



Lo que nos importa de Bergman

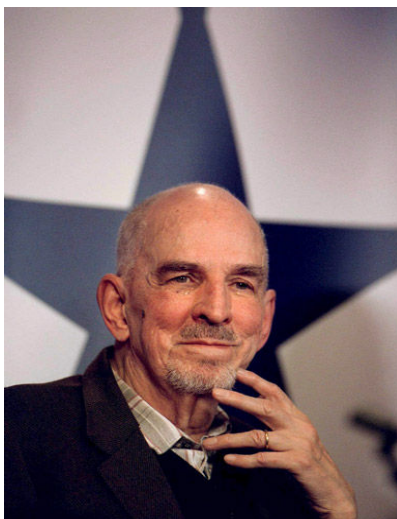
Javier González Fernández

Oviedo, España

I. ¿Tendría sentido hablar de Bergman como filósofo?

El reciente fallecimiento del director sueco Ingmar Bergman es una buena ocasión para reflexionar sobre el alcance y valor filosóficos de su producción cinematográfica. Cuando la filosofía ha mirado al cine se ha fijado más en películas concretas que en directores, pero en el caso concreto de Bergman hay cierto consenso en atribuir al conjunto de su obra un valor filosófico global. El de Uppsala sería de los pocos cineastas que habita con derecho propio en el Olimpo filosófico. Ahora bien, ¿están justificadas estas aseveraciones? ¿Tiene el cine de Bergman verdadero interés filosófico? ¿Hay en Bergman algo más que meras intuiciones o apuntes vagamente filosofizantes? ¿Puede adivinarse o al menos reconstruirse en su dilatada trayectoria artística un núcleo de tesis concatenadas que nos permitan afirmar de él que es eso que no sin cierta pedantería se denomina a veces “un pensador”?

Para responder a estas preguntas no nos remitiremos a sus escritos autobiográficos (*La linterna mágica, Imágenes, Three Diaries*), con frecuencia muy decepcionantes, ni a sus novelas (*Tortura, Las mejores intenciones, Niños del domingo, Conversaciones íntimas*), a veces llevadas al cine, ni a sus recopilaciones de textos, ni a sus artículos, ni a sus montajes y colaboraciones para la televisión o para la radio. Ni siquiera a su amplia, sentida y fructífera dedicación al teatro. No nos interesa saber si Bergman ha sido un “artista total”, sino si es un filósofo en algún sentido digno de la palabra, si hay en él algo parecido a un sistema coherente de pensamiento.



Bergman en una imagen de archivo en 2001

Para averiguarlo urge un visionado de aquellas películas suyas que consideramos con mayor interés filosófico: *El séptimo sello* (1956), *Fresas salvajes* (1957), *El rostro* (1958), *El manantial de la doncella* (1958), *Como en un espejo* (1960), *Los comulgantes* (1962), *El silencio* (1962), *Persona* (1966), *Gritos y susurros* (1972) y *Fanny y Alexander* (1984). Esta selección no obsta, evidentemente, para reconocer méritos filosóficos en algunas otras películas o para identificar valiosos componentes de orden psicológico, sociológico, teológico..., en las aquí señaladas, componentes que a veces tienen más importancia que los estrictamente filosóficos.

II. La fuerza de los diálogos

En lo relativo a la técnica cinematográfica, Bergman no fue especialmente precoz ni original, como en su día ya viera Jean-Luc Godard en un artículo publicado en 1958 y oportunamente rescatado en la reciente versión española de *Cahiers du cinéma*: “ (...) y en cuanto a la técnica, soltémoslo, encuadres a lo Germaine Dulac, efectos al estilo Man Ray, reflejos en el agua a lo Kirsanoff, retornos al pasado que ya no está permitido hacer en virtud de lo anticuado que resulta”.¹

Ahora bien, el cine, como cualquier arte, no es sólo ni fundamentalmente cuestión de técnica, de oficio, sino de talento, de arte. Y Bergman es un artista –

¹) Godard, Jean-Luc: “Bergmanorama” en *Cahiers du cinéma*, España, septiembre de 2007, p. 106.



apostilla Godard, con quien estamos de acuerdo en este punto— porque pone la técnica — muy especialmente el uso primoroso del *flash-back*— al servicio de la idea. Lejos de detenerse en un vacuo esteticismo formal, Bergman se hace preguntas y realiza películas para responderlas. Con que sólo las primeras tuvieran valor filosófico y las segundas fueran coherentes y profundas ya bastaría para considerar a nuestro artista un verdadero filósofo.

