

[Cuadernos]

## INGMAR BERGMAN: CELULOIDE OBSESIVO

*Raúl Liébana Liébana*

Ingmar Bergman o las obsesiones plasmadas en celuloide, como si fuesen algo que ya no puede contener más dentro de su mente, algo que se convierte en una necesidad. Porque el verdadero creador nace de la necesidad, de la necesidad de filmar, de escribir, de esa necesidad que te empuja hacia un encuentro contigo mismo para intentar explicarte determinadas cosas que se escapan de la razón.

Ingmar Bergman nace en Upsala en 1918, en el seno de una familia luterana. Su padre era pastor. Recibió una educación muy rigurosa que, sin duda, sería la que marcaría su vida. Estudió arte y literatura en la Universidad de Estocolmo. Después de escribir cuentos, novelas y obras teatrales, en 1940 se dedicó de lleno al arte escénico, llegando a convertirse en el director del Real Teatro Dramático en 1958. A Bergman le conocemos por su cine, pero no es solo un cineasta. Bergman es un autor teatral, un fantástico escritor, autor de novelas (“Conversaciones íntimas”, “Niños del domingo”, “Las mejores intenciones”, etc.) y de un libro de memorias.

Podríamos abordar la obra de Bergman de distintas formas. Dos caminos posibles: Uno es distinguiendo las películas en blanco y negro de las de color y otro distinguiendo tres etapas según la temática de sus películas, su evolución como artista y su modo de narrar historias en imágenes.

Del primer modo, es decir, distinguiendo la etapa en blanco y negro de la de color, cabe destacar que en la primera consigue obras maestras indiscutibles (“Persona”, “El séptimo sello”, “Fresas salvajes”) y nos encontramos ya con una pésima visión de la vida, aunque ésta todavía no llegue a ser la que descubriremos posteriormente. En la segunda etapa, Bergman termina por desplegar ese ejercicio estético que esbozó en la primera, de dejar ese sello inconfundible en cada plano, por el que alguien sería capaz de reconocer cualquiera de sus películas a través de un solo fotograma. Aquí el color hay ocasiones en que termina por dar sentido a la película y llega a adquirir una dimensión que pocas veces ha tenido en el cine. Bergman expresa su punto de vista más angustioso, desesperado, desasosegado, triste y amargo acerca de la vida, e incluso, en ocasiones, dominado como por una especie de desorden o caos.

La segunda forma de aproximarnos esquemáticamente a su obra, es diferenciando tres etapas según su temática, aunque esto tampoco termine de ser algo muy claro. De modo que tendríamos una primera etapa donde encontramos distintas comedias que empiezan a dibujar un mundo muy personal acerca de la pareja y el matrimonio. Esta etapa empezaría con “Crisis” y llegaría hasta 1956 con “El séptimo sello”, primer gran punto de referencia. Desde “El séptimo sello” hasta “Persona” asistimos a la mejor etapa de Bergman. La tercera y última sería la que comprende desde “Persona” hasta “Fanny y Alexander”, donde realiza verdaderas y auténticas obsesiones.

Suele ser tema de discusión el hecho de si el cine puede llegar a superar alguna vez a la literatura. No vamos a discutir este tema, pero Bergman sabía que el cine en muchas ocasiones era capaz de superar a la literatura. Y no solo lo afirmaba, sino que fue capaz de llegar a demostrarlo.

Es fundamental para enfrentarse a estas películas tener en cuenta que él no resuelve nada, no soluciona. Bergman plantea sus obsesiones y preocupaciones y con ello, entre otras cosas, nos ayuda, incita e invita a reflexionar. Ayuda, incluso, a conocernos a nosotros mismos. Los finales de sus películas quedan abiertos. Suelen ser un fundido en negro que, sin nada más, lo que hace es llevarnos directamente a la reflexión sobre todo lo visto.

Descubrir a Bergman es acercarse a la idea de la muerte expresada en su forma más sincera, despojada y descarnada. Es plantearse desde un punto de vista casi obsesivo la idea de la existencia de Dios. Es indagar y explorar las relaciones humanas, bien sean relaciones entre padres e hijos, o relaciones sentimentales de pareja, por supuesto, sin dejar nunca de lado el sexo. Ver un Bergman es como quedar atrapado por el pasado y a la vez recuperarlo. El pasado es el verdadero tormento. Eso lo sabe y se descubre. Se nota en la forma en que están planteados esos guiones, se ve en la forma en que están escritos los diálogos, se descubre en el modo en que están escritas sus películas. El pasado es el que encierra y resume a las personas. El que guarda nuestra forma de comportarnos. Allí donde se encuentra encerrada toda nuestra existencia. Siempre habrá una mirada nostálgica. Una mirada hacia atrás. Un recuerdo. El pasado siempre se encontrará en nuestro presente.

Ver un Bergman es ver La Piedad de Miguel Ángel esculpida en fotogramas. Es descubrir actores sobresalientes de la talla de Liv Ullmann, de Bibi Andersson, de Victor Sjöström, de Max Von Sydow, de Erland Josephson, de Ingrid Thulin, de Gunnar Björnstrand. Es descubrir como se escriben las películas y aprender a expresar los sentimientos. Es degustar con perplejidad y asombro ese plano memorable que abre "El séptimo sello" donde la muerte y Max Von Sydow juegan una partida de ajedrez. Es ver la visión global que tiene del arte al saber como utilizar la música clásica con un sentido extraordinario dentro de sus películas. Mozart en "Persona", Bach en "Gritos y susurros" o "Fresas salvajes", Chopin en "Sonata de otoño". Bergman sabe fundir el arte con la vida, y eso que tanto le preocupaba, el sueño y la realidad, en esa constante búsqueda de nuevas formas de narrar. Es confundir la realidad con los sueños y los sueños con la realidad. Es descubrirse a uno mismo la precisión de esas frases tan afiladas, que casi sientes que te pueden cortar. Frases muy agudas, que se clavan donde uno menos lo espera. Ver un Bergman es descubrir la agonía, el sufrimiento y el dolor que puede llegar a ofrecernos la vida. Es el color rojo. Es descubrir a un fotógrafo o un iluminador como pocos ha dado el cine, Sven Nykvist. Es ver y comprender a la mujer como pocos la han comprendido y es acabar con muchos tópicos que rodean a éstas. Es ese modo en que dos mujeres se muestran afecto acariciándose con el reverso de la mano, o, incluso, ese modo en que las hace hablar de sus secretos y es que una amistad entre mujeres es distinta a una amistad entre hombres. Los hombres son más comedidos. Una amistad entre dos mujeres Bergman sabe que puede llegar a ser igual a una historia de amor. Ver un Bergman, o más bien, terminar de ver un Bergman, es volver a plantearse la vida de nuevo.

## FRESAS SALVAJES

*Raúl Liébana Liébana*

*“Las conversaciones suelen reducirse a comentar y censurar la manera de ser y el comportamiento del prójimo y esto es lo que me ha llevado a renunciar a esa vida social”.*

Abordar “Fresas Salvajes” es abordar a Bergman por completo. Bergman es “Fresas Salvajes” y “Fresas Salvajes” es Bergman.

Se podrían citar una a una todas las películas que componen la obra de Bergman: “Fanny y Alexander”, “El séptimo sello”, “Persona”, “Secretos de un matrimonio”, “Cara a cara ...al desnudo”, “Gritos y susurros”... todas se encuentran recogidas en “Fresas salvajes”.

Pero, ¿qué es “Fresas salvajes”? “Fresas salvajes” es, sobre todo, Victor Sjöström. Un rostro iluminado a lo largo de toda la película. Un rostro que habla solo, que se expresa con palabras sin hablar, que llena de pequeños gestos y pequeñas muecas todos sus primeros planos. Es la extraordinaria fotografía de Gunnar Fischer. Cada fotograma se inunda de nostalgia, de sentimientos, de recuerdos, de diálogos brillantemente escritos. Cada fotograma perfila esta obra maestra a través de su fotografía. Son esos sueños, los flashbacks, la voz en off de ese personaje, esas historias de la niñez de Victor Sjöström. Es ese modo de rodar las conversaciones de Bergman en el coche mientras viajan Ingrid Thulin y Sjöström. “Fresas salvajes” es la cantidad de recursos narrativos que despliega Bergman para contar esta historia que la hacen tan densa. Es ese manejo del tiempo. Como se mueve entre los sueños y la realidad, entre los recuerdos y la realidad. Es, literalmente, el paso del tiempo. En esta película Bergman demuestra un dominio absoluto de algo tan difícil de controlar como es el tiempo. Domina ese problema que se le planteaba muchas veces y que con admiración vería después como resolvería Tarkovski. “Fresas salvajes” es, también, la interpretación de Ingrid Thulin. Es su mirada. La seguridad que desprende su rostro. Es esa fuga de Bach a piano, insertada en un momento clave. Es como si nunca la esperases. Llega de repente. Te coge desprevenido. Te agarra por dentro y te cuesta soltarla. Es el viaje que emprende el doctor hacia su jubileo doctoral, que en realidad lo que supone es un viaje en el tiempo, un viaje a través de su pasado, un viaje lleno de recuerdos y de nostalgia, de algún modo la recuperación de ese tiempo perdido, ya pasado.

La puesta en escena tiene una fuerza arrolladora. Ha quedado patente el extraordinario trabajo de Gunnar Fischer en la dirección de fotografía, pero hay que decir que los planos de esta película respiran por todos sus poros una nostalgia como contenida o escondida, como tapada. Está la vejez y ese constante recuerdo. La constante mirada hacia la juventud. Los encuadres, no sabemos si debido a Sjöström y su interpretación, a la dirección de actores de Bergman, a la historia que lleva encerrada, que puede ser la historia de cualquiera de nosotros, son encuadres con los que uno reflexiona cada vez más a medida que avanza la historia. Son encuadres por

donde se filtra la vida. Todo apoyado en un guión excelente, guión que una vez abierto con esa frase citada al principio, no hace más que crecer y crecer en su empeño por dejar constancia de lo que supone el paso del tiempo, la llegada a la vejez, el egoísmo que puede llegar a encerrarse dentro de nosotros, el debate interno que sufre Bergman acerca de la existencia de Dios, el estar al filo de la muerte y tener toda una vida a nuestras espaldas vivida con dedicación completa a nuestro trabajo y, que esto, nos haya ido haciendo apartarnos de las cosas más esenciales de la vida; ese amor frustrado en la juventud, la vigencia de los recuerdos en nuestra mente, esos recuerdos que nos hicieron como somos, la soledad, la relación entre las personas, la mujer, el matrimonio, el perdón, la incapacidad o gran dificultad que poseemos las personas para comunicarnos o el hecho de traer hijos al mundo y qué supone para Bergman esto.

“Fresas salvajes” tiene una estructura imposible, una estructura que siempre se termina escurriendo entre los dedos, se escapa, es imposible de atrapar, por ideas expresadas y por forma de narrar. Además, es increíble que con la duración que tiene esta película, que rondará los 88 minutos, Bergman pueda llegar a condensar toda la temática que ha tratado a lo largo de su vida.

