

Ingmar Bergman o la biografización trágica a través del arte

Jairo Hernando Gómez Esteban¹

Caminamos a través de nuestro interior y encontramos ladrones, fantasmas, gigantes, ancianos, jóvenes esposas, viudas y hermanos. Pero siempre e inevitablemente, nos encontramos con nosotros mismos.

James Joyce, *Ulises*

Resumen

El propósito de este trabajo es mostrar cómo la obra cinematográfica de Ingmar Bergman está, en buena medida, sustentada en la biografización de sus propias vivencias experimentadas en tiempo real o a partir de sus traumas, frustraciones y visiones de su infancia, lo cual no solo implica una inmensa capacidad de introspección, sino una profunda proclividad hacia la autoconfrontación y la autocrítica que, pese a que puede llegar a ser despiadada, alcanza unos niveles estéticos tan altos y unas implicaciones sobre la condición humana tan profundas, que solo son concebibles en los genios y el Gran Arte.

Palabras clave: biografización, muerte, Dios, pareja.

Abstract

The purpose of this work is to show how Ingmar Bergman's cinematographic work is, to a large extent, supported by the biography of his own experiences experienced in real time, or from his traumas, frustrations and visions of his childhood, which not only it implies an immense capacity for introspection, but a deep proclivity towards self-confrontation and self-criticism that, although it can become ruthless, reaches such high aesthetic levels and implications on the human condition so deep, only conceivable in geniuses and in the great art.

Keywords: biography, death, God, couple.

Muy pocos artistas logran plasmar en sus obras las vivencias y los acontecimientos que experimentan en tiempo real, ya que, se supone, cualquier transposición estética de la experiencia requiere un periodo de incubación inherente a cualquier proceso creativo. No obstante algunos, muy pocos, casi siempre grandes maestros, nacen con este don: Dostoievski, Van Gogh, Shakespeare, Beethoven, y por supuesto, Ingmar Bergman.

Dotar de significado a la vivencia, la cual se caracteriza, precisamente, “por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento de referirse a su significado” (Gadamer, 1993, p. 47), implica poseer no solo complejos niveles de reflexividad o elaboradas intuiciones introspectivas, sino una profunda

¹ Doctor en Educación. Magíster en Sociología de la Educación. Psicólogo. Escritor. Profesor titular de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas adscrito a la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria. Dirección electrónica: jairogo50@gmail.com

capacidad autocrítica y una desprejuiciada —y muchas veces despiadada— proclividad por la autoconfrontación. No es gratuito, entonces, que en las obras de los artistas mencionados se revele el sufrimiento y el costo emocional cuando plasman sus vivencias más dolorosas y determinantes.

Los procesos de interpretación de las vivencias personales pasan por un conjunto de representaciones que presuponen una *figuración* del curso de la existencia y del lugar que una situación o un acontecimiento singular pueden ocupar en ella. Esta figuración del individuo que se percibe a sí mismo cómo ha sido, cómo está siendo o cómo será, lo prepara no solo para tomar conciencia de sí mismo sino que, con base en lo aprendido y lo vivido, le posibilita plantearse proyectos y sentidos de vida diferentes o alternativos. Este proceso de reconstrucción retroproyectiva de nuestras vidas, Delory-Momberger (2015, p. 6) lo denomina *biografización*,² el cual supone una *hermenéutica práctica*, es decir, la acción de darle sentido a las vivencias y los acontecimientos de los individuos, que en el artista se expresa a través de la transposición poética y estética de sus experiencias.

La capacidad de introspección, y por ende, de biografización que tiene Ingmar Bergman solo es comparable con aquellos grandes exponentes de una profunda inteligencia intrapersonal³ como Virginia Woolf o Sigmund Freud. En efecto, en todas sus grandes películas se escenifican lo que él mismo llamaba “mis demonios”: el miedo, la culpa, el deseo, la familia, Dios y la muerte.

2 “Este neologismo significa que progresivamente los trayectos de vida se interpretan culturalmente como resultantes de proyectos biográficos personales y su puesta en acción. Son atribuidos a la acción de los individuos en el desarrollo social y de su propia vida” (Levy, 2001, citado por Delory-Momberger, 2015).

3 Entre las inteligencias múltiples propuestas por Howard Gardner se destaca la inteligencia intrapersonal, la cual se refiere al conocimiento que un individuo tiene de sí mismo, lo que le permite un mayor entendimiento de los problemas, los deseos y las ansiedades propias. Su capacidad medular es el *acceso a la propia vida sentimental*, esto es, “la capacidad para efectuar al instante discriminaciones entre estos sentimientos y, con el tiempo, darles un nombre y desenredarlos en códigos simbólicos” (Gardner, 1987, p. 270).

