



## 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 de La Filmoteca.

### EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia  
[http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca\\_ivac@gva.es](http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es)

### INGMAR BERGMAN

*Un verano con Mónica* (Sommaren med Monica, 1952)  
*Sonrisas de una noche de verano* (Sommarnattens leende, 1952)  
*El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, 1957)  
*Fresas salvajes* (Smultronstället, 1957)  
*El manantial de la doncella* (Jungfrukällan, 1960)  
*Persona* (1966)  
*La hora del lobo* (Vargtimmen, 1968)  
*Pasión* (En passion, 1969)  
*Secretos de un matrimonio* (Scener ur ett äktenskap, 1973)  
*Sonata de otoño* (Hostsonaten, 1978)  
*Fanny y Alexander* (Fanny och Alexander, 1982)  
*Saraband* (2003)

### EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta  
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia  
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>  
[ivac\\_documentacion@gva.es](mailto:ivac_documentacion@gva.es)

### BIBLIOGRAFÍA

ASSAYAS, Olivier. *Conversazione con Ingmar Bergman*. Torino: Lindau, Museo Nazionale del Cinema, 1994.  
BERGMAN, Ingmar. *Escenas de un matrimonio*. València: Fernando Torres Editor, 1975.  
BERGMAN, Ingmar. *Conversaciones íntimas*. Barcelona: Tusquets, 1998.  
KOSKINEN, Marte. *Ingmar Bergman. Retratos Suecos/Maaret Koskinen*. Estocolmo: Maaret Koskinen, Instituto Sueco, 1996.  
LOSILLA, Carlos. *Flujos de la melancolía: de la historia al relato del cine*. València: IVAC, 2011.  
MANDELBAUM, Jacques. *Ingmar Bergman*. [Barcelona]: Phaidon, 2011.  
PUIGDOMÈNECH, Jordi. *Ingmar Bergman: el último existencialista*. Madrid: JC, 2004.  
ZUBIAUR, Francisco Javier. *Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Eiunsa, 2004.

### ARTÍCULOS

AGHED, Jan. "Saraband: l'ultime somme", *Positif*, nº 516, febrero 2004.  
AUMONT, Jacques. "Enfin Saraband", *Cahiers du cinéma*, nº 588, marzo 2004.  
CASAS, Quim. "Saraband: epílogo Bergman", *Dirigido por*, nº 333, abril 2004.  
ROMNEY, Jonathan. "Bergman's Last Bow", *Sight & Sound*, vol. XV, nº 10, octubre 2005.  
TOBIN, Yann. "Sarabande: face-à-face", *Positif*, nº 527, enero 2005.  
VV. AA. Dossier Ingmar Bergman, *Cahiers du cinéma*, nº 596, diciembre 2004.  
VV. AA. Dossier Ingmar Bergman (1918-2007), *Cahiers du cinéma-España*, nº 4, sept. 2007.

### OTROS CINEASTAS SUECOS

*El juego de la verdad* (Sanning eller konsekvens, Christina Olofson, 1997)  
*Fucking Amal* (Lukas Moodysson, 1998)  
*Tsatsiki, mamá y el policía* (Tsatsiki, morsan och polisen, Ella Lemhagen, 1999)  
*Canciones del segundo piso* (Sånger från andra våningen, Roy Andersson, 2000)  
*Infidel* (Trolösa, Liv Ullmann, 2000)  
*Tierra de ángeles* (Sa som i himmelen, Kay Pollak, 2004)  
*En God Dag* (Per Hanefjord, 2005)  
*Déjame entrar* (Lat den rätte coma in, Tomas Alfredson, 2008)  
*Momentos que duran para siempre* (Maria Larssons eviga ögonblick, Jan Troell, 2008)  
*Sebbe* (Babak Najafi, 2010)  
*Tussilago* (Jonas Odell, 2010)

Selección de cortometrajes del *Svensk Novellfilm*, un proyecto desarrollado desde el año 2000 por el Svenska Filminstitutet mediante el que se pretende subvencionar y promocionar cortometrajes suecos.

