

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/
videoteca_ivac@gva.es

Filmografía seleccionada de Ingmar Bergman

Kris (Crisis, 1946)
Det Regnar Pa Var Kärlek (Llueve sobre nuestro amor, 1946)
Skepp Till India Land (Barco a la India, 1947)
Musik I Mörker (Música en la oscuridad, 1947)
Hamnstad (Ciudad portuaria, 1948)
Fångelse (Prisión, 1949)
Törst (La sed, 1949)
Till Glädje (Hacia la felicidad, 1950)
Sommarlek (Juegos de verano, 1950)
Kvinnors Väntan (Tres mujeres, 1952)
Sommaren Med Monica (Un verano con Mónica, 1952)
Gycklarnas Afton (Noche de circo, 1953)
En Lektion I Kärlek (Una lección de amor, 1954)
Sommarnattens Leende (Sonrisas de una noche de verano, 1955)
Kvinnodröm (Sueños, 1955)
Nära Livet (En el umbral de la vida, 1957)
Det Sjunde Inseglet (El séptimo sello, 1957)
Smultronstället (Fresas salvajes, 1957)
Ansiktet (El rostro, 1958)
Jungfrukallan (El manantial de la doncella, 1960)
Djävulgens Öga (El ojo del diablo, 1960)

Sasomi En Spegel (Como en un espejo, 1961)
Nattvardsgästerna (Los comulgantes, 1962)
Tysnaden (El silencio, 1963)
För Att Inte Tala Omalla Dessa Kvinnor (Esas mujeres, 1964)
Persona (1966)
Skammen (La vergüenza, 1968)
Vargtimmen (La hora del lobo, 1968)
En Pasion (Pasión, 1969)
Riten (El rito, 1969)
Viskningar Och Rop (Gritos y susurros, 1971)
Scener Ur Ett Äktenskap (Secretos de un matrimonio, 1973)
Hostsonaten (Sonata de otoño, 1978)
Aus Dem Leben Der Marionetten (De la vida de las marionetas, 1980)
Fanny Och Alexander (Fanny y Alexander, 1982)
Efter repetitionen (Tras el ensayo, 1984)
Dokument Fanny Och Alexander (El rodaje de Fanny y Alexander, 1986)
Bildmakarna (Creadores de Imágenes, 2000)
Saraband (2003)

Documentales sobre Bergman

Ingmar Bergman (Stig Björkman, 1971)
Bergmans Röst (La voz de Bergman, Gunnar Bergdahl, 1997)

COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1990
KWIATOWSKI, Alexander. *Swedish Films Classics: a Pictorial Survey of 25 Films from 1913 to 1957*. New York: Dover Publications, 1983
PUIGDOMÈNECH, Jordi. *Ingmar Bergman. El último existencialista*. Madrid: JC, 2004
SARRIS, Andrew. *Entrevistas con directores de cine* (vol II). Madrid: Magisterio Español, 1975
ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Eiuansa, 2004

ASSAYAS, Olivier. *Conversazione con Ingmar Bergman*. Torino: Lindau; Museo Nazionale del Cinema, 1994
BAECQUE, Antoine de. *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003
BERGMAN, Ingmar. *Le silence: découpage integral*. Paris: Editions du Seuil; Avant Scene, 1972
BERGMAN, Ingmar. *Conversaciones íntimas*. Barcelona: Tusquets, 1998
BRAGG, Melvyn. *The Seventh Seal (Det Sjunde Inseglet)*. London: BFI, 1993

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Riario - 7ª planta - Pl. Ayuntamiento, 17 - Valencia
http://opac.ivac-lafilmoteca.es
ivac_documentacion@gva.es



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

básicos filmoteca

una introducción a la historia del cine

(tercera parte)



sesión 17
24 de marzo de 2011

LA GÉNESIS DE LA MODERNIDAD EUROPEA (III)

EL SÉPTIMO SELLO
(DET SJUNDE INSEGLET)
Ingmar Bergman. Suecia. 1956

IVAC
la filmoteca

El corazón de esa película es un miedo patológico a la muerte. Me seguía a todas partes. Era un sufrimiento atroz. Bueno, era un tormento para mí. Tenía un miedo terrible a la muerte. Todo lo que tuviera que ver con la muerte... era un horror. Y fue de este horror, de todo el tema de la bomba atómica, y todo eso, que apareció aquella historia sobre la peste y la gente que vuelve. Y luego, naturalmente, estaba toda la problemática religiosa: la de "¿Hay o no hay un Dios?" *El séptimo sello* no responde a esa pregunta.

