

Ingmar Bergman. El cineasta atormentado

Ingmar Bergman. The tormented film-maker

■ Juan Tejero

■ Durante más de tres décadas, Ingmar Bergman dotó a su obra de una poderosa visión personal, teñida de dolor y pesimismo, y empeñada en explorar, con mirada lúcida y penetrante, el derrumbe de las relaciones humanas. La fuerza de sus convicciones y su habilidad técnica permitieron que sus películas fueran reconocidas como sinónimos de la vida y el carácter suecos, aunque en su indagación de sus obsesiones privadas a través de un medio público nunca perdió la individualidad de la que todo gran artista se sirve para trascender tiempo y lugar. Bergman bebió de la cultura y las costumbres de su país, y lo hizo con una sensibilidad intensamente personal.

Cuando sus filmes empezaron a traspasar las fronteras de Suecia en los años cincuenta, el impacto fue tremendo. Ingmar fue saludado como uno de los mejores artistas que había alumbrado el cine; algunos, incluso, lo describieron como un Shakespeare contemporáneo. Con el tiempo, esta explosión laudatoria dio paso a una evaluación más ponderada, y su insistencia en la melancolía y la desesperación empezó a ser considerada más como un tic que como un auténtico impulso creativo. Pero cuando en 1983 anunció su retirada, su lugar en el olimpo del cine quedó asegurado.

Bergman siempre dijo que la muerte le daba miedo. Lo que no le daba miedo era la vida. De hecho, nadie que haya visto su homenaje a la magia de la interpretación, *Fanny y Alexander*, puede dudar que Ingmar era un hombre para quien el arte era alegría y liberación, tanto como un medio de explorar el sufrimiento humano, de talar a sus criaturas hasta lo más hondo del alma humana. De ahí que su ojo impla-

El autor fundó en 1992 la revista *Cinerama*, que dirigió durante nueve años, y en 1998 T&B Editores (www.cinemitos.com/tbeditores/Paginas/home.asp). Desde la fundación de T&B compagina la labor de dirección de la editorial con la de escritor, así como la colaboración en diversos programas de radio y televisión. Es autor de numerosos artículos y libros. Recientemente ha publicado: *John Wayne. El vaquero que conquistó Hollywood* (T&B Editores, 2007).



Ingmar Bergman durante un rodaje (cortesía del autor).

cable convirtiera la cámara en una observadora del dolor que el rostro enmascara. Consideramos a Ingmar como uno de los verdaderos maestros del cine mundial porque entendió mejor que nadie el poder del simbolismo y las posibilidades del primer plano. Ver una película del cineasta sueco es sentir que hemos visto lo que hay al otro lado de la cortina, sólo porque la hemos mirado de frente.

La tormentosa obra de Bergman siempre ha tenido sus críticos, y siempre los tendrá. Para muchos era demasiado críptico y sombrío; demasiado apolítico para otros, y demasiado artístico para algunos más. Pero sobre la altura moral de su filmografía o su importancia en la historia del cine en general, del cine europeo en particular y del cine sueco en el dominio local, no puede haber discusión. De hecho, desde finales de los años cincuenta y hasta finales de los setenta, Bergman habría aparecido en cualquier lista de grandes directores del cine mundial. Del mismo modo, ninguna encuesta dirigida a los críticos habría omitido *Fresas salvajes* y *El séptimo sello*, dos títulos que junto a *Sonrisas de una noche de verano* componen un *hat-trick* deslumbrante, producido en menos de tres años.



Fotograma de *El séptimo sello* (1957) (cortesía del autor).

Sus méritos son extraordinarios. Dirigió y escribió treinta y ocho largometrajes, que conforman el esqueleto de una filmografía caracterizada por la potencia, la inteligencia y la perdurabilidad. Rodó otras películas en las que figuró sólo como director, y fue guionista de Alf Sjöberg, Gustaf Molander, Alf Kjellin y Bille August. También desarrolló, en paralelo con su labor cinematográfica, una carrera teatral no menos distinguida, en la que dirigió un amplio repertorio de obras clásicas y modernas. Sus montajes se caracterizaban por la sobriedad dramática, el impactante empleo de las luces y la calidad de las interpretaciones. Así, su labor escénica abarca a Strindberg, Shakespeare, Ibsen, Edward Albee y Tennessee Williams. También dirigió ópera, como una célebre versión del *Rake's Progress* de Stravinski. En términos de volumen y calidad sostenida, es difícil pensar en alguien digno de mirarle a la cara.