### ORGANIZA



[ivac.gva.es](http://ivac.gva.es)

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

### COLABORA



# BÁSICOS FILMOTECA SIGLO XXI



SESIÓN 8  
19 DE ENERO DE 2012

## SARABAND

Ingmar Bergman. Suecia. 2003

CAIMAN  
CUADERNOS DE CINE  
PRESENTA

Presentación y coloquio  
a cargo de José Enrique Monterde,  
crítico de la revista

### SUITE DIGITAL: SARABAND

Resulta paradójico, incluso provocador, situar como lo más destacable del nuevo siglo el título que cierra la trayectoria (más de sesenta producciones en casi seis décadas) de un cineasta con 85 años, fiel a sus propias constantes y capaz de evolucionar al compás de los cambios del cine, siguiendo un itinerario personal configurador de lo que llamamos –incomodando a algunos– una autoría cinematográfica. De igual forma que *Saraband* no renuncia al empeño creador mantenido durante años, también demuestra cómo, poco antes de su muerte, Bergman fue capaz de adaptarse a las nuevas condiciones del medio si le permitían trabajar con la libertad de expresarse con toda su lucidez y sinceridad, con la coherencia de no traicionar su propio ideario e independencia. De ahí el hecho de rodar con cámara digital y de impulsar la difusión evitando el *transfer* a 35 mm, solo en circuitos televisivos o adaptados al formato digital...

### Un crescendo permanente

Más llamativa que las condiciones de producción y difusión es la actitud de Bergman ante esta historia crepuscular, sencilla en su estructura narrativa, pero cargada de esa densidad otorgada tanto

por la sabiduría cinematográfica como la vital. Solo abandonando cualquier veleidad exhibicionista, pero con el impudor de quien hace cine a corazón abierto (como en tantas obras anteriores no enumerables en las escasas líneas de este texto, pero que merecerían serlo ante un olvido injustificable y un estúpido rechazo hacia aquello que implica rigor intelectual y artístico, desbordando así el evanescente fulgor de lo trivial...), sin renunciar a la inteligencia, pueden agotarse las múltiples cuestiones que en esta historia familiar pueden interpelarnos. Reencontarse con Erland Josephson y Liv Ullmann, que tantas veces encarnaron los demonios y las pasiones del Bergman maduro –como otras brillantes figuras de la interpretación sirvieron al cineasta en sus sucesivas etapas– resulta tan satisfactorio como con la reiteración de unas preocupaciones que, si bien han recorrido toda la filmografía bergmaniana, nunca nos pueden cansar porque han ido evolucionando hasta el estadio final que expresa *Saraband*, una obra construida desde la ya ineluctable cercanía de la muerte.

Pero sería injusto centrar nuestro elogio –y hacerlo con una convicción tan poco frecuente– solo en los valores derivados de la constancia temática, en cómo las relaciones





sentimentales en sus diversos planos (matrimoniales, filiales, amistosas, etc.) se constituyen en una nueva sonata otoñal, ajena sin embargo a cualquier nostalgia y, menos aún, a cualquier autohomenaje. Más que una simple sonata, una zarabanda como la que integra el cuarto movimiento de la *Suite para cello nº 5 en Do menor*, de Johann Sebastián Bach: lentitud y solemnidad, ritmo ternario como lo es el cruce de relaciones entre padre, hijo y nieta, ante al testimonio de la esposa que retorna al cabo de treinta años de divorcio.

Injusto sería pensar que los logros de *Saraband* se apoyan en cualquier fórmula repetida, aunque en ella aparezcan todos los ecos –proyectados en el tiempo– de tantas obras y personajes anteriores. Pocas veces el cine nos dio tal acumulación de rasgos conocidos y derivados de jalones anteriores con el resultado de una síntesis tan nueva, viva y atractiva como en su momento plantearon títulos tan distintos entre sí, y a la vez tan consecuentes, como *Un verano con Mónica*, *Fresas salvajes*, *Persona*, *Gritos y susurros*, *Cara a cara* o *Tras el ensayo*. Injusto sería, pues, olvidar que el interés argumental solo conduce a una obra maestra cuando se alía con una propuesta estilística tan personal como ajustada a la naturaleza del tema y al enfoque planteado. De ahí que, junto a los personajes, situaciones, obsesiones, deseos y sentimientos puestos en juego, debamos resaltar las propias reglas de ese juego, concretadas en la riqueza surgida de la sobriedad de una puesta en escena donde el empleo de primeros planos, los juegos lumínicos, los sutiles movimientos de cámara, el cuidado ambiente sonoro o los inteligentes, punzantes, a veces hirientes diálogos se constituyen en otras tantas muestras de estilo. Alejemos, por tanto, cualquier idea de que la edad implica decrepitud, de que nos enfrentamos a una nueva entrega de círculos superpuestos, pues estamos ante el remate de una espiral en permanente crescendo.