Ingmar Bergman

A pesar de su lado siniestro, o precisamente por ello, *El séptimo sello* es, de toda la filmografía de Ingmar Bergman, la obra que mejor se ajusta a la mirada de un niño, aquella película que todos deberíamos descubrir a una temprana edad. Teniendo tan sólo 7 años, impactado por su inminente visión e incapaz de no dejarse seducir por su estructura evidente de cuento, mi hermano pequeño respondía así, de manera sencilla y contundente, a la pregunta de mi madre, intrigada ante tanta fascinación: *Me ha gustado mucho, sí, porque es verdad lo que cuenta: la muerte siempre gana*. Una razón sencilla, pero muy luminosa, cuando resume, de hecho, lo que el gran cineasta sueco ha intentado contarnos a lo largo de 100 minutos. Que la vida, al ser un fragmento indeterminado de tiempo que, inevitable y terriblemente, se extingue, es una partida perdida de antemano, un juego aparentemente absurdo, cuando su destino es cortarse ante la mera presencia de su contrario. De manera fatal, seca, abrupta, como cuando se deslizan los últimos fotogramas de la última bobina de un film.

Primera imagen

Sobre un fondo negro, amenizado tan sólo por el sonido de un último golpe de platillo, o el golpe definitivo de un tambor,

circulan en silencio los títulos de crédito. La música aparece al final, cuando ningún miembro del equipo queda por nombrar. Sumidos en una turbadora oscuridad, escuchamos una música poderosa, de un volumen progresivo, amenazante, que nos conduce vertiginosamente hacia la primera imagen, ya que el movimiento brusco de un iris que, repentinamente, se abre, colma con demasiada violencia nuestro deseo de imagen. Cielo nublado, tenebroso, vacío, mecido por un cántico estridente. Como ese cielo enigmático, tan inquietante, que mencionaba la escritora Sylvia Plath: *Miro el cielo, pero el cielo está vacío*. Así es: al principio, ninguna presencia extraordinaria, ninguna explicación de lo que debajo ocurre. Tan sólo una cosmicidad vacía, desoladora. La repentina, mágica e irreal aparición de un ave oscura, empaña la blancura un tanto excesiva de la imagen. Huella evidente, literal, como veremos enseguida, de una muerte que se ave-cina. No será hasta el cuarto plano que entendamos que esa primera imagen corresponde con la mirada subjetiva de un caballero tendido sobre una playa rocosa. La intromisión, entre una y otra, de dos segmentos de imagen, sirve para dos cosas: la explicación bíblica de lo que es el séptimo sello y la atribución anónima de ese plano subjetivo. Porque, durante varios segundos, no será Antonius Block quien mire el cielo, sino nosotros, espectadores que, recién pegados a la butaca, gracias a la audacia del cineasta, presenciaremos un relato que, queramos o no, también nos afecta. En cualquier espacio y lugar del tiempo. Ingmar Bergman utilizará la peste negra, como un eco de los dramáticos efectos de la bomba atómica: pero nosotros podríamos pensar en las recientes y trágicas consecuencias de un tsunami. Así, pues, un puente temporal, eterno, se tiende hacia nosotros.

Prehistoria y futuro de la imagen

Dejemos por un momento la palabra imagen y tomemos la palabra tiempo. Cada película tiene un pasado y un futuro que queda fuera de sus márgenes. Entre la quietud de su inicio y su danza final, ocurren en *El séptimo sello* circunstancias, peripecias, que quedan para nuestra imaginación. ¿De dónde vienen y a dónde van los personajes de este clásico de 1957? Antonius Block, acompañado de Jons, su escudero, afirma que de las Cruzadas. Pero, aún más difícil: ¿a dónde les conduce la muerte?