El miedo a quedar encerrado y a oscuras, que transmutó en el miedo a la muerte del cual se quiso librar en *El Séptimo sello* (1956) y, aunque lo logra venciendo a la muerte en una partida de ajedrez, termina aceptando lo inevitable. Cuando la muerte es una obsesión, es inevitable pensar en Dios. Y entre las preguntas más difíciles que se hace un ateo, es la de la existencia de Dios. Algo parecido a lo que le pasaba a Buñuel. Y a Woody Allen, uno de sus principales discípulos que, a veces en serio como en *Hannah y sus hermanas* (1986) o *Match Point* (2005), o de manera cómica como en la mayoría de sus películas, la pregunta por el Dios judío se repite; la misma pregunta que acorrala a Dostoievski; es como si el problema de la existencia de Dios se convirtiera en un demonio que nos asedia, sobre todo cuando se entiende que la única posibilidad para salir del laberinto, es el amor. Pero no el amor metafísico y preternatural a Yahvé, Jesús o Alá, que, al menos para estos grandes directores, en el fondo no son más que personajes literarios que se vuelven emblemáticos como El Quijote, Hamlet o Gregorio Samsa. Es el amor físico, tan deseado y repudiado al mismo tiempo, como le pasa al doctor de las tres hermanas en *Gritos y Susurros* (1972); es el deseo embozado o brutalmente desencadenado, pero siempre con culpa, o moviéndose en una frontera difusa entre el sueño y la vigilia.

Bergman, como muchos otros grandes artistas, es un hombre atormentado por las preguntas fundamentales, las absolutas, las que no tienen respuesta, como la del silencio de Dios, el más allá de la muerte, la redención del amor o el sentido de la vida. Esos demonios que no dejan de acecharlo trata de manejarlos, contrarrestarlos, pero sobre todo, alejarlos —la idea del suicidio siempre está presente, como una puerta abierta en caso de emergencia— con unos ángeles: el amor, la seguridad, el orden, la planeación y el silencio.

Estos ángeles muchas veces se convertirán en tiranos de los otros, de la inmensa tropa de actores, utileros, asistentes, cuando trabajaba en teatro, y ni qué decir cuando hacía cine. Muchos lo consideraban un hombre cruel, y él lo reconoce, pues no solo lo era con sus subordinados,

sino también en la dirección de actores. Liv Ullmann, en su film autobiográfico, *Liv & Ingmar* (2012), admite que en *La vergüenza* (1968) quiso obligarla a acercarse más de lo debido a las llamas en la escena en la que ella trata de salvar a un hombre agonizante.

Tan consciente era de su crueldad que no dudaba en convertirla en guion o en personaje para confrontar las máscaras y la indiferencia que, pese a nuestro rechazo de un hecho irracional o violento, nos ponemos o asumimos para no sentir y ni siquiera hablar. En el caso de *Persona* (1966), Elisabeth Vogler, encarnada por Liv Ullmann, decide enmudecer ante las violencias y humillaciones de sus relaciones interpersonales, aunadas a las imágenes que ve en televisión de un bonzo ardiendo como protesta a la guerra de Vietnam. La psiquiatra le señala, con toda su crudeza, las causas de ese replegamiento en el silencio y la indiferencia:

Doctora: ¿Crees que no entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Estar consciente y alerta cada vez que despiertas. La lucha entre lo que eres con los demás y lo que eres tú. Una sensación de vértigo y un temor constante a quedar expuesta, a ser analizada, diseccionada, quizás incluso aniquilada. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni falsos gestos. Eso piensas.

Se nota una panorámica circular para encuadrar a Elisabeth en primer plano. La doctora continúa en off.

Doctora: ser, en fin, comprendida, desvelada, disminuida... y quizás anulada.

Plano americano de Elisabeth en la semioscuridad, de pie, volviéndose.

Doctora: cada entonación: una mentira, una traición. Cada gesto: una falsificación. Cada sonrisa, una mueca.

Es como si la vida, pese a ser interesante, o al menos sugerente, fuera irreal. En sus memorias, Bergman recuerda una de sus primeras relaciones sexuales con una compañera de colegio, Anna Lindberg. Se da cuenta de que no la ama simplemente porque no sentía amor por nadie, y menos aún por él mismo.

Descubrí con sorpresa que, si bien mis sentidos registraban la realidad exterior, los impulsos no llegaban nunca a mis sentimientos. Mis sentimientos habitaban en un lugar cerrado y me servía de ellos cuando quería, pero jamás impremeditamente. Mi realidad estaba tan profundamente escindida que había perdido conciencia de sí misma. (Bergman, 1998, p. 129)

Esta escisión e impenetrabilidad de sus sentimientos se expresará con todo su dramatismo y densidad en la hermana mayor de *Gritos y susurros* (1972), en el anciano que se niega a reconocer el amor en *Fresas salvajes* (1957) o en los pacientes de la clínica psiquiátrica en *Cara a cara* (1976), que expresan su angustia y devastación interior a través de letreros que la protagonista va sacando de sus bocas y revelan su propio drama y desolación.