Entre las dos vertientes de su carrera hay un lazo crucial: su extraordinaria capacidad para inspirar eminentes trabajos de interpretación de una compañía estable de actores. Nombres como Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Erland Josephson y Liv Ullmann se dieron a conocer en el mundo a través de las películas de Bergman.

No podemos culparlo por ser poderoso y prolífico, y por haber triunfado en el mundo. El cineasta sueco formuló sus inquietudes más profundas en su introducción



Fotograma de Sonrisas de una noche de verano (1955) (cortesía del autor).

a *Fresas salvajes*, y tuvo la inteligencia y el vigor técnico necesarios para alcanzar sus objetivos: “Yo intento contar la verdad de la condición humana, la verdad tal como la veo yo”. Así como empleaba el cine para examinar —desnudar— la vida, empleaba la vida para examinar el cine. Pocos directores han entrelazado su imagen y su tormento interior tan poderosamente como Bergman. Su cine era verdaderamente autobiográfico, no sólo respecto a los hechos y la peripecia dramática, sino en sus respuestas espirituales y artísticas al matrimonio, la condición femenina, la crueldad, el dolor, la muerte y, sobre todo, el tormento de la duda.

Culpa y redención

Ernst Ingmar Bergman nació en Uppsala, Suecia, el 14 de julio de 1918, hijo de un pastor protestante que llegó a ser capellán de la Corte Real de Suecia. Su estricta educación deparó una niñez solitaria y desgraciada e inoculó en él un pertinaz sentimiento de culpa, que solía reflejarse en sus películas. Fue la suya una infancia apenas vivida y menos disfrutada, hasta el punto de afirmar: “Yo nunca me sentí joven, sólo inmaduro”.

En 1937 ingresó en la Facultad de Letras e Historia del Arte de la Universidad de Estocolmo. Distanciado ya de su familia, publicó cuentos y novelas cortas en varias revistas universitarias y, aficionado al teatro, interpretó y dirigió producciones estudiantiles. En 1940 empezó a trabajar en la escena profesional, como ayudante de dirección en el Teatro Real de Estocolmo, y fue el responsable de una espectacular versión de *La sonata de los espectros*, de Strindberg.

En 1944 conoció a Carl Anders Dymling, el presidente de Svenskfilmindustri, quien le sugirió dedicarse al cine y le encargó un guión original. El texto se tituló *Hets* y lo dirigió Als Sjöberg, el más eminente de los realizadores del cine sueco de entonces. Al año siguiente, Bergman debutó como director con *Crisis (Kris)*. De esta etapa, la más personal de sus películas es *Prisión (Fängelse)*, 1949), la compleja historia de un director de cine que proyecta rodar un filme sobre el diablo y se ve inmerso en una serie de experiencias que demuestran el poder absoluto de Belcebú. Menos personal pero más conocida es *Juegos de verano (Sommarlek)*, 1951), donde una bailarina reevalúa su primer amor como medio de inyectar nuevo entusiasmo a su carrera.

A principios de los años cincuenta, el estilo cinematográfico de Bergman, al principio sobrio y convencional, se volvió más barroco y aventurero, como atestiguan el dramatismo tenso y fatalista de *Un verano con Mónica (Sommaren med Monika)*, 1953) o la sobresaliente *Noche de circo (Gycklarnas afton)*, 1953), sombría alegoría “strindberguiana” de estética cercana al expresionismo, donde los temas del fracaso y la humillación adquieren un relieve obsesivo, en el marco de un melancólico y decrépito circo itinerante. Siguen a este título dos comedias: la intrascendente pero agradable *Una lección de amor (En lektion i kärlek)*, 1954) y la suntuosa y elegante *Sonrisas de una*

noche de verano (*Sommarnattens leende*, 1955). Ambientada en los inicios del pasado siglo, plena de ritmo y movimiento, revelaba la madurez del cineasta, certificada con la obtención del Premio Especial del Jurado de Cannes.

