habremos de esperar cerca de cincuenta minutos para confirmarla.

La voz humana adquiere en **La hora del lobo** un tratamiento expresionista muy específico, como ya hemos indicado. Su uso experimental es una de las justificaciones que aportamos a la hora de clasificar este filme como un proyecto radicalmente vanguardista. Así, encontraremos que en varias escenas la voz humana será presentada en su propia materialidad y no como portadora de significado. Tal ejercicio expresivo permitirá una interesante experiencia para el espectador: la escucha no semántica de la voz humana (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 04).

Será la secuencia de la cena en el castillo la más rotundamente elocuente en este sentido. En ella Bergman incorpora un recurso altamente desestabilizador pues, para la presentación de la situación, coloca la cámara directamente sobre el punto de vista de Alma de manera

---

<sup>56</sup> Si bien es cierto que Vogler no pronunciará palabra alguna durante esta escena, sí, al menos, permanecerá atento al monólogo confesional del moribundo y asentirá en ocasiones con la cabeza, o sonreirá frente a alguna de las descarnadas observaciones del actor moribundo Johan Spiegel.

que cada uno de los habitantes del castillo es presentado *cara a cara* al espectador. Bergman nos impele a ocupar la posición de Alma y nos avisa ya de que somos tan víctimas como ella del delirio de su marido. Conoceremos, uno a uno, a los fantasmas y demonios que asolan la mente psicótica de Johan. Ellos nos saludarán con cortesía y amabilidad.

Corte directo a secuencia de la cena. La cámara realiza un travelling enloquecedor alrededor de la mesa de invitados (anticipo del que realizará en **Fanny y Alexander**). Fuertes contrastes lumínicos, irritantes movimientos de cámara y sonido ambiente desasosegante: amalgama indescifrable de voces, fragmentos inconexos de diálogos, magma sonoro indentificable. La cámara tratando de localizar la fuente de origen de los diálogos, barridos rápidos, breves detenidas, palabras sueltas extraídas de entre la masa indescifrable de sonidos. La naturaleza de estos fragmentos de voz, sin embargo, resulta igualmente caótica pese a que, por momentos, Bergman nos da acceso a la escucha semántica de los mismos. Su contenido es absurdo: quejas por el servicio de los criados, comentarios obscenos de una anciana decadente, observaciones sarcásticas del anfitrión del castillo, etc. Johan, desquiciado, se frota la cara con una servilleta y mira a Alma que se encuentra perdida, intentando seguir la conversación de uno de los fantasmas, atrapada por él, sin capacidad de reacción. La confusión es absoluta. Café en la biblioteca.



**Figura 16.** Perturbadora secuencia de la cena en el castillo. *La Hora del lobo*.

La voz humana, eje esencial de la narración en **Sarabanda**, se acomodará dentro de unos diálogos de corte ciertamente literarios, muy próximos a los propios del teatro. Su inclusión en las escenas estará siempre justificada por la pertinencia de los contenidos no habiendo lugar, en ningún caso, a la introducción de diálogos decorativos o muertos. Tal condición no es ajena en absoluto al cine de Bergman en cualquiera de sus etapas de producción pero tiende a concentrarse en esta última fase creativa, dedicada a la reconstrucción genealógica de su propia experiencia vital. Los textos de **Sarabanda** son intensos, siempre sorprendentemente justificados por su hondura, lucidez y honestidad. Todo ello unido a la eficiencia de unos intérpretes<sup>57</sup> experimentados y acostumbrados a la narrativa bergmaniana dará lugar, sin excepción, a la puesta en escena de diálogos brutalmente emocionales.

Como ya señalamos, **Sarabanda** está estructurada en un prólogo, diez capítulos y un epílogo, lo que de nuevo la aproxima al psicodrama, al teatro de cámara (cuya acción suele construirse en monólogos, otra de las pasiones del director sueco), siendo el tratamiento

<sup>57</sup> Los gestos, miradas, silencios y réplicas de los intérpretes de **Sarabanda** forman parte de la más vigorosa galería de logros estéticos de Bergman, en cuyas manos los actores parecen verdaderos instrumentos emocionales, expresivos y perfectos, capaces de tocar cualquier nota anímica.

musical el encargado de realizar el tránsito entre unas secuencias y otras. Cada capítulo suele desarrollarse a partir de largas secuencias en las que prima el desarrollo de los diálogos frente a los movimientos de la cámara o a cualquier otra intervención de efectos sonoros o visuales. Todo ello contribuirá sobremanera a enfatizar ese cierto regusto a teatro filmado del que casi siempre parece adolecer el cine de Bergman cuando es abordado de forma superficial.