Una de sus estrategias favoritas para representar esa escisión de los sentimientos y el reflejo de una realidad inaprensible es a través de los sueños o, si se quiere, en esa delicada línea entre la vigilia y el sueño. Por eso considera a Tarkovski el más grande de todos, por la naturalidad absoluta con la que se mueve en el espacio de los sueños:

Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito, de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua... Fellini, Kurosawa y Buñuel se mueven en los mismos barrios de Tarkovski. Antonioni iba por ese camino pero se mató, ahogado en su propio aburrimiento. (Bergman, 1998, p. 84)

Es consciente de que el cine como sueño se libera de cualquier impedimento racional, de cualquier atadura con lo real, y esa posibilidad la aprovecha en el tratamiento de sus grandes temas: el silencio y la existencia de Dios, las relaciones de pareja, las relaciones padres e hijos, la muerte y el amor. *La hora del lobo* (1967) quizá sea el ejemplo más paradigmático de este aspecto.

La angustia de la muerte

La presencia de relojes, ya sea con su incesante tic-tac o en su imparable flujo de arena, es una

constante en las películas de Ingmar Bergman. Este tictaqueo persistente y perturbador nos señala no solo la duración insignificante de nuestras vidas, sino la certeza de que, en términos de Heidegger, todo ente es “un ser relativamente a la muerte”, de que nacimos para ser arrojados al mundo y la existencia solo adquiere sentido con el no-ser, esto es, con la muerte. Una no puede ir sin la otra.

Pero Bergman no solo se interesa por las resonancias simbólicas o “existenciaristas” de la muerte, sino que, por así decirlo, quiere verle el rostro directamente, y más aún, enfrentarla y dejarla suspendida: aplazarla. La primera vez que la vio fue en medio de la seguridad, el silencio y el orden —tan necesarios para él— que le proporcionaba la casa de su abuela rica en Upsala. Donde está sentado puede ver todo el salón resplandecientemente verde con sus cortinajes, muebles, alfombras, helechos y palmeras; y por supuesto, el infaltable reloj que casi toca el techo y que cuando da las doce un joven emerge tocando la flauta y una muchacha baila. De repente suenan las campanadas, el muchacho toca, la chica dorada baila, y “la Muerte pasa su guadaña sobre el piso de corcho del oscuro vestíbulo, yo la vislumbro, vislumbro su cráneo amarillo con la sonrisa, su desgarrada y tenebrosa figura recortada contra las vidrieras de la puerta de entrada” (Bergman, 1988, p. 30). Esta escena, tal y como la narra en sus memorias, es recreada milimétricamente en *Fanny y Alexander* (1982) con una perfección inaudita que periclita entre la belleza y el horror.

Probablemente esta angustia —transpuesta en un interés metafísico y estético por la muerte— tenga sus orígenes en el terror que sentía cuando su padre lo encerraba en un armario oscuro como castigo a sus “travesuras”, que iban desde querer ahorcar a su hermana bebé en la cuna, hasta la intención de destrozarle el cráneo a su odiado hermano mayor.

Bergman demuestra con creces las tesis freudianas de la “ansiedad de los ocho años”, una edad en la que, según psicólogos y psicoanalistas, se genera una crisis existencial producida principalmente por la toma de conciencia de su propia

muerte o la de sus padres, y cuyo desencadenante principal es, precisamente, el temor a los castigos y las represalias. La coexistencia de la conciencia de la muerte con el deseo de matar conduce inevitablemente a un estado de pánico agudo con un profundo sentimiento de culpa, que deja al niño en un estado de indefensión y con una fuerte tendencia a realizar conductas que, miradas desde el punto de vista de la convivencia familiar, pueden resultar altamente peligrosas y alarmantes, como en el caso del niño Ingmar.

Aunque es un tema recurrente en muchas de sus películas, quizá sea en *El séptimo sello* (1956) donde Bergman hace su mayor reflexión sobre la muerte. En un mundo medieval azotado por la peste negra, en la que un caballero con su escudero se dirige de regreso a casa luego de vivir y padecer el horror de las cruzadas, la Muerte se le aparece para indicarle que el día señalado ha llegado. Él le propone que la decisión se someta a una partida de ajedrez: si gana, se aplaza, y si pierde, se lo lleva. La partida dura lo que dura la película. Para el caballero se trata, otra vez en términos de Heidegger, no solo de “ser todavía”, de *ser contra la muerte*, sino de “ser con los otros”, en este caso, con su escudero, con su esposa que lo espera, y con la gente que él protege y cuida. Por eso, antes de iniciar la partida, el hombre exalta la vida:

Caballero: esta es mi mano: puedo moverla, sentir la sangre que late dentro de ella. El Sol está todavía alto en el cielo y yo, Antonius Blok, estoy jugando al ajedrez con la Muerte.

