

Juan Diego Caicedo González

jdcaicedog@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

CAICEDO GONZÁLEZ, JUAN DIEGO, “Ingmar Bergman y Søren Kierkegaard. Del erotismo más puro a la gravedad de los saltos en la existencia. Segunda parte”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2011, No. 20, pp. 76-103.

RESUMEN

En esta segunda parte continuamos el análisis de las relaciones entre el pensamiento de Søren Kierkegaard y la obra de Ingmar Bergman, a partir de la mirada de ambos hacia la muerte, la crisis del matrimonio y el papel que el artista-poeta desempeña asimismo en ellos. Encontraremos puntos de coincidencia entre el filósofo y el artista, pero también ostensibles diferencias. El texto finaliza con observaciones sobre el estadio religioso en ambas obras.

PALABRAS CLAVE

Bergman, Kierkegaard, cine, filosofía, afinidades, comunidad, cultura.

TITLE

Ingmar Bergman and Søren Kierkegaard: From the Purest Eroticism to the Gravity of Leaps in Existence (Part II)

ABSTRACT

In this second part, we continue with our analysis from the same perspective of the relations between a philosophical thought and an artistic work, now underlining death, marriage crisis, and the artist-poet's role in them. We find points of coincidence between philosopher and artist, but also remarkable differences. The article ends with a discussion of the religious stage in both Bergman's and Kierkegaard's works.

KEY WORDS

Bergman, Kierkegaard, cinema, philosophy, affinities, community, culture.

Afiliación institucional

Profesor Asociado
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia*

Realizador audiovisual y guionista egresado de la Escuela Nacional de Cine, Teatro y Televisión “Leon Schiller”, de Lodz (Polonia). Autor de varios documentales, entre los que se cuenta la serie Cine al Patio, y de películas de ficción. Miembro de los grupos organizadores de siete cineclubes y ex presidente de la Federación Colombiana de Cineclubes. Crítico en varios diarios, revistas y publicaciones especializadas, como *El Espectador*, *Nueva Frontera*, *El País*, *Pluma*, *Ojo al Cine*, *Cinemateca* y *Kinetoscopio*. Autor de tres libros sobre cine. Docente y tallerista de varias universidades, centros e instituciones culturales colombianas.

*En la primera parte de este artículo, en el número anterior (*Ensayos*, 19, 2010) por una equivocación que lamentamos, el autor apareció afiliado a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Recibido febrero 21 de 2011
Aceptado mayo 20 de 2011

Ingmar Bergman y Søren Kierkegaard Del erotismo más puro a la gravedad de los saltos en la existencia. Segunda parte

Juan Diego Caicedo González

Bergman revive la danza de la muerte¹

En el Medioevo, sobre todo el nórdico y sus secuelas —teniendo en cuenta que el espíritu del Renacimiento, liberado de las obsesiones atormentadas, es fundamentalmente italiano²—, se hicieron célebres las ilustraciones de la *danza de la muerte* en los misales y las iglesias. El temor al juicio final rondaba los rincones y era agudizado por las guerras, las epidemias de peste y las voces de predicadores como Bernardo de Claraval, Antonio de Padua, Bernardino de Siena y Vicente Ferrer —canonizados por la Iglesia católica—, preparados para atemorizar las conciencias llamando a cambios de vida y de comportamiento. El pintor alemán Hans Holbein hijo, cuyo Cristo yacente en el sepulcro es exaltado en *El idiota* de Dostoievski, toma como

¹ Por un error involuntario, el autor de la primera parte de este artículo, publicado en el número 19 de esta revista, fue presentado en dicha edición como profesor de la Universidad Autónoma de México cuando, en realidad, es profesor de la Universidad Nacional de Colombia.

² Véase Jakob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 4a. ed., Buenos Aires: Losada, 1962. El concepto de Renacimiento fue precisado, en el sentido más estricto, por Burckhardt, en su célebre y celebrada obra; él lo entendía como un fenómeno que solamente había podido acontecer en Italia. Por eso resultan equívocas las afirmaciones de ciertos historiadores del arte que hablan de un casi idéntico Renacimiento contemporáneo en el norte de Europa, donde los cambios de mentalidad y cultura fueron, evidentemente, posteriores a los italianos. La influencia de la Edad Media en los países del norte se prolongó durante mucho más tiempo que en Italia. El *Tratado de la consideración*, de Bernardo de Claraval, del cual se habla más adelante, puede consultarse en san Bernardo, *Obras completas*, vol. II, Madrid: BAC, 1994, pp. 49-234.

motivo esa danza en la serie de 51 dibujos titulada *Imágenes de la muerte* (1524-1526), cuyos tintes son, en palabras de hoy, de humor negro, el mismo con que El Bosco y Piotr Brueghel, cada uno con su propio estilo, representaron temas como la brutalidad y el primitivismo de las conciencias, el infierno y la condenación. En las ilustraciones de Holbein, realizadas durante su estadía en Basilea, la muerte, representada en una o varias calaveras animadas, de sonrisas y ademanes sardónicos, acompaña a los hombres desde la creación hasta el juicio final, precede o sigue sus pasos, los escolta, los guía, los agobia, los aconseja o los inspira. Está al lado de Dios creador, sale con Adán y Eva del Paraíso, labra la tierra a su lado. Viste elegantemente, como corresponde a un miembro de la jerarquía eclesiástica, y se pavonea por la corte papal (Bernardo de Claraval, en su tratado *De la consideración*, le recomendaba a su antiguo discípulo de orden religiosa, el papa Eugenio, que no dejara nunca de pensar en la muerte y sus “posibilidades” ulteriores). Toca el sombrero de un cardenal que instruye a un caballero, está detrás de un predicador y de un religioso, vigila los movimientos de un médico, un rey, un emperador, un juez, un abogado y un noble. Los caballeros, los ricos, los comerciantes, los astrónomos, los vendedores ambulantes, los marinos, los agricultores, los ancianos y hasta los niños se ven sometidos a la danza del poderoso personaje que, socarronamente, los empuja o los zarandea, los lleva de la mano, los acusa o los condena, siempre con gesto burlón e irreverente.

En la Edad Media, y también posteriormente, una muerte de atribuciones omnímodas hizo carrera en la música gracias al *Dies irae*, literalmente *Día de ira* o *de la ira*, secuencia gregoriana —himno que se canta entre la segunda lectura y el evangelio— referida al juicio final, que hacía parte de la misa de difuntos o *requiem* y que desde entonces ha sido citada por muchos compositores, entre ellos Héctor Berlioz (*Sinfonía fantástica*), Franz Liszt (*Totentanz* o *Danza de la muerte*), Serguéi Rachmaninov (*Rapsodia sobre un tema de Paganini*) y Dimitri Shostakovich (marcha fúnebre que sigue a la muerte de Hamlet, en música incidental compuesta para una versión de la pieza teatral), para no hablar de los múltiples *requiems* compuestos con música original, apartada por completo del modelo melódico gregoriano, pero no del texto litúrgico, por compositores como Mozart, Verdi, Cherubini, Dvorák, Fauré y Penderecki. Esa secuencia o himno gregoriano se escucha, con todo el ímpetu del caso, durante la procesión de los flagelantes, penitentes y monjes predicadores que se presencia en *El séptimo sello* (*Detsjundeinseglet*, 1956), célebre película de Ingmar Bergman.

Todo ello apunta a que es en la obra de Bergman, más que en la de ningún otro cineasta, donde el cinéfilo encuentra cuadros semejantes. Como en sus películas, lo mismo que en las geniales obras de Holbein o en el *Dies irae*, la muerte es, también, trasfondo sustancial del pensamiento de Kierkegaard, para quien la elección existencial acertada conlleva, de hecho, la inmortalidad. La “seriedad” y la omnipresencia de la muerte se anuncian con estremecedores clamores a cada paso, echando abajo las resistencias escapistas del espectador, como sucedió, según la Biblia, cuando las trompetas del ejército israelita de Josué echaron abajo los muros de la acosada Jericó de los gentiles. En esa omnipresencia, como

acontece en toda obra artística, hay cosas mayores y menores, obras maestras y otras que no lo son tanto. Pero, tanto para el director sueco como para el autor del *Tratado de la desesperación*, la muerte está ligada a la angustia; una no se explica sin la otra; ellas son las dos caras de una misma moneda. Y, por lo regular, Bergman representa la interdependencia de esas dos caras en función de las relaciones de pareja y la vida matrimonial que, muy raramente —acaso con excepción de la que presenta en filmes como *Llueve sobre nuestro amor*—, es paradisiaca: el armonioso acuerdo, si se consigue temporalmente, es seguido o precedido por la angustia.

La más popular de las danzas de la muerte que Bergman lleva al cine es, desde luego, *El séptimo sello*. En ella, el caballero Antonius Block (Max von Sydow), quien regresa de las Cruzadas, juega ajedrez con la mismísima ama del mundo, que hace y deshace con su guadaña: la muerte (Bengt Ekerot). El hecho de que le pida un aplazamiento de la hora crucial, aquella en que deberá exhalar su último suspiro circundado por la fetidez de la peste, los llamados estentóreos de los predicadores a la conversión, las flagelaciones procesionales y la descomposición de una sociedad que se deshace en el pánico (angustia) colectivo, es sintomático y relevante en cuanto a la conexión con los puntos de vista de pensadores como Kierkegaard y Heidegger, al igual que en lo relativo a la personalidad del cineasta, que confesaba haber perdido la fe y sus creencias religiosas luteranas con la realización de esta película.

En *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1950), la muerte acaba con el primer y único amor de Marie (Maj-Britt Nilsson), quien se refugia en la danza y, convirtiéndose en bailarina profesional, se deja absorber por ella sin poder olvidar aún su cruel golpe anímico. En realidad, se trata de una versión moderna de la vieja danza de la muerte. A pesar de su oficio, en que ha logrado sobresalir enormemente, la vida ha perdido todo sentido para Marie: su soledad e infortunio existenciales son desesperanzadores. Aunque nadie, al seguir sus gráciles movimientos y cordiales sonrisas, puede sospecharlo —nunca un ser está más angustiado que cuando parece no estarlo, precisaba Kierkegaard—, Marie se ha hundido en la nada; el vértigo angustioso la ha precipitado al abismo del vacío; no tiene nada en qué creer ni qué esperar. Sus días están signados por la muerte, por una ausencia irremediable. Infinidad de seres humanos han sido dominados por idénticas sensaciones y sentimientos; mas lo que aquí cuenta es la maestría con que Bergman los comunica a través de una sucesión de cuerpos semidesnudos al aire libre, aguas misteriosas, silencios, música y un rostro espiritualmente fatigado, lacerado en su intimidad y soledad por la proximidad de la nada. Esta película, como las que la antecedieron, se hace cuando el existencialismo filosófico empieza a cincelar las mentes de los intelectuales de Europa y el mundo. Bergman, confeso conocedor de Sartre, parece ser entonces su portavoz cinematográfico más eminente.

La situación se repite, pero con la variante de un personaje masculino, pastor protestante, en *Los comulgantes* (*Nattvardgästerna*, 1962). También en ella, la muerte danza a sus anchas con un ministro del culto religioso, remembranza de los clérigos acosados por las calaveras en las imágenes del gran Holbein.