“Fresas salvajes” es de esas películas que empiezan ya, no hay introducciones, no hay prolegómenos, no hay merodeos. Oímos la voz de nuestro protagonista (Isak Borg) que va a quedar dibujado a través de esa presentación, donde comenzaremos a saber qué le ocurre. Él mismo se llega a definir como pedante y egoísta. A partir de aquí asistiremos al desfile de todo su pasado, de todos sus recuerdos y a la transformación de ese personaje en un ser vivo, será la vuelta a la vida de un “viejo pedante y egoísta”, como él mismo llega a decir, que se sentía muerto a pesar de estar vivo.

Después de esto hay que comentar el sueño, el famoso sueño que tantos quebraderos de cabeza dio a Bergman, por sufrirlo, y a estudiosos en su intento por interpretarlo. Para rodar ese sueño, Bergman contrató a un diseñador de decorados alemán, que era expresionista y de ahí podemos comprender ese ambiente que se respira en él, dónde Isak aparece en una calle solitaria, dónde las fachadas de las casas son blancas y dos o tres planos dejan constancia de una especie de obsesión de soledad.

Dice Bergman que este sueño lo había sufrido miles de veces. Había inventado el hecho de verse él mismo dentro del ataúd, pero todo lo demás está realizado tal y como lo había soñado siempre.

Isak es un personaje bien construido y muy bien escrito. Desde que se levanta esa mañana de la cama vamos a descubrirle como un ser egoísta, encerrado en sí mismo, que se olvidó de cómo vivir la vida y al que su existencia aquí en la tierra se ha convertido en un infierno. Es como si hubiese quedado encerrado en el mundo, como si la tierra se hubiese convertido en una prisión habiendo quedado atrapado en ella, como si vivir aquí se hubiese convertido en un tormento y quisiese liberarse de ello. De algún modo suponemos también que eso debe ser la llegada a la vejez, desde la cual, sin duda, todo se ve distinto.

Una mueca, simplemente una mueca. Un cambio en esa forma de mirar. Una mirada que se transforma y transforma todo. Es todo un mundo el que encierra el rostro de Isak en esta película, quizás sencilla en apariencia, pero seguro que muy compleja en sus entrañas.

Primera parada. Nos vamos acercando al corazón de la película. La casa donde Isak pasó gran parte de su vida. Aquí empieza el milagro. El flashback. El recuerdo. Imágenes que se encuentran tan vivas en la mente de Isak que le parece estar viéndolas de nuevo. Como él

mismo dice, le parece estar asistiendo de nuevo a esas historias que vivió en su niñez... asistir de nuevo a su pasado.

El tratamiento que Bergman empieza a conferirle a la narración empieza a ser asombroso. Es como si a partir de ahora Bergman nos quisiese demostrar la verdadera fuerza que poseen esas imágenes en su mente, la verdadera huella que deja el pasado en nosotros, poniendo de nuevo a Isak ante ellas.

Bergman une el presente con el pasado, aquí puede empezar a descubrirse esa especial nostalgia de la que está dotada esta película. Consigue darle una dimensión inalcanzable. Sobrenatural. Se nos está presentando un tratamiento simultáneo del tiempo. El presente y el pasado se dan la mano. Se entremezclan. Se confunden y se funden. Es aquí cuando se aprecia el verdadero dominio que tiene Bergman sobre la gran metáfora que está creando.

La parada en la gasolinera abre un hueco para la comprensión del personaje de Isak por nuestra parte. Hará ver la historia de otro modo. Es evidente que ha habido una transformación. Antes era bondadoso, como deja claro el matrimonio propietario de la gasolinera.

Podemos pensar que el culpable de toda esta situación es la erosión que ha ocasionado el paso del tiempo, la llegada a la vejez y el estar tocando la puerta de la muerte.

Después se produce el encuentro con el matrimonio y tan lamentable es el estado en el que se encuentran y contribuirá tanto a hacer reflexionar después a Marian sobre su matrimonio con Evald (su marido), que llega un momento en que no aguanta más a la pareja, que termina echándolos. Esto dotará de una mayor dimensión a la reflexión que está realizando Bergman, a través de esa conversación que mantienen Marian y su marido posteriormente bajo la lluvia.

En "Fresas Salvajes" hay latente una visión de la vida pésima, amarga, gris y a veces hasta lamentable.

En el siguiente sueño que tiene Isak se pueden empezar a encajar las piezas de porqué Sara no se casó con él. Vemos a Sara e Isak frente a frente. Isak se refleja en un espejo que sostiene Sara con una de sus manos y ella le reprocha cosas, le dice que está viejo y que, encima, al decirle eso, sabe que se ha cabreado y que no se le pueden decir las cosas porque se cabrea. Eso, en el fondo, es lo que parece ser que siente él y la metáfora es el espejo, donde se refleja él y es ese el hecho que puede hacer pensar que sea él mismo el que se está autoanalizando. Parece descubrirse el subconsciente de Isak. Pensamientos que emergen, que lleva escondidos en su mente, que, como él dice en algún momento de la película, sabe que son así, que están ahí, pero se niega a escucharlos. Al decirle Sara eso, es como si ella hiciese de voz de su conciencia.

El momento al que asistimos a continuación es uno de esos momentos que dejan claro porqué Bergman es un artista total.

Isak comienza a caminar en medio de un bosque. Con un primer plano de su rostro la cámara se mueve hacia atrás acompañándole. Llega a una casa. Abre la puerta. Entra en ella y a través de una ventanita vemos a Sara sentada, tocando el piano y a su lado a Sigfrid, de pie. Y mientras todo esto sucede ya estamos envueltos en una fuga de Bach que toca Sara, esa fuga magnífica, extraordinaria y soberbia. Estamos envueltos en nostalgia al ver ese plano que resume la soledad, esa contraposición entre Sara y Sigfrid juntos mientras que la cámara se desplaza y muestra a Isak solo, al otro lado, mirando a través de una ventana, pensando y reflexionando en todo aquello que perdió, en toda esa vida que ya pasó, que se escapó, sabiendo que esa mujer que está ahí fue su novia y la perdió y todo subrayado de forma ejemplar por esa fuga.

Acerca de esta fuga de Bach hay una breve referencia en el libro de John Kobal titulado “Las cien mejores películas”, donde afirma que: “La metáfora musical de “Fresas Salvajes” siempre ha sido una fuga de Bach, una compleja estructura de punto y contrapunto que expresa en su denso lenguaje cinematográfico los temas de la muerte en la vida y la atrofia de las personalidades emocionales y espirituales.”

Después, dentro del siguiente sueño hay, a su vez, contenido un flashback. El examinador es como si representase su conciencia. Es la voz que suena en su interior. La voz que le atormenta desde hace tiempo, la que le narra todo aquello que él mismo dice no querer escuchar, pero sabe que está ahí.

Este episodio quizás sea el más lamentable de todos. Es como haber llegado a un punto en que todo le daba igual, como si pasase de todo... menos de su amor por el trabajo.

La excelencia del trabajo de fotografía de Gunnar Fischer es tal por la forma de distinguir a través de la luz los sueños, de la realidad, de los recuerdos.

Pero si esta película es redonda y perfecta, si esta película es grande, lo es por la forma de unir todas las ideas que se han ido exponiendo en esa conversación casi final que le da forma de obra maestra.

Se trata de la conversación que mantienen Isak y Marian cuando éste despierta del último sueño que hemos contado. Isak se sincera. Le cuenta todo lo que siente y es cuando llega a afirmar el hecho de creer encontrarse muerto, aunque vive todavía. Todas las ideas empiezan a tomar relación unas con otras. Esa fuga de Bach y la idea que venía a expresar de la muerte en la vida, aquí alcanza su verdadera dimensión. Isak se siente cerca de la muerte, sabe que le queda poco tiempo de vida por edad. Y no solo eso, si no que dice sentirse muerto aunque todavía está vivo. En el fondo parece presentarnos esa idea que después abordaría Visconti y que Juan Miguel Lamet resume diciendo que “la muerte siempre viene precedida de la soledad”. Marian le contesta que habla igual que su hijo y le cuenta la conversación que mantuvieron un día bajo la lluvia. Aquí es donde está resumido Bergman, que al escribir esto, alcanzó a dar forma a una de las ideas quizás más duras y realistas sobre los seres humanos, siendo al mismo tiempo amarga, cruda y cruel, impregnada como de una poesía que llena todo de belleza, pero también de mucho resentimiento.

Bergman encaja todo. Ahí reside la perfección de este corto guión. Corto pero desbordante en ideas. Se van dejando caer las piezas y al final en una conversación todo adquiere esa forma densa de pensamientos que se atropellan en la mente. Una reflexión sobre el ser humano, sobre nuestra existencia, sobre nuestros temores, nuestros miedos y demonios, sobre nuestro paso por este mundo y sobre las relaciones que guardamos entre nosotros.

El decir que todo Bergman se encuentra en esta película no fue gratuito. Hay un tema fundamental que obsesiona a Bergman y que pueda parecer que se ha pasado por alto, pero no es así. Se trata del debate interno que siempre mantuvo él mismo acerca de la existencia o no de Dios. El asunto se plantea como un debate a través de dos chicos que discuten constantemente.

Para finalizar hay que destacar dos metáforas que realiza Bergman acerca de la soledad y el distanciamiento en el que muchas veces vivimos las personas unas de otras por egoísmo.

En la primera, los chicos que han encontrado en el camino hay un momento en que cogen flores del campo, le hacen un ramo a Isak y se lo regalan. Isak está sentado en el coche, en el asiento del copiloto. Se las dan por la ventanilla. Él las coge agradecido. Es como si por un

momento se sintiese arropado, rodeado, pero vemos que mira hacia delante y se hace la oscuridad a su alrededor, todo desaparece y solo queda él, es como si Bergman nos diese a entender que está sumido en una soledad casi incurable.

La segunda está basada en el sueño final que cierra la película, después de la reconciliación con todo su entorno. Isak se acuesta a dormir y tiene un nuevo sueño o un nuevo recuerdo. Volvemos a verle hablar con Sara, la cual le lleva ante sus padres. Hay un lago en medio. Ellos se encuentran en la otra orilla con respecto a donde él se encuentra, es decir, lejos, distantes, distanciados, ¿será así como ha vivido Isak toda su vida, lejos y distante de todas las personas que le han rodeado?.

## TRÍPTICO I. LA MUERTE: EL SÉPTIMO SELLO

*Raúl Liébana Liébana*

*“... Y cuando el cordero abrió el séptimo sello, en el cielo se hizo un silencio como de media hora y vi siete ángeles que estaban en pie, delante de Dios y les fueron dadas siete trompetas y los siete ángeles, que tenían siete trompetas se pusieron a tocarlas...”*

Así empieza y acaba “El séptimo sello”. Es más, se podría afirmar que es, en cierto modo, la descripción de ese fantástico plano final que cierra la película.

Situados en la época medieval, en plenas cruzadas y extensión de la peste, Antonio (Max Von Sydow), un caballero que vuelve a su ciudad acompañado de su escudero, se verá asaltado por muchos interrogantes al llegarle un momento crucial en su vida. Su muerte.