Bergman inserta en **Sarabanda** un flash-back de desgarradora fuerza y belleza. Karin visita a Marianne visiblemente alterada y relata el violento altercado que acaba de sufrir con su padre (ANEXO VI: SARABANDA 04). Corte directo sobre fondo rojo (¿homenaje a Gritos y susurros?) y plano medio sobre dos personas que pelean: música chirriante, voces, gritos y golpes. El golpe de la puerta al cerrarse clausura instantáneamente la música. Corte directo a plano de Karin corriendo por el bosque. Bergman aplica durante toda la escena del bosque un tratamiento subjetivo del sonido a través del manejo de sus extensiones: primeros planos de las respiraciones agitadas de Karin y de sus movimientos (crujidos de ropa, hojas y ramas). Plano picado de Karin junto a una charca de aguas oscuras (ambiente de pájaros, murmullo lejano de agua y graznidos de cuervo). Karin atraviesa verticalmente el plano hasta salir de encuadre. Bergman mantiene el plano fijo sobre la charca y los variados sonidos del bosque. Súbitamente estallan, fuera de plano, unos chillidos desgarradores. Plano mantenido, murmullos del bosque, chapoteos del agua, Karin entra de nuevo en encuadre. Su voz en off encadena esta secuencia con la escena generadora del flash-back.

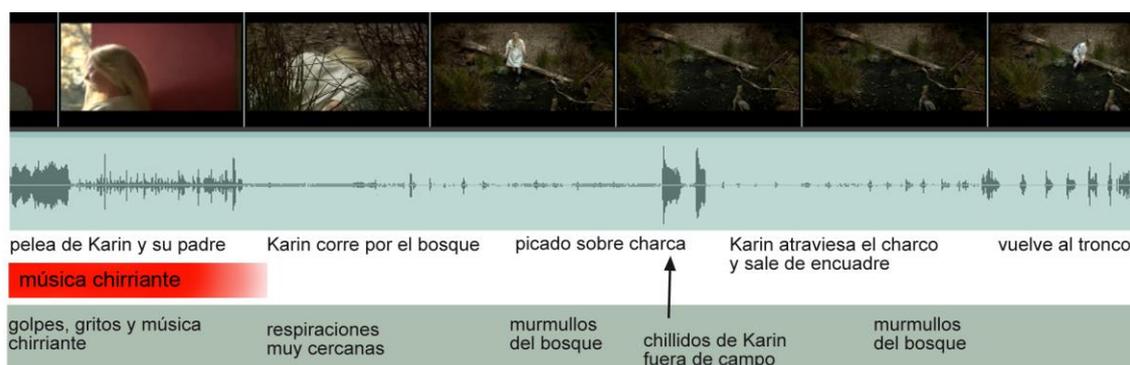


Figura 17. Flash-back en **Sarabanda** con grito fuera de campo.

## 5.7 Análisis semántico de la música cuando es referenciada dentro de la acción

Resultan sorprendentes, en **Crisis**, dos incursiones de la música en su espacialidad diegética. En ambos casos se detecta ya una potencialidad sobresaliente en el manejo que hace Bergman de sus recursos fílmicos para dialectizar el sonido en combinación con la imagen. El primero de estos casos ocurre durante el baile del pueblo (en el que sonará *El Danubio azul* interpretado por una no muy deslumbrante orquesta municipal). Será durante el descanso de la soirée, cuando se producirá una suerte de rebelión por parte de los jóvenes asistentes, quienes, a escondidas de los adultos, improvisarán una dionisiaca sesión de jazz en paralelo al recital belcantista al que asisten los adultos muy ordenadamente.

En este caso el montaje del sonido será el responsable de metaforizar, de forma muy eficaz, la crisis producida en todo tránsito generacional, simbolizado en este caso por el combate ético y estético entre las formas libres del jazz incipiente<sup>58</sup> y las formas lujosas y educadas de la música clásica. Tal combate generacional (y cultural) resulta, además, enfatizado por el hecho de que tanto la soprano como el pianista del recital carecen de excelencia musical mientras que el momento musical vivido en clandestinidad por los jóvenes del pueblo resulta profundamente estimulante, logrando un nivel de vitalidad extraordinario. Bergman pone en juego el eterno conflicto entre lo apolíneo (representado en la película por el maduro Ulf y serio pretendiente de Nelly) y lo dionisiaco (personificado en la figura del urbanita y, a la postre, actor fracasado Jack, seductor, además, de la joven Nelly). Durante toda la secuencia Bergman hará fluctuar los sonidos de ambas generaciones dentro y fuera de campo, entremezclándolos (ANEXO VI: CRISIS 04).