Ya he defendido en algún otro lugar que para que la filosofía prenda en el séptimo arte es preciso que la dimensión literaria de las películas esté bien trabada y elaborada, muy especialmente todo lo relativo al guión, y por ende lo relacionado con los diálogos, los silencios, el ritmo, el tono...² Que Bergman ha sido un maestro en este aspecto nadie lo discute. Por esta razón, un cineasta tan moderno y tan literario como Lars Von Trier, ha dicho que, más allá del aspecto meramente formal del cine, lo que eleva a Bergman es precisamente su absoluto dominio de los diálogos: “ (...) nunca he pensado en Bergman como un cineasta que ha construido un lenguaje cinematográfico propio. Le veo más bien como alguien sin igual y sin rival en todo lo que concierne al texto y al diálogo. Sus diálogos deslumbran”.³ Incluso en películas tan difíciles y extremas como *Persona*, en la que, en apariencia al menos, es el silencio —en este caso de la actriz Elizabeth Vogler (Liv Ullman)— el protagonista, hay una historia que contar, hay monólogos, hay diálogos implícitos, hay en definitiva, palabra y literatura. Fijémonos para constatarlo en el siguiente texto, que recoge las palabras que la doctora (Margaretha Krook) le dirige a Elizabeth, que la escucha atenta y entre apesadumbrada e inquieta. Pocos filósofos han relatado con tal nitidez y elegancia el contraste entre “ el ser” y “ el parecer”, entre la realidad y la representación, contraste que con frecuencia el propio Bergman resolvió a favor de la representación. “Todo es representación. Nada es”, dijo en alguna ocasión. Esto dice la doctora: “ ¿Crees que no lo entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Consciente en cada momento. Vigilante. Al mismo tiempo, el abismo entre ‘eres para otros y para ti misma’, el sentimiento de vértigo y el deseo constante de, al menos, estar expuesta, de ser analizada, diseccionada,

²) Díaz Díaz Laura y González Fernández Javier: *Escapando de Matrix*, Eikasía Ediciones, Oviedo, 2007.

³) Declaraciones recogidas el 31 de julio por Stig Björkman y reproducidas en la versión española de *Cahiers Du Cinéma*, nº4 septiembre de 2007, p. 104.



quizás incluso aniquilada. Cada palabra una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse? ¡Oh, no! Eso es horrible. Tú no harías eso. Pero puedes quedarte inmóvil y en silencio. Por lo menos así no mientes. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni falsos gestos. Piensas. Pero, ¿ves? La realidad es atravesada, tu escondite no es hermético. La vida se cueca por todas partes. Estás obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o irreal, si tú eres verdadera o falsa. La pregunta sólo importa en el teatro. Y casi ni siquiera allí. Te entiendo, Elizabeth. Entiendo que estés en silencio, que estés inmóvil, que hayas situado esta falta de voluntad en un sistema fantástico. Te entiendo y te admiro. Creo que deberías mantener este papel hasta que se agote, hasta que deje de ser interesante. Entonces podrás dejarlo, igual que poco a poco fuiste dejando los demás papeles”.

Comparando esta película con *El reportero*, del otro director-filósofo por excelencia, Michelangelo Antonioni, Pere Gimferrer ha dicho: “Verdad es que ni *Persona* ni *El reportero*, aunque estén muy lejos de la narrativa tradicional, vulneran enteramente las leyes de la dramaturgia griffthiana: en ambas películas se relatan hechos en sucesión cronológica, analizados en una planificación que, por distante que se halle del meticuloso racionalismo del montaje de Griffith, obedece a unas leyes de narración derivadas en última instancia de las fijadas por el maestro americano. A diferencia de *La edad de oro* o de las experiencias de Godard, ni *Persona* ni *El reportero* atentan contra la concepción del cine como arte de la narración en imágenes”.⁴