El plano que abre la película ha quedado como un icono cinematográfico del siglo pasado. La muerte y Antonio sentados uno frente a al otro disputan una partida de ajedrez. La muerte ha venido a llevarse a Antonio y éste le ha pedido una prórroga, de modo que la muerte se la concede y comienzan a disputar la partida en la playa. La cámara está situada muy baja, a ras de suelo y vemos sentados a la derecha a Antonio y a la izquierda la muerte. En medio el tablero de ajedrez. De fondo un cielo nublado y gris y el mar brillante por el reflejo de la luna que asoma entre las nubes. Antonio juega con la piezas blancas y la muerte con las negras.

Bergman empieza a plantearnos los problemas a los que no dará solución, sino que cada uno deberá extraer su propia conclusión.

Uno de los temas clave que provoca la partida de ajedrez: ¿Nos damos cuenta de qué hemos hecho en esta vida antes de que llegue nuestra hora de morir?, ¿hemos hecho realmente algo por alguien?, ¿algún acto a lo largo de nuestra vida por el que lleguemos a pensar que podemos morir en paz?.

Este es uno de los temas que preocupan a nuestro atormentado personaje, Antonio. O por ejemplo, el hecho de porqué muchos hombres se pasan media vida atormentándose con determinados temas como la muerte o Dios.

El caso es que a Antonio le ha llegado la hora morir y se da cuenta de que ha pasado toda su vida entre juergas, emprendiendo cruzadas y que, en realidad, no ha hecho nada por nadie. Esta idea puede enlazar con otro tema capital dentro de la película: ¿Qué hay detrás de la muerte? ¿Qué nos espera una vez atravesado el umbral? Antonio ha estado a punto de morir y no dejará de atormentarse con la idea de poder conocer qué se va a encontrar el día que muera. La existencia de Dios y la posibilidad de que éste se manifieste de alguna forma. La existencia de un cielo o un infierno, o más bien de si hay algo más, de si hay un más allá. Todas estas ideas están vertidas de modo admirable en una de esas conversaciones que solo Bergman puede escribir y que vuelven a dar buena cuenta de la extraordinaria pluma que posee este director. Se trata de la conversación que mantiene Antonio con la muerte sin saber la trascendencia de



todo lo que le está confesando, de lo cual se dará cuenta cuando descubra que todas esas cosas se las ha dicho a la misma muerte.

Hay una frase del maestro Federico Fellini en la que afirmaba que “a través del cine deseo confesarme y quedar absuelto”. Bien, pues eso parece ser lo que hace Bergman en esa conversación. Confesarse ante nosotros. Despojarse de esas grandes inquietudes.

Bergman primero plantea el problema. Luego se interroga. Hay un momento casi al final de la película que la misma muerte la llega a decir a Antonio: “¿Dejarás algún día de preguntar tanto?”. Y es que, así podríamos definir la película, como una gran interrogación, la cual podría trasladarse a toda la obra de Bergman. Bergman para responderse a sí mismo, en este caso, hace que la muerte llegue a decir en algún momento que ni ella misma puede responder las cuestiones que le plantea Antonio.

La existencia de un más allá, tener fe, que Dios muestre alguna revelación para poder creer que existe, saber qué se va a encontrar cuando muera. La religiosidad hace acto de presencia de una forma más destacada que en “Fresas salvajes”.

El tormento es tan grande y la necesidad tan acuciante que en el momento en que salen de una taberna y se encuentran a una muchacha atada a un poste y tirada en el suelo, custodiada por guardias, Antonio lleno de curiosidad pregunta qué ocurre y le contestan que se llevan a esa muchacha porque lleva el diablo dentro, de modo que la quemarán. Ante esta situación Antonio ve una posibilidad de poder sacar información o encontrar esa revelación en alguien. Le pregunta si ha visto al diablo, si sabe cómo es, si le puede decir algo. No consigue nada. La necesidad es tan grande que no cesa en su empeño por preguntar e indagar.

Bergman de un modo paralelo plantea otra historia, que viene a ser como una ventana abierta que guarda cierta esperanza y contrasta con ese mundo cerrado y obsesivo en el que vive Antonio. Es la historia de ese matrimonio que subsiste gracias a las representaciones teatrales que realizan. Quizá la figura de este matrimonio no pueda tener importancia en principio, pero no es así. Representan toda la esperanza que asoman por los poros de esta película. Por un lado tenemos a María y a José con su niño pequeño, que vienen a ser como figuras religiosas, representan personajes inocentes y sencillos, abstraídos de todos los problemas que persiguen a Antonio. Es como llegar a ponerle a Antonio delante lo que busca, sin que llegue a darse cuenta de que lo está viendo; es como mostrar su ceguera y decirle de ese modo que se trata de tener fe. Y, por otro lado, una ventana de esperanza que queda abierta para la creencia, para tener fe y que, en el fondo, refleja esa contradicción que sufre Bergman, es la que se abre cuando al comienzo de la película José ve a la Virgen María. Se lo cuenta a su mujer, que no se lo cree. A través de los juicios que hace María de él no sabemos qué pensar acerca de José. Pero lo que nos hace ver que José no es como dice María son dos hechos concretos. El primero es cuando Antonio continúa la partida de ajedrez con la muerte en el bosque. José le mira y ve a los dos, a la muerte y a Antonio. María se asoma y no ve nada. Nosotros sabemos que la muerte está ahí. Empezamos a preguntarnos si José será tan fantasioso como le pinta María. Y el segundo es el final, cuando vemos a las siete figuras, quienes ya sabemos que han muerto. Corren encima de una colina, cogidos de la mano unos de otros formando una cadena. Esto lo ve José y se lo cuenta a María que sigue sin creer en él. Pero nosotros sabemos que no es así, sabemos que Bergman quiere seguir sin decantarse de un lado u otro dejando abiertas las dos posibilidades.

En “El séptimo sello”, por último, hay que comentar que, como en todas las películas de Bergman, hay una gran ausencia de música y en esta en concreto el fragmento que oímos es el

de ese momento en que se encuentran sentados en el suelo todos, encima de una sábana y José toca su laúd, mientras Antonio cuenta como evocará ese día en el futuro, consiguiendo un momento muy emotivo.

## TRÍPTICO II. LOS SUEÑOS: PERSONA

*Raúl Liébana Liébana*

*“Tengo la sensación de que en Persona -y después en Gritos y susurros- he llegado al límite de mis posibilidades. Que en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que solo la cinematografía es capaz de sacar a la luz”. (Ingmar Bergman, Imágenes, 1990)*

*“Tu refugio no está bien cerrado. La vida se filtra por él por todas partes”. (Persona, 1966)*

“Persona” es el cine llevado a un extremo. Es la historia sin historia de Bergman. Como lo fue para Hitchcock “Con la muerte en los talones” y tantas otras para otros grandes maestros. Es una película de rostros. Dotada de un agobiante hermetismo. En muchos momentos es muy difícil encontrar una vía para poder respirar. En otros llega a ser muy difícil darle sentido. Es una película muy sencilla y compleja a la vez. Dos actrices, un espacio cerrado (una casa), que por momentos se vuelve algo claustrofóbico, la iluminación a cargo de Sven Nykvist y, por supuesto, la premisa básica de todas las películas de Bergman, un excelente guión. “Persona” se sale de la temática, por decirlo de alguna manera, general que suele abordar Bergman en sus películas. Aquí no hay sacerdotes, no se palpa esa obsesión por la muerte, no se interroga por la existencia de Dios. No vemos esa incesante búsqueda de la revelación. Pero a cambio hay otros muchos temas tan complejos como puedan ser todos los que deja de lado en esta película. Por ejemplo, están las mujeres. Estamos ante una película de mujeres, Liv Ullmann (la señora Vogler) y Bibi Andersson (enfermera Alma). Hay que tener en cuenta, por lo tanto, que estamos ante una película dual, sólo tenemos dos personajes. El cine y el teatro, tema fundamental para entender la película. Estamos ante una reflexión sobre el cine y el teatro en cuanto a sus entresijos, en cuanto a los actores, en cuanto a lo que tiene de verdad y de mentira todo esto, en cuanto a la hipocresía de la que estos dependen. Están las relaciones entre las personas. La incomunicación o dificultad para comunicarnos entre nosotros, la dificultad de amar que llega a expresar Vogler, por ejemplo, con respecto a su hijo. En definitiva, tenemos el comportamiento humano filtrado y tamizado por la cámara de Bergman.

Para entender, situar y darle un poco de forma a todo lo que ocurre, hay que tener en cuenta algo fundamental que escribiera en la crítica que hiciera a la película Miguel Marías y es lo referente a la ausencia de distinción entre realidad y sueño, no solo dentro de la película, sino también en el origen esencial de esta, el guión. Este factor abrirá una pequeña puerta para dejarnos entender determinadas cosas, determinados hechos, a los cuales sino sería imposible darles sentido y poder comprenderlos. Es decir, Bergman lo que pretendía era llegar a dominar esa difícil tarea que tan bien realizaban sus admirados Fellini, Kurosawa y Buñuel, es decir, moverse entre el sueño y la realidad con soltura, como pez en el agua.

“Persona” en su desarrollo va adquiriendo una complejidad extrema, casi inabarcable. En vez de ir desgranándose, dándose sentido a sí misma, digamos que explicándose de alguna forma, ocurre todo lo contrario, cada fotograma que avanza es un interrogante más que queda abierto, un giro más del compás que cierra la circunferencia que genera la película sobre sí misma. Es tan susceptible de recibir tantas interpretaciones como personas la vean. Hay que destacar las interpretaciones tanto de Bibi Andersson como de Liv Ullmann que hubiesen estado al alcance de muy pocas actrices. La primera, porque soporta el peso de toda la película, es la única que habla y, sin duda, será uno de los trabajos más difíciles a los que se habrá enfrentado en toda su carrera cinematográfica. La segunda, porque realiza un interpretación basada en gestos y miradas, construyendo su personaje de forma perfecta, ya que en su rostro a lo largo de la película llegamos a ver el terror, la alegría, la compasión, la comprensión, el desconcierto, aunque no quede otro remedio por la exigencia de la historia que su personaje, al final, tenga que ser explicado por Bibi Andersson.

La Sra. Vogler, actriz de teatro, ha dejado de hablar durante una representación en el teatro de la obra “Electra”. No le ocurre nada, ni física, ni psíquicamente. Después de hacerle varias pruebas se ve que está totalmente sana. Pero ha decidido dejar de hablar. Para encargarse de cuidarla y llevar su caso, ponen a su cargo a la enfermera Alma. Después de varios días en el hospital, la enfermera jefe decide dejarles su casa que se encuentra en la playa, de modo que les propone que se trasladen allí los días que sean necesarios y así se pueda recuperar mejor en un ambiente más saludable como es ese.