Poema fílmico sobre la muerte, de un virtuosismo cinematográfico envidiable, es *Gritos y susurros* (*Viskningarochrop*, 1971), en que Agnes —la magnífica Harriet Andersson, quien fue mujer de Bergman— ha enfermado gravemente, agoniza y no quiere ni puede vivir y morir como quisiera: sin dolor. Finalmente muere para volverse a levantar del lecho donde es velada por su fiel criada Anna (Kari Sylwan), aunque sin resucitar, como acontece en *La palabra* (*Ordet*, 1955) de Dreyer. Su crítico estado ha convocado a sus dos hermanas y a sus cuñados a un reencuentro familiar durante el cual salen a relucir todos los trapos sucios, ocultos por mucho tiempo; odios, fracasos familiares, ternuras frustradas y hondos desengaños componen este cuadro, tan áspero y crudo como bellamente contemplativo, del crepúsculo de un ser humano a quien la muerte le juega la mala pasada de ser incomprensiblemente inoportuna, agresiva y morbosa. Prevalece aquí la *angustia del mal*: Agnes es una buena mujer, dulce y cálida, pero la agonía se ensaña ferozmente con ella, como mal lleno de ponzoña y sadismo; lo mismo sucede a su alrededor, de manera atroz y moralmente inaceptable: Karin (Ingrid Thulin), una de sus hermanas, introduce por su vagina sangrante fragmentos de cristal de una copa rota, como símbolo de su fracaso erótico y conyugal; ella, además, ha perdido todo afecto filial hacia su hermana María (Liv Ullmann). El sufrimiento descomedido, en transición hacia lo que Agnes no sabe si es benéfica eternidad o qué, la arroja estrepitosamente, con sus gemidos mortales, al vacío de una *posibilidad sin posibilidad*, fin sin posible consuelo ni aquí ni allá, ni en el tiempo ni en la incierta infinitud.

Pobladas de muertos y fantasmas vivientes —como en ciertas obras de Strindberg— están asimismo muchas otras películas de este director: *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1966) y *Fanny y Alexander*, en las cuales los muertos hablan con los vivos y participan de sus penas y fijaciones; *Hacia la felicidad* (*Tillglädje*, 1949) y *Fresas salvajes*, donde también seres difuntos influyen en la vida de los personajes principales; *Vergüenza* (*Skammen*, 1967) y *El huevo de la serpiente* (*The Serpent's Egg*, 1976), donde las historias de los protagonistas transcurren en un ambiente social propicio para parábolas sociopolíticas sobre el intrincado envilecimiento de muchas personas, entre ellas quienes son exterminados y masacrados sin consideración alguna. En *Pasión* (*En passion*, 1968) se crea una metáfora fúnebre: alguien mata ovejas repetidamente, con una crueldad paralela a la que se percibe en las relaciones interpersonales relatadas por la trama; por otra parte, Anna (Liv Ullmann), la coprotagonista, no puede olvidar el accidente que ha causado la muerte de su marido y de su hijo. En *Fresas salvajes* y *Cara a cara* (*Ansiktemotansikte*, 1975), los protagonistas son testigos, por obra de pesadillas, de su propia muerte; luego de invocar nombres de difuntos que les son caros, se ven a sí mismos en el más allá.

La pregunta por la muerte y su sentido último jamás se dejará de lado en la obra del cineasta sueco. Bien sea afirmando indubitadamente la fe, como en *El manantial de la doncella* y varias otras hasta *El séptimo sello*, o bien negándola en sus libros y declaraciones de prensa, los seres de sus ficciones existen y *son relativamente a la muerte*, cuya facticidad, tan difícil de explicar racionalmente y de aceptar, los sacude, les duele y los exaspera. Eso es, precisamente, la angustia; frente a ella es imperativo hacer algo, *dar un salto*, tratar de fugarse de su

acoso refugiándose en los edénicos jardines sensoriales y estéticos —sin ética—, los cuales, según Kierkegaard, producen mayor angustia y jamás resuelven sus incesantes agitaciones, sino que las agudizan; o, según el existencialismo no religioso de Heidegger, muy distinto de la visión trascendente cristiana del pensador danés, habrá que erguirse —estar *yecto*— e intentar *resolver* tan espinosa cuestión con la firmeza de quien, consciente de su finitud, se proyecta en su tiempo histórico, medido y limitado de antemano, con un proyecto vital definido históricamente. O suicidarse: Albert Camus, admirador de Heidegger, situaba la *posibilidad* del suicidio como el aspecto capital y más inmediato de la filosofía:

No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. Lo demás, si el mundo tiene tres dimensiones, si el espíritu tiene nueve o doce categorías, viene a continuación. Se trata de juegos; primeramente hay que responder. Y si es cierto, como pretende Nietzsche, que un filósofo, para ser estimable, debe predicar con el ejemplo, se advierte la importancia de esta respuesta, puesto que va a preceder al gesto definitivo. Se trata de evidencias perceptibles para el corazón, pero que se deben profundizar a fin de hacerlas claras para el espíritu.³

Hamlet, incitado por la vida a filosofar, siendo príncipe, cuando habría podido ser rey, respondía a su manera a la pregunta de Camus:

¡Oh! ¡Que esta sólida, excesivamente sólida, carne pudiera derretirse, deshacerse y disolverse en rocío! [...] ¡O que no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio! [...] ¡Oh Dios! ¡Dios! [...] ¡Qué fastidiosas, rancias, vanas e inútiles me parecen las prácticas todas de este mundo! [...] ¡Vergüenza de ello! ¡Ah! ¡Vergüenza! ¡Es un jardín de malas hierbas sin escardar, que crece para semilla; productos de naturaleza grosera y amarga lo ocupan únicamente!⁴

Para un artista y su público cuenta igualmente ese ejemplo. No cabe duda de que Bergman, cuya veneración por Shakespeare era bien conocida, estuvo tentado por la opción del suicidio, como lo están varios de sus personajes, quienes lo ponen por obra en más de una ocasión: Birgitta Carolina (Doris Svedlund), la infeliz prostituta de *Prisión* (*Fängelse*, 1949), que no puede cumplir su sueño de amar; el Jonas de *Los comulgantes*, que muere considerando los desastres que se ciernen sobre el planeta; Johan (Erik Hell), el pobre ser marginal de *Pasión*, acusado injustamente de ser el responsable del violento fin de las ovejas; el envilecido Vergerus (Heinz Bennent) de *El huevo de la serpiente*, que experimenta letalmente con conejillos de Indias humanos, figura simbólica de los médicos del *Führer* en los campos de concentración. Había, en el ser más íntimo del autor de *Persona*, algo que le impedía, en medio de sus hiperangustiosas emociones e intuiciones, proceder al suicidio o preconizarlo en calidad de consigna, como lo hacen determinadas sectas y también algunos artistas.

³ Albert Camus, *Obras I*, Madrid: Alianza, 1996, p. 214.

⁴ William Shakespeare, “Hamlet”, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1960, p. 1.324.

Nada, muerte e intemporalidad como claves de la subjetividad

Cuando firmaba sus primeros escritos con seudónimos, Kierkegaard, fingiéndose poeta, parecía, por momentos, estar muy próximo a una concepción no trascendente, sin fe, de la muerte, o por lo menos comprenderla muy bien. El hombre estético —en últimas, el pagano o, lo que es peor, el cristiano que vive como pagano— es, en efecto, quien aplaza indefinidamente la respuesta al llamado de la eternidad, de Dios, rechazándolo y, finalmente, convirtiendo el aplazamiento en un *no* definitivo, odiándolo, aferrándose desesperadamente a la temporalidad; no queda otra alternativa que la muerte en vida, verse sofocado por la angustia hasta la perdición:

Y ¿en qué consiste su preocupación [la del pagano estético]? Es un afán de llegar a ser más y más la *nada*, puesto que todo lo que busca es de seguro nada; un afán de ascender más y más en la grandeza, es decir, de hundirse más y más en la preocupación abisal; puesto que la preocupación de la grandeza terrena, ¿qué otra cosa es sino la preocupación del abismo? [...] él mismo no existe, su íntima esencia está consumida y desustanciada en el servicio de la nada; esclavo de la vanidad, voluble, a merced de la mundanidad vertiginosa, dejado de la mano de Dios, ha cesado de ser hombre; en su interioridad está como muerto, pero su grandeza pulula fantasmática entre nosotros: y es la que vive.

Como un alma en pena que no encontrara descanso entre las tumbas, así el pagano vive semejante a un espectro, es decir, que no vive [...] El verdugo de sí mismo no vive [...] hasta el día de mañana, está desahuciado desde el momento en que ha cancelado lo eterno; ni siquiera vive en el día de hoy, aunque viva, y mucho menos hasta mañana, ya que para vivir mañana es preciso haber vivido hoy [...] Le rodean, vivo o muerto, las tinieblas más sombrías y nefastas, a él que ni vive ni muere y, sin embargo, vive —sí—, como en un infierno.⁵

Si uno se atiene al Kierkegaard que, empleando seudónimos, hace inicialmente el papel de un poeta en proceso de conversión de hombre estético a hombre ético —una de cuyas imágenes más vivas se encuentra en *La repetición*, texto autobiográfico donde un joven renuncia a su amada, es decir a la ética matrimonial, hallando consuelo en el libro de Job—, a hombre que vive en el presente del día a día conyugal, *repetición* actualizada e incesante de lo que es la antesala de la eternidad, la eternidad misma pero dentro de las apariencias temporales de finitud; si nos atenemos a este, para el hombre ético, un presente que no termina nunca —y por eso se hace decididamente infinito— es de verdad infinito; para ese individuo ético, la muerte no es una preocupación por cuanto vive en una constante superación de la angustia, constancia que no alcanza, sin embargo, la plenitud. Ello porque el matrimonio termina siendo una limitante —y grande— de la búsqueda de la eternidad, siendo solamente el hombre religioso quien pone *en suspenso* la ética, primero con el *temor* y *temblor* del *salto al vacío* de una infinitud desconocida e inquietante; luego, con la entereza del sosiego absoluto, la alegría y la obediencia ante la misteriosa existencia de Dios y sus exigencias de radicales renunciaciones a la temporalidad; él, determinado por la fe, ni se tortura

⁵ Søren Kierkegaard, *Los lirios del campo y las aves del cielo*, Madrid: Guadarrama, 1963, pp. 174 y 202-203.

ni agobia jamás con la idea de la muerte porque esta no existe para su conciencia, pues no hay muerte para la fe: “El cristiano distinguido está lleno de fe, por eso se remonta en las alturas sobre el abismo de la grandeza terrestre”⁶.

Esta es la generalidad de la religiosidad respecto a la muerte, pero, en últimas, es cada individuo en particular quien puede dar una respuesta concreta a la *posibilidad* del salto hacia el infinito. El plano subjetivo, íntegramente personal e irrepetible, el de la relación de tú a tú con Dios, o con otros hombres, mas mediando un tercer ser —Dios mismo—, es la base de las consideraciones que hace el danés sobre la existencia, pues parte de sí mismo, de su experiencia más personal e íntima, para sacar sus conclusiones, mostrándose enemigo implacable de la masificación, del número de adeptos a una idea, del instinto gregario o del juicio de los demás o para los demás como medida de la verdad. Lo afirmaba con modestia y total sinceridad:

El hombre de espíritu se distingue de los hombres que somos nosotros por su capacidad de soportar el aislamiento; su rango, como hombre de espíritu, es proporcional a la intensidad con que puede soportar el aislamiento, mientras que los hombres que somos nosotros permanentemente necesitamos de “los otros”, del grupo; nos morimos, nos desesperamos, si no estamos resguardados por la pertenencia al grupo, por tener la misma opinión que el grupo, etcétera.