III. La pregunta por el sentido de la vida

No ha habido filosofía ni filósofo sin palabras, y ya hemos visto que Bergman es un maestro en la elaboración de las palabras..., y de los silencios. Pero la cuestión es, no lo olvidemos, si hay densidad filosófica en su cine. La respuesta es positiva. En casi todas las películas de Bergman, y desde luego en las que hemos seleccionado anteriormente, se plantea de manera inequívoca y radical la pregunta filosófica capital, siempre la misma pregunta, la pregunta por “el sentido de la vida”. ¿Tiene sentido la

⁴) Gimferrer, Pere: *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1999.



vida?⁵ Es decir, ¿tiene la vida individual un sentido global que recoja de manera asimilativa o crítica los sentidos de los actos particulares que la componen?⁶ No esperemos encontrar en el cine de Bergman un análisis filosófico prolijo de la cuestión. La ausencia no es achacable a las limitaciones del cineasta sino del cine como tal, esto es, del arte. El cine es esencialmente el lenguaje de las imágenes, y ya pueden ser éstas muy brillantes, significativas y profundas, que no encontraremos en ellas, en el mejor de los casos, más que vagas intuiciones filosóficas. Pero el cine son también palabras y montaje. Pues bien, aun cuando traicionásemos al cine reduciéndolo a “puro teatro” o a “pura literatura”, no encontraríamos en él tampoco el “ejercicio filosófico” al que nos referíamos. Y es que la filosofía tampoco es literatura ni puede una película, por muy sobredimensionada que esté en ella la estructura narrativa de la literatura, ofrecer un verdadero análisis filosófico. El género propio y natural de la filosofía es el ensayo, y el cine, así como la literatura o el teatro, pueden a lo más servir para ilustrar o para divulgar temas filosóficos, pero no para “hacer filosofía”. Por otra parte, tampoco hay en la obra ensayística o cuasiensayística de Bergman, por lo menos hasta donde nuestro conocimiento alcanza, genuinas reflexiones filosóficas.

Aclarado este punto, es decir, una vez asumido que por las limitaciones que el propio arte del cine posee no le es posible proceder a un análisis teórico (filosófico) del tema capital de “el sentido de la vida”, queda la cuestión práctica –ciertamente apasionante– de cómo resuelven los diferentes individuos el brutal escollo de encontrar un sentido a sus vidas. Pues bien, será analizando a algunos personajes fundamentales de las películas de Bergman como podamos reconstruir las ideas que éste tenía acerca del sentido de la vida y como podamos, en la mejor de las hipótesis, componer una visión coherente de lo que pensaba el cineasta sueco sobre el particular. Nótese que en la labor de deducir el sentido que la vida tenía para Bergman a partir de la disección de los personajes de sus películas, la dificultad no está tanto en la tarea deductiva en sí, cuanto en la posibilidad de que tal tarea no tenga puerto al que arribar, es decir, que el

⁵) Casi todas las cuestiones que tradicionalmente se asimilan al cine de Bergman han de ser directamente relacionadas y aun subordinadas a ésta del sentido de la vida. Nos referimos a temas como la existencia de Dios, la inevitabilidad del mal, el “silencio de Dios”, el silencio como decisión personal, la angustia, la incomunicación, el amor, las relaciones familiares, el paso del tiempo, la vejez, la muerte...

⁶) Es imprescindible para hablar con propiedad sobre este asunto la lectura del libro de Gustavo Bueno *El sentido de la vida* (Pentalfa, Oviedo, 1996), sobre todo del capítulo sexto.

propio Bergman no tuviera una respuesta ni definitiva ni coherente sobre el asunto. Esto no sería de extrañar ni restaría en realidad un ápice de valor artístico ni aun filosófico a su obra. No en vano ha dicho Gustavo Bueno: “ (...) mantener ideas demasiado claras sobre el propio sentido de la vida, es ingenuo o, incluso, señal de mala fe. Y esto es así porque la claridad y distinción del sentido sólo puede afectar a situaciones muy precisas y delimitadas (por ejemplo, dominar una fuga del Clavecín bien templado), pero no al ensamblaje y coordinación de programas de cada individuo con el contexto del medio social y biológico cuyos sentidos han de componerse. Pero no siempre tienen porque ajustarse de modo coherente. Más aún, podría afirmarse que no ajustan de hecho jamás”.⁷

IV. El sentido de la vida en las películas de Bergman

El séptimo sello (Set sjunde inseglet) es quizás la película más conocida o al menos la más citada de Bergman. No obstante, observamos desde hace ya algún tiempo, que son pocos los que la cuentan entre sus favoritas dentro de la filmografía bergmaniana. Es como si la asociación entre cineasta y película estuviera ya tan manida que no quedase bien o pareciese excesivamente tópico destacarla como su mejor película. Sin embargo, en lo referente al tema del sentido de la vida, no encontramos en Bergman obra más conseguida que ésta. Que el mismo renegara cuatro años más tarde de todo lo que había hecho hasta entonces y que considerase a *Como en un espejo* su primer film, poco nos importa aquí.