Enfrentarse a este eterno conflicto entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre lo impulsivo y lo controlado, será el destino de muchos de los personajes de Bergman, sobre todo de esta primera etapa de juventud. Veremos que la superación de este momento vital crítico, de superación de lo inmediato a partir de la toma de decisiones personales, será extensible a la práctica totalidad de personajes bergmanianos<sup>59</sup>, quienes siempre se nos presentarán impelidos por sus circunstancias a realizar una elección, a tomar en consideración una postura vital de entre varias sugeridas, condenados a errar o a acertar en el ejercicio de dicha condición de libertad. Este proceso de crisis vital resulta, a fin de cuentas, el tema principal de la presente película.

La segunda de las incursiones de música diegética en un uso dramatizante ocurre en **Crisis** durante la secuencia del salón de belleza, justo antes del suicidio de Jack la cual ya hemos analizado a propósito del uso de la voz humana fuera de campo (ANEXO VI: CRISIS 03).

Como ya hemos indicado, una de las variadas líneas melódicas que habitan la banda sonora de **Noche de circo**, viene identificada por el sonido añejo de un organillo callejero, que musicalizará tanto el inicio como el final de la película e intervendrá de forma sorprendente en una de las secuencias emblemáticas de la película: la referida al adulterio de Anne.

Dicha secuencia da comienzo con la entrada de Anne al teatro. Estimulada por el talento interpretativo de Frans (al que ha estado observando a escondidas), Anne decide confesarle su hastío y su voluntad de dejarlo todo por él. El trayecto de Anne hacia el camerino de Frans se construye sobre sonido ambiente aparentemente enmudecido y acompañado de un solo al clarinete de marcados tintes nocturnos. El chirriar de la puerta del camerino da fin a la misteriosa melodía. En el momento en que Anne expone a Frans sus intenciones, se

---

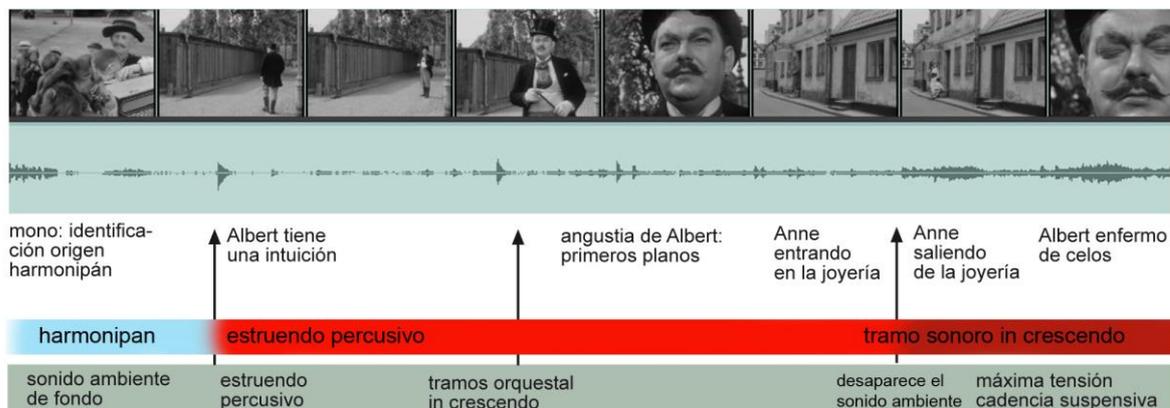
<sup>58</sup> La música de jazz, sin embargo, no será empleada en **Crisis** a modo de alter ego o elemento simbolizador de las tentaciones ofrecidas a Nelly a través del báquico Jack. Resulta curioso que no sea así. Por el contrario, será de nuevo un tramo de la música compuesta por Erland von Kock quien acompañe a Jack y Nelly en su escapada nocturna. Y dicha música, de tintes más bien joviales y amables, muy al estilo de la comedia ligera americana de la época, nos sugerirán un relajado e inocente divertimento antes que un peligroso y amenazador desestabilizante, que es lo que la película pretende, a fin de cuentas, exponer.

<sup>59</sup> Todos los personajes de Bergman están en crisis, no ya con el mundo, sobre todo consigo mismos, escindidos entre el pasado y el presente, por lo que quedan trágicamente incomunicados con el otro (frecuentemente su pareja). Y **Crisis** es el primer paso en la cristalización de esa obsesión bergmaniana.

incorpora la festiva melodía del harmonipán que acompañará de manera desconcertante la intensa atmósfera erótica creada a continuación, plagada de violencia verbal, juegos de seducción y cruel chantaje emocional. Bergman montará en paralelo la secuencia en la que Albert, que ha ido a visitar a su familia, comunica a su exesposa su nostalgia y su deseo de abandonar la vida ambulante. El hijo pequeño de la pareja pide dinero a su madre y explica que en la calle hay un mono de feria que realiza acrobacias cómicas por cinco centavos.