Tras esta revelación, Ingmar podía presentarse como poseedor de un universo propio e intransferible. Era el suyo un concepto visual que empleaba marcos antiguos para explorar temas clásicos, pero con un moderno aire teatral reminiscente de las obras experimentales. La culminación de su estilo fue *El séptimo sello* (*Sjunde inseglet*, Det, 1957), un cuento moral que fascinó al mundo por la originalidad de su argumento: un caballero que acaba de volver de las Cruzadas se enfrenta a su propio miedo a la muerte. En contraposición al Medioevo presentado por el cine de Hollywood, Ingmar ofreció un mundo desolado, un universo aterrizado por el final del milenio, con la peste y las supersticiones religiosas como invitadas de honor. Es ya legendaria la imagen del meditabundo caballero (excepcional Max von Sydow) jugando al ajedrez con la Muerte mientras aplaza lo inevitable.

En 1957 llegó otra obra maestra, *Fresas salvajes* (*Smultronstället*), una pieza exquisita y elegíaca. Un anciano profesor, espléndidamente interpretado por el veterano actor y director sueco Victor Sjöström, repasa su vida, con sus éxitos, sus fracasos y, naturalmente, las simbologías habituales. En esta ocasión, Ingmar centró su atención en el dilema psicológico, en el conflicto ético de las relaciones humanas y sociales, una vez probado el fracaso de la religión.

Con este maduro estudio de la vejez, Bergman se estaba haciendo un nombre en los cines de arte y ensayo y entre los intelectuales. Sus escenas características incluían elementos de fantasía que visualizaban las meditaciones de sus protagonistas sobre su propia existencia: un anciano afrontando la muerte ve desaparecer las manecillas de su reloj u observa su propio cadáver en un ataúd. Otro sello de su estilo era la sexualidad abierta expresada como un reflejo de sus sentimientos de vulnerabilidad e inseguridad; las escenas de personajes manteniendo relaciones sexuales evocan a menudo sentimientos de incomodidad o distancia emocional.

Este período de extraordinaria fecundidad creativa deparó otras propuestas importantes, sobre todo *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), uno de sus títulos más singulares, que desconcertó por su ironía y voluntaria ambigüedad, y *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), una dura e inflexible aproximación al Medioevo.

El silencio de Dios

El continuo altercado entre la vida y la muerte, junto al tema obsesivo de la duda sobre la existencia de Dios, así como la desesperación humana ante la imposibilidad de una respuesta, marcan la obra del cineasta sueco en los primeros años sesenta. En esta etapa, caracterizada por un constante proceso de depuración estilística, Ingmar acometió una ambiciosa trilogía cinematográfica, formada por *Como en un*

espejo (*Sasom i en spegel*, 1961), *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1962) y *El silencio* (*Tystnaden*, 1963). En estas historias de enfermedades mentales, depresiones nerviosas y crisis de fe, el cineasta sueco dio cuenta, con despojado patetismo, de la crisis de valores del mundo moderno, abocado al nihilismo.

La llamada “trilogía de la duda” está marcada por un tono fúnebre y melancólico que hace que sea más fácil admirarla que disfrutarla. Bergman no carecía de sentido del humor, pero, en ocasiones, su seriedad de intenciones y su angustia existencial podían resultar letales. Lo mismo se puede decir de muchos de sus trabajos posteriores, aunque también hubo cumbres extraordinarias, como el díptico *Persona* (1966) —su película más desconcertante, controvertida y sin embargo trascendental— y *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968), relatos de derrumbes mentales y fragmentación de personalidades que inauguran otra etapa basada en la búsqueda de la esencialidad absoluta del ser.

Ingmar cerró la década de los sesenta con *Pasión* (*En passion*, 1969), cuyo tema central es la acción destructora del deseo amoroso, e inauguró la de los setenta con su primera película rodada en inglés, *La carcoma* (*The Touch*, 1971), un despiadado examen de las relaciones entre hombres y mujeres. Siguió *Gritos y susurros* (*Cries and Whispers*, 1972), una pieza de cámara visualmente deslumbrante que lleva a su culminación las grandes obsesiones bergmanianas sobre el sentido de la vida centrándose en la lenta agonía de una enferma de cáncer (Harriet Andersson) y las horrendas, atormentadas e indiferentes relaciones familiares con sus dos hermanas (Ingrid Thulin y Liv Ullmann).