Lo sé, sé también lo que me ha costado, lo que he sufrido, lo que solo puede expresarse con una palabra: nunca he sido como los otros. ¡Ay, el tormento más intenso y terrible de la juventud: no ser como los otros, no vivir un solo día sin recordar con dolor que no es como los otros, no poder correr con la manada, que es deleite y alegría de la juventud!

Con los años, este dolor se sobrelleva cada vez mejor, pues cuanto más uno se convierte en espíritu menos duele no ser como los otros. Espíritu significa precisamente no ser como los otros.⁷

También Bergman experimentó el dolor de no ser como la manada, y declaraba cómo, en su juventud, debido a su aspecto físico, poco atractivo por su rareza y escaso lucimiento exterior, y a una mayor rareza —la de amar a fondo el teatro, la música y la literatura (leía a Strindberg, Camus y Sartre, aunque, a la larga, leía todo lo que podía sin mayor discernimiento; esto les ha sucedido a muchos otros; las cosas cambiarían después, con su entrega casi completa a las imágenes)—, se sentía excluido de toda posibilidad de socialización, pues era víctima de un complejo de inferioridad y de lo que ahora se denomina —tan desagradablemente— una “crisis de autoestima”:

Yo estaba inhibido en todos los terrenos. Me costaba expresarme; por ejemplo, era algo tartamudo, cosa que todavía me ocurre alguna que otra vez. Me costaba escribir, esto era extremadamente difícil. No sabía dibujar, no sabía cantar, tocaba más o menos un instrumento, pero muy mal porque no sabía leer las notas. No sabía bailar. Estaba limitado desde cualquier punto de vista.⁸

⁶ Kierkegaard, *Los lirios...*, p. 176.

⁷ Søren Kierkegaard, *El Instante*, Madrid: Trotta, 2006, pp. 80 y 191-192.

⁸ S. Björkman, T. Manns y J. Sima, *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Barcelona: Anagrama, 1975, p. 27.

Según Kierkegaard, el hombre se encuentra, tarde o temprano, sea cual sea su peculiaridad, ante la necesidad de *comenzar* un camino —el comienzo es vital en cuanto *salto*, ruptura radical con un estadio anterior—, ya de inmortalidad, ya de fugacidad: “una elección, no entre lo rojo y lo verde, ni entre la plata y el oro; no, una elección entre Dios y el mundo”⁹. Y esa elección, en cada caso, comporta solamente un individuo, un sujeto cabalmente autónomo, a la vez igual en el género —Kierkegaard recalca sobremanera en *Las obras del amor* esa igualdad como condición insustituible para amar a los demás— y diferente en su interioridad, en lo oculto —para los demás, no para Dios— de sus cavidades espirituales; la elección, la escogencia de una alternativa se hace ante Dios (el hombre es un continuo *hacerse*, el creyente no nace como tal, se *hace* en la lucha con el mundo), única y libremente, sin concurso ninguno de otro hombre, por querido e influyente que sea:

Exclusivamente hay uno solo que se conoce por completo, que en sí y por sí mismo sabe lo que es, y este es Dios; y Él también sabe lo que cada hombre es en sí mismo, ya que el hombre precisamente es sí mismo delante de Dios. El hombre que no lo sea delante de Dios, tampoco lo será en sí mismo, pues no se puede ser esto sino siéndolo en Aquel que es en sí y por sí mismo. Y siendo sí mismo en tanto se es en Aquel que es en sí y por sí mismo, se puede también ser en o para los demás; pero no se puede ser sí mismo si solamente se es para los otros.¹⁰

Por eso, cada hombre religioso triunfa sobre la muerte de una manera peculiar, nunca cabalmente comprendida por los otros, por los demás, pues el mundo se opone con fuerza y rabia a todo lo que le recuerde la esencia intemporal de la condición humana:

El cristianismo del Nuevo Testamento es, sobre todo, lo contrario a nosotros los hombres (para los judíos un escándalo, para los griegos una locura); está destinado a exasperarnos a nosotros los hombres hasta tal punto contra él, que tan pronto como se escucha es la señal para el más apasionado odio y la más cruel persecución.¹¹

Cada cristiano —Bergman lo fue durante buena parte de su vida y, aunque lo criticó, siempre reconoció el papel que el cristianismo desempeñó en su vida—, movido por Dios, encuentra su *instante*, el momento que puede y debe aprovechar para instalarse en la eternidad desde su posición en la vida, en su presente, siendo ese *instante* una ráfaga de tiempo dentro de lo que es el no-tiempo, la absoluta perdurabilidad e inmutabilidad de la divina Providencia, que ha hecho partícipe al hombre de ellas:

Solo cuando el hombre está ahí y cuando arriesgue como hay que arriesgar (lo que precisamente la inteligencia mundana y la mediocridad tratan de evitar), entonces es el instante —y el hombre del instante obedece así a las circunstancias—. Si no entra en juego otra cosa que inteligencia mundana y mediocridad, el instante nunca llega. Mas cuando llega el hombre indicado, sí,

⁹ Kierkegaard, *Los lirios...*, pp. 96-97.

¹⁰ Kierkegaard, *Los lirios...*, p. 151.

¹¹ Kierkegaard, *El Instante...*, p. 63.

entonces es el instante. Pues el instante es justamente lo que no está en las circunstancias, lo nuevo, la irrupción de la eternidad.¹²

Solamente el amor auténtico a los demás, el que parte del amor a Dios, en condiciones de constancia irreversible, obediencia incondicional a su voluntad, silencio capaz de escucharlo en la meditación y la oración o, más bien, en las obras de que este amor es capaz, se constituye en el principal garante de la eternidad, de la no-muerte o el no-hundimiento en los fangales inestables y ambiguos de la nada, de lo que no dura nada ni significa nada en los términos de Dios, o sea la fuga hacia la diversión, el embotamiento de lo fugaz, la indecisión, la inconstancia y el desaliento, a los que conduce irremisiblemente el abuso de los *instantes* sin el arraigo en la eternidad. Gracias a tales obras, el amor da sentido a la vida y la perpetúa en el sínfin de lo ilimitadamente vasto de las promesas evangélicas:

Por mucho que sea lo que el mundo te arrebatte, aunque sea lo más querido; por mucho que sea lo que haya de acaerte en la vida; por más que llegaras a sufrir por tu esfuerzo, por el bien que tú buscas; ya sea que los seres humanos te vuelvan la espalda con indiferencia o se encaren contigo como enemigos; aunque nadie quisiera reconocerte o le diera vergüenza reconocer aquello en que te es deudor; aunque hasta tu mejor amigo hubiera de negarte; si, con todo, en alguno de tus esfuerzos, en alguno de tus actos, en alguna de tus palabras, has tenido verdaderamente al amor como co-sabedor, consuélate, porque el amor permanece. Lo que tú sepas con él te será recordado para consuelo tuyo. ¡Oh, más bienaventurado que cualquiera que fuera la hazaña que algún ser humano haya realizado y más bienaventurado que si los espíritus le hubieran sido sumisos, más bienaventurado es ser recordado por el amor!¹³

Eso es, tal vez, lo que más acerca a Kierkegaard y Bergman. Aunque, en su obra, un cierto pesimismo —producto del abatimiento interior y de la angustia por los que renunció finalmente a la fe— terminó siendo rasgo distintivo, este último nunca renunció a aceptar la *posibilidad* —¡al menos la posibilidad!— del amor, el que sentía por la vida, las mujeres, sus hijos, su país, el arte y su público, amor nunca tan mayúsculo como lo proclamaba el primero, pero al fin y al cabo amor: la temática centrípeta de sus películas, si no como hecho consumado, al menos como interrogante: ¿existe o no existe?, ¿es posible o es imposible amar? “El amor es —según Bergman— la única santidad que existe realmente. Su origen es únicamente terrestre (en lo que difiere diametralmente de Kierkegaard); el amor es la única forma concebible de santidad”¹⁴.

En el espíritu del cineasta sueco, siempre acosado por los nexos entre el amor y la muerte, intervenían los ecos procedentes de una metafísica muy occidental, iniciada por Platón, de las relaciones entre el tiempo y lo que lo supera, entre finitud e infinitud *posible*, entre día a día y eternidad *posible*, aun cuando hubiera decidido renegar de los dogmas cristianos, a los

¹² Kierkegaard, *El Instante...*, p. 187.

¹³ Søren Kierkegaard, *Las obras del amor*, Salamanca: Sígueme, 2006, p. 361.

¹⁴ Björkman, Manns y Sima, *Conversaciones...*, p. 166.

que Hamlet se siente sujeto. Al fin y al cabo, la inclinación a hacer depender el tiempo de la eternidad se halla tanto dentro como fuera de estos dogmas, de lo cual pueden servir de ejemplo, entre muchos, dos de las obras cumbres de la dramaturgia universal: *Antígona* y *Don Juan*. Bergman sostenía lazos irrompibles de familiaridad con la dramaturgia, pues, en su calidad de director teatral y dramaturgo, amaba a Sófocles, Shakespeare, Molière, Strindberg y otros maestros.

Sófocles y Molière, por ejemplo, vieron tales nexos de forma muy semejante: Antígona exige una sepultura digna para su hermano Polinices en medio de los furiosos de la política terrena, porque, como hijo del rey Edipo, es hombre digno de una tumba que simbolice su entrada honrosa al eterno hades; de esta manera se lo hace saber a su hermana Ismene:

Opina como quieras; yo le voy a enterrar;
no me importa morir obrando de ese modo.
Yaceré como amiga de quien lo es para mí
tras cometer mi crimen piadoso; y, como eterna
será mi estancia allá, más debo complacer
a ellos que a los que viven; y tú, si te parece,
sigue menospreciando lo que los dioses honran.¹⁵

Y en el *Don Juan* de Molière, que es todo salvo una comedia más —¿son, de hecho, comedias algunas piezas de éste?, se preguntaba Hegel—, base del libreto de Lorenzo da Ponte para la ópera de Mozart, se puede leer lo siguiente en las escenas IV y V del último acto, cuando el criado Sganarelle —en la ópera, Leporello— le reprocha a Don Juan estar yendo más allá de todo límite permisible al invitar a cenar al espectro de quien ha asesinado:

SGANARELLE. Señor, ¿qué diablo de estilo empleáis? Esto es mucho peor que lo demás, y os prefería tal como erais antes. Confiaba siempre en vuestra salvación; mas ahora es cuando he perdido la esperanza, y creo que el Cielo, que os ha soportado hasta aquí, no podrá tolerar en absoluto esta última iniquidad.

DON JUAN. ¡Bah, bah! El Cielo no es tan riguroso como piensas; si cada vez que los hombres...

SGANARELLE (*viendo al Espectro*). ¡Ah, señor! Es el Cielo quien os habla y os envía un aviso.

