



**Ingmar Bergman,
buscador de perlas.
Cine y filosofía en la obra de un
maestro del siglo XX**

**Edición de Pedro Jesús Teruel y
Ángel Pablo Cano. Morphos,
Murcia 2009, 319 pp.
ISBN 978-84-612-3151-5**

Seamos felices mientras podamos.
INGMAR BERGMAN, *Fanny y Alexander*

Hay imágenes en movimiento con sonido y luz que nunca abandonan los proyectores del alma sino que siguen pasando y pasando toda la vida, como en una cinta sin fin, con la misma precisión, la misma nitidez objetiva. Es únicamente el propio conocimiento lo que va adentrándose, implacable e incesantemente,

hacia la verdad.

INGMAR BERGMAN, *Linterna mágica*

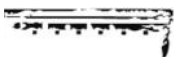
Hay al menos tres motivos para celebrar la existencia de este libro. Primero, la contribución de este volumen al cine como objeto de reflexión filosófica en un país donde, académicamente, el séptimo arte no deja de ser, en muchas ocasiones, una extravagante y ocurrente nota a pie de ciertos ensayos: “El cine es entonces un pretexto para conseguir otro objetivo, no una materia con entidad en sí misma”, escribe Ángel Pablo Cano en el prólogo de este libro. Segundo, porque la aparición de la segunda edición de este libro confirma lo que ya sospechábamos: existe un lector que ama el cine y que busca un marco teórico desde el que vivirlo y pensarlo. Y, en tercer lugar, porque esta monografía colectiva supone una maravillosa oportunidad de aprendizaje para profundizar en la obra y en el pensamiento de uno de los más grandes cineastas europeos: Ingmar Bergman.

¿En qué sentido Bergman es un “buscador de perlas”? En su fascinante libro de memorias *Linterna mágica*, Bergman habla del sentido que tiene el cine (y la vida) para él: hay instantes en los que la cámara registra algo inesperado, algo que no había sido planificado pero que, de repente, hace que el fotograma cobre vida. Como dice Víctor Erice, el cine es la espera ante el registro del acontecer. Por eso Bergman se siente un pescador de perlas, un espectador de la vida que filma alguno de estos instantes que dan sentido a toda una obra cinematográfica. Pero, sobre todo, son instantes que, según Bergman, iluminan, más allá de la obra, la vida misma: “Tal vez yo viva para esos cortos instantes. Como un pescador de perlas”. Instantes como el de un plano que muestra el “puro dolor” reflejado en el rostro del niño que interpreta a Alexander (*Fanny y Alexander*, 1982) o la última secuencia de *El séptimo sello* (1956), donde Bergman filma, sobre un atardecer de luminosidad enigmática, la danza de la muerte.

El libro que coordinan Pedro Jesús Teruel, profesor de filosofía, y Ángel Pablo Cano, profesor de Comunicación Audiovisual, ambos docentes en la Universidad Católica de Murcia, ofrece una exhaustiva visión panorámica del cineasta de Upsala a través de quince ensayos articulados en dos grandes bloques temáticos. El primer apartado, titulado *Cine para una filosofía*, analiza, en la mayoría de los artículos, de un modo más immanente, algunas características formales y temáticas que definen el pensamiento cinematográfico de Bergman. Los artículos que componen esta sección son: ‘Ernst Ingmar Bergman Akerblom (1918-2007): apuntes biográficos y textuales’, de Juan Miguel Company; ‘Cosmovisión del espacio bergmaniano’, de Ángel Pablo Cano; ‘Bergman y *El séptimo sello*: el arte de esculpir el silencio’, de M^a del Mar Rodríguez Rosell; ‘*El séptimo sello* y *El Manantial de la Doncella* como sinécdoque y díptico de la Edad Media’, de José María Sesé; ‘El final de una trilogía’, de José María Caparrós; ‘*Fanny y Alexander*, compendio del Bergman clásico’ y ‘Allen en perspectiva bergmaniana’, ambos de Francisco Javier Zubiaur.