Cambio de plano a secuencia de Anne y Frans. El volumen del harmonipán aumenta cuando Frans abre la ventana del camerino acción que, por primera vez, ayuda a identificar esta música con una fuente de origen diegética. Bergman aprovechará esta alegre melodía para musicalizar anempáticamente el sórdido desenlace del adulterio de Anne.

Corte directo a plano de calle con mono acrobático e intensificación del harmonipán (identificación visual de la fuente de sonido). La escena continúa. Bergman utiliza el sonido del organillo para vincular narrativamente los siguientes planos alternativos: Anne saliendo del teatro y Albert caminando por una calle. Alertado por una especie de nefasta intuición, Albert mira hacia atrás y ve a Anne entrando en una joyería. Súbitamente se incorpora a la banda sonora el estruendo percusivo que Bergman nos había anticipado en la secuencia de los títulos de crédito. Constatamos de ese modo que aquél momento musical, idéntico al actual, referenciaba a esta secuencia como momento climático del drama: la identificación, por parte de Albert, del adulterio de su esposa y su consiguiente desmoronamiento psicológico (ANEXO VI: NOCHE DE CIRCO 03).



**Figura 18.** Secuencia del adulterio de Anne que se corresponde musicalmente con la secuencia de créditos iniciales en *Noche de circo*.

La inclusión de fragmentos cantados en los filmes no será un recurso del que Bergman abuse en modo alguno durante su carrera. Extremadamente exigente en lo referente a la economía sonora de sus películas, pocas serán las concesiones que se permita en este sentido y siempre justificadas narrativamente. **El rostro** muestra un conmovedor ejemplo de cómo una canción puede llegar a cumplir, no sólo una función ornamental, sino sobre todo narrativa, dentro de sus historias (ANEXO VI: EL ROSTRO 04).

La joven criada de la casa del Cónsul Egerman, Sanna, se encuentra muy alterada a causa de la visita de los magos. La abuela Vogler trata de calmarla regalándole un colgante mágico. Curiosamente se trata de un colgante con forma de oreja\_ *Susurra tus deseos en*

*esta oreja y recibirás lo que deseas. Pero con una condición. Debes desear sólo aquello por lo que vives o vivirás\_* La voz sencilla y natural de la anciana entona un romance que, poco a poco, logra sosegar a la atemorizada niña. Esta secuencia, aparentemente trivial, resulta, en nuestra opinión, esclarecedora de buena parte del sentido de la película dado que parece constatar cómo los poderes de la primitiva ciencia (una ciencia intuitiva, ancestral, fundamentada, sobre todo, en la especial capacidad de penetración psicológica de la sabia anciana) son, en definitiva, los únicos capaces de dar sosiego a las personas<sup>60</sup>.

Nos gustaría destacar otra secuencia en la que aparece, no un fragmento cantado, pero sí un diálogo declamado, próximo a los recitativos operísticos e interesante, por tanto, como un ejemplo más de los recursos experimentados por Bergman (ANEXO VI: EL ROSTRO 06).

Tan solo permanecen en la cocina el joven criado Rustan (visiblemente intoxicado por la falsa poción amorosa que le ha vendido Tubal) y el mozo de cuadras Andersson, taciturno y borracho. La secuencia se construye en torno al flotante diálogo que mantienen los personajes a propósito de la intrigante presencia de los magos\_ *Los conjuradores tienen algo especial. Te vuelves loco cuando miras el rostro de alguien como Vogler. Sólo quieres dar patadas. Rostros como el de Vogler o el de la vieja, el de Aman\_* Todo el discurso está construido sobre un plano medio fijo de iluminación tenebrista y cambiante ya que, por alguna razón, la llama del candil oscila, apagándose y encendiéndose lentamente y proyectando profundas transformaciones sobre los rostros de los dos hombres. El ritmo visual, posibilitado por esta cadencia hipnótica de la lámpara, resulta acentuado por la entonación de los diálogos, desesperantemente lenta en el caso del lacayo, y de acento alucinado por parte de Antonsson. Esta calma creciente, adormecedora resulta violentamente interrumpida por el sonido de un trueno, golpes, gritos y un juego de planos enloquecedor. Claramente iluminado por el instantáneo fulgor de un relámpago identificamos el rostro amenazador del actor Johan Spegel, al que creíamos muerte o desaparecido: asistimos a la aparición de un fantasma.