Figura 1. Fotograma *El séptimo sello*



Fuente: Palomo, 2017

Bergman representa la figura de la Muerte según una tradición iconográfica de las pinturas medievales: toda vestida de negro y con un rostro cadavérico. Pero esta es una Muerte traidora: en una escena en la que el caballero entra a una capilla y comienza a confesarse, y después de hablar de su incapacidad para creer en Dios, la inutilidad de las Cruzadas, su descredibilidad en el más allá en el que solo está la Nada, pasa a contarle al supuesto cura que está jugando una partida de ajedrez con la Muerte y le describe las jugadas que ha pensado para vencerla. Justo después de terminar, el confesor se da vuelta para mostrar su verdadero rostro: el mismo que está jugando la partida.

Por eso la Muerte gana tramposamente, como si no tuviera ninguna ética en el juego de la vida, como si su inexorabilidad le diera derecho a no respetar ningún acuerdo y ninguna regla. Tal vez esa sea la razón por la que al final, cuando la Muerte llama literalmente a la puerta del castillo del caballero para llevárselo a él y a todos los que ama, este sea el único que entre en una suerte de paroxismo histérico y culposos que lo lleva a arrepentirse de sus pecados e invocar un dios que sabe que nunca aparecerá. Muy diferente es la actitud de su escudero que, coherente con su ateísmo e ironismo ante a la vida, la enfrenta estoico y con sorna. Queda la duda de en cuál de los dos personajes está Bergman o si se debate entre ambos.

La locura

El tratamiento de la locura y los trastornos mentales (psicosis, neurosis, depresión) como tema nuclear de algunas de sus películas ha llamado siempre la atención de psiquiatras y psicoanalistas por la obra de Bergman (Brainsky, 2000; Alonso, 2014), pese a que él casi siempre rechazó las interpretaciones psicológicas o psicoanalíticas.

En *Como en un espejo* (1961) realiza su primera aproximación a la locura —concretamente a la esquizofrenia— como eje nuclear de la película. En la primera escena, el guion describe la casa y el paisaje como un trasunto de la personalidad de Karin: “La casa se alza solitaria sobre la faja

de arena. La lluvia y el viento la han maltratado... La parte trasera da a un jardín completamente descuidado... Ondeando al viento la ropa tendida y las ventanas se hallan abiertas bajo los toldos medio desgarrados por los ventanales”. Luego aparecen, alegres y bromistas, los personajes que van a desarrollar el drama: David, un escritor de éxito y padre de Karin. Karin, una mujer joven y hermosa casada con Martin. Martin, un hombre pusilánime y nervioso. Y Minus, un adolescente que se mueve entre sus deseos incestuosos hacia su hermana Karin y el rechazo vehemente a sus propios deseos.

Figura 2. Fotograma *Como en un espejo*



Fuente: Flores-Durón, 2013

Al igual que su madre, que ha muerto, Karin es esquizofrénica. Uno de los aspectos de su locura, como han señalado algunos analistas (Green, 1983; Brainsky, 2000) es la identificación con su madre ausente. Pero el deterioro psicológico de Karin no es unívoco. El silencio y aislamiento del padre, encerrado en su gabinete de trabajo, contrasta con el descubrimiento de Karin, quien se entera que ella, con su personalidad bizarra, es el personaje de la novela en la que él está trabajando. De su esposo Martin piensa, que aunque sabe que la ama, siente que es un amor limitado que la infantiliza y la subestima.

Cuando llega la noche una amenaza de tormenta y el aullido de los lobos despiertan todos los temores inconscientes de Karin, y en la

penumbra estallan toda clase de ruidos —el crujir de las ramas, las ventanas golpeándose, la sirena del barco— que detonan su paranoia y sus respectivas alucinaciones.

La cámara inmisericorde de Sven Nykvist recorre las cortinas que, mediante un calculado juego de luces, se transforman en figuras terroríficas e intimidantes. Karin, asustada, busca protección en su padre. David, que no está en esos momentos para cuidarla, sin proponérselo descubre el diario de su padre, en el que no solo dice que la enfermedad de su esposa es incurable pese a sus momentos de lucidez, sino también lee algo que resulta sorprendente tanto para ella como para el espectador: “Con terror, observo mi curiosidad: el impulso de registrar todo el curso de la enfermedad, de captar su progresiva trayectoria, hasta el desenlace, es decir, de aprovecharla”.

Aquí se revela con toda su crudeza la forma como Bergman creaba sus grandes películas: aprovechándose de las tragedias y tribulaciones que vivían sus seres queridos o que él mismo vivía o les infligía, para convertirlas en personajes, en historias o en situaciones; como una especie de vampiro de su propia tragedia, tal y como lo hiciera Dostoievski con Stavrogin en *Los demonios*, Jean Genet en el *Diario de un ladrón* o Malcolm Lowry en *Bajo el volcán*.

Este aprovechamiento del sufrimiento y la ansiedad de los otros o de sí mismo, queda también plasmado en *Pasión* (1969). En esta película, si bien es cierto que no aparece la locura de forma explícita, el personaje de Ana sí es el de alguien claramente trastornado. Bergman reconoce que su relación con Liv Ullmann estaba llegando a su fin en gran parte por su propia culpa y responsabilidad, sometiéndola a un abandono afectivo y a una dolorosa soledad en la isla de Farö, como bien lo muestra Ullmann en su film autobiográfico *Ingmar y Liv* (2012).