El segundo bloque, *Filosofía desde el cine*, propone una aproximación al cine del autor de *Fresas Salvajes* desde las coordinadas filosóficas del existencialismo (Søren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Gabriel Marcel) y de Martin Heidegger. Lo componen los siguientes artículos: ‘Los cinco periodos de la obra bergmaniana’ y ‘Familia y genealogía, tema transversal en la obra de Ingmar Bergman’, de Jordi Puigdomènech; ‘Las raíces filosóficas-religiosas del cine de Bergman’, de Gloria María Tomás; ‘Ingmar Bergman y el existencialismo de Jean-Paul Sartre’, de Eduardo Bello y ‘Condición humana, abismo, redención: la temporalidad como clave hermenéutica en la obra de Bergman’, de Pedro Jesús Teruel.

En cierta manera, esta división temática que trazan los autores de *Ingmar Bergman, buscador de perlas*, es una expresión sintomática de las relaciones existentes entre el cine y la filosofía. Tal vez Bergman sea un cineasta que se presta a ser interpretado filosóficamente desde dos perspectivas diferentes: analizando las características formales que definen su lenguaje cinematográfico (atendiendo al uso que hace del espacio y del tiempo, las estructuras narrativas o el sentido que adquiere el silencio como recurso expresivo, etc.); o bien, centrando la atención en la reflexión sobre los diálogos y temas propuestos en sus películas, así como las posibles conexiones con otros autores de la historia de la filosofía. Por tanto, si la primera mirada considera al cineasta como un pensador autónomo, la segunda mirada hace del cine un medio idóneo para discutir determinados problemas filosóficos abordados con anterioridad por otros pensadores.



LIBROS



Ingmar Bergman, buscador de perlas. Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX

El ensayo de Ángel Pablo Cano, ‘Cosmovisión del espacio bergmaniano’ cumple fielmente la premisa del primer bloque del que forma parte, ya que analiza ejemplarmente un elemento clave en la filmografía del cineasta sueco: la diferente función del espacio y el paisaje. El espacio se convierte en un elemento narrativo y simbólico que su autor estructura a partir de una tipología detallada que incluye títulos tan sugerentes como los siguientes: *El espacio del vacío*; *el desierto de las creencias*; *Un espacio para el amor y un lugar para el cinismo*; *Un espacio para el recuerdo*; o *Un no-lugar para la vergüenza*. Si tal y como escribió Amiel, el paisaje es un estado del alma, el cine de Bergman expresa bellamente esta idea al mostrar la relación entre los personajes y los espacios que habitan en la narración. Pero, de nuevo, lo más esencial es que el propio paisaje filmado aporta una de las claves para comprender la evolución del pensamiento autobiográfico que se desprende de su filmografía. Sirva como botón de muestra la importancia que le concede Bergman a la isla de Farö y la irrupción de ésta en su vida y en su cine:

Si uno quisiera ponerse solemne se podría decir que había encontrado mi propio paisaje, mi verdadera casa. Si se quiere ser divertido se puede hablar de flechazo.

Le dije a Sven Nykvst que quería vivir en la isla el resto de mi vida, que quería edificar una casa exactamente donde estaba el decorado de la película.

Mi ligazón con Farö tiene varias causas; primero fueron las señales de mi intuición: éste es tu paisaje, Bergman. Responde a tus ideas más profundas en lo tocante a formas, proporción, colores, horizontes, sonidos, silencios, luz y reflejos...

Pensaba apartarme del mundo, leer los libros que no había leído, meditar, purificar mi alma.

Al recordar *Como en un espejo* muchos años después, Bergman se siente avergonzado, pues cree que el cine, a diferencia de la literatura que puede jugar con la ambigüedad de las palabras, es demasiado transparente, ya que filtra muchas cosas de la vida personal del cineasta. En este caso, el paisaje es nihilista y desolado, sin esperanza, al igual que el carácter de los personajes, como su vida mientras rodaba la película: poco antes Bergman había intentado suicidarse, del mismo modo que uno de los personajes de la película (el que interpreta a un escritor solitario). Si el cine tiene una función terapéutica para el cineasta —y para el espectador—, *Como un espejo* sería un ejemplo paradigmático. Al realizarla, Bergman liberó sus angustias y pudo vivir.

