

INGMAR BERGMAN: ¿CINEASTA DE LA BURGUESÍA?

JORDI PUIGDOMÉNECH

1.- INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más interesantes que presenta el cine desde el punto de vista histórico y filosófico es su capacidad para servir de reflejo del modo de vivir y de pensar de una sociedad o época determinada, particularmente en el caso de aquellos países que, como es el caso de los escandinavos, han encaminado tradicionalmente su producción hacia el consumo interno. A excepción hecha de la década de los treinta, en la que tuvo lugar una gran proliferación del género de la comedia, el cine sueco, desde Sjöström hasta Widerberg¹, es un cine en el que predomina el problema del hombre y que presenta como constantes un cierto pesimismo amparado en la fragilidad de la condición humana y una honda preocupación por las secuelas existenciales de dicha condición. Esto puede parecer una aporía, sobre todo si tenemos en cuenta que a lo largo del siglo XX Suecia ha sido un país altamente próspero, que ha conseguido mantenerse neutral en los dos grandes conflictos bélicos mundiales.

Una explicación a esta aparente contradicción podría radicar en que en la sociedad sueca contemporánea aún se deja sentir el peso de la tradición luterana, una tradición que puede tener mucho que ver en los matices pesimistas que impregnan la idea de hombre expresada en buena parte de su cinematografía. Según datos de su Instituto Nacional, Suecia es actualmente uno de los países del mundo más secularizados, pues tan solo un 5% de la población confiesa ser creyente y practicante². A pesar de lo revelador de esta cifra, cabe considerar que cuatro siglos de luteranismo necesariamente han tenido que dejar una profunda huella en la comunidad sueca, un poderoso influjo que aún hoy se deja sentir en la mentalidad de sus ciudadanos.

Hijo de un pastor protestante, cineasta de éxito y agnóstico declarado, Ingmar Bergman reúne en su persona y en su obra buena parte de los elementos que han venido a conformar la evolución intelectual de la sociedad sueca del siglo XX, es decir, prosperidad material, agnosticismo y, pese a esto último, presencia notable de la tradición luterana. Partiendo de estos antecedentes algunos críticos han etiquetado a Bergman como cineasta de la burguesía, mientras que para otros es básicamente un existencialista que, a diferencia de otros, ha elegido como medio de expresión la cámara cinematográfica en lugar de la pluma. De todo ello surge la necesidad de definir lo más claramente posible los límites del objeto material de la reflexión bergmaniana.

2.- FILOSOFÍA EXISTENCIAL E INFLUENCIA LUTERANA

Tras dejar a un lado los estudios universitarios para dedicarse de lleno a sus trabajos en el cine y el teatro, Ingmar Bergman inició su producción filmica con una serie de títulos *Crisis* (*Kris*, 1945), *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946), *Barco hacia la India* (*Skepp till Indialand*, 1947), *Noche eterna* (*Musik y mörker*, 1948) en los que ya se puede apreciar una rara habilidad para, a partir de argumentos melodramáticos que en algunos casos rozan el folletín, conducir al espectador a la reflexión acerca de cuestiones existenciales de cierto alcance.

La inestabilidad de las relaciones humanas en el plano afectivo fue una realidad que se le hizo evidente ya desde su primera infancia, constituyéndose con el paso del tiempo en la materia prima a partir de la cual el cineasta sueco elaboraría muchos de sus guiones. Al igual que sucede con el pensador danés Sören Kierkegaard o el español Miguel de Unamuno, la persona de Ingmar Bergman resulta inseparable de su producción artística e intelectual. En sendos casos su existencialismo no es un hallazgo del espíritu, puesto que sus pensamientos brotan de la propia experiencia personal. El pensamiento bergmaniano es, ante todo, un pensamiento reasumido en una doble reflexión, es decir, está siempre confrontado desde su origen con la propia existencia del pensador, provocándola, juzgándola y recordando al espectador de sus films el error que supondría el abandono lógico de su propia vivencia individual. Los personajes tras los cuales Bergman se oculta, al igual que los seudónimos bajo los que Kierkegaard firma sus libros, proclaman sucesivamente la diversidad de posibilidades que la existencia depara al ser humano. Las obras

de ambos constituyen un canto romántico a la individualidad, al derecho de cada cual a tomar por sí mismo aquellas decisiones que más afectan a su propio existir.