Y es esa incapacidad para amar y vivir en armonía con otra persona, ese pesimismo —y también cinismo, encarnado en el personaje de Erland Josephson— en las relaciones afectivas, a pesar de ser consciente de que lo único que nos

salva y nos redime es el amor, lo que conduce a Ana a su proceso de autodestrucción, y a que Andreas (el personaje de Max Von Sydow) casi concluya la historia con esa frase durísima y lapidaria cuando habla de “ese breve deseo de atropellar algo con vida”.

Ana es una mujer que padece —pasión se refiere a la acción de padecer— el desamor tanto de su anterior esposo como de Andreas, su aparentemente nuevo amor. Su desesperación y desesperanza es compartida aunque no del todo aceptada por Eva (encarnada por Bibi Anderson, otra ex pareja de Bergman), quien se empeña en flirtear con Andreas; como si la vida real se estuviera repitiendo en cada plano.

Ahora bien, obviamente una obra no se puede explicar únicamente por las vivencias actuales y los contenidos inconscientes del autor. Como genio del cine que es, Bergman acude en esta película a una serie de simbolismos con animales para mostrar cómo la única finalidad de la existencia de los seres vivos parece ser el sufrimiento y la muerte, tal y como lo demuestra el excelente análisis de Oscar Navales (2013). Este crítico concluye, “se trata de una de sus obras más complejas, y la incorporación de los animales a su desarrollo dramático permite a Bergman elaborar convincentemente uno de los discursos existencialistas más profundos y lúcidos, aunque también pesimistas, de toda su filmografía”.

Pero quizá sea en *Cara a cara* (1975) la película en la que Bergman aborda directamente el tema de la locura. Lo había admirado en el libro de Arthur Janov, *El grito primal*, un tipo de terapia psicológica que considera que la raíz del sufrimiento humano está en la no satisfacción de las necesidades básicas, lo cual le genera traumas, ansiedades y sufrimiento. Bergman se sintió estimulado “en grado sumo” por esta teoría y se propuso hacer una película para televisión en cuatro episodios apoyado en las directrices de Janov, con quien se reunió en Los Ángeles. “*Cara a cara* iba a ser una película sobre sueños y realidad. Los sueños debían convertirse en realidad palpable. La realidad debía diluirse y convertirse en sueño”, nos decía Bergman (1988, p. 247) sobre los propósitos

de esta película, que según él, fue fallida y solo la sostiene la fuerza y el talento de Liv Ullmann.

Pero como no siempre los objetivos del autor coinciden con la interpretación del público y la crítica, la película obtuvo premios y nominaciones en los principales eventos de ese año (1977), como los Oscar, los premios de la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión (Bafta), los Globos de Oro y otros más en los que, en casi todos, Liv Ullman ganó el premio como mejor actriz.

La primera escena es contundente: en la clínica en que trabaja Jenny (Liv Ullmann), una psicóloga que se muestra equilibrada, afable y cálida, se observa una paciente con una expresión de profundo sufrimiento, se mete el dedo en la boca para humedecerlo de saliva y luego se acaricia con fruición el pezón, como explicando su locura en la carencia que tuvo del seno materno, en una clara alusión a lo que, en términos psicoanalíticos, sería una fijación en la etapa oral.

Después nos enteramos que Jenny se aloja en la casa de sus padres mientras espera a su esposo; sin embargo, esa seguridad se trastoca rápidamente en terrores nocturnos, apariciones sobrenaturales y regresiones infantiles, como la escena en la que sus padres le cierran la puerta de una habitación y ella golpea llamándolos aterrorizada, sintiéndose culpable, recordando cuando la encerraban en el armario y el miedo la poseía.

La atención a sus pacientes se va intercalando con escenas oníricas en la casa de sus padres, propias de un mundo sórdido, maligno, como la escena en la que se ve a sí misma muerta y luego clava el ataúd para prenderle fuego, y, en un primer plano, despliega una sonrisa perversa, demoníaca. Sus sueños y visiones son cada vez más angustiantes y dolorosos: en uno de ellos, que se convierte “en realidad palpable”, se desdobra en su hija o la niña que fue, y sus padres la señalan por no cumplir las exigencias, los mandatos, las expectativas; ella se ve suplicándoles perdón, invadida de culpa, siempre la culpa.

Figura 3. Fotograma *Cara a cara*



Fuente: Wikipedia, 2020

Una de las escenas más perturbadoras se desarrolla en la clínica con sus pacientes. Estos caminan por una sala como lastrados emocionales que van por el mundo sin poderse comunicar, sin la posibilidad de expresar sus sentimientos. Ella se para en frente de cada uno de ellos y saca de sus bocas unos letreros con unas frases tan conmovedoras como profundas y dolorosas: “Oración para los que sufren”; “Deseo que alguien me conmueva, entonces podré ser real”; “Escuchar una voz humana y creer que viene de otro ser humano como yo”; “Cuídate, y de la gente como tú”; “El amor lo abarca todo, incluso la muerte”.