DON JUAN. Si el Cielo me envía un aviso, tiene que hablar con más claridad si quiere que lo entienda.

EL ESPECTRO. Don Juan no tiene más que un instante para poder alcanzar la misericordia divina, y si no se arrepiente ahora, está decidida su condenación.¹⁶

Optar por *lo uno o lo otro*, en función de la eternidad, es, pues, en el gran teatro universal y, en tantas obras de arte cimeras, toda una cuestión.

¹⁵ Sófocles, “Antígona”, en *Tragedias*, Barcelona: Planeta, 1985, p. 405.

¹⁶ Molière, *Obras completas*, México: Aguilar, 1991, p. 509.

El enfrentamiento entre cónyuges y amantes: todo lo contrario del ideal matrimonial

No habría que ir tan lejos en la obra bergmaniana, hasta los confines de la guadaña amenazante, sarcástica y maliciosa de Holbein —que se burla sin cesar de todos a quienes encuentra demasiado afianzados en lo terrenal—, para hallar una traducción artística de la angustia kierkegaardiana. En esas obras, el escenario más corriente del conflicto angustioso de los individuos consigo mismos y con los demás se da en las relaciones de pareja, sobre todo cuando el amor al otro es, en realidad, solo amor a sí mismo, y el amor del matrimonio se disuelve en un verdadero odio entre los cónyuges, expresión también de ese único amor egoísta a sí mismo que es la otra cara de la moneda. De ello habló claramente Kierkegaard, como se verá.

Bergman dramatiza esos afectos descarriados, odios y egocentrismos con una intensidad y una densidad solo comparables a los de su antecesor, August Strindberg, de quien se consideraba un descendiente artístico poco feliz, pues así como lo admiraba mucho, llevándolo a las tablas y al cine, lo sentía muy ajeno, de manera similar a lo que sentía personalmente —como el mismo Strindberg— por sus distintas esposas y a los sentimientos que abrigaban sus personajes, hombres o mujeres, entre sí.

Hacer del matrimonio un idilio sin fisuras no es, desde luego, una tarea cómoda. Kierkegaard lo sabía, como lo saben tantos ilusos que luego han quedado decepcionados. El hombre estético (ego magnificado; anteposición, a como dé lugar, del placer y de las gratificantes conveniencias personales; sensualidad insaciable; atracción polígama por múltiples objetos eróticos; inconformidad con el orden y la paz hogareños, demasiado alejados de la aventura y las sensaciones novedosas; flexibilidad campante de principios o carencia total de éstos) combate dura y descarnadamente con el ético (afectuoso, leal, fiel, responsable, ordenado, paciente, comprensivo, consecuente con sus principios; estética subordinada a la ética), o, más bien, el hombre combate con la mujer y esta con él hasta llegar a verdaderas batallas, a confrontaciones infernales que convierten el amor en odio, la paz en belicosidad sin tregua. Por lo demás, Kierkegaard, después de haber escrito sus vehementes odas al vínculo matrimonial, después de renunciar a Regina Olsen, y con el correr del tiempo, torna su entusiasmo por el himeneo en una mordaz y encarnizada crítica cuando este se hace fatalmente mundano al estancarse en lo puramente monetario y material, y es condescendiente con un paganismo disfrazado de cristianismo. Se ensartó en una idealización del celibato —rara en un luterano— que expresó con un dejo de amargura y “no sin cierto tono de fanatismo” —dirían algunos— excusable en alguien tan honesto y visceralmente consecuente con su fe, pero inadmisibles para muchos otros cristianos como él:

Aun cuando el Salvador no dijera nada acerca del celibato, a mí me parece que es evidente, que no es necesario decir que un cristiano no se case; sería realmente lo mínimo que se le podría exigir a alguien que ha sido salvado, y a un precio tan alto como es la dolorosa vida y muerte de Otro; sería lo mínimo que se le podría exigir: que no produzca más perdidos engendrando hijos.¹⁷

¹⁷ Kierkegaard, *El Instante...*, p. 122.

El presunto fanatismo de tal apreciación habría que encontrarlo al analizar estas palabras en su contexto: hacen parte del último número, el décimo, de *El Instante*, periódico fundado, dirigido y escrito solo por Kierkegaard, que quedó manuscrito y sin publicar antes de su muerte, cuando daba su última gran batalla contra la Iglesia luterana danesa, cuyos clérigos o pastores, casi todos casados, eran remunerados por el Estado. Kierkegaard se oponía tajantemente a esa forma de religiosidad mundana, pagana en la práctica, que había convertido la lucha contra el mundo —representado en el afán de lucro, las prebendas, las ambiciones jerárquicas, el prestigio social, el amparo político—, característica del cristianismo comprometido con el mensaje evangélico, en un imperdonable sometimiento a este y a las medidas temporales de una fe acomodada, conformista y rutinaria. Su severa reprobación del casamiento de los pastores —ritual que contribuía poderosamente a mantener, quizá más que nada, ese estado de cosas— se deriva, pues, de un cuestionamiento mucho más amplio y espiritual a una existencia en que se vivía sin fe pero aparentando tenerla y sin que los supuestos creyentes lucharan realmente por la salvación y la eternidad. Pero el matrimonio en sí mismo, cuando antepone el amor a Dios a cualquier otra consideración, siguió teniendo siempre un gran valor para él, que amó a su padre, hombre casado, más que a cualquier otra persona en su vida.

En el cine de Bergman proliferan, entre cónyuges o parejas que conviven, las injurias e insultos, los gritos, las bofetadas y golpes, las humillaciones mutuas, las ropas sucias lavadas en casa y también fuera de ella. Algo similar ocurría en su vida: meses antes de morir le dio en público un bofetón a Liv Ullmann, de quien se había separado años atrás y quien, luego de su reconciliación, lo acompañó en sus últimos días; en *Linterna mágica*, su autobiografía, da cuenta de agresiones físicas entre personas cercanas, entre ellas su padre y su madre, y él mismo.

En eso consiste, precisamente, la angustia: en la dificultad o, muchas veces, imposibilidad de dar el *salto cualitativo* de un estadio a otro, en lo problemático que resulta para el hombre aceptar que el presente pueda asumirse desde una unión matrimonial que el cristianismo, en cuyo seno moral fueron educados Kierkegaard, Bergman y Heidegger, encauza hacia un propósito de eternidad, siempre y cuando dicha unión empiece por el amor a Dios y al prójimo, anteponiendo el prójimo, en general, a la propia esposa, algo que el pensador-poeta danés no se cansó de enfatizar.

¿Qué queda, entonces, del elogio kierkegaardiano del matrimonio en el teatro de Strindberg y en el cine de Bergman? Nada más ni nada menos que el intento, reiterado una y otra vez, de reiniciarlo, de empezarlo nuevamente, con la misma o con otra persona; la esperanza —¡ahora sí!— de no fracasar nuevamente, de encontrar a alguien mejor, de amar y ser amado —¡al fin!— como se ha soñado; el propósito de ser —¡ahora sí!— fiel y encontrar a alguien también fiel; la ilusión, nunca deshecha del todo, de encontrar un ser afín, con quien sea posible —¡al fin!— entenderse y complementarse. Es lo que Bergman se complace en estudiar psicológica y artísticamente con mayor propiedad. Eso no demeritaría el concepto de matrimonio que tenía Kierkegaard; antes bien, lo reafirmaría, en el sentido de que en el hombre conviven las tendencias poligámicas con la búsqueda de la estabilidad en la pareja,

las tendencias a la promiscuidad con las de la fidelidad, aspirando todos los humanos, de una manera u otra, confesa o inconfesa, a esa fidelidad y esa estabilidad, pues para nadie es un secreto que la construcción del matrimonio, de una u otra manera, con o sin el dogma, en ceremonia religiosa o civil, con o sin divorcio y separación, es la preocupación de muchos en la sociedad: “Por muy alegre, por muy dichoso e indescriptiblemente confiado que pueda estar el amor según el instinto y la inclinación, el amor inmediato en cuanto tal, sentirá, no obstante y precisamente en su instante más bello, la necesidad de unirse, a ser posible, de un modo más sólido”¹⁸.

Tres obras de Bergman resumen muy bien los continuos vaivenes de las relaciones matrimoniales y de pareja: del amor al odio, de la comunión más idílica al antagonismo más enconado. Son ellas *Pasión*, su obra póstuma *Saraband* (2003) y *Escenas de la vida conyugal* o *Secretos de un matrimonio* (*Scenerurettäkenskap*, 1972), larga serie de siete capítulos para televisión con versión cinematográfica reducida, la más conocida por el público.

Pasión narra la convivencia entre Anna, quien cojea sensiblemente, y Andreas, un solitario que no ocultará su propensión a la neurosis, o más: a la *angustia del mal* (Bergman nunca es tan “clínico” como para quedarse en el sicologismo o simplemente tratar de psicoanalizar a sus personajes; le interesa su estado de alma, lo más interior que tienen), pues en su vida todo tiende a darse de la peor manera; es alguien cuyo ánimo no es equilibrado ni tranquilo. Anna hace lo posible por ser honesta y cordial, pero, aun cuando su fortaleza moral es mayor que la de él—siempre las mujeres tienen esa virtud en las películas del sueco—, no puede amarlo como amaba a su marido; su nuevo afecto es ilusorio, irreal. Dos enormes vacíos entran, entonces, en confrontación, hasta llegar a una fatal explosión de maltrato moral; en un acceso de ira, Andreas se descubre capaz no solamente de agredir a Anna sino de ir más lejos y amenazar su integridad con una violencia descontrolada. La relación se viene a pique tan pronto como empieza, y ambos retornan a sus soledades, recuerdos e incertidumbres. El plano final, uno de los más impresionantes que se hayan hecho en el cine, muestra a Andreas desesperado, desplomado en la carretera, arrebatado por la desolada y casi desértica naturaleza de la también solitaria isla donde mora: Farö. (Bergman tenía allí sus propios estudios, donde rodó un buen número de filmes, incluidos dos excelentes documentales acerca de sus habitantes. Farö fue, también, objeto musical de un nostálgico poema sinfónico del compositor danés Carl Nielsen.) La voz del narrador acompaña esta imagen emblemática del existencialismo cinematográfico: “Esta vez se llamaba Andreas Winkelman”.

Nunca en la filmografía bergmaniana el crescendo de lágrimas, vociferación e injurias proferidas con saña despiadada en la relación de pareja alcanza niveles tan altos como en *Secretos de un matrimonio*, pero, a la vez, nunca el hombre ni la mujer dan rienda suelta a una necesidad tan imperiosa de estar juntos, volverse a ver o, mejor, volver a combatir como dos púgiles en un cuadrilátero de idas y venidas, flujos y reflujos, afectos y desafectos

¹⁸ Kierkegaard, *Las obras...*, p. 49.

tan variables como el clima de Bogotá. Esta película es un tratado artístico sobre la vida matrimonial de hoy, que tantos humanos aspiran a tener pero que está cada vez más lejos de las creencias religiosas o las orientaciones espirituales que antaño se daban en países antes cristianos. Todas las prevenciones recíprocas de Marianne (Liv Ullmann) y Johan (Erland Josephson), todo el hastío y toda la insatisfacción que ha significado la vida en común no son óbice para que quieran reiniciar su relación, una y otra vez, a despecho de los fracasos anteriores. Se comprenden, podría afirmarse a ciencia cierta que se aman, mas no pueden vivir juntos: no puede cada uno tolerar los defectos del otro. Pero se necesitan mutuamente y han compartido demasiado como para desaparecer del mapa. Es esta la contrapartida exacta de *Llueve sobre nuestro amor*, su versión invertida, su antítesis, la otra cara del ideal, que ingresa en los pormenores de la angustia visceral en que puede hundirse una relación matrimonial en plena civilización occidental del siglo XX.