Con la cinta *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956), el cineasta sueco se sumergió en un proceso introspectivo que habría de hacerle concebir la extrema complejidad de la condición humana, iniciándose así una serie de films en los que la problemática metafísica heredada de su progenitor iba a jugar un papel destacado. Ambientada en la Escandinavia de mediados del siglo XIV, *El séptimo sello* muestra la desolación de un caballero cruzado que regresa a su tierra natal dejando atrás el horror de la guerra, para encontrarse ahora con un pueblo sumido en las tinieblas de la peste. El título del film evoca el capítulo V del *Apocalipsis*, en el que su autor descubre que Dios sostiene en la mano un rollo de papiro con los Siete Decretos Divinos. Para poder leer lo que contiene el papiro, hay que ir rompiendo uno por uno los siete sellos. Al romperse el último de ellos se presentará ante nosotros el destino final de la humanidad.

Con la realización de este film, Bergman dará un salto cualitativo en cuanto al objeto material de su reflexión se refiere, pasando a centrar su interés en la condición humana en sentido abstracto, más que en la del existente individual en sí. Al mismo tiempo que aborda la cuestión de la relación del ser humano con Dios, el realizador sueco adoptará, a partir de 1956 y durante un período de aproximadamente siete años, un lenguaje estético marcadamente abstracto y rico en símbolos. Esta etapa se cerrará parcialmente con el rodaje de *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), film que significará la declaración pública del agnosticismo de su creador y el tránsito del predominio de la influencia de Kierkegaard al de la de Sartre.

3.- EL ARTE COMO MERCANCÍA

Anteriormente, en 1951 el que hacer de Bergman sufrió las consecuencias de la crisis de producción cinematográfica acontecida en Suecia, con lo cual se vio obligado a aceptar una proposición que se le presentó en el terreno publicitario³. El hecho de tener que aceptar este trabajo para subsistir espoleó la reflexión del cineasta sueco acerca del papel que juega el arte en la sociedad contemporánea. Más de una década después, en el prólogo a la edición inglesa de cuatro de sus guiones, el director sueco escribía lo siguiente: «Haciendo caso omiso de mis propias creencias y dudas, que carecen de importancia en este sentido, opino que el arte perdió su impulso creador básico en el instante que fue separado del culto religioso. Se cortó el cordón umbilical y ahora vive su propia vida estéril, procreando y prostituyéndose. En tiempos pasados el artista permanecía en la sombra, desconocido, y su obra era para la gloria de Dios. Vivía y moría sin ser más o menos importante que otros artesanos; valores eternos, inmortalidad y obra maestra eran términos inaplicables en su caso. La habilidad para crear era un don. En un mundo semejante florecían la seguridad invulnerable y la humildad natural»⁴.

Del análisis de las obras de Bergman realizadas hasta entonces incluidos los mencionados spots publicitarios se desprende que lo que el realizador sueco quiere expresar con estas declaraciones no es tanto una «nostalgia» de los tiempos gloriosos del arte, como un profundo pesar por los valores mercantilistas a los que éste se halla sometido en la actualidad. En la segunda mitad del siglo XIX surgió en el mundo del arte la figura del marchante-contratista, quien establece un contrato con el artista por medio del cual su producción es cedida a cambio de la exposición de la misma en galerías, la promoción a través de la crítica en la prensa e incluso una remuneración parecida a un «sueldo fijo». Hoy en día, detrás de la inmensa mayoría de artistas de renombre internacional podemos encontrar una galería multinacional o un grupo financiero importante. Este esquema también puede aplicarse a la producción cinematográfica, aunque corregido y aumentado debido a sus mayores costes de producción. Lo que Bergman denuncia no es tanto la «muerte del arte» en el sentido begeliano⁵ de la expresión -si así fuera su propia obra carecería de sentido- como la tremenda presión comercial a la que se encuentra sometido todo artista, especialmente si se dedica al ámbito cinematográfico: «La gente muere en la obra de arte como en una rebanada de pan con mantequilla y el artista encima viene a ofrecerse espontáneamente como aliño...»⁶.