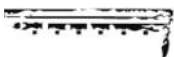
M^a del Mar Rodríguez Rosell, en su artículo ‘Bergman y *El séptimo sello*: el arte de esculpir el silencio’, reflexiona sobre la relación entre las palabras, las imágenes y el silencio en la película citada. Bergman confiesa que las palabras le resultan más “difíciles” que las imágenes y que, por tanto, desconfía de ellas, lo cual explicaría la primacía del *mostrar* sobre el *decir* en *El séptimo sello*.

El ensayo de José María Sesé, ‘*El séptimo sello y El Manantial de la Doncella* como sinécdoque y díptico de la Edad Media’, supone no sólo una interesante aproximación a la representación histórica de la época medieval en la filmografía de Bergman, sino que también indaga, en mi opinión, en la propia naturaleza del cine. En cuanto a lo primero, Sesé considera que “*El manantial de la doncella* es mucho menos bergmaniana que *El séptimo sello*, pero su espíritu es mucho más medieval”, pues ésta última comete el error histórico de situar en el mismo tiempo cronológico la época de las Cruzadas y las grandes epidemias de peste que asolaron Europa. Aunque podríamos preguntarnos de la mano de Aristóteles si, a la hora de valorar sendas películas, la poesía es más verdadera que la historia. La tesis de Sesé es que el díptico de Bergman es “una sinécdoque perfecta de esos ocho siglos que llamamos Edad Media”. Así la peste, Cruzadas, pinturas en las iglesias, monjes visionarios, juglares, caballeros, escuderos, manantiales milagrosos, etc., componen la *parte filmica* que expresa la *totalidad histórica* de la Edad Media. “Bergman cita la parte para significar el todo”.

Y ello me plantea la siguiente reflexión sobre la esencia del lenguaje cinematográfico: ¿No es acaso ésta una de las claves estéticas para entender lo que es el cine? El cine filma visualmente la parte (un determinado encuadre o perspectiva, un espacio y un tiempo delimitado narrativamente) para simbolizar el todo (sugerido al espectador por el fuera de campo visual y sonoro, tanto diegético como extradiegético). Como escribió André Bazin, la pantalla cinematográfica, a diferencia del marco pictórico, provoca un efecto centrífugo en la mente del espectador. Digamos que el significante visual dispara la imaginación del espectador para hallar significados más universales en las películas que vemos, pues los temas que plantean subyacen a la trama particular.

Los artículos de Juan Miguel Company y el segundo de Francisco Javier Zubiaur tratan la relación del cineasta sueco con otros directores. Company recuerda que el autor de *Persona* siente tanta admiración estética por Dreyer como rechazo ideológico por sus películas: “Debo confesar que, en general, no comparto el estado espiritual que acusa Dreyer en sus películas. Le respeto, bien entendido, por su sensibilidad artística y su maestría técnica... Pero, en el terreno estrictamente humano, desapruébo totalmente su actitud sado-masquista. Dreyer no piensa nunca en un “Dios hecho a la medida de los hombres”, sino en “hombres hechos a la medida de Dios”. Zubiaur hace, por su parte, un completo recorrido por la filmografía de Woody Allen (no sólo en *films* de reconocible homenaje a su maestro, como *Septiembre*, sino también en otros como *Match Point*) para llegar a la conclusión de que su eclecticismo formal y temático recibe una clara influencia de la obra y el pensamiento de Bergman.