Escribe Ingmar Bergman en su libro 'Imágenes' <<Antes siempre había sido muy rápido para menospreciar **La hora del lobo**, probablemente porque toca unos aspectos tan reprimidos de mí mismo. **Persona** tiene una luz intensa, una claridad incesante. **La hora del lobo** se desarrolla en un mundo de fronteras imprecisas. Además, utiliza elementos nuevos para mí\_ la ironía romántica, el cine de fantasmas\_, con los que juega. Todavía me parece divertido cuando el barón sube al techo con toda facilidad y dice: "No se preocupen por esto, es sólo porque estoy celoso">><sup>61</sup>.

De este perturbado mundo, en el que Bergman nos obliga a participar siempre activamente, puede extraerse un atisbo de esperanza. Ocurre tras la cena con los habitantes del castillo, a quienes el espectador aún no ha podido identificar como producto de las imágenes deliradas por los protagonistas y que, por lo tanto, se nos presentan en su forma fáctica, aparentemente reales. Será el manejo expresivo de las voces de dichos personajes el encargado de alertarnos acerca de la posibilidad de que se esté produciendo alguna suerte de desajuste fundamental en la narrativa <<durante la cena en el palacio los demonios tienen un aspecto normal, aunque un poco singular. Pasean por el parque, conversan,

<sup>60</sup> Por otro lado, la abuela Vogler y la joven criada Sanna representan al personaje más viejo ("tiene doscientos años") y más joven de la película, lo que también resulta significativo.

<sup>61</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 38.

hacen teatro de marionetas. Todo es bastante pacífico. Pero viven la vida de los condenados, martirizados por un dolor insoportable, eternamente enredados unos con otros. Se atacan y se comen las alamas mutuamente. Durante un corto instante se alivian sus sufrimientos. Es cuando suena La flauta mágica en el pequeño teatro de marionetas. La música les da unos instantes de paz y consuelo. La cámara pasa por el rostro de todos ellos. El ritmo del texto es un código: Pa-mi-na significa amor ¿Todavía está vivo el amor? *Pamina lebet noch*, sí, el amor todavía está vivo. La cámara enfoca a Liv>><sup>62</sup>.

La incursión de este fragmento de *La flauta mágica* como música representada dentro de la diégesis, designa, por tanto, no sólo un acertado reposo frente al turbulento paisaje que rodea la acción completa de **La hora del lobo**, sino una conclusión principal dentro del pensamiento filosófico de Bergman y revelación postrera de su angustia existencial: mientras el amor exista, habrá esperanza<sup>63</sup> (ANEXO VI: LA HORA DEL LOBO 06).

#### IV. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

##### 6.1 Discusión

Consideramos la presente investigación como una aproximación al quehacer artístico de una de las personalidades creativas más entroncadas con la vertiente filosófica, y en particular, con la corriente existencialista, característica poderosamente atractiva para quien suscribe el presente estudio. Hemos podido constatar, a lo largo de este trabajo, cómo Ingmar Bergman, en su triple faceta como creador, pensador e individuo sensible, asumió 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.

Por otro lado, hemos podido comprobar cómo la atenta predisposición del realizador sueco frente a todas y cada una de las partículas de sus universos fílmicos queda patente ya desde la primera de sus películas, **Crisis**, que, aunque balbuceante, demuestra ya una notable voluntad por otorgar al sonido un protagonismo narrativo, constituyéndolo, en una de las secuencias principales de la película, como elemento simbolizador del siempre difícil tránsito generacional y cultural. Nos referimos a la secuencia del baile en la que, como hemos indicado en el capítulo correspondiente, el joven Bergman arriesga una narración construida únicamente a partir del vigoroso montaje de sonidos de ambiente (ruidos y música de pantalla) y al empleo metafórico de las formas libres del jazz *versus* las formas estilizadas de la música culta de repertorio clásico.

El análisis de las secuencias de crédito iniciales de las cinco películas seleccionadas confirman, así mismo, la atención nunca extraviada del director sueco, quien rara vez permite la inclusión, dentro de sus proyectos, de elementos redundantes o *muertos*, narrativamente estériles. Todos los ejemplos analizados aprovechan estos tramos iniciales a

---

<sup>62</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 38-41.