La situación se retoma en *Saraband*, con los mismos actores, años después. Ambos han envejecido considerablemente y pasado por otros matrimonios. Vuelven a estar solos y deciden pasar juntos una temporada. Él, enfermo, tiene problemas con un hijo al que ha maltratado y vejado toda la vida mientras que con su nieta, músico profesional, puede dialogar más, aunque sin salir de su aislamiento; ella, su “ex”, la Liv Ullmann que representaba otro tanto en la vida real nada menos que del mismísimo Bergman, busca ayudar a ambos, escucharlos, servirles de algo. En una escena irrepetible, los dos viejos, desnudos, avanzan cada uno hacia el otro para introducirse luego en un lecho en que podría haber todavía algo de calor, allí donde, en otra época, pasaron tanto tiempo juntos; calor muy breve, sin embargo, por cuanto acaban por separarse de nuevo, esta vez para siempre. Él se queda solo, dispuesto a morir sin compañera sentimental, con sus rabietas y dolores de todo tipo, mientras que a ella le queda el consuelo de las fotos y los recuerdos de los días felices. Es el canto del cisne del matrimonio, su crepúsculo. El entusiasmo de Kierkegaard por el matrimonio ha quedado muy lejos. La sociedad occidental parece haber perdido completamente las ilusiones al respecto, lo mismo que por la armonía familiar perdurable. Gran y tardío poema fílmico es este, que versa sobre la lenta agonía del matrimonio como institución social muy preciada en otro tiempo.

Terrible es, por otro lado, la división entre cónyuges retratada en *Fanny y Alexander*, en el segundo matrimonio de Emilie (Ewa Fröling). Sus intrínquilos se prestan más, sin embargo, para ser tratados desde la perspectiva del *estadio religioso*. Algo semejante se aprecia en *Las mejores intenciones*, uno de los guiones más magistrales que escribiera Bergman, convertido en novela y llevado a la pantalla por el danés Bill August. Aquí, el referente de la historia se remonta a la relación que tuvieron entre sí los propios padres del director. A lo largo de ese gigantesco marmágnum de ira desatada, resentimiento e intentos de reconciliación —los cuales se plasman de manera sin par en la historia del cine como horas provisionales de felicidad— resuenan los alaridos, abundan las muecas de amargura y brillan escenas de suprema paz, contra toda esperanza, que muy ocasionalmente se respiran también en la obra de Strindberg.

La animadversión entre esposos, los tonos infernales de la atmósfera en medio de la cual esta y otras obras de Bergman siguen su curso, y que contrastan con remansos de perdón y arrepentimiento, tienen asiento en los precedentes de Strindberg: en piezas como *Camaradas*, *El padre* y *Danza macabra*, cuyos espacios opresivos contribuyen poderosamente a potenciar la fuerza de la acción dramática (respectivamente, una vivienda de artistas donde marido y mujer son pintores, una cómoda casa de familia donde el menor ruido puede significar lo peor y la gran casona del jefe del fuerte de artillería de una isla, donde la convivencia de los esposos no consiste más que en la oposición acérrima y furiosa de dos egos solitarios), Strindberg escenifica como nadie en el teatro los voraces incendios que consumen las relaciones de parejas atormentadas. Esto se extiende a otras piezas del dramaturgo, como *El pelícano*, en la cual toda una familia es objeto de atención mientras ocurre su lenta pero segura desintegración. No obstante, Strindberg podía confiar en lo más encomiable y menos sórdido de los corazones humanos, como se observa en *Pascua*, obra animada por esperanzas de cambio y por la apertura hacia un compartir sin resquemores, lo cual, como hemos visto, tampoco negaba la mirada de Bergman.

Sería largo enumerar las películas en que Bergman nos muestra parejas que viven todo tipo de conflicto, pues prácticamente en toda su filmografía se habla de ello. Solo he querido fijarme en aquellas que despiertan mayor interés. Como ya mencioné, en tales conflictos de pareja intervienen, por un lado, las fuerzas de la sensualidad y los intereses temporales —lo que Kierkegaard llama *amor inmediato*— y, por otro —y en confrontación con este—, los propósitos éticos, los de la estabilidad y fidelidad, los del *amor santo* bergmaniano. Acerca de la ética, el cineasta afirmaba: “Todo arte está en relación con la ética”. Resultan interesantes, entonces, estos párrafos de Kierkegaard:

En el amor inmediato [...] la angustia se encuentra oculta, y solamente en la manifestación de ardiente ansia se hace perceptible, cabalmente por contraste, que la angustia se encuentra oculta en el fondo. ¿No es este, de ordinario, el motivo de que el amor inmediato esté tan inclinado, sí, tan encariñado en poner a prueba el amor?

El amor inmediato puede cambiar en sí mismo, puede trocarse en su contrario, en *odio*. Odio es un amor que se ha convertido en su contrario, es un amor que se ha hundido. Allá abajo, en el fondo, el amor continúa ardiendo, pero con la llama del odio; y solamente cuando el amor se haya consumido, solo entonces se apagará también la llama del odio.

El hecho de que el amor inmediato pueda llegar a desesperar demuestra que está desesperado, que, incluso cuando es dichoso, ama con las fuerzas de la desesperación, ama a otro ser humano “más que a sí mismo, más que a Dios”. De la desesperación se debe afirmar que solamente es capaz de desesperar quien está desesperado. Cuando el amor inmediato se desespera de la desgracia, entonces únicamente se pone de manifiesto que estaba desesperado, que durante su dicha había estado también desesperado. La desesperación radica en el hecho de relacionarse, con pasión infinita, con un individuo; pues con pasión infinita solamente puede uno, no estando desesperado, relacionarse con lo eterno.¹⁹

¹⁹ Kierkegaard, *Las obras...*, pp. 53-62.

Padres, hijos y hermanos

Argumenta Aristóteles, en su *Poética*, que lo más dramático o, mejor, trágico no es que haya choques y disputas entre seres humanos, en general, sino que los haya entre familiares y hermanos. Pues bien: no solo de las relaciones de pareja se ocupó el cineasta sueco en lo que estas tienen de cercano al concepto de angustia y a los saltos, las transiciones y las oscilaciones entre un estado existencial y otro, en los cuales la angustia juega un papel de primer orden. He hablado antes del vínculo amoroso entre hermanos, que relata en *Como en un espejo*, signado por una lastimosa separación; del deterioro del vínculo entre hermanas, que había sido muy estrecho, quizá demasiado, y que aparece en *El silencio*, y de la división intestina entre familiares en *Gritos y susurros*, donde las acusadas diferencias se dan, una y otra vez, en torno a un lecho de muerte.

El primero de estos filmes trata, además, un aspecto que, debido a la difícil relación que desde su más tierna infancia sostuvo con su propio padre, desvelaba al cineasta sueco: los conflictos entre padres e hijos. David (Gunnar Björnstrand) es un exitoso escritor; se ha ocupado tan poco de sus dos hijos que, al tomar conciencia de ello, llora amargamente, sentado en el suelo, con la cabeza entre las piernas. Su indiferencia y su alejamiento, al igual que la falta de una madre, han causado estragos en sus hijos. El desamor madre-hija hace de las suyas en *Sonata de otoño* (*Höstonaten*, 1977); las fibras interiores de Eva (Liv Ullmann), la hija, han sido convulsionadas desde hace mucho tiempo por el desdén y casi abandono por parte de su madre, la también exitosa pianista Charlotte (Ingrid Bergman); después de un largo distanciamiento que sembró discordia en el corazón de Eva ocurre un reencuentro prometedor, con ternura y confianzas a granel, pero la cosecha es únicamente de desencantos, rencor e imposibilidad de afecto filial. En *El silencio* se insinúa un proceso de distanciamiento entre el chico y su madre en que se pierden progresivamente los sentimientos filiales.

Sin embargo, las cosas no son tan oscuras como creen quienes miran a la ligera esta filmografía. En *Como en un espejo*, luego de que la chica afectada abandona a su padre y a su hermano para ser tratada clínicamente, estos dos conversan, al final, sobre el amor a Dios. En un característico plano cerrado, con el mar —magna creación del poderío divino— como fondo, el hijo concluye: “Papá ha hablado conmigo”. Por fin se ha roto el hielo y ambos pueden platicar como dos amigos. No todo estaba perdido.

Se parece al primer matrimonio de Emillie en *Fanny y Alexander* y los prolongados sufrimiento, convalecencia y soledad que llevaron al borde de la muerte a Jenny (Liv Ullmann) en *Cara a cara* (*Ansiktemotansikte*, 1975); ella, al escrutar con sus ojos, desde la puerta entreabierta de la habitación de sus ancianos abuelos, los gestos de amabilidad y comprensión que intercambian afectuosamente, descubre enternecida que, a pesar del infortunio y de la angustia —que ha vivido a carta cabal, en lo profesional, como sicóloga y, en lo personal, arrastrada por un enorme vacío interior—, existe el amor. De nuevo, Bergman refrenda la visión de una *posibilidad* que no han alterado ni el paso de los años ni los silencios exaspe-

rantes ni los gritos de infelicidad ni los más abrumadores *temblores* y *temores*: sí pueden tener, sí tienen sentido los planteamientos kierkegaardianos acerca del matrimonio.

El primer depositario, la conciencia y el centro de la angustia

Para Kierkegaard, el estadio estético es, por supuesto, el de los donjuanes, artistas y bohemios. Ellos tienen, como ningún otro, la sensibilidad y la sensualidad a flor de piel; son maestros del goce del instante y de los placeres que depara la inmediatez erótica. Kierkegaard es, quizá, con Platón —no obstante el hecho de que este, en su madurez, no estimara demasiado a los *artistas* de su tiempo—, Hegel (quienes no conocen sus *Lecciones de estética* y piensan que era un hombre completamente insensible y frío —¡qué mayúsculo error!— se extrañarían de saberlo) y Nietzsche, el filósofo que más ha vibrado, exterior e interiormente, con todo lo relativo al arte, es un artista, un poeta. Sabía tan bien de qué hablaba cuando emitía sus ideas al respecto, que uno podría creer que fue únicamente dentro de los linderos estéticos donde se movió y amó; así, desde su tumba se burla de la humanidad, particularmente de quienes creen que el primer volumen de *O lo uno o lo otro*, junto con trozos aislados de sus textos firmados con seudónimos, es la quintaesencia de su *inmoral* pensamiento. Entre los confundidos por ello hubo uno muy famoso, Theodor W. Adorno, quien tomó al pie de la letra varios de esos trozos.