Carteles de la película *El séptimo sello*

⁷) Bueno, Gustavo: *El sentido de la vida*, Pentalfa, Oviedo, 1996, p. 416.

Como es sabido, en *El séptimo sello* se relata el regreso a Europa en el siglo XIV de un caballero medieval (Antonio Blovk) y su escudero (Juan), tras haber estado en una Cruzada en Tierra Santa durante diez años. La peste asola Europa y merma la población en campos y ciudades. La muerte, pues, se hace omnipresente, y al propio caballero se le presenta antropomorfizada mientras descansa en la playa. Hacen un pacto: jugarán una larga partida de ajedrez. Si gana la muerte el caballero morirá; en caso contrario podrá seguir viviendo. Entre tanto, el regreso hacia el castillo continúa. Durante el mismo, caballero y escudero se encuentran a diversos personajes, que son buena ocasión para que Bergman nos regale diálogos y conversaciones del máximo interés filosófico sobre temas que pertenecen a la misa familia de problemas: el temor como estimulante de la creencia religiosa, la angustia, el absurdo de la existencia vivida, el diablo, el dolor como penitencia, el pecado y su redención, la muerte, el Apocalipsis y el Juicio Final, el terrible silencio de Dios ante el mal en el mundo, etc. Evidentemente, como telón de fondo se dibuja el problema capital de la existencia de Dios y el subsiguiente de qué sentido tiene la vida con Él y sin Él.



Bergman en una imagen de archivo de archivo de 1957



Pues bien, nos gusta *El séptimo sello* porque compendia de manera magistral tres posibles respuestas al tema de “el sentido de la vida”. Por una parte, la que encarnan los comediantes con los que se topan en su regreso. Gentes simples, primitivas, ingenuas..., ajenas por completo a las preocupaciones filosóficas y que hacen del placer y del presente su única morada. Por otra parte, el propio caballero, con una fe un tanto desvaída por mor de las circunstancias que le ha tocado vivir y por los hechos que presencia a su regreso. Cree, pero está atravesado por las dudas. Al final la muerte le derrota, como no podría ser de otra manera. Acaba rogando, gimiendo, implorando a ese Dios en el que cree. Su actitud les parecerá a algunos emotiva y humana; a otros patética e innoble. Entre estos últimos a buen seguro estaría su escudero, a nuestro juicio el personaje más coherente y atractivo de la película. Algo libertino y licencioso, irónico, ilustrado, práctico, realista y, sobre todo, decididamente valiente y escéptico: “En la oscuridad donde todos habitamos no encontrarás a nadie que escuche tu plegaria o se conmueva ante tu sufrimiento. Seca tus lágrimas y afróntalo con indiferencia”. Esto le dice a su atribulado caballero, tan débil ante la presencia de la muerte.

No sabemos si hay más del propio Bergman en el caballero o en el escudero. Lo más probable es que ni el propio Bergman lo supiera o que oscilara, como casi todos, entre una postura y otra. De todas formas, lo importante aquí es que haya sido capaz de construir con el lenguaje filmico dos respuestas coherentes y filosóficamente valiosas a la pregunta por el sentido de la vida. Nos gusta esta película porque a diferencia de otras del propio Bergman, y no digamos de películas de otros directores como Tarkovski y por supuesto Kieslovski no clausura ni cierra en falso la pregunta lacerante por el sentido de la vida.⁸ Ésta aparece expuesta en carne viva, sin concesiones, sin claudicaciones finales y humillantes, sin sutiles engaños ni manipulaciones al espectador. La muerte gana la batalla en una Europa presidida por el horror. Puede que