En su film *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1966), Bergman relata una historia en clave de parábola cuyos protagonistas, un pintor excéntrico y su compañera, viven una existencia solitaria en una pequeña isla escandinava. Su aparentemente plácido existir se ve roto por la intromisión en su mundo de unos personajes poderosos y a la vez decadentes, cuyo interés se cifra en romper el voluntario aislamiento de la pareja y atraer al artista hacia su peculiar modo de vida, plagado de hipocresía y de cínicas convenciones sociales. Estos personajes, a los que el realizador sueco retrata como auténticos «demonios», son una clara alusión a la élite aristocrático-mercantilista que utiliza el arte como una forma de snobismo, cuando no como un medio para obtener otros fines aun más oscuros ¿blanqueo de dinero? un utilitarismo que en definitiva no hace otra cosa que sustraer al artista de su universo creativo personal. Tanto la

función social de éste como las interpretaciones diversas de su creación ya habían sido tratadas anteriormente por Bergman en otros films⁷, aunque de un modo subsidiario con respecto a la trama argumental principal.

El retrato de esta elite bienestante pero decadente, totalmente carente de valores pero socialmente poderosa, constituirá un precedente para aquellas composiciones futuras en las que Bergman pasará a cuestionar la acomodada figura del intelectual burgués o, mejor dicho, del burgués con pretensiones intelectuales, muy difundida al parecer en la próspera sociedad sueca de los años sesenta y setenta. Paralelamente, el realizador sueco no elude la autocrítica: el film *La hora del lobo* concluye con el suicidio del artista, dando a entender que cuando éste es consciente de las tremendas limitaciones a las que se encuentra sometida su creación, la postura más coherente a adoptar sería el «suicidio profesional». Asimismo, en 1960 Bergman había publicado en la revista *Chaplin*, bajo el seudónimo de Ernst Riffé, un duro alegato contra aquellos aspectos de su propia obra que habían contribuido a fomentar su imagen de artista-intelectual-aislado-sufriente que, por otra parte y atendiendo al éxito internacional de sus films, tantos beneficios materiales le había reportado.

En definitiva, la propia creación artística e intelectual bergmaniana, considerada en su conjunto, no se halla exenta en ningún momento de la aureola de duda existencial que rodea a la propia persona del autor. Si éste ha podido llevarla a cabo pese al mercantilismo imperante ha sido en parte gracias al éxito económico cosechado por films como *Sonrisas de una noche de verano*, *El séptimo sello*, *Fresas salvajes*, *El manantial de la doncella*, *Como en un espejo* o *Fanny y Alexander*, todos ellos galardonados además en festivales de cine tan importantes como los de Cannes, Berlín, Venecia e incluso por Hollywood. Los éxitos de crítica y de taquilla, unidos a su sólida formación intelectual, le brindaron la posibilidad de afrontar temáticas consideradas por los productores como «difíciles» para el gran público, superando, gracias a la garantía de calidad que siempre ha sabido imprimir a sus trabajos, las dificultades que se le suelen plantear a un guión cuyo contenido se aleja en gran medida de los imperativos del mercado.

Bergman no sólo se ha permitido realizar aquellos films que realmente ha querido hacer, sino que también ha vertido en algunos de ellos, como en el mencionado *La hora del lobo*, una ácida crítica dirigida a quienes se los financiaban, particularmente cuando ha visto que las presiones de producción han pretendido ir más allá de los aspectos meramente económicos, entrando en lo que el director sueco considera como «su terreno»: «A uno le entra a veces una furiosa necesidad de desenvainar, de dejar toda adulación. Aun corriendo el riesgo de verse obligado a hacer compromisos dobles más adelante -la industria cinematográfica no es precisamente delicada con sus anarquistas- alguna vez constituye una gran liberación levantarse y, sin gestos de lamentación o amabilidad, mostrar una situación penosamente humana. El castigo no faltará. Todavía tengo fresco el doloroso recuerdo de la acogida de *Noche de circo*, mi primer intento en el género.»⁸.

