

148

INGMAR BERGMAN, AÑOS 50

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España

OBRA SOCIAL



MARIONETAS QUE JUEGAN AL AMOR Y AL ENGAÑO

Tras una fase inicial, llena de titubeos, hay un segundo periodo en la filmografía de Ingmar Bergman -desde 1948 hasta 1955- que viene a ser algo así como la etapa en la que, poco a poco, va logrando consolidar los cimientos en los que apoyarse para llegar a ser ese gran Autor del cine contemporáneo que sin duda ha sido, sobre todo porque en las películas realizadas a lo largo de dicha etapa aparecen ya bien tramados los dos temas que se entrecruzan constantemente en toda su obra: el primero, de carácter racional, reflexivo y filosófico, se explicita como un intento de pensar, de analizar la angustia que produce la conciencia de una muerte inevitable y que lleva a una interrogación sobre Dios y sobre el sentido de la vida; mientras que el segundo tema es aparentemente más emocional o pasional, y es tratado en general de manera cáustica, brillante y satírica, pues en él lo que se aborda, mediante sutiles variaciones entre la comedia y la tragedia, es el problema de la incomunicación en la pareja, el irresoluble conflicto entre el hombre y la mujer.

Sin embargo la opinión de los primeros analistas de su obra, críticos e historiadores del cine como I. Sinclair (*Ingmar Bergman*, Madrid 1963), P. Cowie (*Ingmar Bergman*, Londres 1962) o I. Donner (*The personal vision of Ingmar Bergman*, Indianápolis 1964) es distinta: para ellos hay una etapa inicial en la cual estas primeras películas serían claramente “existencialistas”, y en ellas presenta Bergman “la vida como un infierno en la tierra que gira negativamente en torno a las constantes de la desesperada soledad y la tragedia del matrimonio”, mientras que a partir de 1950, con “*Juegos de verano*”, pone ya Bergman “experiencias propias en una mirada nostálgica hacia la generosa plenitud del primer amor, introdu-

ciéndose así en la psicología femenina con una asombrosa agudeza que constituye su segunda etapa cinematográfica”. Para estos comentaristas, “*El séptimo sello* (1956) comenzó la tercera etapa, inmersa en elucubraciones trascendentes en busca de una revelación personal que para él acaba en un terrible silencio de Dios, hasta que desde 1964, superada al parecer su época teocéntrica, explora diversos caminos en comedia y drama”. Como se ve, y esta es una forma de ver la obra de Bergman que va a marcar una constante en muchos críticos desde entonces, para estos primeros analistas se pueden separar de algún modo los dos temas en función de en qué etapa nos encontremos, de tal modo que en la primera mitad de los años 50 el segundo tema, el de la guerra de sexos, predomina sobre el metafísico. Nuestra hipótesis es que ambos temas van entrelazados siempre en los filmes del realizador sueco, independientemente de que en un momento u otro predominen en la superficie del texto las referencias explícitas a cuestiones metafísicas o al conflicto sexual.

Sin embargo, en los análisis de los comentaristas posteriores a los años 60 se tiende a dar más importancia a la cuestión, digamos, metafísica. Así, se mantiene que en la mayor parte de la filmografía del realizador sueco sus personajes se internan por recorridos íntimos, enigmáticos, que muchas veces se apoderan del espectador, transportándolo a una experiencia estrictamente personal e inquietante. Esta trayectoria termina en algunos casos en la locura o en la muerte porque esas experiencias son angustiosas, insoportables, al punto que, algunos de ellos, ven una salida en el suicidio; en otros el contacto con ese mundo fantasmagórico revelará verdades que, a veces cambian a los personajes en

un estado de gracia, un momento metafísico que permite a esos personajes comprender más y mejor su realidad, una revelación que los iluminará y modificando el curso de sus vidas servirá al menos para exorcizar, conjurar y dominar los fantasmas que perturban su alma o los lleva a comprender la verdad sobre sus vidas. Otras veces solo emerge un mensaje críptico, originado en un contacto con lo sobrenatural, pues al fin y al cabo se trata de una experiencia íntima e incommunicable. Pero muchas veces se tratará de ir al encuentro de la muerte o la locura como un escape de la angustia existencial (“El séptimo sello”, “La hora del lobo”; “Detrás de un vidrio oscuro”). La muerte, en definitiva, como hecho enigmático, irreversible y traumático. Y es que, para estos autores, hay algo detrás de los personajes de Bergman, una sombra que los acompaña, que los obsesiona, los apesadumbra o los aterroriza. Estos fantasmas, que se arrastran en la conciencia de los personajes, viajan con ellos desde su niñez, son algo que dejó una huella indeleble en sus almas. Una de esas experiencias tiene que ver con personas ya fallecidas a las que el personaje estaba unido afectivamente, es decir, tiene relación con la muerte y con el mundo afectivo del mismo. En la estructura de las películas de Bergman es expuesto el mundo terrorífico de ese pasado. Por supuesto que todo en ese mundo está muerto, por eso tienen muchas de las secuencias ese carácter pesadillesco, ruinoso, decadente, donde aparecen iconos propios de un infierno probable: cuervos, negros nubarrones, sombras amenazantes; a veces, los personajes parecen descender a un mundo subterráneo donde habitan sus temores y donde el protagonista va al encuentro de sus fantasmas. El mundo real y el ficticio se mezclan, incluso las alucinaciones y pesadillas invaden el mundo real impregnándolo de un hedor mortuorio, angustioso (J. Pinetta. “El Dossier de Ingmar Bergman:

Apuntes para entender mejor la obra del creador cinematográfico”).