⁸) Jean-Luc Godard contrapuso el cine de Bergman al de Visconti. Desde la perspectiva abordada en este artículo, la contraposición verdaderamente interesante es la que se da entre Bergman por una parte y Tarkovski y Kieslovski por otra. En estos últimos, sobre todo en el polaco, pesa en exceso la herencia católica y cristiana, en claro detrimento del valor filosófico –que no espiritual o religioso– de sus obras.



para algunos no quede claro que el vacío y la nada finalmente se impongan contra la fe titubeante del caballero, pero al menos es evidente que no asistimos a una victoria mojigata de la fe o del amor. Quedan la duda y el misterio. Y la duda en este tema es sangrante y desoladora. Suscribimos plenamente las siguientes palabras de Santos Zunzunegui, aunque las remitimos en especial a este film, y no, por ejemplo, a su última película, *Saraband* (2003), a la que el crítico cita expresamente: “ (...) nadie debería llamarse a engaño, y no entenderíamos nada de lo que Bergman nos ha dicho si no reconociéramos que la fuerza primordial de su obra reside en que nos conduce de la mano hasta el quicio mismo del vacío. Lo que aleja, de manera radical, su trabajo del de otros cineastas con los que cierta crítica interesada le ha querido emparentar, como puede ser el caso de Andrei Tarkovsky, es que, a diferencia de lo que sucede en la obra de este último, en Bergman ningún sacrificio es susceptible de redimir la desolación definitiva de lo real”.⁹

Fresas salvajes (Smultronstället) es también una película filosóficamente interesante, aunque como pasa a menudo con el cine de Bergman, la valía del film es mayor desde un punto de vista psicológico que filosófico. En el viaje que el profesor Isak Borg realiza para recibir el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Lund, Bergman nos hace revivir con el anciano experiencias recordadas, vividas o soñadas por éste: el amor adolescente por su prima Sara, la traición de su mujer, el matrimonio de su hijo, la pesadilla de asistir a su propio entierro, la propia ceremonia del nombramiento... El tema básico es el de la incomunicación y la soledad propias de la vejez, pero también el de cómo ésta puede procurarnos una cierta reconciliación con nosotros mismos. El vacío y el absurdo de la existencia, el nihilismo radical, también está presente cuando, por ejemplo, el hijo del profesor asegura que no quiere tener descendencia y espeta “para qué traer desgraciados al mundo”.

El rostro (Ansiktet) describe la historia de una compañía encabezada por Albert Emmanuel Vogler (Max von Sydow) y especializada en magnetismo que acude a la

⁹) Zunzunegui, Santos: “La luz y la oscuridad”, en *Cahiers du cinéma*, nº 4, p. 98.



mansión del cónsul Egerman (Erland Josephson) para ser examinada con el objeto de lograr una autorización para hacer sus representaciones. Intercambios de parejas, seducciones banales, la relación entre el arte y el poder, y otros temas menores, aunque frecuentes en la filmografía de Bergman, se combinan en esta cinta con cuestiones de mayor enjundia filosófica, como el fundamento pseudocientífico de algunas prácticas (la levitación, la hipnosis), la mentira y la verdad, y, sobre todo, la existencia de Dios. En cierto sentido, se equipara la existencia de Dios con lo inexplicable y se viene a decir que si se acepta de algún modo lo segundo ha de aceptarse de algún modo a Dios.

El manantial de la doncella (Junfrukällan) es, sin duda, una película bellísima, con una plasticidad y poeticidad difícilmente superables. Basándose en una vieja leyenda sueca del siglo XIV, Bergman sitúa la escena en una aldea en la que una niña, una doncella muy buena y bella, vive felizmente cuidada y protegida por sus padres. Su contrapunto es la sirvienta de la casa, brusca, agresiva, zafia, deslenguada. La niña sólo desprende amor y dulzura; la sirvienta sólo odio y rencor. Un buen día, ambas chicas han de atravesar el bosque para dirigirse a una ermita donde pretenden poner unos cirios a la Virgen. Pero en el trayecto sobreviene la tragedia. La hermosa y virginal Karin, que había sido dejada sola durante unos momentos por la sirvienta, es brutalmente violada y asesinada por tres pastores. Éstos, en su huida, buscan refugio en una casa, que resulta ser para su desgracia la casa de la doncella. Allí cenan, pero antes de acostarse uno de ellos intenta vender una preciosa túnica a la madre, quien no tarda en darse cuenta de que es la de su hija y está manchada de sangre. El padre, Töre, espera a que se levanten para matarlos. La venganza es terrible y se ejecuta conforme al ritual de las viejas enseñanzas religiosas de Odin: baño, azote con varas de abedul, adaptación de las armas al giro de las manos... Después se dirige guiado por la sirvienta al lugar en el que yace sin vida su hijita Karin. Al levantar el cuerpo sobreviene el milagro: allí mismo brota, en el lugar que antes ocupaba el cadáver de la niña, un manantial de agua pura. Töre muestra su terrible desconsuelo ante el Señor por no comprender cómo pudo haber consentido lo sucedido. No obstante, promete erigir en aquel lugar una capilla construida con sus propias manos.