Bergman se sumerge tan a fondo en la complejidad del inconsciente y en los abismos del ser humano en esta película, que por momentos pareciera que se moviera en otra dimensión de la mente: aquella que solo se nos revela en los sueños y las alucinaciones, en los delirios y en las disociaciones. Su propósito de diluir la realidad en el sueño se ve traspasado por la difuminación y el desvanecimiento de las fronteras entre el principio del placer y el principio de realidad, entre la cordura y la locura, entre la vida y la muerte.

La exploración de *lo otro* aquí alcanza su clímax, como lo había conseguido con el examen del dolor y el sufrimiento en *Gritos y susurros*, o de la culpa y el resentimiento en *Sonata de Otoño* y en *La vergüenza* (1968). Pero queda un tema en

el que Bergman es quizá el mayor exponente: las relaciones de pareja.

Todo amante es un soldado en guerra

Esta frase de Ovidio puede reflejar en buena medida la visión que Bergman tenía del amor: como un campo de batalla en el que se debaten desde la ternura más infinita —y nadie como Liv Ullmann para expresarla— y la bondad elemental, hasta la violencia y el resentimiento que produce el engaño, el abandono y la indiferencia.

“Su necesidad de convivencia era insaciable”, dice Liv Ullmann en el documental sobre su historia de amor con Bergman, *Liv & Ingmar*. Esa necesidad se manifiesta en todas sus películas, incluidas las que no tocan el tema directamente, como *El huevo de la serpiente* o *De la vida de las marionetas*. Pero hay una cinta que se considera la *summa* de sus inquietudes, concepciones, y se diría que hasta de sus propias experiencias, en la que el maestro sueco plasma su visión de las relaciones de pareja: *Escenas de la vida conyugal*, también traducida de una manera más simplona como *Secretos de un matrimonio*.

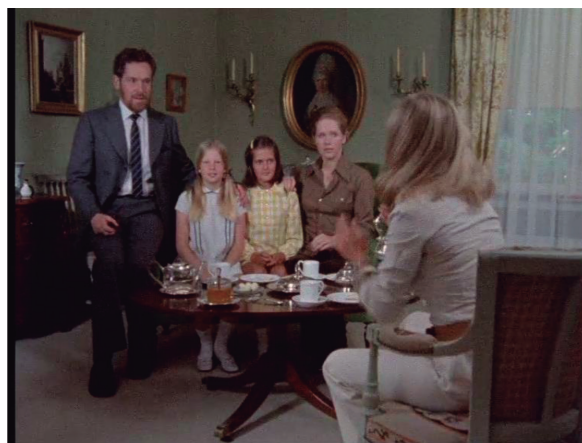
En la primera escena, titulada “Inocencia y pánico”, una periodista está haciendo una entrevista a Johan (Joseph Erland) y a su esposa Marianne (Liv Ullmann); él se describe a sí mismo como un hombre perfecto y un ciudadano ejemplar:

[...] inteligente, abierto, emprendedor, equilibrado y sereno [...] Un brillante hombre de mundo, cultivado, que ha leído y buen conversador [vemos como Marianne le da ligeramente unos golpecitos con el codo]. Soy afable, afable con todos los que me rodean, por norma general [...] Soy buen padre de familia, soy buen hijo, no tengo deudas y pago mis impuestos. También respeto al Gobierno haga lo que haga.

Ella, por el contrario, se limita a una descripción lacónica: “soy esposa y madre”, revelándonos de entrada no solo las profundas diferencias de los dos personajes sino las asimetrías de su relación. Él es profesor en un instituto psicotécnico y ella es abogada de familia, tienen dos hijas pequeñas y se consideran a sí mismos personas

aburridamente burgueses de clase media. El hombre, entre irónico y orgulloso, afirma: “somos indecentemente afortunados”. La mujer lo mira entre la estupefacción y la incredulidad.

Figura 4. Fotograma *Secretos de un matrimonio*



Fuente: <http://www.cineypsicologia.com/2018/06/secretos-de-un-matrimonio-ingmar.html>

Segunda escena: el matrimonio tiene una pareja de esposos invitados a cenar en su casa. Después de pasar a la sala y haberse tomado varios tragos, el hombre hace una elocuente cita de Strindberg (el dramaturgo más amado y representado por Bergman): “¿Hay algo más aterrador que un marido y una mujer que se odian?”. Enseguida pasan a sacarse todas sus miserias, odios minuciosos y mezquindades ocultas con una necesidad de agravio y ofensa tan desmedida que es inevitable pensar si la pareja anfitriona, tan “indecentemente afortunada”, no tiene ningún problema.