<sup>63</sup> LIÉBANA, Raúl: "Y de pronto comprendí que el amor abraza todo... hasta la muerte". Ingmar Bergman. *Celuloide obsesivo*. Tijeretazos [Postriziny]. Revista de literatura y cine. Disponible en Web: <<http://www.tijeretazos.net/Acrobat/Ingmar%20Bergman%20Celuloide%20obsesivo.pdf>>

modo de preludio sinfónico, es decir, como elementos de anticipación de la carga dramática que se avecina, como bloque independiente cargado de significación, de voluntad narrativa. Tal será el caso de **Noche de circo**, cuya desconcertante banda sonora en los títulos de crédito anticipa un tramo musical idéntico que tendrá lugar durante el momento climático de la película que identifica el drama subyacente a la trama: la problemática de los celos en la pareja.

Otro ejemplo de la atención con que Bergman afronta su economía fílmica, la encontramos en los títulos de crédito de **La hora del lobo**, secuencia que Bergman aprovecha para incorporar una reflexión metanarrativa, consecuencia del momento personal y creativo que atravesará el autor sueco en aquellos momentos y que le situará a la vanguardia del cine mundial.

Resulta igualmente llamativo comprobar cómo estas cinco películas, que distan entre sí la friolera de cincuenta y siete años, mantienen una estructura interna similar que hemos tratado de expresar a través del siguiente gráfico.

PELÍCULA	CRÉDITOS INICIO	PRIMERA SECUENCIA	ÚLTIMA SECUENCIA	CRÉDITOS FINALES
<b>CRISIS</b>	tramo melódico intenso:	panorámica campanas (sin auricularizar) sin sonido ambiente narrador (voz off) alusión a 'un pequeño pueblo'.	panorámica campanas (sin auricularizar) sin sonido ambiente narrador (voz off) alusión a 'un pequeño pueblo'.	mismo tramo melódico suavizado
<b>NOCHE DE CIRCO</b>	harmonipán + estruendo percusivo (efecto sorpresivo) sobre estampillas circenses	amanecer carretas en el horizonte llegada del circo a la ciudad 5'34" de sonido ambiente sin diálogos	amanecer carretas en el horizonte salida de la tropa ambulante. sonido ambiente de la tropa ambulante harmonipán extradiagético	harmonipán sobre estampillas circenses
<b>EL ROSTRO</b>	timbales + rasgueos de guitarra	tenebrismo y misterio viaje de la compañía teatral (llegada) sonido ambiente sin diálogos	estética DÍA y ambiente festivo viaje de la compañía teatral (salida) sonido ambiente sin diálogos música pasacalles + ruido de farol bamboleante	música pasacalle doble cadencia conclusiva
<b>LA HORA DEL LOBO</b>	sonido ambiente del set de rodaje de la película	EXT. DÍA. CASA ALMA plano fijo testimonio a cámara de Alma + sonido ambiente	INT. NOCHE. CASA ALMA plano fijo testimonio a cámara de Alma sin sonido ambiente	(desconocido o inexistente)
<b>SARABANDA</b>	Sarabanda de Bach. sin títulos de crédito iniciales fondo negro + dedicatoria + rótulo 'introducción'	plano fijo de mesa con fotos. testimonio de Marianne a cámara: va a visitar a Johan.	plano fijo de mesa con fotos. testimonio de Marianne a cámara: ya ha visitado a Johan.	Sarabanda de Bach. Títulos de crédito

**Figura 19.** Gráfica de secuencias de inicio y cierre de las cinco películas analizadas.

Todas las películas a excepción de **El rostro**, que presenta una estructura contrastante, presentan una arquitectura circular conclusiva, construida bien por los elementos sonoros, bien por los visuales o por una combinación de ambos. Así, encontraremos que las secuencias inicial y final de cada filme tienden a ser equivalentes e incluso simétricas, si bien aportarán siempre un determinante efecto conclusivo. Tal será el caso de **Crisis**, cuyas primera y última secuencia se solapan a modo de espejo (*1ª secuencia*: 'Este es un pueblo pequeño', panorámica del pueblo, campanadas, voz en off del narrador; *2ª secuencia*: voz en off del narrador, campanadas, panorámica del pueblo y alusión en el guión a 'éste es un pueblo pequeño').

Por otro lado, es importante constatar que el cine de Bergman se fundamenta en la palabra hablada y que sus guiones tenderán siempre hacia una condensación extrema. Resulta muy difícil localizar diálogos muertos o decorativos en sus películas, todos ellos resultan siempre pertinentes y portadores de una honestidad brutal. Sus diálogos suelen tender hacia una cierta estilización, una determinada artificiosidad (propia del diálogo dramático), que sólo en manos de los intérpretes adecuados son capaces de engrandecerse, en comentario del propio Bergman. Esta voluntad del director sueco por delegar en los actores la labor de activar dramáticamente sus guiones es una de las pocas concesiones que se permitirá a sí mismo en su neurosis controladora y en su desprecio por la improvisación. En este sentido, Bergman ejecutará con precisión y acierto la labor de selección de su elenco actoral y así tenderá a rodearse, a lo largo de toda su carrera, de un equipo de actores y de técnicos extremadamente familiares y afines, hasta alcanzar un punto en el que, por momentos, la comunicación verbal se hará prácticamente innecesaria.