En *Secretos de un matrimonio* (*Scenes from a Marriage*, 1973), un título de similar importancia, una pareja aparentemente perfecta (Erland Josephson y Liv Ullmann) se ve obligada a examinar la base de su relación conyugal a medida que se distancia entre sí. “He escrito este filme en tres meses, lo he rodado en cuatro, pero he necesitado una vida entera de experiencias”, reconocía el director. “A cambio, os pido que le consagréis una sola noche de vuestra vida”.

Concebida como una serie de televisión de seis episodios de una hora de duración, *Secretos de un matrimonio* obtuvo una audiencia espectacular, lo que propició su estreno cinematográfico. Encantado con las ventajas de una financiación menos esclavizadora que la del cine, Bergman rodó para la pequeña pantalla *La flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1975), una deliciosa y sorprendentemente alegre versión del “singspiel” de Mozart, y *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976), una de sus cintas más conmovedoras.

En enero de 1976, Bergman sufrió una humillación pública: fue acusado de fraude fiscal en relación a las actividades de su productora Personafilm. Profundamente deprimido ante los ataques de la prensa sueca contra su persona (llegó a pasar tres semanas internado en un hospital psiquiátrico), juró en un famoso artículo que no volvería a trabajar en su país, y se fue a vivir a Múnich. Allí trabajó en el teatro y dirigió *El huevo de la serpiente* (*The Serpent's Egg*, 1977), un salvaje estudio de los orígenes sádicos del nazismo.

El resto de las películas de los años setenta y ochenta son más heterogéneas. Así, *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) revisa los temas clave de la obra bergmaniana a través del personaje de una madre incapaz de amar. Más infravalorada y perturbadora es *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), una misantrópica aproximación a un matrimonio fatal. En cambio, *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) es unánimemente considerada como una obra maestra. El cineasta sueco cosechó, con este laberíntico pero admirablemente organizado desfile de personajes y acontecimientos, amplio reconocimiento internacional, incluidos cuatro Oscar.

En marzo de 1983, Ingmar anunció que no volvería a dirigir. “Quiero vivir en paz. Ya no tengo fuerzas, ni psicológica ni físicamente. Y odio tanta publicidad y tanta malicia. Infierno y condenación”. Pero llegaron más películas, por supuesto, algunas para televisión, como *Efter Repetitionen* (1983), un documental sobre *Fanny y Alexander* (1986) y *Karins ansikte* (1984), un cortometraje sobre su madre. Y otras propuestas basadas en sus novelas y guiones —*Las mejores intenciones* (*Goda viljan, Den*, 1991) y *Niños del domingo* (*Söndagsbarn*, 1992)—, además de una autobiografía —*Linterna mágica* (1988)—, y el intrigante libro *Imágenes*. El círculo se cerró definitivamente con *Saraband* (2003). “Es viejo. Es antiguo. Está pasado de moda. Cómo se atreve Ingmar Bergman a hacer una obra maestra”, pudo leerse en la revista *Time*.

En 1988, después de que las autoridades fiscales de su país retiraran los cargos y se disculparan formalmente, Bergman se instaló de nuevo en Suecia. Los últimos años del cineasta estuvieron marcados por su retiro en los confines de la isla de Faro, a la que el ermitaño de Uppsala no dejaba acercarse más que a sus familiares y amigos íntimos. Ingmar había querido que aquella isla remota y ventosa del mar Báltico fuera su último lugar de descanso. En enero de 2004 vació su piso de Estocolmo, abandonó su despacho del Teatro Dramático y declaró que no volvería a salir de Faro. Allí falleció el 30 de julio de 2007.

La carrera de Bergman es la mejor prueba de que los artistas no son juzgados sólo por su técnica o su capacidad para sobresaltar, sino por su honestidad moral y su inspiración. Ingmar comprendió que las cuestiones más profundas de la vida y de la muerte, de la juventud y de la edad, del egoísmo y la bondad, pueden ser respondidas en una sola habitación, o en una isla azotada por el viento, tanto como en el corazón de una gran ciudad. Como Mozart, al que veneraba, sabía hablar de cosas profundas de forma sencilla. Ingmar era pesimista en muchos sentidos, pero la luz de humanidad que proyectó sobre sus películas aparece hoy como una reprimenda a sus sucesores.