Tercera escena: “El arte de meter asuntos bajo el tapete”. Una cliente de Marianne se quiere divorciar porque en su matrimonio no hay amor, nunca lo ha habido a pesar de llevar veinte años casada. Marianne no lo entiende del todo. Comienza a verse que la exploración de las relaciones de pareja no se va a limitar a los dos personajes principales, y como un preámbulo al tsunami que viene a continuación, se desarrolla una escena en la cocina, en la que Johan y Marianne hablan sobre su pobre, y sobre todo aburrida vida sexual, sin alterarse, resignados, como

si estuvieran hablando del clima o de quién debe llevar las niñas al colegio.

Y comienza la crisis y el caos: en una escena en la que tanto Bergman en su entrevista con Marie Nyreröd (2001), como también se muestra dolorosamente en *Liv & Ingmar*, reconoce que fue muy parecida a cuando decidió decirle a Liv que se había enamorado de otra mujer y se iba con ella a París, en otra nueva demostración de su capacidad —y su tragedia— para poner en escena en tiempo real los conflictos y las situaciones que está viviendo.

Paula es la joven de veintitrés años, veinte menos que Johan, de la que se ha enamorado; la angustiada Marianne cree que no es posible y, algo peor, que ha sido su culpa por no atender lo suficiente al bueno de su marido, e intenta, hasta la humillación, no dejarlo ir. Todo se empeora cuando Marianne se entera de que todos sus amigos ya sabían de la infidelidad de Johan pero nadie se había atrevido, por solidaridad con él o por compasión con ella, a contárselo.

Figura 5. Fotograma *Secretos de un matrimonio*



Fuente: <http://www.cineypsicologia.com/2018/06/secretos-de-un-matrimonio-ingmar.html>

Todo es tan doloroso pero tan común, tan incomprensible pero tan obvio, tan patético y tan banal: el hombre de mediana edad, asfixiado con un matrimonio rutinario y mediocre, se enamora de una joven espontánea, vivaz, irreverente y con muchas ganas de sexo. En medio de su

desolación, Marianne, igual a como lo confiesa Liv en su documental, se da cuenta de que no sabe quién es:

engañar, disimular, guardar secretos [...] no he dejado nunca de fingir. He disimulado cuantas veces ha sido necesario en mis relaciones con todos los demás. En mis relaciones con los hombres el mismo fingimiento perpetuo, los mismos intentos desesperados de complacer a todo el mundo. Nunca me he preguntado qué es lo que yo quiero, sino siempre qué es lo que él quiere que quiera.

En la siguiente escena, atinadamente llamada “Los analfabetas”, se aprestan a firmar el divorcio. Johan dice una frase que se convertiría con el tiempo en un concepto de la psicología clínica: “Somos analfabetas emocionales”. Se sinceran: él, a sus 45 años, se considera un perdedor que cree que la vida que le queda está arruinada. Busca seducirla y ella lo rechaza mientras que su frustración la transforma en violencia: le dice que desde ya hace años la ha odiado minuciosamente, en los actos más cotidianos, pero sobre todo cuando hacían el amor. Se insultan. Él insiste en volver, le dice que está hastiado de Paula, ella lo vuelve a rechazar, y él la golpea.

No parece un guion de una película sino una escena común de cualquier pareja que ha atravesado las mismas etapas de un matrimonio agotado y fallido y cuyos últimos estertores mutan sin pausa de la ternura a la violencia, de la confesión y el reconocimiento de sus culpas a la agresión y la ofensa. Es como si Bergman, después de un profundo análisis de todas las vicisitudes, toboganes, fases y metamorfosis, tanto de sus relaciones como las de cualquier matrimonio —burgués o no—, haya decidido retratarlas mediante una vivisección profunda para observar, mediante primeros planos, el funcionamiento, el deterioro y la necrosis del amor de pareja entre humanos. Paradójicamente y como una ironía del director, al final de la película, después de casi veinte años de ocurridos los sucesos, y cada uno —otra vez— felizmente casado, se convierten en amantes furtivos.

Epílogo

Bergman se reconocía como un *Homo cinèfulus empedernido* (Nyreröd, 2001), con la peculiaridad de que la mayoría de sus películas representaban sus propios dramas, fantasmas y pesadillas. En *Liv & Ingmar*, le dice a Liv que existe un mal inexplicable, irracional, cósmico, que por lo visto no solo buscó entender a través de su obra, sino vivirlo con intensidad: “hay que osar vivir, aceptar vivir con todas sus consecuencias”, le dice a una Liv perpleja y consciente de su crueldad.

Y es que son muy pocos los artistas que logran realizar una transposición estética de altísima calidad, casi que en tiempo real, de sus vivencias, temores y fantasías inconscientes, aun cuando Bergman supiera el costo emocional que esto tenía para sus actores. Al fin y al cabo, como dice Liv Ulmann —y que se puede generalizar a sus otras grandes actrices—, a todas las amantes o esposas les dejaba mucha rabia, pero como actrices podían liberarla.