Por contraposición a esta visión totalitariamente metafísica, en la que el problema de la muerte es el núcleo central de la obra de Bergman, J.M. Company nos ofrece otra perspectiva sumamente interesante (en: “El Autor y su obra”. Ed. Barcanova, 1981). Para Company el problema no es la muerte sino la vida: en casi todas las películas de Bergman, para los personajes y a través de ellos para el espectador aparece una dificultad evidente: la incapacidad de encontrar una posibilidad de relación con el otro. Y no se trata aquí de la banal, y en otros tiempos tan manida “incomunicación”. No es un problema de este tipo, sino otro mucho más profundo, que remite directamente a la dificultad de vivir, de ser: “ser es estar en el mundo, lo cual resulta difícil y angustioso (..) el cine de Bergman reencuentra (..) las tesis más vivas de la filosofía sartriana”. El problema existencial del ser humano, tal y como se plantea en la obra bergmaniana, no tiene su origen en la certeza de la muerte, en su inminencia insoslayable (como a veces erróneamente se ha señalado): muy al contrario, la muerte es, en definitiva, la única certidumbre y con ella se puede establecer una relación racional, exclusivamente inscrita en el intercambio de tipo semiótico (en la racionalidad de los signos y los códigos), tal y como demuestra la partida de ajedrez en “El séptimo sello” (Det sjunde inseglet, 1956). Frente a esa certeza aparece la incertidumbre del vivir, las angustiosas vacilaciones del ser, del estar en el mundo. Incertidumbre que procede, precisamente, de la imposibilidad de relación con el otro, y más en concreto, con el otro radicalmente distinto, con el Otro Sexo.

Pero Company es ante todo un teórico de la “deconstrucción”, por eso liga todo esto, en su análisis, al problema de la representación, es decir del arte como fic-

ción, simulación o mascarada; explicitación artística y metafórica de la mascarada social, de la máscara como apariencia en las relaciones sociales que configuran la realidad que vivimos y de la que el arte no es sino una manifestación particular. Por eso el cine del realizador sueco se autodeclara como ficción: “Bergman establece el postulado esencial de que la única verdad del arte está en su mentira” (JM Company, op cit: 75).

Es evidente que Bergman recoge en su obra, de una manera bastante explícita, el tema de la representación dentro de la representación, como aplicación de la técnica pirandelliana de la historia dentro de la historia, pues en el fondo toda ficción para él es teatro, y los personajes de sus películas se mueven como esas marionetas de su teatrillo infantil, manejadas por un demiurgo (el Autor) que no hace sino presguntarse por el sentido de ese manejo, de esa manipulación, en tanto que hay algo en ella que le excede como voluntad consciente.

Luego, finalmente, tenemos dos visiones: la del cine de Bergman como algo “trascendental” y “metafísico”, o bien esta otra, de la crítica más postmoderna y deconstructora, para la cual la trascendencia como tal está ausente de este tipo de cine, que se limitaría a constatar la “mentira” de toda representación y, por tanto, la imposibilidad de toda verdad, la imposibilidad de saber de lo real, más allá de los juegos imaginarios que son, siempre, el teatro y el cine. Juego escenográfico, mascarada o ficción que se ejemplificaría en el siempre circular espejismo de la lucha de sexos.

Pues bien, sin estar de acuerdo del todo con ninguna de estas dos visiones, aparentemente excluyentes entre si, vamos a intentar hacer ver cómo precisamente la guerra de sexos es la vía hacia la trascendencia en el cine de Bergman que fue,

poco a poco, escorándose cada vez más hacia una representación minuciosa de las dificultades en la relación amorosa y sexual, en la descripción de la imposibilidad subyacente a la relación de pareja. Un drama que encuentra su plasmación más acabada a través de un intento de representación del enigma femenino; enigma que, más allá de su juego seductor, como señuelo y engaño, debajo de su máscara de belleza muestra algo que atañe de manera directa a la dificultad existencial.

La demanda existencial es “histórica” (del griego “hysterá”, útero o matriz) pues remite al origen, a la cuna de la vida. El sujeto histórico se coloca abiertamente en la demanda de un Otro: son las mujeres de ciertas películas de Bergman, por ejemplo Karin en “Cómo en un espejo” o Marta en “Los comulgantes”, tal y como comentó el propio autor: “Para mí Marta está hecha un poco de la misma materia que los santos, quiero decir que es histórica, tiene sed de poder, pero tiene también una visión interior”. El correlato existencial de todo esto es que nadie asegura ese Otro, nadie lo sostiene, y mucho menos el otro sexo, el masculino, siempre deficiente e inane en el cine del realizador sueco.

Pero veamos como se va configurando este mundo bergmasiano en uno de sus primeros grandes filmes, esencial en ese segundo periodo que hemos caracterizado dentro de su filmografía: “Sonrisas de una noche de verano” (1955). La película trata de la “guerra de sexos” en el contexto de la decadente sociedad burguesa sueca de 1901, un escenario que permite plantear a Bergman los conflictos de una manera ya muy moderna (la Condesa Charlotte, ante las infidelidades de su marido, el Conde Malcolm, le paga con la misma moneda; la joven esposa Anne huye con el hijo de su marido, etc), pero al mismo tiempo manteniendo los juegos de las apariencias, de las convenciones sociales, algo imposible en un

contexto más contemporáneo del filme. Y es que lo que configura esta obra es una separación explícitamente escenográfica entre el universo de las mujeres y el de los hombres: si todos se comportan como marionetas movidas por los hilos del deseo, las mujeres saben utilizar esos hilos para dominar a los hombres y ponerlos a sus pies.