Pero no: en textos como *El equilibrio entre lo estético y lo ético*, *Mi punto de vista* y otros declara su profunda convicción de que la belleza, la sensibilidad y el arte son el camino ideal para explorar las claves de la condición humana; pero son apenas uno, y no el más completo ni recomendable cuando se prescinde de la ética y cuando no se une a valores espirituales objetivos. Por otro lado, estos valores se ven limitados, tristemente empobrecidos, si no asimilan el plano estético y dejan a un lado, por ejemplo, la hechizante música y la riqueza de la palabra. (El danés no era músico profesional, tampoco poeta o novelista, pero era un delirante aficionado a la música y las letras.) Renegaba de Schelling como maestro —Schelling también fue maestro del gran Jakob Burckhardt, y este lo fue, a su vez, de Nietzsche—; pero no se olvide que, para este idealista, el arte es *divino*, la manifestación por excelencia de la divinidad; por tanto, tremendamente importante en la existencia. Para pronunciarse sobre la eternidad, Kierkegaard empezó por el arte, y en sus escritos jamás se desentendió de la belleza. Algo quedó, pues, del discípulo en el maestro, a pesar de las apariencias.

Kierkegaard supo, aunque críticamente, asumir el rol de poeta: escribía textos en que escondía su verdadera personalidad para exponer, desde el punto de mira del poeta, precisamente lo más esencial y connatural a este, sus fibras más secretas y sintomáticas, sus claves existenciales. Visto únicamente así, desconociendo sus paródicos y jocosos enigmas, sus finas sutilezas y ambivalencias teatrales, subyuga totalmente como artista y hace lo que los más grandes poetas: cantar a lo más bello, ignoto, nostálgico, melancólico, doloroso y feliz. Pero conocía los peligros del juego y sabía que la poesía, sin vocación religiosa de eternidad, es

una muy peligrosa falacia y que el poeta, aunque necesario para los demás hombres, es uno de los más angustiados, un febril angustiado que reviste con la palabra, con mucha pompa y encanto, su angustia. (Apuntaba el danés que, en la relación con Dios, es más importante el silencio que la palabra, la soledad del escuchar que los embrollos verbales o escritos.) Ante el poeta hay que estar en guardia si se quiere permanecer en la infinitud. Así como alaba dichosamente el matrimonio y es su crítico acérrimo cuando este ha perdido de vista las exigencias de Dios como prioridad, es un inspirado vate que, al igual que Platón, pondera la superioridad intelectual de los poetas para detenerse después, liberado de las máscaras que le imponían y que él entendía como fases de su misión, en la descripción de la posición absolutamente inferior de la mayoría de ellos respecto a la comprensión religiosa de lo trascendente e intemporal. No es el fin último de la poesía, por ejemplo, dar cuenta de ello, tratándose del amor:

Lo que canta el poeta ha de encerrar esa melancolía que es el enigma de su propia vida: ha de florecer y, ¡ay!, tiene que perecer. Pero el amor cristiano permanece, y por ello precisamente es.

El cristianismo está enterado de lo que es amor y de lo que es amar, mucho mejor que cualquier poeta; precisamente por eso, sabe también, cosa que probablemente los poetas eluden, que el amor que ellos cantan es, en el fondo, amor de sí.²⁰

Para el autor de *Temor y temblor*, el hecho de existir, propiamente hablando, encarando el reto de la decisión por lo uno o por lo otro, está por encima de cualquier creación de la imaginación, por más fantásticamente atrayente que sea; el arte del poeta tiende a soslayar este hecho escamoteando la necesidad inaplazable de responderle sí o no a la eternidad:

El hombre ama al poeta más que a nadie, porque para él es el más peligroso.

El poeta se rige solo por la imaginación; produce lo bueno, lo desinteresado, lo magnánimo, etc., acorde con la distancia entre la imaginación y la realidad. Y a esta distancia, ¡cuán encantador es lo bello, lo noble, lo desinteresado, lo magnánimo, etc.! Si esto, por el contrario, estuviera tan cerca que me obligara a hacerlo realidad, porque aquel que lo había producido no era un poeta, sino un hombre de carácter, un testigo de la verdad, que él mismo lo hizo realidad para sí, ¡qué terrible!, ¡no se podría soportar!

He aquí “el poeta”, el amado preferido del corazón del hombre. ¡Cómo podía no serlo, si es una maravilla! Pues este corazón humano tiene, entre otras propiedades, una que, por cierto, rara vez es mencionada —aunque esta, por qué no, es un efecto de la misma propiedad— esta propiedad es una refinada hipocresía. Y el poeta es capaz de fingir con el hombre.²¹

El poeta, en cuanto hombre estético, hace un tránsito inconstante hacia las dimensiones ética y religiosa, que rara vez alcanza a divisar, pues apropiarse de la plenitud del infinito es cosa que muy pocos hombres logran. (De todas maneras, hay poetas que sí dan la talla, tanto dentro del cristianismo como fuera de él: ¡qué decir de Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, T.

²⁰ Kierkegaard, *Las obras...*, pp. 24-25 y 37.

²¹ Kierkegaard, *El Instante...*, p. 111.

S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Dante o Rafael Pombo, en sus mejores momentos? En fin: a Kierkegaard “se le va la mano” en su sanción religiosa a la poesía, incompreensión que una y otra vez se ha repetido en la historia.) Sin embargo, creo que vale la pena escucharlo por cuanto lleva en sí mismo la vena del poeta, aun siendo muy consciente de las limitaciones terrenas de la poesía:

La vida del poeta radica propiamente en la desesperación de poder llegar a ser lo anhelado; y esta desesperación engendra el “anhelo”. Mas el anhelo es el hallazgo del desaliento. Pues es verdad que el anhelo consuela por un momento, pero en seguida se ve que en el fondo no consuela; y por eso afirmamos que el anhelo es el consuelo que descubre la desolación. ¡Singular contradicción! desde luego, mas esta contradicción es también el poeta. El poeta es el hijo del dolor, a quien su padre llama, no obstante, hijo de la alegría. Con los dolores surge el anhelo en el poeta; y este anhelo, este abrasador anhelo, alegra el corazón del hombre todavía más que lo hace el vino, más que los capullos primeros de la primavera, más que las primeras estrellas, cuando uno, cansado del día, saluda gozoso y con ansia la noche, más que las últimas estrellas en el cielo, de las que uno se despide al amanecer. El poeta es hijo de la eternidad, pero le falta la seriedad de lo eterno.²²

Como poeta, filósofo, escritor y teólogo, Søren Kierkegaard explora tan variadas esferas del discurso que no satisface a más de uno. Era un diletante; pero de los diletantes dijo Pascal: “Como no se puede ser universal, sabiendo todo lo que se puede saber sobre todo, hay que saber un poco de todo. Porque es mucho mejor saber algo acerca de todo que saberlo todo acerca de una sola cosa: esta universalidad es la más bella”²³.

Bergman ejercía, asimismo, esa clase de diletancia. Dramaturgo, guionista, director teatral y cinematográfico, conocía bien la historia del arte, la literatura y la música; entendía de filosofía más que muchos cineastas; no le eran para nada ajenas la historia de su país ni la de Europa; declaraba, como ya se vio, que el arte era una ética y que, si no hubiera sido el hombre de teatro y cine que fue, se habría dedicado a la música. No era especialista en una sola cosa sino un hombre universal, uno de esos que muy excepcionalmente se encuentran en la cultura de hoy. Y, como Kierkegaard, lo que mejor sabía lo había aprendido induciendo y deduciendo de su propia existencia como hombre y artista. Si de algo estaba seguro es de que arte es conciencia de lo más interior del alma humana, que parte de lo más concreto y palpable que tienen ante sí todos los de su especie: los sentidos, la experiencia sensible, la *erótica*. Pero, como ambicionaba algo más —ese ascenso a la ética, ese no quedarse ahí, en el estadio estético de Kierkegaard—, era consciente, como esteta ético, de que ese ascenso no se consigue sin angustia, incluso sin desesperación.

²² Kierkegaard, *Los lirios...*, p. 227.

²³ Blas Pascal, citado como epígrafe por Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia Filosofii*, vol. 1, Varsovia: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, p. 5. La traducción es mía. El original francés lo incluye dentro de los *Pensamientos*, pero este “pensamiento” en particular no se encuentra en la traducción española de Losada.

Por eso bien podría denominarse a Bergman el cineasta de la angustia por excelencia, y uno de los que más ha meditado sobre la condición del artista y las connotaciones de este oficio del que tanto se habla y del que tan poco se sabe a ciencia cierta. El artista, el arte como tal, es un tema reiterado en su filmografía. Si, para Heidegger, poeta y pensador se interesan por lo mismo, por llamar al ser por lo que es, por contener sobre él la verdad en la palabra, para Jean Mitry poeta es todo artista en el sentido original del término: es un *hacedor*²⁴. Para Bergman, poeta era un artista que pensaba seriamente sobre su arte, un autor en cuyo quehacer se encuentra un discurso estético, ético y filosófico sobre el papel individual y social del artista, su identidad, su entidad —algunos traducen ahora así el concepto de sustancia de Aristóteles—, su responsabilidad, sus fortalezas y sus impotencias. Ya desde *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1947), quienes hacen arte o se dedican a alguna actividad creativamente artística tienen un papel protagónico en sus películas. En ese sentido, *Prisión*, una de sus primeras obras, es un hito; en ella, el proyecto de un director de cine de *filmar el infierno en la tierra* fracasa porque el personaje escogido en la realidad para inspirar la representación de las sinuosidades del averno, la prostituta Birgitta Carolina, lleva una vida tan apabullante que, después de abandonar a su hijo, rechazar el proyecto de rehacer su vida con el guionista Thomas (Birger Malmsten) y ser violada por un cliente, se suicida. Evitando deslizarse por el precipicio de las convenciones melodramáticas, Bergman construye un filme expresionista, superpoblado de sombras y penumbras, y avizora con su ojo crítico, éticamente, la relación entre el cine y el dolor humano. A él le resulta censurable tratar de explotarlo en función del espectáculo: la vida de Birgitta ya es suficientemente dura como para que los artificios artísticos, por *realistas* que sean, la conviertan en atracción de taquilla. La existencia, como tal, la angustia de una mujer —de eso se trata, ni más ni menos— sedienta de comprensión y amor, que trata de sobreponerse a su esclavitud sexual aspirando a ser respetada por lo que es, sin poder desembarazarse del pensamiento de su hijo muerto, se pone por encima del cine como medio para venderle al público la crudeza con técnicas sensacionalistas y perniciosas. Gran película esta, que abre en la carrera del director una senda de luminosas reflexiones sobre la misión del artista en el mundo; lo más importante aquí es que Thomas, quien inicialmente solo quiere utilizarla, llega a interesarse de verdad en la crisis de Birgitta y termina mostrándose solidario en su *caída* y sintiendo afecto por ella. “Las obras del amor son superiores a las de un arte sin ética”, habría concluido Kierkegaard.