En otras películas el cine ha explicado esta aventura *santa*, pero sobre todo se ha atrevido a desarrollar esa, ¿imposible?, narrativa que sigue a la realidad de la muerte.

En *The Crusades* (Las cruzadas, 1935), un épico film de Cecil B. De Mille que, curiosamente, también se inicia con un cielo nublado, cortado esta vez por una torre de vigilancia, pero también por una bandada negruzca de pájaros, un grupo de caballeros ingleses van a Tierra Santa dispuestos a liberar la tumba de Cristo. En ella, simbólicamente, Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, envía a su escudero con su espada para que se case en su nombre con Berengaria. ¡¡El cuerpo del glorioso cruzado sustituido en la boda por su arma personal de guerra!! Podríamos entender que, 22 años después, Ingmar Bergman, con *El séptimo sello* ha trazado el camino inverso a esta curiosa y extraordinaria secuencia: Antonius Block, hastiado, derrotado, como casi todo hombre que vuelve de una guerra, aprovechará ese tiempo adicional que le concede la muerte, para abandonar definitivamente su espada y alcanzar él mismo, con su propio cuerpo, un último gesto de sincera y verdadera humanidad.

La muerte severa los invita a danzar. Van cogidos de las manos. Y, bailando, forman una larga cadena. Delante va la mismísima Muerte, con su guadaña y su reloj de arena. (...) Ya marchan todos, huyendo del amanecer... en una solemne danza hacia la oscuridad. Mientras, la lluvia lava sus rostros, surcados por la sal de las lágrimas. Así describe la muerte Jofs, el cómico ambulante, como un viaje definitivo hacia

la oscuridad. Una visión que, sin embargo, Bergman no interrumpe, deja abierta. Esta película, como tantas otras suyas, no culmina con la palabra FIN. Tan sólo veremos una imagen en negro mientras oímos las dulces notas de un arpa. Sigamos, pues, la estela de esta imagen. ¿Qué ocurre después de la muerte, cómo lo ha contado una y otra vez el cinematógrafo?

De la pulcritud de un despacho, como feliz contrapunto de la imagen clásica del infierno, donde aterriza el alma pecadora de Henry Van Cleve en *Heaven Can Wait* (El diablo dijo no, 1943) de Ernst Lubitsch, a las misteriosas oficinas, donde un grupo recién llegado de fallecidos deben, en una semana, rodar a modo de penitencia, una convincente y sustanciosa película que refleje su tránsito por la vida, en *Wandârufu raifu* (After Life, 1998) de Hirozaku Koreeda, el cine se ha sacado de la manga posibilidades extra-narrativas que ayuden a que los personajes hagan balance, defiendan su vida, como en la ingeniosa comedia *Defending Your Life* (El cielo... próximamente, 1991) de Albert Brooks, antes de acceder a un estamento superior, a un estado definitivo. El deseo de estirar la narrativa terrenal, de inventar un capítulo adicional que, inevitablemente, rime con la aventura vital que todos conocemos, encaja de algún modo con esa prórroga ajedrecista que a Antonius Block se le concede. Hay que arreglar de algún modo todo lo hecho en la Tierra.

De un modo fascinante, mucho más abstracto, en *Loong Boonmee raleuk Chat* (Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas, 2010), el cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul relaciona en el mismo plano elementos de muerte, reencarnaciones animales, restos de vida antropomórfica, presencias turbadoras de un pasado inconcreto que van atravesando la imagen. El cine, llevado al extremo de la estilización, deja en este film de ser mera huella de lo real para convertirse en vehículo privilegiado de un espacio íntimo, familiar, donde todo, sueños, recuerdos y momentos vitales, comparece en la misma película sin ánimo de señalar distinciones, expuesto como un magma visual donde se ha trascendido esa delgada y misteriosa línea que separa la vida de la muerte.