Esta actitud de Bergman ha contribuido a que, lamentablemente, una parte muy importante de su obra no haya gozado de la misma difusión que la de otros cineastas menos comprometidos con su trabajo, lo cual no impidió que algunos de los baluartes de la *Nouvelle Vague*, así como cierto sector de la prensa⁹, le criticaran por la falta de definición religioso-política de films como *El manantial de la doncella* o *El ojo del diablo*. Ciertamente, aunque el cine de Bergman no resulte difícil de comprender, lo que sí exige de sus espectadores potenciales es un ejercicio de tolerancia moral, religiosa y política. Cualquier tipo existencial, con sus virtudes y defectos más íntimos, puede verse reflejado en el discurso filmico del director sueco, y no siempre resulta apetecible contemplar las propias contradicciones expuestas públicamente en la pantalla de una sala de cine.

4.- EL INFIERNO SON LOS OTROS, O LA HUELLA DE SARTRE

Los primeros films de Bergman tienen el regusto amargo de la *angest* kierkegaardiana. En plena Segunda Guerra Mundial, Ingmar Bergman frecuentaba los círculos literarios del *Gamla Stan* de Estocolmo en los que jóvenes creadores manifestaban ardorosamente en sus tertulias la indignación que les causaban hechos tales como los ataques aéreos a Londres, las represalias con bombas de fósforo lanzadas sobre Hamburgo o la invasión de las naciones hermanas para todo ciudadano sueco, es decir, Dinamarca, Noruega y Finlandia. Desde su posición aparentemente neutral, estos intelectuales contemplaron de cerca los horrores de una guerra que, como siempre sucede, alcanzaron de una forma u otra a los dos bandos. En medio de tanta destrucción estos jóvenes se veían obligados a permanecer impasibles ante la explosión de violencia. La neutralidad condujo a este grupo de intelectuales a la introspección y al debate acerca de cuestiones como el origen del mal o las formas bajo las que éste se manifiesta en la condición humana, cuestiones que Bergman abordara a lo largo de toda su obra filmica:

«Mi idea es que existe una maldad que no se puede explicar; una maldad virulenta y terrible que, de entre todos los animales, sólo el ser humano la posee. Una maldad irracional y que no está sujeta a ley alguna. Cósmica, gratuita, inmotivada. No hay nada de lo que tengan tanto miedo los hombres como de esta maldad incomprensible e inexplicable.»¹⁰.

La influencia del pensador danés Sören Kierkegaard, frecuentemente en boca de los jóvenes del *Gamla Stan*, se puede apreciar en las actitudes de algunos de los personajes bergmanianos: aquellos que profesan una fe sincera no tienen problemas para conciliar la imagen de un Dios bueno con la presencia del mal en el mundo, ya que consideran que ésta no es una cuestión que deba ser abordada desde la perspectiva de la razón. En cambio, para los no creyentes la cuestión es generadora de conflicto, puesto que para ellos resulta evidente la oposición existente entre la racionalidad como rasgo esencial del ser humano y la realidad de un mundo dominado por la violencia, la amenaza de guerra y la soledad.

La sombra de Kierkegaard no es la única que planea sobre los primeros trabajos de Bergman, pues su sexto film como director, *Prisión (Fingelse)*, (1948), toma como punto de partida la famosa frase de Sartre según la cual, cuando hablamos del infierno, elementos como el azufre, la hoguera y la parrilla no son más que una broma; el auténtico infierno son los otros. Ésta es una expresión que se hizo popular a partir de la publicación de la novela *Huis clos*, escrita por el filósofo francés poco antes de que Bergman realizara su película. La influencia de Kierkegaard y Sartre en la obra filmica bergmaniana ya fue señalada por primera vez a finales de los años cincuenta por Jacques Siclier, uno de los especialistas del periódico *Le Monde* y de la revista *Cahiers du Cinema*: «Mais le héros romantique, marqué par la fatalité, est, dans le contexte moderne des films de Bergman, un héros existentiel qui aurait lu Sartre ou, en tout cas, Kierkegaard.»¹¹.