En *Hacia la felicidad*, tener la música como oficio y amarse en pareja son hechos que no se contradicen ni oponen en absoluto; la ética de los afectos firmes prevalece tanto en la actividad profesional como en la interioridad individual. (También para Hegel, contemporáneo de Kierkegaard, siendo este un poco menor que aquel, el matrimonio es un organismo vivo de la existencia ética, en la cual la afectividad se coaliga con la racionalidad.) Esencial es aquí la integración entre dos generaciones, la de jóvenes con la de viejos: una joven pareja

²⁴ Véase Jean Mitry, *Estética y sicología del cine*, 6a. ed., vol. I, Madrid: Siglo XXI, 2002.

y el veterano director de orquesta Sönderby —encarnado por Victor Sjöström, maestro del cine mudo sueco, mentor y amigo de Bergman y a quien volveríamos a ver en *Fresas salvajes*—, quienes sostienen una muy cordial amistad. Darles vida a los hijos de la pareja, que sobreviven a la muerte de la madre para consuelo y justificación de la vida para el padre, equivale a crear música para bien de un público. En pocas palabras, dar lugar al nacimiento de nuevos seres humanos equivale a la creación artística. (Bergman amaba a los niños, numerosos en su obra, empezando por los propios: su hija Karin, a quien dedicaría después un pequeño filme de fotografías fijas, *El rostro de Karin* [*Karinsansikte*, 1986], se regocija con las notas de la obertura de *La flauta mágica*, entre un público ecuménico de todas las razas y culturas.) Los partos eran celebrados con unción por Bergman, y son una temática que toca con espíritu analítico, mas sin ningún acartonamiento psicológico ni moralismo mezquino, en *En el umbral de la vida* (*När livet*, 1957), donde los retratos en movimiento de tres futuras madres delinean tres actitudes diferentes ante el embarazo.

Hacer arte es, asimismo, procrear, dejar una descendencia amorosa que rejuvenezca a la humanidad, de acuerdo con el sentir de Beethoven en su música, importantísima en *Hacia la felicidad* —o *Hacia la alegría*, en comunión con la oda de Schiller—, y de Sócrates en *El banquete* platónico, donde se ponen en boca de la sabia Diotima palabras inspiradas acerca de la creación de belleza a partir de la amistad, en principio, de un hombre con otro y, en últimas, de un hombre con la humanidad entera:

El contacto y el comercio de la belleza le hacen engendrar y producir aquello cuyo germen se encuentra ya en él [...] De esta manera, el lazo y la afición que ligan el uno al otro son mucho más íntimos y mucho más fuertes que los de la familia, porque estos hijos de su inteligencia son más bellos y más inmortales, y no hay nadie que no prefiera tales hijos a cualquiera otra posteridad, si considera que admira las producciones que Homero, Hesíodo y los demás poetas han dejado; si tiene en cuenta la nombradía y la memoria imperecedera que estos inmortales hijos han proporcionado a sus padres [...] Estos hijos les han valido templos, mientras que los hijos de los hombres, que salen del seno de una mujer, jamás han hecho engrandecer a nadie.²⁵

Muy musical es, igualmente, *Juegos de verano*; allí, el ballet —la danza, remoto origen de todas las artes, según Jean Mitry²⁶— es la pasión vital de la protagonista, la bailarina Marie, aunque todo su éxito no vale lo que sus sentimientos por Henrik, amor perdido para siempre en la inexorabilidad de la muerte. ¿De qué vale el triunfo en el arte sin amor?, parece ser aquí la pregunta, transmitida mejor que nada a través de los rictus de Maj-Britt Nilsson, la actriz, objeto a la vez de la admiración del público y de los sinsabores de la fatalidad, que le ha arrancado las emociones más puras, más secretas, de sus días en la tierra.

El circo, la prestidigitación y la actividad lúdica de los juglares-actores medievales, artes populares por naturaleza, ambientan la electrizante tensión de cuatro filmes bergmanianos de

²⁵ Platón, “Symposio”, en *Diálogos*, México: Porrúa, 1998, p. 376.

²⁶ Mitry, *Estética*....

alto rango: *Noches de circo*, *El huevo de la serpiente*, *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) y *El séptimo sello*. El primero y el tercero son metáforas punzantes, sobrecogedoras para quien las entiende, de la soledad del artista y la reiterada humillación a que se expone con su trabajo. Tanto Johansson, el director del circo, como el ilusionista Albert Emanuel Vogler (Max von Sydow) son ferozmente maltratados, aplastados y vilipendiados en público, víctimas de su vulnerabilidad emocional, debilidad de sensibilidades no comunes de las cuales se aprovecha la vileza de otros. El primero es vejado por el actor Frans, su rival erótico, quien lo somete a inclementes latigazos en pleno espectáculo circense para la complacencia de los crueles espectadores, consanguíneos del pueblo romano que reía con el martirio de los cristianos; Vogler lo es por los anfitriones que lo han contratado para una exhibición de sus habilidades. Ambos pasan por la pena y la vergüenza de un escarnio que los reduce a la condición de insectos pisoteados; son metáforas de artistas mayores (aunque, pensándolo bien, un cineasta o un dramaturgo vendrían a ser figuras de mayor relieve solo a primera vista: los dos, ilusionista y empresario circense, simbolizan al artista, en general, encumbrado o no) cuyo talento e imaginación son menospreciados, ridiculizados por sus congéneres, habituados a juzgar extraño, innecesario y poco provechoso cuanto indique vuelo de la imaginación, poesía en acción.

Humillaciones deben soportar también Joff (Nils Poppe) y Mia (Bibi Andersson), los juglares de *El séptimo sello*, en particular el hombre, cuando, en una taberna, es obligado a danzar e imitar sonidos guturales de animales y es aplastado por las mofas y agresiones verbales de una concurrencia que se deleita, una vez más, con el espectáculo de su vejación. En jubilosa compensación —la de Vogler en *El rostro* es una revancha, que de burlado pasa a ser burlador, pues también él tiene el poder de humillar y provocar miedo—, la pareja tiene visiones místicas —de la Virgen María, una mañana—, y es la única que puede ponerse a salvo del apocalíptico llamado de la muerte en su danza macabra, con la cual se cierra la tan mentada película —tal vez, la más popular de cuantas hizo el sueco—, pudiendo ellos también ser testigos de la muerte, pero a distancia, como los únicos capaces de tener ese acercamiento positivo, no angustiado, a lo espiritual y sobrenatural.

No hay número alguno de circo en *El huevo de la serpiente*, pero tanto Manuela (Liv Ullmann) como Abel (David Carradine), los protagonistas, proceden de una compañía circense. Deben vivir la pesadilla del siniestro complot de Vergerus contra el género humano —hay otro personaje sádico del mismo apellido en *Pasión*—, con sus experimentos letales, su proyecto de exterminio y destrucción “científica”, que tiene lugar en el Berlín de los años veinte y que es premonitorio de lo que harán los nazis, quienes ya comienzan a hacer de las suyas en esas oscuras calles donde se come carne de caballo, la inflación se dispara a cada instante y se acusa a los judíos de ser los causantes de la crisis. Abel es la única persona que se entera a fondo del plan; es consciente de la catástrofe que se prepara y avecina, y su conciencia doliente de artista es testigo número uno de ese *infierno en la tierra* que proyecta cinematográficamente el director de la película, que es, a su vez, uno de los personajes de *Prisión*.

No sobra recordar a los dos artistas de *Como en un espejo* y *Sonata de otoño*, escritor y pianista respectivamente, tan involucrados en su trabajo personal y su fama que no han tenido ni tiempo ni muchos deseos de ocuparse de sus hijos; cuando estos se lo echan en cara, de una u otra manera, el choque de sus egos contra sus conciencias es muy fuerte e imposible de resistir. El interrogante bergmaniano respecto a la función última del arte vuelve a hacerse sentir: ¿vale la pena, se justifica o tiene sentido un arte sin una ética en las relaciones interpersonales —empezando por las familiares—; en pocas palabras, sin amor, puesto que es este el eje del universo ético, su razón de ser, por cuanto la *gravedad*, la *repetición* de lo eterno, la responsabilidad y lo común a la generalidad de la especie humana tienden, kierkegaardianamente, hacia el amor y nada más que hacia el amor? Más que moralizante en su juicio sobre el arte y los artistas, Bergman, sin pretender ser hipócritamente admonitorio para reconvenir a los *malos*, que no serían como él, es tremendamente autocrítico y mira la *paja en su propio ojo*²⁷. Solo alguien capaz de mirarse a sí mismo en el espejo sin parcialización o polarización sesgada de tenor ególatra puede ver así las cosas, desacralizando el arte sin ética y al mismo tiempo atribuyéndole la mayor magnitud al que la posee. Cuando la belleza y lo estético, en general, se nutren de ética, el bien que procede de ellos es incalculable; cuando no, algo está fallando seriamente: el arte que de ello resulta es incompleto, vacío e ineficaz.

Persona (1965), *La hora del lobo* y *Vergüenza* son obras llenas de una asombrosa madurez y fineza en su muy compacta condensación de la concepción bergmaniana sobre el particular, contenida en unas formas admirablemente personales. Son pináculos del arte cinematográfico que perdurarán hasta el fin de los tiempos.

Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), la actriz del primero de estos aclamados títulos, ha perdido el habla durante una representación teatral; se niega a hablar, no puede ya decir nada; siendo su arte el de la palabra, sus labios no le obedecen; su mutismo es completo, como el de una esfinge. Alma (Bibi Andersson), la enfermera a quien se ha confiado su cuidado, sostiene entonces uno de los más extensos y dicientes monólogos que se hayan visto jamás —los de Macbeth, Hamlet y Lear multiplicados por dos o tres en la pantalla (el crítico a ratos exagera con cierta dosis de retórica, diría David Bordwell)—, con el que se va pareciendo cada vez más a su paciente, hasta fundirse con ella e identificarse en su dificultad de dar y de aceptar al otro.

No es casual que el filme se inicie con dos carbones encendidos que se cruzan, provenientes de un antiguo proyector de cine, de los que producían la ilusión de movimiento en las salas oscuras; indescifrable motivo plástico, inexplicable jeroglífico, vecino del esoterismo, según

²⁷ La referencia es al Evangelio de San Mateo (7, 1-5): “No juzguéis, si no queréis ser juzgados. Porque con el mismo juicio que juzgareis habréis de ser juzgados, y con la misma medida con que midiereis seréis medidos vosotros. Mas tú, ¿por qué miras la brizna [de paja] en el ojo de tu hermano y no reparas en la viga que está dentro del tuyo? O ¿cómo dices a tu hermano: ‘Deja que yo te saque esa brizna de tu ojo’, mientras tú mismo tienes una viga en el tuyo? Hipócrita, saca primero la viga de tu ojo, y entonces verás cómo sacar la brizna del ojo de tu hermano”.

algunos: solo para iniciados; dos dispositivos mecánicos que producen una imagen compuesta por dos medios rostros. ¿Se tratará del cine o del cineasta, que quisiera fundirse con su público —como lo subrayó en alguna ocasión Robert Altman— en las dos mitades complementarias de una misma figura? Las palabras, que se agotan y cansan, los silencios y la angustia de uno, que se reflejan en el otro, y viceversa; el artista, portavoz de los hombres, de sus fantasmas, soledades y angustias; un ego confundido con otros egos, que quisieran, en el fondo, ser más que dinero y confort, placer y sopor: que anhelan desplegar las alas y alzar el vuelo.