En los títulos de crédito vemos al fondo un medallón en el que se representa a un angelito, un cupido similar al que aparece tocando la trompeta en la escena que permite, tras el grotesco y artificioso movimiento de la cama en la que duerme Anne, al golpear el resorte Henrik tras intentar fallidamente suicidarse, el encuentro sexual entre los dos enamorados. El deseo en su circularidad inagotable sólo pone en contacto a los dos sexos mediante un artificial mecanismo que hace posible el pueril y efímero amor juvenil.

Pero el arranque de filme ya nos sitúa en la configuración de dos mundos separados. Por un lado el masculino: el filme arranca con un plano del padre y marido, el ilustre pero manipulable (por las mujeres) Fredrik. Está en su despacho de abogado, sentado en la mesa, rodeado de libros, mientras escribe y fuma, ostentosamente, un puro. En el lado derecho de la mesa aparece un obelisco, erecto y rotundo. Escenografía, pues, de la masculinidad: el marido, el padre, las palabras, la racionalidad: el universo de lo profano y utilitario.

En las escenas siguientes la cámara sigue a Fredrik constantemente, mediante travellings laterales de acompañamiento. Llega a casa de un fotógrafo y allí, mediante un plano subjetivo (PS o plano de mirada) de Fredrik contermplamos por primera vez a Anne, su joven y bella esposa: aparece enmarcada en una serie de fotos. La mujer, por tanto, como imagen bella de algo lejano. La mujer, ante todo representada.

Fredrik llega a su casa: allí abre la puerta la coqueta y seductora Petra, mientras él avanza hacia la cámara, colocándose en primer término muy cerca del foco, de perfil (estilema repetido en este filme: Fredrik es el protagonista en este momento, todo se cuenta desde su masculino punto de vista). Por medio de un nuevo PS de Fredrik observamos a Henrik, su hijo, seminarista, que está de vacaciones, que lee a Anne un texto de Lutero sobre la virtud, el pecado y la tentación, aparentemente benévolo con quien, siendo virtuoso, sufre la inevitable tentación. Después, un PS de padre e hijo nos mostrará a Anne puerilmente nerviosa, eligiendo como una niña emocionada el vestido más adecuado para el teatro, dependiendo de si la obra es una comedia o una tragedia.

Llegamos así a la escena clave del teatro. Allí la cámara nos muestra ahora en un palco a Anne, tremendamente bella, en primer término, mientras que su marido Fredrik está detrás mirando por los binoculares. Todo anuncia el espectacular contraplano que viene a continuación, en el que aparece, exultante en medio del escenario, Desiré (“deseada” en francés): aplausos, saludos, abanico, vestido blanco; todo deslumbra y reluce, es la Mujer como señuelo fascinante, como actriz perfecta e inevitablemente atrayente y engañosa. Primer plano (PP) de Desiré, que habla precisamente de cómo manejar a los hombres para someterlos, anunciándonos así lo que acabará haciendo ella misma con Fredrik.

El matrimonio vuelve precipitadamente a su casa. Ella llora y se queda en la cama, pero Fredrik decide salir a la búsqueda de Desiré: al salir, escondido detrás de una puerta en primer término, observa. tal y como nos muestra la cámara al fondo del encuadre, una escena idéntica a la primera en que vio a su hijo y a Anne: ahora su hijo está con Petra mientras él le lee el mismo texto sobre la tentación. Petra parece sus-

tituir temporalmente a Anne: en realidad actúa como catalizador del deseo de Henrik, igual que luego ahora con el deseo de Anne: “Petra, la doncella, con el espíritu de la comedia italiana, va despertando el amor, entretejiendo las pasiones de todos, teniendo como el primer objetivo de su diana a Henrik, a quien le ayuda a descubrir los secretos del sexo; también Anne cae en la confianza obligada con Petra, que es de su misma edad” (R. Laurentis. En torno a Ingmar Bergman. Ed. Sedmay, 1976). Emparenta aquí la película con la Comedia del Arte y con Maribeau en “El juego del amor y del engaño”. En esta sociedad, la falsa moralidad, trasnochada e inservible, se mantiene sólo como frágil convención: los personajes actúan como marionetas movidas por los hilos del deseo y sus normas sociales son pura apariencia.

Tras la escena que transcurre en el camerino de Desiré, esta, su ama Malla y Fredrick pasean: es una bella noche primaveral, y la cámara capta perfectamente el ambiente, que queda remarcado por la banda sonora, con los cantos de los pájaros y el sonido de las arpas y, finalmente, con la canción que canta Desiré: “Dejadme, juicios y tribulaciones amargas. Aquí y ahora sólo hay juegos y dulce amor”. Los tres personajes se reflejan en el agua y la cámara los reencuadra así: es el espejismo del amor primaveral, del amor sin razón ni juicio que lo detenga.

La escena de la casa de Desiré es propiamente de comedia: Fredrik vestido con el ridículo pijama, el batín y el gorro de dormir:

Frederik: ¿Cómo puede una mujer amar a un hombre?. Puedes responderme a esta pregunta?

Desirée (sonriendo). El punto de vista de la mujer es raramente estético, pero, en el peor de los casos, ella puede apagar la luz....

Entonces ocurre algo imprevisto: un niño aparece en escena. Silencioso y discreto, plantea con su presencia el enigma, histórico (uterino) del filme: ¿es hijo de Fredrik?. Entonces llega el amante de Desiré, el Conde Malcolm. Los hombres frente a frente, el abogado / burgués frente al militar / aristócrata:

Malcolm (M): ¿Usted es abogado, no?