Rostros de muerte

Sorprende que, siendo por ejemplo en español, una palabra femenina, la muerte venga casi siempre representada por la figura de un hombre. En sueco, *döden*, como todos los sustantivos en esta lengua, no tiene género. La inolvidable recreación que el actor Beng Ekerot realiza de la muerte tiene físicamente bastante que ver con la de Bernhard Goetze en *Der müde tod* (Las tres luces, 1921), el clásico de Fritz Lang. Presencias imponentes, con el rostro duro, anguloso, pálido, casi cadavérico. Uno, difícilmente se enamora de ellos.¹ Sin embargo, Bergman imprime un tratamiento de la muerte mucho menos simbólico y misterioso que el concebido por Lang. En *Las tres luces*, aparte de ser un caballero oscuro, la muerte es también esa llama que se extingue, ese reloj de arena que se agota. En *El séptimo sello*, la muerte ha sido despojada de todo romanticismo y melancolía. A esta muerte le gusta su trabajo y, por ello, es canalla, opresora, implacable. No duda en jugar sucio, romper las reglas y averiguar la estrategia de su contrincante. Su humana caracterización le resta, sin embargo, bastante fuerza. Que se concrete y sea, desde la primera secuencia, uno de los personajes de la película, acaba relajando su amenaza. Recordemos, el terror, el verdadero terror, no tiene forma. Bergman lo sabe perfectamente y, tan sólo unos meses después, consigue expresar en su siguiente film ese auténtico pavor que siente hacia la idea de la muerte. Me refiero, evidentemente, al sueño que transcurre al poco de iniciar *Smultronstället* (Fresas salvajes, 1957).

Un paseo matutino por las calles de una ciudad anónima le basta a su protagonista para darse cuenta de que los relojes ya no tienen agujas, de que no hay viandantes, tan sólo la visión real de un fuerte brazo que, saliendo de un ataúd, lo aproxima y enfrenta consigo mismo. Lo terrible, según el sueño de Bergman, es que la muerte y la vida no sólo se parecen, comparten la misma imagen. Nuestra imagen.

El teatro, la vida / La religión, la muerte

Posiblemente, no sea tan sólo producto de un guión: en la Edad Media, la iglesia pagaba bien a los artistas por representar a la muerte. Cualquier excusa es buena para

asustar a los feligreses. *Hoy estás sano, mañana muerto. Si breve fue el placer; largo, el padecer*, declama embutido en una máscara cadavérica el director de una pequeñísima (sólo tres miembros) compañía ambulante. La peste negra, el horror, la muerte, simbolizan para la Iglesia la ira de Dios,² y es motivo suficiente para animar a los penitentes a recorrer el país montando un espectáculo de autoflagelación. Empieza otra cruzada, la del dolor.

No es casual que, en una escena, Antonius Block confunda a la muerte con un sacerdote. Mientras lo hace mira hacia otro lado, concretamente hacia el rostro herido, atormentado, de un cristo de madera clavado en una cruz. Se pregunta si detrás del dolor intrínseco a la muerte, hay algo. ¿Una redención quizá? En este film, Bergman, al abordar personajes religiosos, borra deliberadamente de sus labios cualquier rastro de promesa futura. La Iglesia se ha vuelto una aliada de la Muerte, he ahí también la lógica de la confusión. La figura de la Muerte desaparece cada vez que los miembros de la inquisición actúan, o en esa cruenta procesión de penitentes que interrumpe una función teatral. La gente canta, grita, se arrodilla, se hiere, se golpea, expande el humo del incienso, y arrastra enormes cruces de madera. De la misma forma, las injustas ejecuciones que se hacen en nombre del diablo, son un síntoma terrible de una Iglesia empeñada en trasladar o construir un infierno en la Tierra. Ante ese panorama, la Muerte, como reencarnación humana que en la película es, no tiene mucho que hacer. Resulta aún menos letal que esas gigantescas llamas que esperan implacables a una desdichada y jovencísima doncella.