Hay un detalle que deja caer Bergman en un monólogo que hace Alma antes de acostarse y que después adquirirá su sentido a través del personaje de Vogler. Bergman conoce muy bien a las mujeres. Y Alma empieza como a predecir un futuro que acaso ya parece estar escrito para ella de modo que piensa que se va a quedar embarazada. Sabe que tendrá un hijo y que ella será la que se encargará de cuidarlo y de criarlo. Es decir, está poniendo de manifiesto ese instinto maternal que da por sentado, ya de antemano, que poseen todas las mujeres. Este detalle supondrá un giro radical más adelante.

Ya en la playa, Vogler no habla y Alma, por el contrario, no deja de hacerlo. Es como si el silencio de ella le empujara a contarle todo. Le incita a no dejar de hablar, como si un silencio fuese mucha distancia entre las dos y necesitase acercarse. Sabe que ella escucha todo lo que dice. No hay réplica... pero la escucha y eso es suficiente. Bergman conoce muy bien el comportamiento humano. Esto lleva a Alma a contar a Vogler hasta los secretos más íntimos que posee.

Hasta aquí hemos asistido al planteamiento de la película, sencillo y claro. Vemos como todo el peso interpretativo recae sobre Alma. Después empiezan a suceder cosas extraordinarias. Alma agotada, continúa sin dejar de hablar. Es tarde y están a punto de irse a la cama. Se encuentran sentadas en la mesa. Alma cae rendida y apoya la cara sobre la mesa. Podemos oír como Vogler le dice que se acueste. Sorprendida, Alma levanta la cabeza. La mira. Asiente y se van. ¿Qué ha ocurrido ahí? Hemos oído como Vogler le ha dicho algo. A la mañana siguiente le pregunta si le llegó a decir algo, pero Vogler lo niega. ¿Fue un sueño? Es algo que no queda claro. Bergman por otro lado, en el planteamiento de la escena lo que hace es encuadrar de espaldas a Vogler. De este modo nosotros mismos no podemos asegurar que haya dicho algo, porque no la hemos visto. Este es el primer hecho que empieza a desencadenar el drama. El segundo, el que sucede en la habitación mientras duermen esa misma noche. Asistimos a una especie de sueño, a una escena totalmente onírica. La fotografía de Nykvist adquiere dimensiones fascinantes. Alma duerme. De repente llega Vogler y entra en su habitación. La luz entra por

las dos puertas que hay abiertas a ambos lados de la habitación que vemos frente a nosotros. La escena está presidida como por una especie de niebla, que acentúa la sensación de sueño que reinante. Vogler también niega que entró en su habitación a la mañana siguiente. A continuación, la película se rompe, se resquebraja. Vogler escribe una carta a la enfermera jefe. Alma se la va a enviar y, de camino, al ver que el sobre está abierto la lee. Cuando ve todo lo que ha escrito sobre ella, Alma se siente defraudada y sobre todo traicionada. Le ha contado sus secretos más íntimos y Vogler no ha sabido valorar eso, y no solo esto, sino que encima en un fragmento considera que es divertido estudiar su comportamiento.

Parece que por el hecho de que Alma no deja de hablar y Vogler escucha, estas se van fundiendo en una sola persona, es como si sus almas se fuesen fusionando, como si Vogler la fuese absorbiendo a través de todo aquello que le va contando, aunque en el fondo sean muy distintas la una de la otra, como podremos comprobar después. La idea de la fusión que van sufriendo ambas queda constatada en ese plano en el que terminan fusionándose los dos rostros, mitad de Vogler, mitad de Alma. Además, el inicio de la película, cuando vemos esos dos rostros que se confunden el uno con el otro, mientras ese chico intenta tocarlos, de alguna manera, nos empieza a poner al tanto de esta idea.

Explicar el personaje de Vogler puede resultar un tanto complejo, pero al final es posible llegar a descubrir qué le ocurre. Vogler es una actriz aterrorizada que dejó a su hijo porque era feo y había nacido mal (surge aquí, de algún modo la relación entre madre e hijo, aunque no la lleguemos a ver, relación muy semejante a la de Ingrid Bergman y su hija Elena en “Sonata de otoño”, por ejemplo). Descubrimos la hipocresía que la acompaña, ya que la situación contrasta con aquella en la que se encontraba sola en su habitación del hospital, mientras se llevaba las manos a la boca, asustada por esas imágenes que veía en la televisión. Este momento llama la atención si sabemos que había abandonado a su hijo ya que no lo quería. Se asusta y aterroriza de lo que ve en la televisión y luego es capaz de rechazar a su hijo de ese modo. Es el polo opuesto al de Alma en este sentido, porque ya comentamos lo que pensaba Alma acerca de cuando tuviese su hijo en el monólogo citado anteriormente. Ella daba por sentado que lo cuidaría y criaría sola, sin ayuda de su marido. Vogler, sin embargo no. Ella lo despreció y no lo quiso. Aquí es donde Bergman derrumba uno de esos tópicos edificadas en torno a las mujeres, es decir termina por rechazar la idea de que todas las mujeres pueden llegar a tener ese instinto maternal hacia sus hijos.

Todo esto lo sabemos a través de una conversación que Bergman narra como a nadie se le habría ocurrido hacer. En vez de recurrir al plano-contraplano y de este modo caer en la posible pérdida de gestos de la actriz que recibe la réplica, filma la conversación dos veces, desde dos puntos de vista. En primer lugar, habla Alma y vemos el rostro de Vogler. En segundo lugar, oímos de nuevo todo lo que dice Alma, pero ahora viéndola a ella.

La sensación de desconcierto que adquiere la película en muchos momentos y, sobre todo, la sensación de claustrofobia desprendida de esa casa, llegan a causar por momentos terror. Da la sensación de estar viendo una película perteneciente a un género distinto al que creíamos estar asistiendo al principio de la misma.

“Persona” está llena de momentos inexplicables. Ese en que el marido de Vogler llega a casa y habla, en presencia de ella, con Alma. No sabemos qué pasa. La escena tal y como está planteada llega a ser de las más desconcertantes. Los rostros. Los primeros planos. Las conversaciones. El tema tan punzante que tratan. El marido habla con Alma. Parece como si creyese que es Vogler. Alma termina por seguirle el juego. Es el recurso que utiliza Bergman para hacernos ver el modo en que Alma llega a conocer el pasado de la actriz. O el momento

en que Alma quiere echar a Vogler un cazo hirviendo y ésta termina por gritar, hecho que llegamos a ver.

En el fondo, "Persona" trata uno de los problemas esenciales a los que nos enfrentamos los seres humanos. Se trata de la dualidad a la que estamos sometidos. Porque las personas somos duales, no hay una persona que pueda llegar a sobrevivir sin comunicarse con nadie. No hay alguien que pueda aislarse por completo de la realidad. De la vida. La frase que abre el comentario sobre esta película, ("Tu refugio no está bien cerrado, la vida se filtra por él por todas partes"), creo que resume con exactitud esta idea.

TRÍPTICO III. LOS SUEÑOS, LA MUERTE:  
EL SÉPTIMO SELLO  
*Raúl Liébana Liébana*

GRITOS Y SUSURROS

“Gritos y susurros” es un enigma. Da la sensación de ser la obra maestra de Bergman menos considerada. Se habla de “Fresas salvajes”, se habla de “El séptimo sello”, se habla de “Persona”, “Fanny y Alexander”, “Sonata de otoño”, se hablan de muchas obras maestras de Bergman. A unos les gusta unas, a otros otras.

“Gritos y susurros” película inalcanzable. Se escapa. Se termina escurriendo entre los dedos. Si se le quiere dar una explicación hay que recurrir a esa idea que ya había que tener en cuenta en “Persona”. La ausencia de distinción entre sueño y realidad. Aquí Bergman veremos que llegará, si es que es posible, más lejos que en “Persona”, porque el planteamiento es más agudo, aunque un poco menos ambiguo, pero no por ello deja de tener ese tono onírico que hace que nos surjan dudas acerca de lo que estamos viendo.

El rojo de “Gritos y susurros”. El color que preside toda la película. Desde la secuencia en la que aparecen los títulos de crédito al principio, sobre un fondo de ese color, pasando por esos fundidos en rojo asombrosos, inexplicables, enigmáticos y haciendo un recorrido por toda la película, donde las paredes, las colchas, las mantas de las camas, los vestidos, los suelos, las cortinas, los sillones, el tapizado de las sillas... todo es rojo, todo está presidido por un color rojo como hiriente, angustiante, lleno de dolor. Un color rojo que en el fondo son esas ganas de aferrarse a la vida de la hermana enferma. Viene a simbolizar la resistencia que opone a morir. El rojo es la oposición de la hermana moribunda a dejar el mundo. Es la resistencia a dejar de vivir.

“Gritos y susurros” habla de la muerte, del dolor antes de morir, del sufrimiento. Gritos y Susurros angustiante. Terrible, oscura, cerrada. Los primeros planos de la hermana enferma, que no son primeros planos, sino primerísimos planos, planos llenos por el rostro de Harriet Andersson, maquillado de forma extraordinaria, inundado de una palidez enfermiza. Rostro lleno de expresiones de dolor que, de tan angustiosas que son, llegan a dolernos a nosotros también. Es irremediable no sentir la agonía que padece esa mujer a través de esas expresiones.

Las mujeres de Bergman. De nuevo protagonistas. A partir de ellas nace la película. Aquí una clave es el pasado de las tres hermanas, presentado en un flashback. Ese pasado que en este caso encierra y guarda el secreto de la relación distante, lejana y fría entre esas dos hermanas.

“Gritos y susurros” avanza y según lo hace, Bergman se expresa a través de primeros planos, que le dan ese aire asfixiante. Irrespirable. La ahoga. Cierra el círculo de relaciones y situaciones de un modo agobiante dentro de la casa. Observamos a esos personajes encerrados y descubrimos a la vez esa capacidad de sugerir de Bergman, esos gestos, esas caricias, esos silencios, esa mirada cortante de Ingrid Thulin.

Hay detalles que dejan claro que Bergman primero quiere expresarse de una forma puramente visual y si hace falta recurrir a los diálogos, recurre a ellos, pero una vez que ya ha agotado toda la posibilidad de expresión visual. Detalles como el hecho de ver a la hermana enferma como está siempre arropada con una manta roja y una vez muerta es tapada con una manta blanca. Se ha perdido la esperanza. Ya no se puede hacer nada. O, en ese mismo momento, cuando el cura está rezando, primero habla del momento en que ella estaba en vida y detrás vemos una pared de color rojo. Habla sobre un fondo rojo. Luego, continúa. Se cambia de posición y habla sobre unas ventanas que hacen blanco el fondo sobre el que está hablando. De aquí que se note una cierta ausencia de diálogos y, por tanto, un gran predominio de silencios. Porque “Gritos y susurros” es una película de silencios. Silencios rotos por el dolor. Silencios llenos de sufrimiento y de agonía. Además, “Gritos y susurros” destaca también por una gran ausencia de música. Se da la utilización estricta de aquello con lo que Bergman sabe que va a subrayar la historia que está contando, que en este caso es Bach, que suena en el momento en que las dos hermanas se arrodillan y comienzan a acariciarse en un intento de aproximación por parte de ambas.