La obra filmica de Bergman se plantea a modo de un universo en espiral, salpicado por cuestiones existencialistas de honda raíz sartreana y kierkegaardiana; pero en ningún momento es un cine que milite con tendencia política alguna, a excepción hecha del antimilitarismo implícito en *El silencio* y explícito en *La vergüenza*. De ahí que, pese a la clara influencia del pensamiento de Sartre en films como los citados *Prisión* y *El silencio*, o como en *Persona (Mannisköitärna)*, (1966), donde con motivo de la incomunicación humana esta influencia aún se hace más patente, al realizador sueco se le haya recriminado su falta de *engagement* político, religioso e ideológico desde aquellos sectores que propugnaban una postura activa por parte de los intelectuales. José Luis López Aranguren cifraba así la presión a la que Ingmar Bergman se veía sometido por su peculiar manera de entender el arte cinematográfico: «El cine de Bergman se encuentra hoy atacado por la izquierda y por la derecha. Muchos lo rechazan porque para ellos lo único que cuenta son las situaciones concretas en que el hombre se encuentra: políticas, sociales, psicológicas... pero siempre de este mundo. El cine de Bergman es un cine no de situación, sino de condición, de la condición humana»¹².

A buen seguro que la experiencia de los jóvenes creadores del *Gamla Stan* durante la II Guerra Mundial marcó el distanciamiento de Bergman hacia todo lo que pueda representar una determinada ideología política, aunque no por ello dejará de abordar cuestiones de pleno interés para cualquiera de ellas. Esta postura inconformista, de difícil catalogación al igual que las de otros cineastas como Antonioni, Welles o Visconti, hizo que su obra fuera encasillada como «cine de autor», una etiqueta que, como todas, no obedece más que a un afán reduccionista.

Con el paso de los años y debido a una serie de cambios sutiles, pero importantes, que Bergman fue introduciendo paulatinamente en sus textos filmicos, algunos críticos comenzaron asimismo a considerarle como el «cineasta de la burguesía»¹³. Esto fue debido a que en los años setenta había dedicado un buen número de sus films *La carcoma*, *Gritos y susurros*, *Secretos de un matrimonio*, *Cara a cara*, *Sonata de otoño*, *De la vida de las marionetas* a explorar los conflictos éticos, psicológicos y existenciales característicos del universo de la familia y, más en concreto, del matrimonio-tipo de la alta burguesía de su país. En los retratos psicológicos de sus personajes, Bergman introduce algunas constantes referentes al mundo de la pareja presentes en sus primeros trabajos, pero adaptándolas ahora a los nuevos derroteros por los que se encamina la sociedad sueca, por otro lado considerada como un modelo por los demás países de Occidente.

Por medio de una detallada disección del matrimonio prototípico de clase acomodada, Ingmar Bergman pondrá al descubierto las debilidades morales de una estructura social aparentemente progresista pero un tanto reaccionaria en cuanto a su fondo. Es por ello que sus personajes suelen hacer gala de un marcado egoísmo, que se manifiesta de un modo especial en lo que a los sentimientos se refiere. Si en 1948, con el citado *Prisión*, Bergman pone en escena el infierno del *Huis clos* sartreano, en muchas de las películas rodadas en los años setenta reincidirá en el tema pero de una forma menos abstracta, mucho más centrada en la realidad social que le rodea. De todos modos, pese a reconocer la influencia existencialista y sartreana en su obra ¹⁴, el cineasta sueco no llega en ningún momento a identificarse plenamente con el

pensador francés. Ello es debido a que, en medio de los conflictos causados por la incomunicación humana, Bergman siempre preserva un rincón de esperanza para el amor puro, una especie de «santidad» que todos llevamos dentro y que se opone dialécticamente a la «maldad» también permanentemente presente en la condición humana. Aunque los personajes bergmanianos suelen ser tipos atormentados, también existen algunos de ellos cuya sencillez les preserva del «infierno» de la relación sartreana con el otro. Este importante matiz hace que el cine de Bergman no caiga definitivamente en un insondable pesimismo del que de otra manera no se hubiera podido sustraer.