## 6.2 Conclusiones

La figura de Ingmar Bergman se presenta como claro exponente de un espíritu creativo en constante revisión y autoexigencia. Asistir, a través de la lectura de sus escritos autobiográficos, al testimonio en primera persona de un autor profundamente consciente de su potencial creativo, así como de sus limitaciones y fracasos, es una situación raramente favorecida en el mundo del Arte, condición, qué duda cabe, que reviste toda su obra de una profunda humanidad.

La personalidad de Ingmar Bergman, radicalmente disciplinada, previsor y organizativa, su reconocida y documentada pasión por la música en general y por el potencial dramático del sonido en particular, así como su inagotable capacidad de renovación, le convierten en un autor comprometido, desde muy joven, con una de las dimensiones principales del medio cinematográfico, el sonido, ámbito obviado o relegado a un segundo plano en la mayoría de las ocasiones.

El presente trabajo de investigación ha podido demostrar que dicho compromiso emerge ya, aunque tímidamente, en su primera película y que es posible establecer una línea evolutiva del mismo.

Así encontraremos una primera fase de producción en la que el realizador sueco se iniciaría desde una rigurosa disciplina academicista y claramente condicionado por su temprana y

fértil labor como director de teatro. Estas primeras películas de Bergman se caracterizan, sin duda, por esa cierta tendencia teatralizadora, por la preeminencia de la palabra hablada y de su efecto de imantación sobre la cámara así como por el uso convencional de la música, que asumirá sobre todo una función puntuadora y ornamental. No ha resultado difícil, sin embargo, detectar, ya en estas etapas primeras de formación del genio cinematográfico de Bergman, una cierta preocupación por sonorizar los ambientes, por naturalizar los fondos sobre los que se proyectan los diálogos, compromiso, sin embargo, que no comparten la gran mayoría de las películas americanas de la década de los cuarenta.

En la medida en que el joven Bergman fue alcanzando un mayor control sobre los procesos de producción de sus películas, le fue posible asumir una mayor libertad creativa y autoral. Poco a poco su cine se fue desprendiendo de las restricciones impuestas por los convencionalismos y de las condiciones exigidas por las productoras, siempre atentas a las cuotas de público en salas. Las temáticas de sus películas se tornarán más genuinas, los diálogos más flotantes, las voces se identificarán como elementos de caracterización de una tipología social, al estilo de Fellini y el diseño escrupuloso de los sonidos de ambiente y de las intervenciones musicales sustituirán cada más a la acción dialogada.

Esta voluntad liberadora y la débil permeabilidad del realizador sueco frente a las imposiciones de la moda o de las tendencias culturales, le permitieron alcanzar elevadas cotas de experimentación a lo largo de toda su trayectoria artística y no sólo durante la fase de producción de **Persona**, como se cree habitualmente. Estas fases se caracterizarán, en nuestra opinión, no sólo por la dimensión conceptual de sus películas sino, sobre todo, por el manejo efectista del sonido, el uso expresionista de la voz humana, la preocupación por el valor matérico, concreto, del elemento sonoro, por la incorporación de la música contemporánea y de sus valores expresivos así como por el tratamiento narrativo de los silencios y de su extensión.

Hacia el final de su vida, en la que se considera su etapa de reconstrucción genealógica, Bergman alcanzará una suerte de esencialismo narrativo caracterizado por la reducción de los recursos visuales en favor de un creciente protagonismo de los elementos sonoros y de la música preexistente del repertorio clásico, entre las que destacará las del compositor Johan Sebastian Bach.

Tras más de medio siglo haciendo películas, y atravesando, como decimos etapas de sobrio clasicismo junto a otras de vigorosa experimentación formal, comprobamos cómo el Bergman de **Sarabanda** sigue manteniendo un duro combate consigo mismo en su deseo por encontrar una forma dramática puramente cinematográfica. En este sentido, es justo reconocer en el cineasta sueco una tendencia casi obsesiva por construir espacios sonoros sobre los que proyectar sus diálogos, casi monólogos, auténticos posibilitadores de la narración en la mayoría de sus películas. Esta tendencia teatralizadora constituye una de las características más controvertidas de sus películas y será, como decimos, uno de los puntos de conflicto que el autor sueco abordará de forma constante a lo largo de toda su trayectoria.