Bergman vuelve a sacar el máximo partido al lenguaje cinematográfico haciendo una portentosa utilización de éste, ya que no solo explota los flashbacks, sino que hace de éstos algo misterioso. El tercer flashback, en concreto, es el que encierra y contiene eso que hace de esta película algo indescifrable.

¿Cómo podemos explicar la escena de la habitación donde la hermana muerta termina, abrazando a una de sus hermanas e incluso vemos resbalar una lágrima por su mejilla al principio de la misma?

El planteamiento que hace Bergman es muy agudo. La película tiene cuatro protagonistas principales. Las tres hermanas y Ana, la criada. La estructura que propone es la de descubrirnos un hecho clave del pasado de las tres, presentándolas en un primer plano, donde, a continuación, un fundido en rojo da paso al desarrollo del flashback. Esa es la estructura y eso es lo que ocurre con las dos primeras hermanas que han acudido a cuidar a la enferma. Entre estos dos flashbacks y el tercero, el que pertenece a Ana, la hermana enferma muere.

De modo que, según la estructura que Bergman ha planteado, la escena que acontece en esa habitación pertenece al pasado de Ana. Se presenta como algo que le ocurrió a ella y, por tanto, vemos desde su punto de vista. Y si nos fijamos en el transcurso de la escena veremos que ella es la que lleva el peso de todo, la que guarda la clave. Es la máxima expresión de lo que Bergman nos ha querido decir a lo largo de toda la película. Ana hace más por cuidar a esa mujer que cualquiera de sus propias hermanas. Es la que mantiene el tipo. No se asusta. Siempre está.

En la escena va dando paso para que entren en la habitación a las hermanas según lo va solicitando la hermana muerta. Es el contraste entre ellas y la criada. Es una de las ideas que subyacen en la película. Siempre que tiene dolores, la primera que acude a consolar es la criada. Después, una de las hermanas reprochará esto, es decir, el grado tan grande en que Ana se ha inmiscuido en los asuntos familiares.

La escena terminará con la representación de La Piedad de Miguel Ángel. Ana sostiene en sus brazos a la hermana muerta, del mismo modo que la Virgen sostenía a Cristo entre sus brazos una vez muerto. Y, del mismo modo, el cuerpo de la hermana muerta está curvado como el cuerpo de Cristo sostenido por la Virgen. Miguel Ángel quiso esculpir y representar a la Virgen muy joven en su escultura, queriendo representar de este modo la máxima pureza que podía



poseer. Bergman poniendo en su lugar a Ana, representa la pureza en la película, que contrasta con los personajes que representan sus dos hermanas.

## CARA A CARA... AL DESNUDO

*“Y de pronto comprendí que el amor abraza todo... hasta la muerte”*

*“Ojalá alguien tenga poder sobre mí para convertirme en un ser verdadero”*

El amor y la muerte. Cómo unir éstas dos ideas. Cómo alcanzar a dar sentido a una historia enlazándolas. Eso es, entre otras cosas, “Cara a cara... al desnudo”. Dos ideas como son el amor y la muerte unidas a través de ese terrible momento que supone la llegada a la vejez.

Una mujer, madre de una hija que se siente sola, intenta suicidarse. “Cuídate y cuida de los que te aman”, le dice Erland Josephson a Liv Ullmann, que al intentar suicidarse no sabía que dejaba una hija en el mundo, a la que de ese modo estaba demostrando que no quería y eso es lo que le da a entender cuando le dice esa frase, es decir, no es que ella no quiera a nadie (al intentar suicidarse ya no lo sabemos), sino que al menos lo haga por quien le quiere.

Qué sentimientos recorren la mente de Liv Ullmann. Qué es lo que le atormenta. Parece que entendemos algo a través de esos sueños. Sueños donde vemos a sus padres y se evocan incluso escenas de la infancia, como es esa en la que ella quedaba apartada cuando los dos padres se encerraban en su habitación, cerrando la puerta mientras ella sentía un gran sentimiento de culpa por ello.

Todo es un viaje a la profundidad de la mente a esos hechos vividos en la infancia y que quedan retenidos en nuestra mente, que crecen con nosotros y que terminan por convertirse en temores o traumas que nos atormentan.

La vejez y los ancianos. Otra de las preocupaciones de nuestra protagonista. Otro hallazgo a través de un sueño. Sabemos que odia a los ancianos. ¿Será su miedo a convertirse en uno de ellos?. Sabe, como dice su abuelo, mientras habla con su abuela en una conversación en el salón, que “la vejez es un infierno”.

En “Cara a cara... al desnudo” los sueños son sueños y la realidad es realidad. Todo se encuentra bien diferenciado. No hay lugar a confusiones. Los sueños sirven en este caso para sacar a la luz los temores, las vivencias que se esconden en la profundidad de la mente de la protagonista, para comprender o explicar nuestro personaje de un modo original, como es habitual en Bergman.

Viste a Liv Ullmann de rojo en los sueños que tiene después de haber intentado suicidarse. De nuevo el rojo. Aparece de nuevo ese código de colores tan característico en Bergman. Justo en ese momento en que se debate entre la vida y la muerte, viste a Liv Ullmann de rojo en sus sueños.

Hay que destacar una escena, la que acontece casi al final de la película. Se trata de ese monólogo que mantiene Liv Ullmann en la habitación del hospital en presencia de Erland Josephson. Es lo que deja constancia de la gran talla interpretativa que posee esta actriz, donde se apodera de ese pasaje, hace suyo ese pasado, nos lo creemos, nos angustia, aterra y lo que parece más increíble da la sensación de estar asistiendo a un flashback. Parece como si toda esa narración, a través de la interpretación que realiza, fuese un auténtico flashback. En este monólogo terminamos por comprender que tuvo una infancia muy dura, donde era sometida a severos castigos por su abuela, quien la encerraba en un armario.

Por último, queda por definir la relación de su marido, quizás la más fría de todas. En su visita al hospital deja constancia de que él está todavía más encerrado en su trabajo y aislado de ella de lo que pudiera estarlo ella de todo su entorno. Después de verla apenas cinco minutos, vuelve a irse, mientras que Erland Josephson se queda haciendo guardias y cuidándola.

Al final la unión de ideas. Esa conexión que adquiere todo lo que se ha venido planteando a lo largo de la película, expresado en este pensamiento de Liv Ullmann que oímos a través de su voz en off: "Estuve largamente junto a la puerta, observando a los dos ancianos... su modo de identificarse... les vi acercarse lentamente al momento misterioso y terrible en que deberían separarse... vi su ternura... su dignidad... y de pronto comprendí que el amor abraza todo... hasta la muerte".

## EPÍLOGO. SONATA DE OTOÑO

*Raúl Liébana Liébana*

Hay alguna relación entre esos personajes de “Sonata de otoño” y “Fresas salvajes”, entre esa madre y su hija en la primera película y entre ese padre y su hijo de la segunda. Atormentados, egoístas, encerrados en sí mismos, que perdieron su vida con el trabajo, perdieron la visión del mundo y de su más inmediato alrededor, de su más inmediato entorno. Su familia. Sus seres más cercanos.

Después, personajes que reprochan, que sacan a la luz ese pasado tormentoso y reprimido y que ya no aguanta escondido por más tiempo, que necesita ver la luz. “Las personas nos volvemos crueles cuando decimos las verdades”, decía Sara en uno de los sueños de “Fresas salvajes”. Y eso es lo que parece sucederle a Eva (Liv Ullmann) después de decirle a su madre todo lo que había guardado dentro de ella durante años.

Hay alguna relación... por uno u otro motivo, son personajes que, como Liv Ullmann llega a decir al final de la película, no pueden dejar esta prisión en que se ha convertido el mundo para ellos, este lugar donde han quedado atrapados, pensando que no deben suicidarse, aunque en el fondo es lo que desean.

Hay algo en común en esas relaciones entre esos padres y sus hijos con que Bergman parece atormentarse en sus películas, sobre todo en esta que nos ocupa.

Y hay más detalles...ese final de “Sonata de otoño” y “Después del ensayo” que guardan tantos puntos en común, que hablan del artista y de su mundo personal, de su hipocresía y de ese modo en pensar en ellos mismos, de no pensar en nadie más, de dar a entender que lo único que importa son ellos. Creo que lo dijo Umbral en algún libro, es lo que llamaba la prepotencia del artista. Qué visión tan pesimista de esos seres que viven apartados en su mundo, pero tan realista a la vez, y quien mejor que Bergman para dar cuenta de todo ello.

Película muy rica en matices. Es memorable en interpretaciones. Ingrid Bergman, serena, tranquila, con toda una carrera a sus espaldas, segura de sí misma y de saber quien es y de lo que está haciendo, pero es que Liv Ullmann se come interpretando a Ingrid Bergman. Muy poquitas actrices podrían haberse enfrentado al reto de interpretar un papel como este y más sabiendo que iban a tener como madre a Ingrid Bergman.

Es asombroso ver como Bergman sabe sacar el máximo partido a una película desde antes de comenzar a rodarla, es decir, desde donde empiezan a crecer las historias en el cine, desde la escritura del guión. En el planteamiento de sus películas Bergman no se anda con merodeos, va directo al grano. Uno puede caer en la cuenta del metraje de la mayor parte de sus películas, que suele ser muy corto (exceptuando “Fanny y Alexander” y alguna otra) y darse cuenta de todo lo que es capaz de condensar en cada una de ellas. Son películas cortas, pero muy densas, dicen muchas cosas en muy poco tiempo. De ahí la importancia del guión, de las frases bien escritas y de los diálogos bien estructurados, de la construcción de personajes y de los matices que adquieren cada uno de ellos.

En lo referente al plano técnico y el modo de organizar los planos que lleva a cabo Bergman, hace uso de un gran número de planos generales, donde los marcos de las puertas encuadran a su vez a los personajes y los dos, personajes de fondo y marco, son encuadrados, a su vez, por la cámara. Y primeros planos para rodar esa conversación que mantienen madre e hija en el salón de la casa, donde se salen todos los fantasmas del pasado.

En la dirección de fotografía Bergman trabajó con Nykvist, que vuelve a realizar un trabajo extraordinario, confiriendo a la película ese ambiente que transmite la historia. Ese ambiente tan intimista, lleno de rencor. Historia triste, como apagada. En las escenas de la primera parte abunda luz, de momento no ocurre nada, hay alegría, Eva está contenta. Ha llegado su madre (Ingrid Bergman) a pasar unos días con ella. Después, cuando empieza a tomar forma esa relación de amor-odio entre la hija y su madre, la historia va tomando dimensiones inesperadas. La fotografía se apaga. La luz va decreciendo, hay, incluso, escenas presididas por la oscuridad.