La leyenda, la inocencia, la bondad, el mal, la venganza, el milagro. Todo esto está presente en *El manantial de la doncella*. La película siempre ha gustado mucho en



ambientes cristianos. La explicación es sencilla: la poesía y la religiosidad vencen a la filosofía y la duda. Lo que en *El séptimo sello* quedaba sin clausurar se cierra aquí de manera clara. En aquélla permanecía la duda, vencían la muerte y el mal, apenas había lugar para la esperanza; en ésta, aunque la violencia de las imágenes es impresionante y la crudeza de lo relatado indiscutible, triunfa el bien, se restituye la justicia con la muerte de los pastores, se abre el camino a lo divino por medio del manantial que milagrosamente surge donde el calor del cuerpo sin vida de la pequeña había abrazado a la tierra. Aunque ambas películas merecen la calificación de maestras, el Bergman de *El séptimo sello* no es a juicio de los críticos cristianos “el mejor Bergman”. La película es para ellos magistral, sí, pero también altisonante, plúmbea, pretenciosa, poco inteligible.¹⁰

Como en un espejo (Såsom i en spegel), que inicia formalmente la trilogía de Bergman sobre “el silencio de Dios” (completada con *Los comulgantes* y *El silencio*), describe la estancia temporal de Karin (Harriet Andersson), una mujer esquizofrénica, en la isla de Farö, rodeada por su marido, su padre y su hermano. El personaje más interesante es David (Gunnar Björnstrand), el padre, un escritor que prima su labor literaria por encima de cualquier otra faceta y que vive encerrado en sí mismo. Como en muchas otras películas de Bergman, los temas de interés filosófico abordados con mayor o menor profundidad y de manera más o menos relacionada son muchos: la locura, el suicido, el vacío, la apariencia, la verdad, la esperanza, la muerte. Y, como no, la existencia de Dios. La loca cree ver a Dios: “Se abrió la puerta y el dios que la franqueó era una araña repugnante, que quería penetrar en mí y luego trepó por mi cuerpo. He visto a Dios”. Mas no nos dejemos engañar por esta sorprendente y desagradable asociación araña-Dios: la película es más religiosa y esperanzada que lo contrario, y, desde luego más de lo que lo era *El séptimo sello*. El mensaje es claro: sólo

¹⁰) Cfr., por ejemplo, *Cine para creer*, de Gustavo Villalpalos y Enrique San Miguel (Planeta, Barcelona, 2002, pp. 204-205) y *Mis 100 mejores películas del cine religioso*, de Eduardo T. Gil de Muro (Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1999, p. 98).



se puede vivir en este mundo si nos apoyamos en algo y ese algo es el amor. Es el amor por sus hijos el que evitó que el padre se suicidase anteriormente en Suiza, y es el amor el concepto al que él mismo recurre cuando tiene que convencer a otros del sentido auténtico de la vida. Bergman deja más claro de lo que debiera, a nuestro juicio, que el amor es Dios o, en una fórmula muy cara para los cristianos, que “Dios es amor”. Todo ello dos años antes de que se iniciase el Concilio Vaticano II...