Frederik (F): Para servirle

M: Yo estimo a vuestra corporación como una suerte de parásitos en la sociedad

F: Es necesario que yo le exprese mi admiración por vuestra franqueza, tan militar. A propósito, ¿vamos a tener guerra pronto?

M: ¿Por qué ha de haber una guerra?

F: ¡Eso también es lo que yo me pregunto!

M: ¡Usted es un insolente!

F: ¡Sí!..., seguramente

Lo masculino, la ley y la fuerza en pugna, dos clases sociales burguesía y aristocracia enfrentadas: “a lo largo del filme el director irá fustigando a los protagonistas no sólo en su condición de hombres, sino en la de clase, criticando a la aristocracia, criticando a los militares, criticando a la burocracia y también a la burguesía” (R. Laurenti, op cit).

De lo masculino a la femenino: en una secuencia posterior Desiré visita a su madre que conoce todos los secretos de las grandes “cocottes”:

Madre: ... me acuerdo de una noche, que Gustav estaba enamorado de mí...

Desirée: ¿Mi padre?

M: No, Gustav, y estando en mi habitación entró Rudolp..

D: Mi padre

M: ¡No! ¡Rudolph! ¡Ah!... y hubo una lucha de amor hasta que se tiró por la ventana..

D: ¿Quién?

M: ¡Tu padre!..., que era un calzonazos.

D: ¿Y tú te quedastes con el otro?..

M: ¡No!, ¡yo me quedé con el castillo!

Este brillante diálogo define perfectamente la dos posiciones: la femenina, engañosa y triunfante, la masculina (y paterna) engañada y vencida: “Ya en el mismo final vuelve a ajustarse la tuerca de la farsa: las mujeres también compiten entre ellas; Charlotte tratará de seducir a Frederik y Malcolm será conquistado por Desiré, pero ambas se dan cuenta del peligro, manipulan demasiado a los inocentes hombres y la situación se resuelve como quieren las mujeres; los hombres han sido pasivos en manos de estas inofensivas dis-

cípulas de la Escuela de mujeres” (R. Laurenti, op cit).

En efecto, en la penúltima escena vemos a Fredrik, derrotado y cansado, con la cara ridículamente tiznada, mientras que el primer término del plano pasa a ocuparlo la triunfante Desiré que, emblemáticamente, enciende un puro, un cigarro puro que rima, por oposición, con el del plano inicial del filme. Filme que acaba en una bella escena: amanece en el verano nórdico, Petra y el criado escuchan el canto del gallo. Petra mueve su falda y esta, por corte, enlaza con el movimiento de las aspas del molino. En contrapicado, el plano final nos ofrece el molino (movimiento incesante del deseo → faldas de la mujer), y el campo floreciente. Es la Madre Naturaleza que observa, impassible, la vida de esas marionetas movidas por el amor y el engaño.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de INGMAR BERGMAN



Ernst Ingmar Bergman Akerblom nació en Upsala (Suecia) el 14 de Julio de 1918. De los tres habidos en el matrimonio, fue el segundo hijo de un pastor protestante puritano que llegó a ocupar el cargo de capellán de la Corte. Este hecho influirá mucho en él, debido a los valores vividos en su ambiente familiar: el mundo metafísico de la religión, los sentimientos de culpa, pecado y redención. Según él mismo ha declarado, su infancia transcurre entre el respeto distanciado hacia su padre y el amor a la madre, una dominante mujer de origen valón. Progresivamente el joven hallará la forma de desarrollar sus propios sentimientos y creencias independizándose cada vez

más de los ideales paternos a fin de buscar su propia identidad espiritual. Durante los interminables inviernos nórdicos el niño se entretiene con su juego favorito: la linterna mágica. Posteriormente un proyector doméstico le servirá para ver una y otra vez los mismos trozos de películas, lo cual le permitirá expandir su natural capacidad inventiva. Ya en 1924 sufrirá un impacto emocional notable cuando asiste a su primera sesión de cine. A la edad de 12 años construye su propio teatro de marionetas, que irá perfeccionando en años posteriores, iniciándose así su pasión por el teatro. En definitiva, podemos decir que en el seno de aquella familia tan estricta, en la que la

buena conducta y la represión de los instintos se consideraban virtudes, tanto él como su hermana Margareta, se refugiarán en un universo imaginario, de cine y teatro de marionetas.

Abandona muy joven a su familia (con 13 años) para ir a estudiar el bachillerato en una escuela privada de Estocolmo, para luego licenciarse en 1937 en Letras e Historia del Arte en la Universidad de esta misma ciudad, con una tesis sobre August Strindberg. Durante los años de la segunda Guerra Mundial, ya distanciado de su familia, y tras escribir cuentos y alguna novela, inicia su carrera como ayudante de dirección en el Teatro de la Opera Real de Estocolmo. Afortunadamente el joven Bergman encuentra en el teatro y luego en el cine, los dos medios más apropiados para expresar su complejo mundo interior y aquel potencial creativo de excepción. No obstante, aquellas imágenes y valores de su niñez lo seguirían por el resto de sus días, pues la proximidad con el quehacer de su padre lo habían sumergido en las cuestiones metafísicas: Dios, el demonio, la muerte, la vida, el dolor y el amor. En cuanto a las influencias literarias dos dramaturgos: Enrik Ibsen y, sobre todo, el ya mencionado August Strindberg, lo introducen en un mundo donde se manifiestan los grandes temas que tanto le atraen, cargados de una atmósfera dramática, agobiante y aún desesperanzada, lo que deja una profunda huella en el espíritu del joven Bergman y una marcada influencia en su obra artística.