En definitiva, si bien la influencia del pensamiento de Sartre se hace evidente en algunos de los planteamientos argumentales bergmanianos¹⁵, el realizador sueco se aleja del filósofo existencialista francés a la hora de buscar en el *engagement* una vía de solución al conflicto de la incomunicación humana. En su lugar, la solución de Bergman al problema de las relaciones afectivas pasa por una reivindicación del amor, entendido éste como una parte vital constitutiva del ser humano que no debe ser coartada por la complejidad de unas normas morales que, fuera del contexto religioso en el que fueron concebidas, dejan prácticamente de tener razón de ser.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Cfr. COWIE, P. *El cine sueco*. México: Era, 1970, p. 7.
- (2) Cfr. HADENIUS, S.; LINDGREN, A. *Sobre Suecia*. Helsingborg: Instituto Sueco, 1992, p.101.
- (3) En 1951, Bergman rodó una serie de nueve spots publicitarios para la firma de jabón «Brisa».
- (4) BERGMAN, I. *Cuatro obras*. Buenos Aires: Ed. Sur, 1965, p. 21.
- (5) Al hablar Bergman de la «ruptura del cordón umbilical» que unía arte y culto religioso, ciertamente se está refiriendo a lo mismo que Hegel cuando, en las páginas 20-21 del primer volumen de su obra *Aesthetik*, éste afirma que «el arte consume su cometido supremo cuando se ha colocado en el círculo comunitario con la religión y la filosofía". Al romperse este círculo deviene la llamada «muerte del arte». Lo que Hegel no pudo predecir fue que el mercado llegaría a convertirse casi en el único valor y contenido de la obra de arte del siglo XX, una realidad que Bergman denuncia y combate a través de su propia creación, en la cual artista y espectador dan la espalda a los imperativos del mercado y vuelven a conectar con las cuestiones fundamentales del ser humano.
- (6) Declaraciones de Bergman publicadas en el dossier que la compañía exhibidora «Círculo A» elaboró en 1978, con motivo del ciclo-homenaje dedicado al cineasta sueco.
- (7) Vid. los films *Hacia la alegría*, *Juegos de verano*, *Noche de circo*, *El séptimo sello*, *El rostro*, *Como en un espejo* y *Fanny y Alexander*, en los que el universo creativo del artista es evocado a partir de algunas de sus facetas, como son la música, la danza, el circo, la pintura, la magia, la literatura y el teatro.
- (8) BERGMAN, I. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 1992, pp. 29-30.
- (9) Cfr. BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, I. *Bergman om Bergman*. Stockholm: Norstedt & Söners Forlag, 1970, p. 216. Hay una traducción al español de la edición francesa ampliada de 1973 (*Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Anagrama, 1975).
- (10) BERGMAN, I. *Imágenes*, cit., p. 263.
- (11) SICLIER, J. *Ingmar Bergman*. Paris: Editions Universitaires, 1960, p. 23. (Trad. esp. Madrid: Rialp, 1962).
- (12) ARANGUREN, J. L. L. «El séptimo sello», *Film Ideal*, No.142-146 (1961): 33.
- (13) Cfr. COMPANY, J. M. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 31-63.
- (14) Cfr. BJÖRKMAN, S. et al. *Op. cit.*, p. 216.
- (15) Vid. los films *Prisión*, *Noche de circo*, *El silencio*, *Persona*, *El rito* y, particularmente, los de su última etapa: *Pasión*, *La carcoma*, *Secretos de un matrimonio*, *Sonata de otoño* y *De la vida de las marionetas*.

JORDI PUIGDOMENECH es licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona, donde cursa su Doctorado y prepara una tesis sobre la metafísica en el cine de Ingmar Bergman.