A propósito de la angustia, *La hora del lobo* la configura del modo más monstruoso y dramático. Esos a quienes usualmente llamamos *demonios interiores* del artista, en este caso de un pintor y dibujante que lleva un diario muy revelador sobre ellos, se toman la pantalla en un nuevo cuadro fílmico expresionista diseñado en la tonalidad de la alucinación y la pesadilla strindbergianos. (*Sueños*, llevada a la pantalla chica por él; *La sonata de los espectros* y otras obras de Strindberg tildadas de “expresionistas” eran muy queridas por Bergman.) Johan (Max von Sydow) se encuentra ante a la disyuntiva de elegir entre dos mujeres: su esposa, la abnegada y amorosa Alma (Liv Ullmann), y Verónica Vogler (Ingrid Thulin), antigua amante, tentadora y voluptuosa —¿satánica?— carta que le juegan Eros y los fantasmagóricos y vampirescos personajes que cree ver —¿o ve realmente?—. El matrimonio, la paz y el orden se tambalean. Los demonios son poderosos. Lo que él vivencia es la *angustia del bien*, pues se hunde cada vez más en las tinieblas de una desesperación a la cual se ofrece, a su alrededor, un paliativo erótico y alucinatorio. La regularidad del hogar se ve resquebrajada por el inconsciente de una libido delirante, exacerbada; por las fisuras de ese hogar se ha filtrado el llamado del caos, de la estética sin ética ninguna.

Nunca como en esta película muestra Bergman el grado de fogosidad y encarnizamiento que alcanza la colisión de estos dos estadios: después de haber herido a Alma de un disparo, Johan decide desaparecer y deja como único rastro el bolso donde guarda el diario. Así parece darse la mano con las sombras y descender vertiginosamente al hades, ante el cual claudica.

Como ya se ha mencionado, según Kierkegaard, el hombre estético vive aplazando indefinidamente su decisión por la eternidad, por el no a la angustia y la desesperación que trae consigo ese aplazamiento. Johan se ha decidido por las puertas cerradas de estas últimas haciendo caso omiso de la liberación ética a que pueden dar lugar: cerrazón sin superación posible, ni de amor ni de fe. Su existencia cae a muerte en el vacío de la nada. Podríamos enmascarar esta cinta con sicología o psicoanálisis y argüir que la narración corresponde a un caso de esquizofrenia o sicosis paradigmática. Pero creo que Bergman va más lejos: este no es propiamente un inventario de las anomalías de una siquis sino el dibujo cinematográfico —como los que hace Johan— de un estadio existencial del cual dan mucha mejor cuenta el arte, la poesía y la filosofía —la de Kierkegaard, por ejemplo— que las meras especulaciones médicas o las del psicoanalista de diván.

Vergüenza tiene como personajes principales a Eva y Jan, pareja de músicos de una orquesta que se ha disuelto, interpretados por Max von Sydow y Liv Ullmann, álter ego de su director

en la década del sesenta, época de ejemplar fertilidad creativa. Una guerra cuyas razones, si las hay, nunca se esclarecen —el contexto es el de una síntesis de todas las guerras— hace, una vez más, que se venga a pique la unidad matrimonial. Jan, un bonachón de exquisita sensibilidad musical, se va mimetizando paulatina pero seguramente hasta adquirir los rasgos de un verdugo: ejecuta, acatando una orden, a Jacobi (Gunnar Björnstrand), quien fue su amigo, aunque lo ha engañado con su mujer; luego hace otro tanto con un joven desertor; se convierte en un asesino y un hombre sin principios de ninguna índole. Quien ha vivido las verdaderas guerras, a muerte, sin tregua ni consideración ninguna de los enemigos, así sean civiles —como el Goya de los *Desastres*—, sabe perfectamente a qué atenerse ante tal relato. Pero aquí el foco de atención es un artista, un músico, cuyo oficio e instrumentos, reducidos a añicos, han sido reemplazados por la labor de un cínico exterminador, de un hombre enteramente frío e indiferente para quien su mujer y el prójimo, como tal, pasan a ser cosas, objetos de los que en cualquier momento se puede prescindir en aras de la propia supervivencia y del interés individualista. La guerra acaba con todo, con cualquier valor de convivencia, por alto que sea —así lo testimoniaba el escritor francés Louis-Ferdinand Céline, quien escribió tan descarnadamente sobre el perturbador eclipse del nazismo, con el cual había simpatizado—; arte y artista se desploman al paso de la espantosa conflagración, y se muestran débiles para afrontar sus ráfagas de muerte al dejar a un lado aquello que les confiere el mayor título de gloria: su conexión con la ética.

Bergman hablaba mucho de sus actores, que amaban su profesión tanto como Shakespeare y Molière y murieron mientras departían con ellos, el primero atragantado con un hueso durante una cena y el segundo luciendo su arte en escena.

El rito (*Riten*, 1967) describe las debilidades y hasta los delitos en que pueden incurrir actores famosos, por los cuales son juzgados con la severidad, propia de un tribunal inquisitorial, de una sociedad que alaba, censura y desprestigia con igual prontitud. En contraposición, *Fanny* y *Alexander* rinde tributo a la familiaridad que, en todo sentido, distingue a una compañía actoral, que es una familia en lo que atañe a sus protagonistas adultos a pesar de ser provinciana y poco exigente artísticamente. *Como en un espejo* refiere, a la manera de Hamlet, cómo el teatro es el medio artístico ideal para recrear la verdad de comportamientos malsanos, abofeteando a los responsables. *Después del ensayo* (*Efterrepetitionen*, 1983) es un documento que escudriña hasta el tuétano la psicología, los contrastes y expectativas, mayores y menores, de un grupo de actores y su director.

En resumen: en términos kierkegaardianos, para Bergman, el reto cardinal del artista, quizá más que de los demás seres humanos, es dar el salto de lo puramente estético, de la *erótica* y la satisfacción de los sentidos, al *equilibrio entre lo estético y lo ético*; de los vaivenes sensuales y egotistas hacia los que se siente tan naturalmente dirigido, a la simple aceptación del hecho de que, siendo un hombre más —nadie tan especial y original como podría creerse—, debe tomar la decisión entre *lo uno* y *lo otro* y no aplazarla de manera acomodaticia y evasiva. Pero, como en tal decisión es tanto lo que está en juego, siendo la sensibilidad extrema, especialmente

para él, un imán al que no es fácil oponer resistencia; siendo la angustia y la desesperación amenazas reiteradas para los hipersensibles como él más que para cualquier otro; presto a desfallecer, encallando o naufragando a cada instante, el artista puede ser, precisamente — *debe* serlo, sin falta, para sí mismo, sin presión exterior, buscando la liberación que sigue a la lucha angustiada por la verdad—, el hombre más angustiado del mundo. Pero, también, el más angustiado es el que más necesita hablar, expresar su angustia —la palabra y el arte de los poetas, incluidos los hacedores de imágenes como Bergman, pueden ser considerados los vehículos privilegiados de la angustia—, la cual, si es sincera y profunda en la búsqueda de la verdad, es una vivencia imprescindible para llegar a ella. Por lo tanto, los artistas, seres necesarios en una sociedad, deben ser conscientes de sus altísimas responsabilidades, pero no a modo de instrumentos de una ideología o de un poder, como lo subraya el director sueco:

Mientras la sociedad considere que necesita a los artistas, mientras les siga concediendo becas, mientras la gente vaya al cine y se interese por los espectáculos dramáticos televisados, mientras llenen las salas de conciertos, el artista deberá contestar: “¡Presente!”, independientemente del servicio que preste o no preste. Y yo pienso que debe *reflexionar* muchísimo sobre el servicio que puede prestar, preguntarse *cómo* puede prestar un servicio, y quizá también si la mejor manera de prestarlo es *afirmándose a sí mismo* y *limitándose simplemente a ser un artista*.²⁸

Para Kierkegaard, ética es, ante todo, firmeza matrimonial; mas, para Bergman, en su privacidad, para sus personajes y para muchos hombres de esta época, la permanencia de esa unión conyugal se ha roto para siempre. También, creen él y ellos, *ha muerto Dios* o, por lo menos, ha desaparecido la fe. ¿Qué queda entonces? Quedan el amor y el arte —no el solo amor al arte—, que para el sueco eran dos facetas de una misma prioridad. El amor, aunque exige mucho, es posible y, si se quiere, puede darse realmente; hacer arte es menos dificultoso e intrincado para alguien como él. Pero sin amor ese arte se agrieta —se ahoga en el silencio de la protagonista de *Persona*—; por eso hay que mantener, a como dé lugar, los lazos que vinculan la estética con la ética. Lograrlo es ponerle freno a la angustia. En Kierkegaard, esta no desapareció jamás; nunca fue superada totalmente, y él lo sabía muy bien: así sucede con muchos otros, artistas o no. Triunfó sobre ella temporalmente y solo en determinadas circunstancias, de que habla en algunas obras —a veces, con el mejor humor y otras con ironía— como de una serie de consuelos relajados o armoniosos. En la tumba de Ingmar Bergman yace un hombre que dio heroica y titánicamente esa lucha, en que la ética del artista —el amor— salió vencedora, sin lugar a dudas, aun cuando el precio de angustia y perturbación que el nórdico héroe debió pagar por ello fue muy grande. Se necesitaba una colosal fuerza interior para triunfar así; Bergman la tuvo, pero los colosos como Hércules, Edipo y Aquiles son, finalmente, muy débiles: se angustian. Al igual que estos hombres legendarios, nuestro héroe también fue dueño de esa debilidad, la debilidad de un grande, y la vivió en grado sumo.

²⁸ Björkman, Manns y Sima, *Conversaciones...*, p. 210.

Por lo demás, según Kierkegaard, el hombre que más reniega de Dios —y Bergman lo hizo— e incluso lo combate abierta y encarnizadamente, es el más necesitado de Él y está más cerca de la verdad al tomar tan a pecho el problema crucial de la existencia. Está más cerca de la verdad, en todo caso, que el conformista hipócrita que dice tener fe sin tenerla o practicarla en el día a día del *instante*, escondiendo una angustia que es aún peor, más grave, que la de los ateos o los anticlericales exaltados.

Complejidad del estadio religioso

El estadio religioso, que no puede entenderse sin sus antípodas de desesperación o sin considerar el temor y el temblor que conlleva, es el que eligió el propio Kierkegaard para su existencia diaria después de renunciar a Regina. Para el danés, es un estadio de absoluta solitud y asilamiento del mundo, por cuanto la identidad cristiana comporta un rechazo radical de cualquier compromiso con la mundanidad y la comodidad material y espiritual. La religiosidad solo la comprende cabalmente quien sostiene una relación personal, íntima, con Dios. En su obra, Ingmar Bergman explora una y otra vez la religiosidad, tanto a la manera de Kierkegaard como desde un punto de vista totalmente personal: de unas convicciones religiosas muy profundas pasó a la duda y la negación, características de la cultura contemporánea, pero nunca dejó de interesarse en esa dimensión de lo humano, en la pregunta sobre la existencia de Dios y lo absoluto. Dejo en manos del lector y de un futuro estudio la tarea de detallar los aspectos de la religiosidad y la irreligiosidad bergmanianas, aclarando que esta última no debe confundirse con un mero anticlericalismo. Al igual que el cineasta sueco, muchos hombres importantes en la historia han criticado ciertas conductas de algunos representantes del clero y, sin embargo, no dejaron de experimentar a fondo el tenor particular de una actitud religiosa.