Hay tres satélites que giran alrededor de ese planeta que supone la relación entre Eva y su madre, los cuales ejercen su influencia sobre esa relación. El marido de Eva, Elena y la música. El marido de Eva es el intermediario entre la historia que nos cuenta y nosotros como público. Sirve de interlocutor hacia nosotros y, por otro lado, entre Eva y su madre leyéndonos las cartas o haciendo que Eva las lea en voz alta. De ese modo, sabemos qué es lo que ha escrito, nos hace partícipes y, a la vez, nos acerca a Eva. De algún modo nos introduce en ella y su mundo personal; o como al principio leyendo un pasaje de un libro que ha escrito ella misma. Viene a ser quien nos presenta a Eva y nos da claves, bien dirigiéndose hacia nosotros, bien a través de la charla que mantiene con la madre de Eva, es decir de modo indirecto. Elena es la hermana de Eva que tiene una enfermedad degenerativa que la está matando poco a poco. Es el dolor y el sufrimiento. Viene a ser la materialización de ese dolor que ha provocado la madre de Eva, como si fuese el estado de la relación entre ambas, madre e hija. Como si ella hubiese sido la que, con el paso del tiempo, ha ido recogiendo todo ese rencor y lo hubiese ido exteriorizando o manifestando a través de esa enfermedad, que es lo que nos viene a decir Liv Ullmann cuando le dice que ella fue la culpable de la enfermedad de Elena a partir de ese hecho que aconteció en el pasado.

La música, ese elemento que no abunda en estas películas, pero que cuando aparece se convierte, como en este caso, en un protagonista activo. La música es la que causa la ruptura entre Eva y su madre. Era su trabajo, toda su dedicación y la culpable de la erosión de la relación entre Eva y su madre. Y, por otro lado, ese preludio de Chopin que toca Eva y después su madre, resume la relación entre ambas.

[Cuadernos]  
BERGMANORAMA  
*Jean-Luc Godard*

En la historia del cine hay cinco o seis films cuya crítica suele hacerse con estas únicas palabras: «¡Es el mejor film!» Porque no hay elogio mejor. En efecto, ¿para qué hablar más ampliamente de *Tabou*, de *Viaggio in Italia* o de la *Carrosse d'Or*? Como la estrella de mar que se abre y se cierra, éstos son films que logran mostrar y esconder a un tiempo el secreto de un mundo del cual son a la vez sus únicos depositarios y sus fascinantes reflejos. La verdad es su verdad. La llevan en lo más profundo de sí mismos y sin embargo la pantalla se desgarran en cada plano para sembrarla a los cuatro vientos. Decir de ellos: «es el mejor film», es decirlo todo. ¿Por qué? Porque es así. Y sólo el cine puede permitirse utilizar sin falsa vergüenza ese razonamiento infantil. ¿Por qué? Porque es el cine. Y el cine se basta a sí mismo. Para ponderar los méritos de Welles, de Ophüls, de Dreyer, de Hawks, de Cukor e incluso de Vadim basta decir: ¡es cine! Y cuando los nombres de grandes artistas del pasado aparecen, por comparación, en nuestra pluma, no queremos decir nada distinto de esto. ¿Cabe imaginar, por el contrario, una crítica que elogiara la última obra de Faulkner diciendo: es lectura, o de, Stravinski o Paul Klee: es música, es pintura? Y aún menos de Shakespeare, Mozart o Rafael. Tampoco es imaginable que a un editor, a Bernard Grasset, por ejemplo, se le ocurra lanzar a un joven poeta bajo el lema: ¡esto es poesía! Incluso cuando Jean Vilar hace una chapucería con *Le Cid*, no se atreve a poner en los carteles: ¡esto es teatro! Mientras que «¡esto es cine!» más que en santo y seña se convierte en grito de guerra tanto para el vendedor de films como para el aficionado. En pocas palabras entre los distintos privilegios de que goza el cine el menor no es el erigirse en razón de ser su propia existencia y, por ese mismo hecho hacer de la ética su estética. Cuatro o seis films dije, + 1, ya que *Sommarlek* es el mejor film.

*El último gran romántico*

Los grandes autores son probablemente aquellos cuyos nombres nos vienen a los labios cuando resulta imposible explicar de otro modo las sensaciones y múltiples sentimientos que nos asaltan en ciertas circunstancias excepcionales, ante un paisaje sorprendente, por ejemplo, o un suceso inesperado: Beethoven, bajo las estrellas, en lo alto de un acantilado azotado por las olas; Balzac cuando, visto desde Montmartre, diríase que París nos pertenece; pero en lo sucesivo, si el pasado juega al escondite con el presente en el rostro de aquella o aquel que amamos; si la muerte, cuando humillados y ofendidos logramos por fin formularle la pregunta suprema, nos responde con una ironía completamente valeryana que hay que tratar de vivir, en lo sucesivo; en fin, si las palabras verano prodigioso, pasadas vacaciones o eterno espejismo nos brotan de los labios es porque automáticamente hemos pronunciado el nombre de quien una segunda retrospectiva en la Cinemateca francesa acaba de consagrar, para aquellos que sólo habían visto algunos de sus diecinueve films, como el autor más original del cine europeo: Ingmar Bergman.

¿Original? *El séptimo sello* o *Noche de circo*, pase; desde luego *Sonrisas de una noche de verano*; pero *Monika*, *Secretos de mujeres*, son cuando mucho el producto de un Maupassant de segunda,

y en cuanto a la técnica: encuadres a la Germaine Dulac, efectos a la Man Ray, reflejos en el agua a la Kirsanoff y escenas retrospectivas en tal abundancia como ya no es posible aceptar; algo pasado de moda, en suma; no, el cine es otra cosa -exclaman nuestros técnicos patentados- ante todo, un oficio.

Pues bien: ¡no! El cine no es un oficio. Es un arte. No es un equipo. Siempre estamos solos: lo mismo en el estudio que ante la página en blanco. Y para Bergman ser solitario es formular preguntas. Y hacer films es responder a ellas. Imposible ser más clásicamente romántico.

Es verdad que de todos los cineastas contemporáneos él es sin duda el único que no reniega abiertamente de los procedimientos apreciados por los vanguardistas de los años treinta, tal y como se prolongan todavía hoy en los festivales de cine experimental o de aficionados. Pero para el director de *La sed* se trata más bien de audacia, ya que ese baratillo lo destina Bergman, con perfecto conocimiento de causa, a otros films. Esos planos de lagos, de bosques, de hierba, de nubes, esos ángulos falsamente insólitos, esos contraluces demasiado rebuscados dejan de ser, en la estética bergmaniana, juegos abstractos de cámara o proezas fotográficas para integrarse, por el contrario, a la psicología de los personajes en el instante preciso en que se trata, para Bergman, de exponer un sentimiento no menos preciso; por ejemplo, el placer de Monika mientras atraviesa en barco un Estocolmo que empieza a despertarse, luego de su hastío al haber hecho el camino inverso en un Estocolmo que se adormece.

#### *La eternidad en apoyo de lo instantáneo*

En el instante preciso. En efecto, Ingmar Bergman es el cineasta del instante. Todos sus films surgen de una reflexión de los personajes sobre el instante presente, reflexión profundizada por una especie de descuartizamiento de la duración, un poco a la manera de Proust, pero con mucha mayor fuerza, como si se multiplicara a Proust por Joyce y Rousseau, y se convierte finalmente en una gigantesca y desmesurada meditación a partir de lo instantáneo. Un film de Ingmar Bergman es, si se quiere, un veinticuatroavo de segundo que se transforma y prolonga durante hora y media. Es el mundo en el espacio que medía entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos de corazón, la alegría de vivir entre dos aplausos.

De ahí la importancia primordial del flashback en estas escandinavas reflexiones de muchachas que se pasean a solas. En *Sommarlek* basta con que Maj Britt Nilsson lance una mirada a su espejo, para que parta, como Orfeo o Lanzarote, en busca del paraíso perdido o del tiempo recobrado. Utilizado casi sistemáticamente por Bergman en la mayoría de sus obras, el retorno al pasado deja de ser uno de esos *poor tricks* de que hablaba Orson Welles para convertirse, si no en el tema mismo del film, al menos en su condición *sine qua non*. Por si fuera poco, esta figura de estilo, incluso cuando es empleada como tal, tendrá en lo sucesivo la incomparable ventaja de dar una considerable consistencia al guión, ya que constituye a la vez su ritmo interno y su armazón dramática. Basta con haber visto uno cualquiera de los films de Bergman para darse cuenta de que cada retorno al pasado se inicia y acaba «en situación», en doble situación, habría que decir, porque lo más importante es que ese cambio de secuencia, como en lo mejor de Hitchcock, corresponde siempre a la emoción interior del héroe o, en otras palabras, provoca la reactualización de la acción, lo cual es patrimonio de los más grandes. Hemos tomado por facilidad lo que no es más que exceso de rigor. Ingmar Bergman, a quien «los del oficio» describen como autodidacta, da aquí una lección a nuestros mejores guionistas. Veremos que no es la primera vez que lo hace.

## *Siempre adelante*

Cuando surgió Vadím, todos lo aplaudimos porque estaba al día, mientras que la mayoría de sus colegas tenían por lo menos una guerra de retraso. Cuando vimos las muecas poéticas de Giulietta Massina, aplaudimos también a Fellini, cuya fresca barroca tenía el aroma de la renovación. Pero este renacimiento del cine moderno ya había sido llevado a su apogeo, cinco años atrás, por el hijo de un pastor protestante sueco. ¿En qué pensábamos entonces cuando apareció *Monika* en las pantallas parisinas? Todo lo que reprochábamos no hacer a los cineastas franceses, Ingmar Bergman lo había hecho ya. *Monika* ya era *Et Dieu... créa la femme*, sólo que logrado a la perfección. Y el último plano de *Noches de Cabiria*, cuando Giulietta Massina mira obstinadamente hacia la cámara, ¿acaso puede olvidarse que estaba ya, también, en la penúltima bobina de *Monika*? Esa repentina conspiración entre actor y director que tanto entusiasmo a André Bazin ya la habíamos visto, no hay que olvidarlo, mil veces más fuerte y poética, cuando Harriet Anderson, con los risueños ojos empañados por el desconcierto fijos en el objetivo, nos hace testigos de su repugnancia al verse obligada a optar por el infierno en contra del cielo.

No todo el que quiere puede ser orfebre. Ni el que aventaja a los demás es aquel que lo proclama más alto. Un autor verdaderamente original será aquel cuyos guiones no estén necesariamente vinculados a un nombre. Porque Bergman prueba que es nuevo lo que es acertado y es acertado lo que es profundo. Y la profunda novedad de *Sommarlek*, de *Monika*, de *La sed*, del *Séptimo sello* es, ante todo, la admirable justeza del tono. Desde luego que para Bergman -en eso estamos de acuerdo- un gato es un gato. Pero lo es también para muchos otros, y eso no significa nada. Lo importante es que, dotado de una elegancia moral a toda prueba, Bergman puede adaptarse a cualquier verdad, incluso a la más escabrosa. Es profundo aquello que es imprevisible, y cada nuevo film de este autor desconcierta a menudo a los más cálidos partidarios del precedente. Esperamos una comedia y lo que obtenemos es un misterio medieval. Con frecuencia la única nota común a todos es esa libertad de situaciones que aplaudiría Feydeau, del mismo modo que Montherlant podría aplaudir la verdad de unos diálogos en los que Giraudoux aplaudiría -paradoja suprema- el pudor. De más está decir que esta soberana soltura en la elaboración del manuscrito se ve redoblada, desde el momento en que empiezan a zumbar las cámaras por una maestría absoluta en la dirección de actores. En ese terreno Ingmar Bergman es el igual de un Cukor o de un Renoir. Es un hecho que la mayoría de sus intérpretes, que por otra parte son a menudo miembros de su compañía teatral, son en general actores notables. Pienso sobre todo en Maj Britt Nilsson, cuyo voluntarioso mentón y cuyos gestos de desprecio no dejan de recordar a Ingrid Bergman. Pero hay que haber visto a Birger Malmsten como un jovencito soñador en *Sommarlek*, y volverlo a ver, irreconocible, como un acalado burgués en *La sed*; hay que haber visto a Gunnar Björnstrand y Harriet Andersson en el primer episodio de *Sueños de mujeres* y volverlos a encontrar, con otras miradas, otros tics y un diferente ritmo corporal en *Sonrisas de una noche de verano*, para darse cuenta del prodigioso trabajo de modelado de que es capaz Bergman a partir de ese «ganado» de que hablaba Hitchcock.