Un análisis detallado de cada una de las películas de Ingmar Bergman nos confirma el hecho de que pocas son las ocasiones en las que el director sueco se permite el manejo gratuito de cualquiera de sus elementos y así, poco a poco, despiezando minuciosamente

cada una de sus aportaciones fílmicas y comprendiendo cada vez mejor el carácter extraordinariamente preciso y autocrítico de Bergman, logramos, cuanto menos, vislumbrar, la esencia germinal de sus proyectos.

### 6.3 Futuras líneas de investigación

- Dado que las limitaciones naturales de esta tesina han restringido la investigación al estudio comparativo de cinco películas sería conveniente realizar el análisis pormenorizado del sonido en todas sus producciones audiovisuales con el objetivo de localizar la fuente de origen de sus hallazgos narrativos más emblemáticos, y formalizar el análisis global y sistemático de la obra del realizador sueco.
- Otra posible vía de investigación sugiere el análisis atento de los guiones literarios de Ingmar Bergman así como la revisión pormenorizada de sus guiones técnicos con el fin de localizar las acotaciones referidas al tratamiento del sonido. El objetivo sería analizar si sus universos sonoros resultan siempre de una planificación precisa y rigurosamente conceptualizada y que no surgen de impulsos fortuitos o improvisados durante las etapas de rodaje o de montaje en postproducción. Dicha labor no ha podido ser abordada en el presente estudio dada la complejidad de acceso a los materiales privados del director sueco.
- Trascendiendo la figura concreta de Ingmar Bergman, una tercera vía de investigación se centraría en localizar, tanto los referentes inmediatos de su universo fílmico como las posibles repercusiones de su poética en el ámbito artístico contemporáneo. Para ello sería conveniente superar los contornos excluyentes del medio cinematográfico para tratar de localizar destinatarios en el ámbito del videoarte y de las artes plásticas.
- Una última vía de estudio, sugiere el análisis detallado de otras personalidades artísticas entroncadas con la raíz del pensamiento existencialista.
- Dados los límites lógicos del presente estudio, algunos de los ejercicios prácticos contemplados en el plan de trabajo inicial, han quedado excluidos. Tal es el caso de los ejercicios programados para la reelaboración audiovisual de escenas representativas o la elaboración de la gráfica evolutiva del pensamiento e intereses artísticos del autor, labores todas ellas que quedan aplazadas para futuras investigaciones.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

AGHED, Jan. *Revista Positif*, 2004, nº 516. Traducción disponible en Web: <<http://www.zinema.com/textos/saraband.htm>>.

AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo. *Poema de Gilgamesh: El conflicto del héroe*. Artículo para la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en Web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/gilgames.html>

ARANGUREN, J.L.L.: *Comentario al film 'El séptimo sello'*. Revista Madrid: Film Ideal, 1961. vol. III, nº 142-146. p. 33.

ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 400 p.

AZZAM GÓMEZ, Marcos. *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Directora: Matilde Olarte Martínez. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. Departamento de la didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Facultad de Geografía e Historia. 2011.

BARROSO, Graciela. *A propósito del existencialismo*. Rosario: Academia de Ciencias Luventicus, 2002.

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

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

BERGMAN, Ingmar. *Cuatro obras* [Guión cinematográfico]. SUR, Buenos Aires, 1965. 313 p.

\_\_\_\_\_ *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2007. 371 p.

\_\_\_\_\_ *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 2007. 316 p.

\_\_\_\_\_ *Persona* [Guión cinematográfico]. Salamanca: Nórdica Libros, 2010.

BJÖRKMAN, Stig (1998). *Entrevista a Ingmar Bergman*. Buenos Aires, 1998. Disponible en Web: <<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-07/98-07-13/pag18.htm>>

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. 206 p.

\_\_\_\_\_ *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. 487 p.

\_\_\_\_\_ *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004. 175 p.

COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999. 231 p.

LIÉBANA, Raúl y GODARD, Jean-Luc. *Ingmar Bergman. Celuloide obsesivo*. Tijeretazos [Postriziny]. Revista de literatura y cine. Disponible en Web: <<http://www.tijeretazos.net/Acrobat/Ingmar%20Bergman%20Celuloide%20obsesivo.pdf>>

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

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

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 Teorética i Práctica. Tesis doctoral. 2001.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2006. 172 p.

URDANETA, Javier. *Artesanos literarios*. Disponible en Web: <<http://artesanosliterarios.blogspot.com.es/2011/07/cine-la-hora-del-lobo-ingmar-bergman.html>>.