Apasionado cada vez más por el teatro, ingresa como ya hemos señalado en calidad de Ayudante de Dirección en el Teatro de la Opera Real de Estocolmo, para ejercer, cuatro años después, como director profesional en el Teatro Municipal de Helsingborg, cargo que ocupará hasta 1946. En 1942, tras el estreno de una de

sus obras teatrales, "La muerte de Punch", fue invitado a formar parte del equipo de guionistas de la Svensk Filmindustri, donde pasó dos años revisando guiones, mientras seguía escribiendo obras de teatro favorablemente acogidas por la crítica. De hecho, nunca dejó de trabajar para el teatro, aunque lo hiciera de forma intermitente. Fue director del Teatro de Göteborg, de 1946 a 1949, y del de Malmoe, de 1954 a 1963. En esta última fecha se hace cargo de la dirección del Real Teatro Dramático de Estocolmo (Kungliga Dramatiska Teatern), hasta 1966. En la década de los 50 montó un promedio de dos obras nuevas cada invierno en el teatro municipal de Malmoe, poniendo en escenas autores como Ibsen, Strindberg, Moliere, Shakespeare y Tennessee Williams, y reservando los períodos estivales para el rodaje de sus películas.

Como ya ha sido sugerido, Ingmar Bergman estaba muy marcado por su infancia. Ya su primer guión, "Tortura", llevado a la pantalla por el importante cineasta sueco Alf Sjöberg, se basa en un recuerdo personal: el terror que inspirara a Bergman uno de sus profesores, que le hizo objeto de todo tipo de vejaciones y novatadas en Estocolmo. Al año siguiente, 1945, la Svensk Filmindustri ofrece a Bergman la oportunidad de dirigir su primera película, "Kris", cuyo protagonista, como en casi todos sus primeros trabajos, es un alter ego apenas encubierto del autor, que expresa así sus temores, ansiedades o aversiones o aspiraciones personales. Irremediablemente separado de su entorno, el ser humano se halla constantemente en conflicto con la autoridad en cualquiera de sus manifestaciones, sin tener ni siquiera posibilidad de creer en una fuerza superior. Si "Barco hacia la India" (1947) y "Prisión" (1948) son perfectamente representativas de este periodo, las dos

últimas obras de esta década, "La sed" (1949) y "Hacia la felicidad" (1949), muestran una nueva preocupación en Bergman, que aborda el tema de la pareja enredada en una lucha sin cuartel. Prisioneros el uno del otro, los amantes protagonistas de sus películas se entregan a un combate cuerpo a cuerpo, un torneo oratorio despiadado con evidentes resonancias de Strindberg. Sin embargo, sus primeros filmes no tienen éxito y pasan desapercibidos por diversos festivales. La Svenskfilm le retira el apoyo como director, aunque continúa trabajando como guionista, y se ve obligado a trabajar con Marmstedt, un productor independiente, con quien realiza su primer éxito, la ya comentada "Prisión" (1948): a partir de entonces, y poco a poco, irá logrando el favor de la crítica hasta alcanzar su punto culminante: la obtención del Premio Especial del Jurado de Cannes en 1957 por "El séptimo sello".

En efecto, los años 50 permitieron afianzarse a Bergman. Al principio de la década rodó dos brillantes historias de amor que exaltaban a la vez el esplendor del verano sueco y los fuegos efímeros de la pasión: "Juegos de verano" (1950) y "Un verano con Monika" (1952), donde alcanzó su plenitud la sexualidad de Harriet Andersson. A partir de entonces, dos temas se entrecruzan constantemente en su filmografía: el primero, reflexivo y filosófico, analiza la angustia de un mundo que se interroga sobre Dios, la dicotomía Bien/Mal y, de una forma más general, sobre el sentido de la vida; el segundo, cáustico, brillante y satírico, borda sutiles variaciones sobre la comunicación en el seno de la pareja. La carrera de Bergman en Suecia estuvo a punto de verse frenada a causa de la desfavorable recepción crítica de "Noche de circo" (1953), un análisis mordaz del deseo, el sentimiento de culpa y la vulnerabilidad humana. Pero la obtención por parte de "Sonrisa de una noche de verano" del

Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1955, volvió a situarle en posición privilegiada y le permitió abordar un proyecto que acariciaba desde tiempo atrás: "El séptimo sello" (1956), alegoría sobre la vida y la muerte donde refleja a la vez su concepción afectiva e intelectual de Dios y su intuición del posible holocausto nuclear. El clamoroso éxito obtenido por el film ofreció la posibilidad de dirigir, uno tras otro, cuatro importantes títulos: el primero fue "Fresas salvajes" (1956), en el que recurriría nuevamente a sus recuerdos de infancia para efectuar un acercamiento lúcido y benévolo a la vejez, con toda su carga de lamentos y recriminaciones. Rodó después "En el umbral de la vida" (1957), un ejercicio de apariencia más documental que disecciona las reacciones de tres mujeres ante la maternidad. En "El rostro" (1958), un mago que no es otro que el propio Bergman, se gana la vida fascinando al público y exponiéndose a la vez a sus sarcasmos. Finalmente, "El manantial de la doncella" (1959) es una cruel historia de violación, asesinato y venganza, basada en una balada medieval. Es así como, a mediados de los 50 Bergman comienza a ser conocido en Europa como un "autor complicado, atormentado y oscuro", desde que con "Sonrisas de una noche de verano", película ya de plena madurez, se diera a conocer, gracias al Festival de Cannes. De este modo, tras "El séptimo sello", su Palmarés llegará a ser impresionante: en 1958 logra el premio del Oso de Oro de la *Berlinade* por "Fresas salvajes", los de dirección e interpretación femenina colectiva de Cannes por "El umbral de la vida" y el especial del Jurado en Venecia 1959 por "El rostro". "El manantial de la doncella" recibe una mención especial en Cannes, 1960.