## *Bergman contra Visconti*

O guión contra dirección. ¿Estamos seguros? Podemos oponer un Alex Joffé a un René Clément, por ejemplo, porque se trata sólo de talento. Pero cuando el talento roza de tan cerca el genio como para producir *Sommarlek*, ¿resultan acaso útiles las disertaciones exhaustivas tratando de establecer quién es en último término superior al otro entre el autor completo y el puro director de cine? Tal vez así, después de todo, porque se trata de analizar dos concepciones del cine una de las cuales tal vez tenga más valor que la otra.

*Grosso modo*, hay dos tipos de cineastas: los que van por la calle con la cabeza baja y los que van con la cabeza alta. Los primeros, para ver lo que ocurre a su alrededor, están obligados a alzar frecuente y repentinamente la cabeza moviéndola a derecha e izquierda para abarcar, gracias a una sucesión de miradas, el campo que se ofrece a su vista. Ellos ven. Los segundos no ven nada, sino que miran, fijando su atención en el punto preciso que les interesa. Cuando ruedan un film, el encuadre de los primeros es aireado, fluido, (Rossellini) y el de los segundos ajustado al milímetro (Hitchcock). En los primeros se encuentra un tipo de desglose tal vez disparatado pero extraordinariamente sensible a la tentación del azar (Welles), y en los segundos, movimientos de cámara no sólo de una inaudita precisión en el trabajo en estudio, sino dueños de su propio valor abstracto de movimiento en el espacio (Lang). Bergman pertenecería más bien al primer grupo, el del cine libre, y Visconti al segundo, el del cine riguroso.

Por mi parte, prefiero *Monika* a *Senso*, y la política de autor a la de director. A quien dude de que Bergman, más que ningún otro cineasta europeo, con excepción de Renoir, es el más típico representante de la primera corriente, *La cárcel* puede darle, si no la prueba concluyente de ello, al menos su símbolo más evidente. Ya se sabe cuál es el tema: un director de cine recibe de su profesor de matemáticas un guión sobre el diablo. Pero no es a él a quien ocurren numerosas desventuras diabólicas, sino a su guionista, a quien ha pedido una continuación.

Como hombre de teatro que es, Bergman acepta montar en escena las obras de los demás. Pero en tanto que hombre de cine, prefiere permanecer solo a bordo. Al contrario de un Bresson o de un Visconti que transfiguran un punto de partida, que sólo excepcionalmente les es propio, Bergman crea *ex nibilo* aventuras y personajes. Nadie puede negar que *El séptimo sello* está menos hábilmente dirigido que *Las noches blancas*, que sus encuadres son menos precisos y sus ángulos menos rigurosos pero, y en esto reside el punto principal de la distinción, para un hombre de un talento tan grande como el de Visconti hacer un film muy bueno es, a fin de cuentas, un asunto de muy buen gusto. Está seguro de no equivocarse, y en cierto modo la tarea le resulta fácil. Es fácil escoger las cortinas más bonitas, los muebles más perfectos, hacer los únicos movimientos de cámara posibles si de antemano se sabe que uno está dotado para ello. En el caso de un artista, conocerse demasiado bien es ceder un poco a la facilidad.

Lo que es difícil, en cambio, es internarse en terrenos desconocidos, reconocer el peligro, arrostrar los riesgos y sentir miedo. ¡Qué sublime instante, en *Las noches blancas*, cuando cae la nieve en gruesos copos alrededor de la barca de Maria Schell y Marcello Mastroianni! Pero lo que esto tiene de sublime es nada comparado al viejo director de orquesta que, echado sobre la hierba, en *Hacia la felicidad*, mira a Stig Olin, quien a su vez mira amorosamente a Maj Britt Nilsson tendida en su *chaise-longue*, y piensa: «¡Cómo poder describir un espectáculo tan bello!» Admiro *Noches blancas*, pero *Sommarlek* es un film que amo. - (*Cahiers du Cinéma*, n.º 85, julio de 1958).



[Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, traducción de Gustavo Londoño para Barral Editores]

[Cuadernos]  
BERGMAN POR BERGMAN

No soy aquél que creen que soy. No soy, tampoco, aquel que creo ser. Cuando alguien cree saber quien es, sabe en realidad muy bien que no lo sabe. Pero, si el público cree saber que sabe quién es uno, debemos dejarle creer que lo sabe; pues, si no les dejamos saber aquello que creen saber, todo el mundo estaría decepcionado y contrariado. Que la gente continúe entonces creyendo que pego a mis actores, o bien por el contrario que los dirijo con dulzura. Lo que pienso de mi mismo no tiene, en el fondo, ninguna importancia, puesto que, de todas maneras, han tomado la costumbre de considerarme como un bicho raro...

Nunca he tenido necesidad de aburguesarme. Siempre he sido burgués, conservador, reaccionario, y todo lo que queráis, por otro lado, si eso os gusta...

Es precisamente porque soy burgués que amo el circo, con sus caravanas y su carpa.

Llevo barba como símbolo. Y me afeito como símbolo también. Hay en mi un actor abortado, y que se maquilla de forma diferente según las circunstancias. A veces mejor, a veces peor. De todas maneras una barba no es más que una mala máscara; y se oculta probablemente mucho mejor con un rostro recién afeitado.

[Cahiers du cinéma, número 85, julio 1.958]

[Cuadernos]  
EL SÉPTIMO SELLO  
*Ingmar Bergman*

*El Caballero se encuentra arrodillado delante de un pequeño confesionario.  
Aquella parte de la iglesia está sumida en una casi completa oscuridad  
Todo es silencio a su alrededor, en medio de aquel frescor que le envuelve.  
Las imágenes de los santos le miran con sus ojos vacíos e inexpresivos.  
El rostro de Cristo, en lo alto, tiene la boca abierta, como si estuviera emitiendo un grito.  
Y, bajo la bóveda, un demonio acecha a una pobre alma humana toda desnuda. El  
Caballero oye de pronto un rumor tras la rejilla del confesionario y se vuelve  
inmediatamente.  
Por un instante, se entrevé el rostro de la Muerte. Pero el Caballero no lo ve.*

EL CABALLERO: Quisiera hablarte con toda la franqueza que me sea posible. Sin embargo, siento que mi corazón está horriblemente vacío.

*La Muerte guarda silencio.*

EL CABALLERO: Ese vacío es como un espejo vuelto sobre mi rostro, por lo que me veo obligado a mirarme a mí mismo, con lo cual siento un profundo asco.

*La Muerte continúa en silencio.*

EL CABALLERO: Mi indiferencia por los hombres ha terminado por colocarme fuera de su comunidad. En realidad, vivo en un mundo fantasmagórico, encerrado por completo en mis sueños y en mis fantasías.

LA MUERTE: Sin embargo, y a pesar de ello, tú no deseas morir.

EL CABALLERO: Es cierto.

LA MUERTE: En tal caso, ¿qué es lo que esperas aún?

EL CABALLERO: Quiero saber.

LA MUERTE: ¿Acaso buscas garantías?

EL CABALLERO: Llámalo como quieras... ¿Por qué no es posible percibir a Dios con los sentidos? ¿Por qué es necesario que se oculte en la niebla de las promesas expresadas por medio de milagros que nadie ha visto?

*La Muerte guarda silencio.*

EL CABALLERO: ¿Cómo podemos los creyentes creer en Él cuando no creemos ni en nosotros mismos? ¿Y qué será de los que deseamos tener fe y no podemos conseguirlo? ¿Y de los que no pueden ni quieren tener fe?

*El Caballero espera una respuesta. Pero no le responde nadie.*

*El más completo silencio se hace a su alrededor.*

EL CABALLERO: ¿Por qué, al menos, no me es posible matar a Dios en mi interior? ¿Por qué prefiere vivir en mí de una forma tan dolorosa y humillante, puesto que yo le maldigo y desearía expulsarlo de mi corazón? ¿Sabes? Estoy a punto de llegar a una conclusión... Creo que Dios es una especie de realidad engañosa, de la cual los hombres como yo no podemos desprendernos. ¿Me escuchas?

LA MUERTE: Te escucho.

EL CABALLERO: Por ello, yo quiero saber. No deseo creer. Ni suponer, sino saber... Deseo que Dios me tienda su mano, ver su rostro y que me hable.

LA MUERTE: Pero se calla.

EL CABALLERO: Así es... Le grito en medio de la noche, pero es como si no hubiera nadie en ningún sitio.

LA MUERTE: Puede ser que no haya nadie.

EL CABALLERO: Sí, ya lo he pensado. Pero, en ese caso, la vida sería un horror absurdo. Nadie es capaz de vivir con la Muerte ante sus ojos y creyendo que todo ha de desembocar en la nada más absoluta.

LA MUERTE: La mayor parte de los hombres no piensan ni en la Muerte ni en la Nada.

EL CABALLERO: Sin embargo, tiene que llegar un día en que se encuentren sobre el borde mismo de la vida... y entonces habrán de mirar hacia la Noche.

LA MUERTE: En efecto. Y ese día puede ser cualquiera...

EL CABALLERO: A veces pienso que tal vez fuera necesario que los hombres hiciésemos una imagen de nuestro miedo y que a esta imagen la llamáramos Dios.

LA MUERTE: Te encuentro inquieto... Demasiado.

EL CABALLERO: Es que la Muerte ha venido a verme esta mañana. He comenzado a jugar con ella una partida de ajedrez, con lo cual puede decirse que me he comprometido a cumplir una misión urgente.

LA MUERTE: ¿Y cuál es esa misión?

EL CABALLERO: Mi vida ha sido algo completamente vacío, sin sentido. He cazado, he viajado, he convivido con todo el mundo. Pero todo ha sido inútil... Lo digo sin vergüenza y sin remordimiento, porque sé que la vida de los hombres está hecha así. Es precisamente por eso por lo que deseo utilizar mi aplazamiento: para realizar aunque sólo sea un único acto que tenga alguna significación.

LA MUERTE: ¿De modo que ese es el motivo por el que juegas al ajedrez con la Muerte?...