El segundo bloque del volumen que comentamos incorpora, básicamente, tres líneas de análisis en la obra de Bergman: la división temática y estilística en etapas de su filmografía, la relación de su obra con el existencialismo filosófico y el lugar de la religión en su cine. Jorge Puigdomènech aborda las cinco etapas que jalonan la obra bergmaniana: obras de juventud (1945-1948); obras de contenido psicológico (1949-1955); obras de contenido simbólico (1956-1963); obras de expresión crítica (1964-1980); y obras de reconstrucción genealógica



LIBROS



Ingmar Bergman, buscador de perlas. Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX

(1981-2007). No tengo tan claro, como sostiene Puigdomènech en el segundo de sus artículos, que la última etapa de Bergman suponga una vuelta a la religiosidad tras haber sido cuestionada en las etapas anteriores. Creo más bien, como Javier Alcoriza, que escribe en el preludio de este libro sobre *Saraband*, que el gran tema de la última época —no sólo, en mi opinión, de su última película— es el amor como redención. Gloria María Tomás escribe en su artículo —que repite innecesariamente las etapas ideadas y expuestas por Puigdomènech— que el cine, al igual que pensaba Kieslowski, proporciona preguntas y no respuestas. Aunque la obra de Bergman es una obra abierta a diferentes interpretaciones, lo cierto es que, como nos recuerda Company, resulta inadmisibles la tergiversación religiosa de los diálogos de las películas de Bergman durante el franquismo. Allí donde había escepticismo o nihilismo, sólo hubo fe. “Me siento perseguido por las interpretaciones católicas de mis filmes”, llegó a decir el autor de *Fresas Salvajes* en los años setenta.

Especial interés tienen para Eduardo Bello los dos últimos ensayos que cierran este volumen sobre el cineasta sueco. Este lector busca motivos existencialistas en las películas de Bergman: la relación entre *A puerta cerrada* (1945) de Sartre y *Prisión* (1949) de Bergman; el suicidio (verdadero tema de *Los comulgantes* y no el silencio de Dios) como auténtico problema filosófico (*El mito de Sísifo* de Albert Camus, con quien Bergman llegó a establecer una correspondencia epistolar) o la reflexión sobre el ser y la identidad de *Persona*. No creo, sin embargo, como sostiene Eduardo Bello, que las ideas existencialistas se “traduzcan” en imágenes. El cineasta piensa en imágenes y no en ideas. Éstas sólo surgen *a posteriori*, tras reflexionar sobre lo que hemos visto. Y esa es justamente la lección que ofrece el existencialismo al cine. Eduardo Bello define así el existencialismo: un pensamiento que “da primacía a lo concreto sobre lo abstracto, a lo «vivido» sobre el concepto, en definitiva, a la existencia del ser humano sobre su naturaleza o esencia”. Añadiría a esas palabras que esa misma definición es la que corresponde al cine.

Finalmente, Pedro Jesús Teruel nos propone un interesante análisis acerca de la temporalidad en la obra de Bergman. La tesis principal es que el cine de Bergman expresa un tiempo subjetivo y vivido, (“intensivo”) que no corresponde con el tiempo lineal y objetivo de los acontecimientos que medimos (o que, según Bergson, espacializamos). Ello es especialmente reconocible en películas como *El séptimo sello*, *Fresas salvajes*, *Gritos y susurros*, *Sonata de otoño* o

Fanny y Alexander. Suscribo plenamente la idea de Teruel, que afirma que el pensamiento de Bergman no se basa en fuentes filosóficas —aunque puedan establecerse entre ambas fecundas relaciones—, sino que es el resultado del “modo en que Bergman percibe la condición humana”.

Francisco Javier Zubiuar, en su primer artículo de este volumen sobre *Fanny y Alexander*, nos recuerda que la esencia del cine se refleja en las últimas y bellas palabras de Strindberg (*El sueño*) que le lee la abuela Helena a su nieto Alexander:

Todo puede ser
Todo es posible e inusitado.
El tiempo y el espacio no existen.
Sobre una débil trama de realidades
la imaginación teje
y modela nuevas formas.

El cine de Bergman trasciende el espacio y el tiempo, la frágil y delimitada realidad enmarcada por la pantalla dialoga creativamente en la imaginación del cineasta y del espectador. La realidad se transfigura en sueño. El mundo deviene imagen y tiempo. De lo que miramos, recordamos o soñamos surgen imágenes indelebles “que nunca abandonan los proyectores del alma”. Pasan ante la vida una y otra vez, “como en una cinta sin fin”. Instantes que revelan el vacío de la existencia. Pero también su belleza.

Juan Navarro de San Pío