En el transcurso de los años siguientes, el estilo de Bergman experimentaría un cambio sensible. El cineasta aborda una

etapa aparentemente austera. Una técnica más depurada, una temática más profunda y un marco infinitamente menos brillante se ponían al servicio de un pensamiento inquieto y desgarrado: el cineasta reconciliaba forma y fondo. La trilogía formada por "Como en un espejo" (1961), "Los comulgantes" (1962) y "El silencio" (1963) le permitió ajustar cuentas definitivamente con su educación religiosa. Dejando a un lado su preocupación por el lugar del hombre en el Universo para considerar el del artista en el seno de la sociedad, Bergman, se convirtió en portavoz intelectual de su tiempo, persuadido de que el ser humano había llegado a una fase crítica de su evolución y de que la apatía del mundo moderno era tan sólo el reflejo de un cierto desencanto. "Persona" (1966), una obra profundamente marcada por la influencia de Jung y el psicoanálisis, reunió a Bergman, que entonces vivía en la desolada isla de Faro, con la actriz noruega Liv Ullman. A su alrededor, el cineasta tejó en los años siguientes una serie de dramas que destacan por su crudeza y violencia, como "La hora del lobo" (1967), "La vergüenza" (1968) o "Pasión" (1970). En 1971, Bergman rodó en inglés "La carcoma", con Elliot Gould, que supuso un completo fracaso comercial. Por contra "Gritos y susurros" (1972), alucinante estudio en blanco y negro de los últimos días de vida de una mujer enferma de cáncer y del comportamiento de sus hermanas, es encumbrada como una de sus obras maestras.

El director sueco siempre fue consciente del impacto de la televisión, y desde 1969, año en que realizó "El rito" para la pequeña pantalla, mantuvo una relación fluida con el medio, también destino original de "Secretos de un matrimonio" (1973) y la adaptación de "La flauta mágica" (1974). En 1976, un escándalo fiscal llevó a Bergman a exiliarse en Munich, donde dirigió para Dino de Laurentiis "El huevo de la

serpiente" (1977), ambiciosa reconstrucción del Berlín inmediato a la posguerra. La película se hizo eco del desasosiego y las preocupaciones del realizador como ocurrió también en "De la vida de las marionetas" (1980), donde se reflejan la impotencia y el sentimiento de fracaso de un individuo perseguido por la sociedad. En 1982, presentó "Fanny y Alexander" y anunció que sería su última producción para la pantalla grande. Fuertes connotaciones autobiográficas aclaran retrospectivamente los temas de su obra: la fascinación por el mundo de los actores, el temor a los tabúes religiosos, la complicidad con el universo femenino, el descubrimiento de la muerte... Todo dentro del marco de una gran familia de Upsala a principios del siglo XX, visto a través de los ojos de un niño de doce años que, una vez más, puede considerarse el alter ego de Bergman. A partir de entonces, trabaja regularmente en el medio televisivo, para el que dirige títulos como "Después del ensayo" (1983) –estrenada en cine-, "Los dos bienaventurados" (1986) o "En presencia de un payaso" (1997) –también estrenada en cine-, mientras que sus guiones son llevados al cine por otros cineastas, generalmente cercanos a su entorno, como su hijo Daniel Bergman, firmante de "Niños del domingo" (1992), el danés Bille August, que trasladó a la pantalla "Las mejores intenciones" (1992), y su ex-compañera sentimental, la actriz y directora Liv Ullman, realizadora de "Confesiones privadas" (1997) e "Infidel" (2000)

Pese a ser fundamentalmente conocido por sus películas, él se considera a sí mismo como un hombre de teatro. Para Bergman el teatro es "toda mi vida", mientras el cine "es para mí un trauma y una pasión". Asegura que comenzó a hacer cine para escapar de su vida personal que consideraba un fracaso. Durante el Festival de Cannes de 1997, el 11 de mayo le fue concedido la Palma de las Palmas de Oro

al trabajo de toda una vida. Este fue entregado por Liv Ullmann y la hija de ambos, Linn. En 1987 publicó su autobiografía, titulada "La linterna mágica". Por su libro, también autobiográfico, "La buena voluntad", en noviembre de 1991 fue candidato al premio de Literatura del Consejo Nórdico. También, a finales de 1994 apareció su libro de relatos "El quinto acto". Siguiendo la vida de sus padres, a finales de 1996 publicó "Conversaciones privadas", en el que sigue tocando el mismo tema. Anteriormente, en octubre de 1990 publicó "Imágenes", en el que repasa toda su producción cinematográfica desde "Crisis" (1945) hasta "Fanny y Alexander".

Ha estado casado en diversas ocasiones. La primera con Elsie Fischer, con la que tuvo una hija. Luego con Ellen Lundstrom, cuatro hijos (de ellos Anna, también actriz), y Gun Hagberg, un hijo. Tras sus relaciones conocidas con Harriet Andersson y Liv Ullman, con la que también tuvo una hija (Linn, es periodista), contrajo de nuevo matrimonio con la pianista finlandesa Kabi Laretei, de la que tuvo un hijo, Daniel (1962), que sigue los pasos artísticos de su padre. Luego estuvo casado con Ingrid Karlebo von Rosen, fallecida hacia 1995. Su hija Eva también es directora de cine.