Los comulgantes (Nattvardsgätewrna) es una película que tiene la grandeza de *El séptimo sello* y que, como ella, no se presta a la concesión fácil y gratuita. El protagonista es un sacerdote que ha perdido la fe y que está además ferozmente enfrentado a su compañera sentimental, una maestra. La empatía de nuestro reverendo con el Jesús que clamó en la cruz “Señor, ¿por qué me has abandonado” es total. El actor que lo interpreta no podía ser otro que Gunnar Björnstrans, el escudero increyente de *El séptimo sello*. Y el que interpreta a un feligrés que se suicida es Max von Sydow, el caballero vacilante. ¿Se puede ser más sabio en la selección y dirección de los actores? Basten unas palabras del sacerdote para comprobar el tono y el contenido de la película: “La vida tiene sentido por sí sola; la crueldad, el sufrimiento tendrían sentido. No hay ningún creador, ningún protector, después no hay nada”. Queda claro pues que hay un Bergman escéptico y nihilista que cohabita difícilmente con otro más cándido y esperanzado.

El silencio (Tystnaden) relata el viaje de regreso de dos hermanas a su país, Suecia, con el hijo de una de ellas. La mayor, que es traductora, está enferma y depende física y emocionalmente de la pequeña, que es la madre del niño. Hacen una parada en un extraño hotel, en el que se habla un idioma desconocido, el calor es insoportable y los trabajadores son siniestros. Bergman se recrea en detalles morbosos y surrealistas: la atracción incestuosa que la hermana pequeña ejerce sobre la mayor, la presencia de unos enanos españoles en el hotel, el frenesí en una relación sexual de la pequeña, la misteriosa relación de ambas, sobre todo de la mayor, con el niño, etc. Al final madre e hijo deciden continuar solos el viaje de regreso mientras que la traductora enferma se



queda en el hotel. Los temas que se abordan no son nuevos en Bergman: la incomunicación, la soledad, el vacío, el sexo, las dificultades en las relaciones familiares, la enfermedad. No obstante, en esta película el acento se pone claramente en el problema de la incomunicación, en la dificultad de comunicarse verdaderamente con el otro, en la imposibilidad práctica de mostrar por secretos o tabúes determinados sentimientos o actos.

De *Persona* ya hemos hablado anteriormente. Una actriz llamada Elizabeth Vogler se queda sin voz en plena interpretación teatral de Electra. Es ingresada en una clínica pero al no mejorar su médico la envía a una mansión en la costa con su enfermera Alma. Entre ambas se establece una relación inquietante. Elizabeth guarda un misterioso y prolongadísimo silencio que parece responder más a una actitud vital y definitiva que a secuelas de una extraña enfermedad. Alma, que es locuaz y expansiva, “monologa” y reflexiona en voz alta ante la “enferma”, que se limita a escucharla. A veces su silencio la exaspera, y en su desesperación intenta interpretarlo.

El silencio es aquí el protagonista, en una medida no menor a como lo es en la película homónima. No obstante, y como ya he señalado en alguna otra ocasión, el silencio de la actriz Elizabeth Vogler (Liv Ullmann) es más aparente que real. Es un silencio impostando. Habla a través de sus gestos, con sus miradas, con su disposición a escuchar continuamente a la enfermera Alma. Y habla sobre todo de manera explícita cuando detalla en una carta dirigida a la doctora los pormenores de su relación con Alma. En definitiva, el silencio como pose, un silencio, nos tememos, demasiado elocuente. Más valor filosófico tiene, sin que sirva de precedente, el silencio del ensayista y dramaturgo Alexander en *El sacrificio* (Offret, 1986), de Tarkovski. El director ruso, que ya había trabajado los temas del silencio y la soledad en *Andrei Rublev* (1966), construye un personaje que apuesta sinceramente por el silencio. El silencio como ofrenda a Dios. El silencio como sacrificio autoimpuesto para evitar que la guerra nuclear precipite el Apocalipsis. Un silencio que invita al recogimiento y al encuentro con uno mismo y sobre todo con Dios.



No comentaré más películas de Bergman. Lo fundamental está dicho. Hizo obras muy meritorias después, algunas de las cuales han sido citadas. ¿Cómo olvidar en *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*) la oración del sacerdote ante la muerte de Agnes? ¿Cómo ignorar las lúcidas reflexiones que se hacen en *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*) acerca de la vida como mascarada (como representación, como ficción)? Pero la matriz de lo que nos interesa aquí, que son sus reflexiones filosóficas acerca del sentido de la vida, estaba ya construida cuando se estrenó *Persona*.

En conclusión, Bergman no fue un filósofo, ni podría en realidad haberlo sido por la sencilla razón de que cine y filosofía son cosas distintas. Pero ningún filósofo debe prescindir de él, ni podría en realidad hacerlo.