EL CABALLERO: Sí; aunque no ignoro que es un adversario muy considerable. Sin embargo, hasta ahora, no he perdido ni una sola pieza.

LA MUERTE: ¿Y cómo has planteado tu juego ante tal adversario?

EL CABALLERO: Pienso jugar con una combinación de alfil y caballo, de la cual todavía no se ha dado cuenta mi contrincante. En la próxima jugada, atacaré su flanco izquierdo.

LA MUERTE: Lo tendré en cuenta.

*Por un instante, la Muerte muestra su rostro tras la rejilla del confesionario.*

*Y desaparece en seguida.*

EL CABALLERO: Esto es una traición. Pero nos volveremos a encontrar. Hallaré una salida...

LA MUERTE (invisible): Nos encontraremos en el albergue. Y allí continuaremos la partida.

*El Caballero se incorpora.*

*Y, levantando su mano, la contempla a la luz de un rayo de sol que penetra en el interior de la iglesia a través de una pequeña ventana.*

EL CABALLERO: Esta es mi mano. Puedo moverla. Mi sangre corre por mis venas. El sol está aún alto. Y yo, Antonius Block, juego al ajedrez con la Muerte.

*Cierra la mano.*

*Y, finalmente, la lleva a su sien.*

[El séptimo sello, traducción de Julio C. Acerete, para Aymá]

[Cuadernos]  
FRESAS SALVAJES  
*Ingmar Bergman*

En ese minuto me desperté. El auto estaba detenido y la tormenta había pasado, pero seguía lloviznando. Estábamos cerca de la Fundición Strömsnäs, donde el camino serpentea entre tupidos bosques por un lado y cataratas fluviales por el otro. Reinaba el silencio por doquier. Los tres jóvenes habían abandonado el auto y Marianne estaba sentada fumando un cigarrillo, echando el humo por la ventanilla. Ráfagas de olores fuertes y agradables llegaban desde el bosque mojado.

ISAK: ¿Qué ocurre?

MARIANNE: Los chicos quisieron bajar un poco para estirar las piernas. Están allá.

Hizo un ademán hacia un claro cerca del río. Los tres estaban atareados juntando flores.

ISAK: Pero llueve todavía.

MARIANNE: Les conté lo de la ceremonia de hoy y se empeñaron en hacerle un homenaje.

ISAK (suspira): ¡Dios mío!

MARIANNE: ¿Durmió bien?

ISAK: Sí, pero soñé. Imagínese... estos últimos meses he tenido los sueños más raros. Es realmente curioso.

MARIANNE. ¿Qué es curioso?

ISAK: Es como si estuviera tratando de decirme algo a mí mismo que no quiero oír cuando estoy despierto.

MARIANNE: ¿Y qué es lo que quiere decirse?

ISAK: Que estoy muerto, a pesar de que estoy vivo.

Marianne reaccionó violentamente. Su mirada se ensombreció e hizo una inspiración profunda. Arrojó el cigarrillo por la ventanilla y se volvió hacia mí.

MARIANNE: ¿Sabe que usted y Evald se parecen mucho?

ISAK: Ya me lo dijo antes.

MARIANNE: ¿Sabe que Evald ha dicho la misma cosa?

ISAK: ¿Sobre mí? Sí, lo creo.

MARIANNE: NO; sobre sí mismo.

ISAK: Pero sólo tiene treinta y ocho años.

MARIANNE: ¿Puedo contarle todo o le aburriría?

ISAK: Se lo agradecería si me lo contara.

MARIANNE: Fue hace unos meses. Yo deseaba hablar con Evald y tomamos el auto y fuimos a la orilla del mar. Estaba lloviendo, exactamente como ahora. Evald iba sentado donde está usted, y yo conducía.

EVALD: ¿No podrías parar el limpiavídríos?

MARIANNE: Entonces no podremos ver el océano.

EVALD: Andan tan rápidamente que me ponen nervioso.

MARIANNE (los desconecta): Bueno, ya está.

Siguen en silencio unos minutos, mirando la lluvia que cae por el parabrisas, sin ruido. El mar se mezcla con las nubes en un gris infinito. Evald se acaricia el rostro largo, huesudo, y mira con expectativa a su mujer. Habla bromeando, con tranquilidad.

EVALD: De modo que ahora me has atrapado. ¿Qué deseabas decirme? Algo desagradable, por supuesto.

MARIANNE: Desearía no tener que decírtelo.

EVALD: Comprendo. Has encontrado a otro.

MARIANNE: No seas niño, por favor.

EVALD (imitándola): No seas niño, por favor. ¿Qué quieres que piense? Llegas y me dices con voz de duelo que quieres hablarme. Tomamos el auto y venimos a la orilla del mar. Lluve y no sabes cómo empezar. Por Dios, Marianne, dílo ya. Este es un momento excelente para la confianza más íntima. Pero por amor de Dios no me tengas en un hilo.

MARIANNE: Ahora siento ganas de reír. ¿Qué crees realmente que voy a decirte? ¿Que he asesinado a alguien? ¿O hecho un desfalco con los fondos de la facultad? Voy a tener un hijo, Evald.

EVALD: Ah, no me digas.

MARIANNE: Es así. Y con lo descuidados que hemos sido últimamente no es como para sorprenderse mucho, ¿no te parece?

EVALD: ¿Y estás segura?

MARIANNE: El informe del "test" llegó ayer.

EVALD: Ah. Ah, sí. De modo que ése era el secreto.

MARIANNE: Hay otra cosa que deseo decirte. Voy a tener este hijo.

EVALD: Eso parece muy claro.

MARIANNE: ¡Sí, lo es!

MARIANNE (*voz superpuesta*): Nos sentados, en silencio durante un largo rato y sentí cómo crecía el odio y se hacía denso entre los dos. Evald miraba por la ventanilla mojada, silbaba, sin emitir sonido alguno y parecía tener frío. En alguna parte de mi estómago yo temblaba tanto que casi no podía mantenerme erguida. Entonces él abrió la portezuela y bajó del auto y se dirigió, bajo la lluvia, hasta la playa. Se detuvo debajo de un árbol grande y se quedó allí durante mucho rato. Por fin, yo también bajé y lo seguí. Su pelo y su rostro estaban mojados y la lluvia le caía por las mejillas hasta las comisuras de los labios.

EVALD (*con tranquilidad*): Sabes que no quiero tener hijos. También sabes que tendrás que elegir entre el niño o yo.

MARIANNE (*lo mira*): Pobre Evald.

EVALD: No me "pobreés", por favor. Tengo cordura y he puesto perfectamente en claro mi posición. Es absurdo vivir en este mundo, pero es todavía más ridículo poblarlo con más víctimas y lo más absurdo de todo es creer que a ellos les irá mejor que a nosotros.

MARIANNE: Esa es sólo una disculpa.

EVALD: Llámala como quieras. Personalmente yo fui un hijo no deseado en un matrimonio que era una linda imitación del infierno. ¿Está seguro realmente el viejo que soy su hijo? Indiferencia, temor, infidelidad y sentimientos de culpabilidad... ésas fueron mis niñeras.

MARIANNE: Todo eso es muy conmovedor, pero no disculpa el hecho de que te estés comportando como un niño.

EVALD: Tengo que estar en el hospital a las tres y no tengo ni el tiempo ni el deseo de hablar más sobre el asunto.

MARIANNE: ¡Eres un cobarde!

EVALD: Sí; tienes razón. Esta vida me da asco y no creo que necesite una responsabilidad que me haga vivir un solo día más de lo que yo quiera. Sabes todo esto y sabes que hablo en serio y que no es un ataque de histerismo, como pensaste alguna vez.

MARIANNE (*voz superpuesta*): Fuimos hasta el auto, él delante y yo detrás. Yo había empezado a llorar. No sé por qué. Pero las lágrimas no se veían con la lluvia. Nos sentamos dentro del automóvil, completamente empapados y helados, pero el odio palpitaba en nosotros tan dolorosamente que no sentíamos frío. Puse en marcha el auto y lo dirigí hacia el camino. Evald jugaba nerviosamente con la radio. Su rostro tenía una expresión de absoluta e imperturbable tranquilidad.

MARIANNE: Sé que lo que piensas está mal.

EVALD: No hay nada que pueda llamar bien o mal. Uno funciona de acuerdo con sus necesidades; eso lo puedes leer en un libro de texto de colegio primario.

MARIANNE: ¿Y qué necesitamos?

EVALD: Tú tienes una maldita necesidad de vivir, de existir y de crear vida.

MARIANNE: ¿Y tú qué tal?

EVALD: Mi necesidad es estar muerto. Absoluta, totalmente muerto.

He tratado de relatar la historia de Marianne con el mayor cuidado posible. Mi reacción ante sus palabras fue muy compleja. Pero el sentimiento que predominó en mí fue cierta simpatía hacia ella por esta súbita confidencia, y cuando calló parecía tan vacilante que me sentí en la obligación de decir algo aunque no estaba seguro de la firmeza de mi voz.

ISAK: Si quiere fumar un cigarrillo puede hacerlo.

MARIANNE: Gracias.

ISAK: ¿Por qué me ha contado todo esto?



Marianne no contestó en seguida. Se tardó en encender el cigarillo y echó varias bocanadas. La miré pero ella volvió la cabeza para el otro lado y simuló que miraba a los tres jóvenes que habían obtenido alguna especie de bebida sin alcohol que compartían en completa armonía.

MARIANNE: Cuando lo vi junto a su madre me entró un miedo muy extraño.

ISAK: No comprendo.

MARIANNE: Pensé: aquí esta su mujer completamente fría, en cierto modo más aterradora que la misma muerte. Y aquí está su hijo, y entre ellos hay años luz de distancia. Y él mismo dice que es un muerto en vida. Y Evald está en el borde de volverse solitario y frío... y muerto. Y entonces pensé que sólo hay frío y muerte, y muerte y soledad, todo el camino. En alguna debe terminar.

ISAK: Pero regresa usted junto a Evald.

MARIANNE: Sí, para decirle que no puedo estar de acuerdo con su condición. Quiero tener mi hijo; nadie puede quitármelo. Ni siquiera la persona a quien quiero más que a nadie.

Volvió hacia mí su rostro pálido, sin lágrimas, y su mirada era sombría, acusadora desesperada. Súbitamente me sentí conmovido en una forma que nunca había experimentado hasta ese momento.

ISAK: ¿Puedo ayudarla?

MARIANNE: Nadie puede, ayudarme. Somos demasiado viejos, Isak. Las cosas han ido demasiado lejos.

ISAK: ¿Qué ocurrió después de la conversación en el auto?

MARIANNE: Nada... Lo dejé al día siguiente.

ISAK: ¿No ha tenido noticias de él

MARIANNE: No. No, Evald es bastante parecido a usted.

Movió negativamente la cabeza y se inclinó hacia adelante como para protegerse el rostro. Sentí frío; se había puesto muy frío después de la lluvia.

[Cuatro obras, traducción de Marta Acosta Van Praet para Sur]



*Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine*  
*tijeretazos@inicia.es tijeretazos.iespana.es*