Largometrajes:

- | | | | |
|------|--|------|--|
| 1945 | Crisis (Kris) | 1949 | Hacia la felicidad (Till gladje) |
| 1946 | Llueve sobre nuestro amor (Det regnar pa var kärlek) | 1950 | Esto no puede ocurrir aquí (Sant händer inte här) |
| 1947 | Barco hacia la India (Skeep till Indialand) | 1951 | Juegos de verano (Sommarlek) |
| 1947 | Noche eterna (Musik i mörker) | 1952 | Tres mujeres (Kvinnors vantan) |
| 1948 | Ciudad Portuaria /Una mujer libre (Hamnstad) | 1952 | Un verano con Mónica (Sommaren med Monika) |
| 1948 | Prisión (Fängelse) | 1953 | Noche de circo (Gycklarnas afton) |
| 1949 | La sed (Törst) | 1954 | Una lección de amor (En lektion i kärlek) |
| | | 1955 | Sueños (Kvinnodröm) |
| | | 1955 | Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende) |
| | | 1956 | El séptimo sello (Det sjunde inseglet) |
| | | 1957 | Fresas salvajes (Smultronstället) |
| | | 1958 | En el umbral de la vida (Nära livet) |
| | | 1958 | El rostro (Ansiktet) |
| | | 1959 | El manantial de la doncella (Jungfrukällan) |
| | | 1960 | El ojo del diablo (Djävulens öga) |
| | | 1961 | Como en un espejo (Sasom i en spegel) |
| | | 1962 | Los comulgantes (Nattvardsgästerna) |
| | | 1963 | El silencio (Tystnaden) |
| | | 1964 | ¡Esas mujeres! (För att inte tala om alla dessa kvinnor) |
| | | 1966 | Persona (Persona) |
| | | 1967 | Daniel (Episodio de "Stimulantia") |
| | | 1967 | La hora del lobo (Vargtimmen) |
| | | 1968 | La vergüenza (Skammen) |
| | | 1968 | El rito (Riten) |
| | | 1969 | Pasión (En passion) |
| | | 1971 | La carcoma (Beroringen / The Touch) |

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 1972 | Gritos y susurros
(Viskningar och rop) | 1977 | El huevo de la serpiente
(Das Schlangenei) |
| 1973 | Secretos de un matrimonio
(Scener ur ett äktenskap) | 1978 | Sonata de otoño (Höstsonaten) |
| 1974 | La flauta mágica (Trollflöjten) | 1980 | De la vida de las marionetas
(Aus dem leben der marionetten) |
| 1975 | Cara a Cara (Ansikte mot ansikte) | 1982 | Fanny y Alexander
(Fanny och Alexander) |
-

PROGRAMA

CICLO: "INGMAR BERGMAN, AÑOS 50"

NOVIEMBRE 2003

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

JUEGOS DE VERANO

(Sommarlek)

Suecia, 1951

B/N. 95 minutos

V.O. con subt. en Español

Guión: INGMAR BERGMAN y HERBERT GREVENIUS

Fotografía: GUNNAR FISCHER

Música: ERIC NORDGREN

Intérpretes: MAJ-BRITT NILSSON, BIRGER MALMSTEN, ALF KJELLIN, GEORG FUNKQUIST

La primera película madura de Bergman trata del amor adolescente en el esplendor del verano sueco: Marie, una estudiante de la escuela de Ballet de la Ópera se siente atraída por Herik, un joven y tímido estudiante que la admira muchísimo. Durante



las vacaciones de verano se encuentran en un viaje en barco, se enamoran y pasan unas semanas maravillosas, aunque después de un fatal accidente, el sol brilla para ocultarse por una sombría nube. Y es que las visiones de felicidad que nos ofrece el director sueco son siempre matizadas con negros presagios, como ocurre en esta

ocasión: en una escena sumamente emblemática observamos cómo los pájaros chillan inquietantemente sobre la isla donde Marie, la protagonista del filme, rememora su primer gran amor.

En efecto, diez años más tarde, cuando ya se ha convertido en la primera bailarina, Marie vive una existencia atormentada a causa de su inestabilidad afectiva, dividida entre su actual amor y el recuerdo de su primer novio. Cuando, la noche del estreno como primera bailarina del Teatro de la Opera, recibe el diario de Herik, después de pelearse con David, su actual amante, viaja hasta la cabaña de verano donde recuerda el tiempo que pasó con su primer amor. Como todas las de este Ciclo, se trata de una copia nueva e íntegra, obtenida del negativo original restaurado.

León: LUNES 10

Palencia: JUEVES 13

Ponferrada: LUNES 3

Valladolid: SABADO 15

Zamora: MIERCOLES 12

UN VERANO CON MONIKA

(Sommaren Med)

Suecia. 1953

B/N. 96 minutos

V.O. con subt. en Español

Guión: INGMAR BERGMAN y PER ANDERS FOGELSTRÖM

Fotografía: GUNNAR FISCHER

Música: ERIK NORDGREN, ESKIL ECKERT-LUNDIN y WALLE SÖDERLUND

Intérpretes: LARS EKBORG, DAGMAR EBBESEN, AKE FRIDELL, NAEMI BRIESE



Brillante historia de amor en la que Bergman muestra una extraordinaria sensibilidad respecto a la naturaleza y a los cambios de las estaciones del año, a la luz nórdica y al verano como símbolo paradisiaco. Pertenece, como todos los de este Ciclo, al segundo periodo del director sueco, el cual abarca desde el año 1948 hasta 1955, etapa pesimista y realista a la vez que se ve caracterizada por un tratamiento interesado y sutil de los problemas que aparecen en las relaciones de pareja, unas veces como drama otras como comedia. En esta ocasión se trata de un filme dramático y realista, con un final pesimista, sobre las dificultades de la vida en pareja, dejando al final la impresión de que el amor es producto de la ingenuidad juvenil, pues con el paso del tiempo se desmorona.