Frente a ella, el teatro es la vida. Representa un soplo saludable de humanidad cuando reproduce el movimiento de los cuerpos, su gracia y sensualidad. También un ligero y luminoso contrapunto frente a tanta ignorancia. Que uno de los habitantes del pueblo donde transcurre la acción no sea capaz de entender por qué ha desaparecido su esposa, ¿no revela acaso el desconocimiento de esos hilos que mueven la comedia de la vida? ¿Y su reacción descerebrada, asesina, no se debe quizá a ese feroz y

extendido deseo de matar? En aquella época, según la mirada despiadada que vierte Bergman, la imaginación viva, opuesta por definición al oscurantismo religioso, se consideraba peligrosa, se penaba. Frente a ella, la fe propuesta por la Iglesia tan sólo posibilita un extraño romance con una idea permanentemente oculta en la oscuridad.

¿Tiene sentido?

Mucho antes de llegar al desenlace, Antonius Block alterará su lenguaje. Ya no hablará en presente, sino en pasado. Mientras degusta las fresas y bebe un cuenco de leche recién ordeñada, experimenta y habla de sensaciones pasadas, con esa misma languidez propia de alguien que sabe que todo pasa, que todo caduca y nada permanece. Desde el principio, lo sabíamos: nuestro protagonista, aunque gallardo, joven y resuelto jugador, ya ha muerto. En una extraña secuencia, titubeando, sin rumbo fijo, camina por una montaña. Antonius se aproxima al objetivo de la cámara, dispuesto a colmar uno de esos primeros planos característicos, que tanto han significado en el cine de Bergman. Parece que va a hacerlo, pero no. Su rostro ya no tiene presencia, ya no significa por sí solo. Y consciente, en un gesto decidido, amargo, desaparecerá por la derecha. En realidad, para dejar espacio a la muerte, esa muerte que, también lo sabemos, camina a su lado, acechándolo, colmando su vacío, llenando el plano. Más adelante, se mirará como en un espejo en el rostro de la pobre doncella, cuando tan sólo le quedan unos minutos para ser lanzada al fuego, y morir abrasada. Al fin y al cabo, el margen entre uno y otro es de muy poco tiempo. Con gesto alucinado, un visionario Antonius Block nos explica que ante una muerte inminente uno ya no siente dolor. El escudero, más pragmático y realista, lo desmiente: detrás de ese sufrimiento, clavado en el rostro de la doncella, sólo existe un espanto similar al nuestro. Luego, la nada. Entre la pena y la nada, Bergman, como un personaje de un célebre film de Jean-Luc Godard³, escoge la nada. Al menos, es un desenlace menos trágico que el de aquellos apestados que se retuercen de dolor. Cuerpos atormentados que sólo se relajan en el momento de expirar, cuando han alcanzado el vacío, la nada.

Sin embargo, la conclusión parcialmente luminosa que Bergman nos brinda apunta a su vez hacia otro lugar. Si frente al sufrimiento extremo del dolor tenemos el vacío, la nada; frente a los inevitables senderos que conducen a nuestra muerte, tenemos otros alternativos, aquellos que derivan en la herencia, que se extienden hacia la vida de los otros, los que quedan. El sentido final de la curiosa aventura de Antonius Block surge en el momento en que ha entendido que vale la pena sacrificar su existencia para salvar otras vidas⁴. Y ésa, no otra, será su verdadera cruzada.

Daniel Gascó

- (1) No como sucede en *Death Takes a Holiday* (La muerte de vacaciones, 1934) de Mitchell Leisen, en la que Fredrich March, casi 70 años antes que Brad Pitt, interpreta una muerte más seductora que la vida.
- (2) De hecho, ese cántico religioso que oímos al principio sobre un cielo nublado es el *Dies irae*.
- (3) Godard citando a través de Jean Seberg *Las palmeras salvajes* de William Faulkner en *À bout de souffle* (1959). No literalmente, porque en la novela se dice: *Sí, pensó. Entre la pena y la nada elijo la pena*.
- (4) Postura que me recuerda a esa línea de un libro que un personaje subraya y deviene en una estimulante afirmación, de las pocas que la película presta al espectador, en la reciente *Nothing Personal* (2009), la interesante ópera prima de Urszula Antoniak: *Nada desaparece. Todo continúa en el mundo de los vivos*.