Cabe destacar las incursiones de Bergman en temas sociales o políticos que aquí no han sido analizadas, como es el caso de *La vergüenza* (1968), una compleja requisitoria contra la guerra que muestra las repercusiones que esta tiene en la vida de personas apolíticas —una pareja de músicos que solo quiere vivir y dedicarse a su arte— hasta llegar a degradarlos de su propia humanidad. Esta es una de sus grandes obras maestras.

O su visión del ascenso del nazismo en *El huevo de la serpiente*, en la que, más que su perspectiva política, lo que se propuso fue representar la ciudad de los sueños, y que, según él, fue un rotundo fracaso porque situó la acción en una Berlín de 1920 que nadie conocía, “ni siquiera yo mismo”, lo cual lo limitó a hechos históricos específicos, en lugar de haber creado la ciudad de sus sueños, una que le permitiera moverse con absoluta libertad, y lo más importante: “hubiera introducido a los espectadores en un mundo extraño pero secretamente conocido” (Bergman, 1988, p. 144).

La influencia y el aporte de Bergman al cine y al teatro —sus puestas en escena de Strindberg, Ibsen, Molière o Shakespeare siguen siendo paradigmáticas, así como muchas de sus películas llevadas al teatro, que han sido saludadas por los grandes críticos— son tan revolucionarios y significativos que todos los grandes directores del siglo XX (Buñuel, Tarkovski, Kubrick, Kurosawa o Antonioni) la reconocen con orgullo y fervor, como solo ocurre con los genios.

Referencias

- Alonso J. C. (2014). Análisis de la película *Persona* de Ingmar Bergman. <http://www.adepac.org/inicio/analisis-junguiano-de-la-pelicula-persona-de-ingmar-bergman-1966/>
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica* (memorias). Tusquets.
- Brainsky, S. (2000). *Psicoanálisis y cine. Pantalla de ilusiones*. Norma.
- Delory-Momberger C. (2015). *La condición biográfica. Ensayos sobre el relato de sí en la modernidad avanzada*. Universidad de Antioquia.
- Flores-Durón, A. (2013, agosto 1). *A través del espejo*. <https://enfilme.com/ciniciados/de-culto/atraves-del-espejo>
- Janov A. (1987). *El grito primal*. Edhasa.
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.
- Gardner, H. (1987). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura Económica.
- Green, A. (1983). La madre muerta. En: *Narcisismo de vida y narcisismo de muerte*. Amorrortu.
- Navales, O. (2013). *Los animales de Bergman: “Pasión”*. <http://cinentransit.com/los-animales-de-bergman-pasion/#>
- Palomo, M. A. (2017, enero 11). ‘El séptimo sello’, una obra maestra de Bergman que anticipa los temas de sus películas posteriores. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/01/11/television/1484159100_313821.html
- Wikipedia. (2020, marzo 30). *Cara a cara* (película de 1976). [https://es.wikipedia.org/wiki/Cara_a_cara_\(pel%C3%ADcula_de_1976\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cara_a_cara_(pel%C3%ADcula_de_1976))

Filmografía

- Aronson, L., Darwin, L y Wiley, G. (productores) y Allen, W (director). (2005). *Match Point* [película]. BBC Films, DreamWorks SKG.
- Bergman, I. (productor y director). (1966). *Persona* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1960). *Pasión* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1968). *La hora del lobo* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1968). *La vergüenza* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1972). *Gritos y susurros* [película]. Svenska Filminstitutet, Cinematograph AB.
- Carlberg, L.O., Bergman, I. (productores) y Bergman, I. (director). (1974). *Secretos de un matrimonio* [película]. Cinematograph AB.
- Carlberg, L.O., De Laurentiis, D. (productores) y Bergman, I. (director). (1976). *Cara a cara* [película]. Cinematograph AB, Sveriges Radio Productions.
- De Laurentiis, D. (productor) y Bergman, I. (director). (1977). *El huevo de la serpiente* [película]. Bavaria Film, De Laurentiis, Rialto Film, ZDF.
- Donner, J., Toscan du Plantier, D. (productor) y Bergman, I. (director). (1982). *Fanny y Alexander* [película]. Svenska Filminstitutet, SVT, Personafilm, Gaumont.
- Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1957). *El séptimo sello* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1957). *Fresas salvajes* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1961). *Como en un espejo* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Greenhut, R. (productor) y Allen, W. (director). (1986). *Hannah y sus hermanas* [película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production. Orien Pictures.
- SVT Nöje, SVT (productora) y Marie Nyreröd (directora). (2006). *La isla de Bergman* [documental-entrevista].
- Trondsen, R. (productor) y Akolkar, D. (director). (2012). *Liv & Ingmar* [documental]. Nordic Stories AS.
- Wendlandt, H., Brick, R., Rasp, H., Wendlandt, K. y Bergman, I. (productores) y Bergman, I. (director). (1980). *De la vida de las marionetas* [película]. Personafilm, Incorporated Television Company.