Monika trabaja en un mercado de verduras, Harry vive al lado. Un día van al cine y pasan la noche juntos en la barca del padre de Harry. Al día siguiente Harry es despedido. Los dos deciden dejar Estocolmo. Al principio las cosas son idílicas: toman el sol desnudos, beben, van a bailar.. es un momento alegre, puerilmente alegre, pero luego llegan las dificultades. Monika se queda embarazada, se quedan sin comida y empiezan a robar en cabañas cercanas. Finalmente deciden volver a la ciudad.

Basada en la novela homónima de Per-Anders Fogelström esta cinta causó una gran sensación con sus imágenes desnudas de la protagonista (escenas sumamente inocentes en términos actuales).

León: MARTES 11

Palencia: VIERNES 14

Ponferrada: MARTES 4

Valladolid: MIERCOLES 12

Zamora: JUEVES 13 (proyección a las 21,30 h.)

UNA LECCION DE AMOR

(En Lektion i Kärlek)

Suecia, 1954

B/N. 96 minutos

V.O. con subt. en Español

Guión: INGMAR BERGMAN

Fotografía: MARTIN BODIN

Música: DAG WIREN

Intérpretes: EVA DAHLBECK, GUNNAR
BJÖRNSTRAND, IVONNE
LOMBARD, HARRIET
ANDERSSON

Aparece en este filme uno de los temas preferidos de Bergman: la descripción minuciosa y mediante hábiles diálogos y lograda puesta en escena de determinadas situaciones del matrimonio y de la vida en común. Su enfoque, fue percibido en su época como de una franqueza poco corriente y de un realismo nada romántico. El ginecólogo David Erneman y su esposa Marianne llevan casados 15 años: Marianne antes de su matrimonio había tenido una relación con el artista Carl-

Adam, el mejor amigo de David. David tiene una aventura de verano con Suzanne, pero rompe con ella en las misma consulta, sin poder evitar los reproches de ellas, que le trata de brutal miserable y cínico (precisamente el cinismo es la clave de esta comedia). La discusión alcanza su momento culminante cuando ella le dice: "Tú eres un buen ginecólogo, pero de mujeres no entiendes nada, nada".

Esta frase resume a la perfección el lugar de lo femenino y lo masculino en la guerra de sexos vista por Bergman. Y es que se ha dicho, con razón, que este filme abre un ciclo en la filmografía de Bergman que tiene como tema principal el de dicha guerra, tratada de manera deliciosa y cómica aunque sin eludir su trasfondo dramático: lucha entre hombre y mujer, entre la astucia y la tradición dentro de un medio social que no permite escapismos, sólo protestas dichas con delicadez y mientras se mantienen, ante todo, las apariencias. Finalmente, con la feliz utilización del encuentro en un tren, Bergman demuestra ser un hábil constructor de intrigas y diálogos cómicos.



León: MIERCOLES 12
Palencia: MARTES 11
Ponferrada: MIERCOLES 5
Valladolid: JUEVES 13
Zamora: LUNES 10

SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO

(Sommarnattens)

Suecia, 1955

B/N. 108 minutos

V.O. con subtit. en Español

Guión: INGMAR BERGMAN

Fotografía: GUNNAR FISCHER

Música: ERIK NORDGREN

Intérpretes: ULLA JACOBSSON, EVA DAHLBECK, HARRIET ANDERSSON, MARGIT CARLQVIST



Inspirada en su propia escenificación de *La viuda alegre*, esta película es una pieza maestra con la que Bergman obtuvo su

primer gran éxito internacional, el Gran Premio del Festival de Cannes de 1956. Estructurada como una comedia clásica, de puertas y dormitorios, con hombres que llegan por sorpresa o con un uso constante del doble juego amoroso, el filme pese a tener momentos muy de Comedia del Arte a la italiana (impagable la criada Petra, catalizadora del deseo en todo el grupo), la frialdad escenográfica de las secuencias más supuestamente comprometidas nos sitúa claramente en el contexto de la alta burguesía nórdica. La película nos cuenta la historia de un matrimonio sueco durante el primer cuarto del siglo XX, un matrimonio algo particular porque él, Fredrik, es mucho mayor que ella, de hecho el hijo que él tenía con otra mujer es de la misma edad o mayor que Anne, su nueva esposa. Además desde que se casaron no han tenido nunca relaciones sexuales, pues él espera pacientemente a que ella esté preparada, pero ella no tiene muy claro todavía a quién ha de entregar su amor, si a su marido o al hijo de éste.

Mientras Henrik, el hijo, persigue a Petra, la doncella de la familia; una actriz llamada Desirée, antigua amante de Fredrik llega a la ciudad tras una larga gira fuera de ella que ha durado cuatro años. Fredrik compra entradas para asistir junto a su joven y bella esposa al esperado estreno. Poco después se entera de que ahora ella tiene un nuevo amante, el Conde Malcolm, casado con Charlotte, amiga a su vez de Anne.

León: JUEVES 13
Palencia: MIERCOLES 12
Ponferrada: JUEVES 6
Valladolid: VIERNES 14
Zamora: MARTES 11

www.cajaespana.es