MONTERDE, José Enrique. “Suite digital: *Saraband*”, *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 1, enero 2012.

## ¿QUIÉN ES INGMAR BERGMAN?

A principios de los años noventa, Ingmar Bergman dio inicio a una peculiar autobiografía cinematográfica que se inició con *Los niños del domingo* (1992) y *Las mejores intenciones* (1992) y por ahora ha llegado a su punto culminante con *Saraband* (2003), aunque parece que la saga proseguirá con otra película producida para la televisión sueca y significativamente titulada *Bergmanova sonata*. Primero fueron los recuerdos más lejanos, los padres, los traumas infantiles. Luego, con *Encuentros privados* (1996) e *Infiel* (2000), se produjo un giro significativo en este recuento vital: el punto de vista del niño dejó paso a la voluntad analítica del adulto y, sobre todo en la segunda de esas películas, a la identificación mal disimulada con la visión despiadada de las relaciones humanas propuesta por los respectivos relatos. Ahora, con *Saraband*, la vida se confunde definitivamente con la ficción, pues se trata de una continuación de *Secretos de un matrimonio* (1972) en la que Bergman reencuentra a los protagonistas treinta años después y no solo se pregunta qué ha pasado con sus vidas, sino también cuál ha sido, paralelamente, su evolución como cineasta.

Lo más curioso del caso, sin embargo, es que Bergman no ha dirigido ninguna de estas películas, aun siendo el responsable único del guion de todas ellas. Las razones podrían ser múltiples, pero a mí me seduce especialmente una: se trata de otra de sus máscaras. A lo largo de su filmografía, Bergman ha utilizado numerosos filtros que disfrazan sus verdaderas intenciones, e incluso la de sus personajes, a través de una peculiar ocultación de los sentimientos basada, paradójicamente, en su exhibición desmesurada. En otras palabras, una película como *Persona* (1966), una de sus obras maestras, no aborda el tema del vampirismo emocional, sino el modo en que algunos pueden utilizarlo para mostrarse a sí mismos no como individuos, sino como representaciones. ¿Dónde está la realidad, entonces? Descubirla es la labor del artista,

aunque a veces prefiera ofrecerla desde una perspectiva exagerada, distanciada. Y eso es precisamente lo que hace Bergman con estas películas al ceder la labor de dirección a un colaborador más o menos fiel y de confianza. En el caso de su hijo Daniel o de Billie August, realizadores respectivos de *Los niños del domingo* y *Las mejores intenciones*, la cesión de responsabilidades parece más bien funcional. En lo que se refiere a su ex esposa Liv Ullmann, que dirigió *Encuentros privados* e *Infiel*, el procedimiento es más perverso, pues significa incorporar episodios de su vida en común, o ciertos aspectos de su relación, a un relato más o menos encubiertamente autobiográfico: Bergman proporciona la materia prima a alguien que ha compartido su vida con él y se sienta a esperar el resultado. Finalmente, el caso de *Saraband* es aún más retorcido, utiliza su propio material preexistente para estructurarlo en innumerables cajas chinas que se dedican a desmentirse unas a otras. Desde este punto de vista, puede que el Bergman-autor esté más presente aquí que en sus intentos anteriores, pero también es cierto que no por ello los mecanismos de ocultación resultan menos activos.

Para empezar, *Saraband* está estructurada en diez capítulos, precedidos de un prólogo y rematados por un epílogo, todos ellos –excepto la apertura y la clausura, que consisten en sendos monólogos de Marianne (Liv Ullmann)– concebidos como diálogos entre dos personajes. Por otra parte, el título alude a la acepción más frecuente de la palabra escogida, a saber, una danza para dos bailarines, lo cual complica el asunto al superponer esta referencia musical a la referencia literaria establecida por las cesuras que marcan los intertítulos. Y, en fin, el uso de la película previa como marco narrativo, no como mero relato al que se añadiera una continuación, fortalece esta impresión de reencuadre continuo al que parece verse sometida la ficción. En lugar de centrarse en las nuevas relaciones que se podrían establecer entre Marianne y Johan tras su reencuentro, muchos años después de su separación, la película prefiere desviarse hacia una historia

aparentemente secundaria, que Johan menciona como de pasada en el primer capítulo, para convertirla inopinadamente en su razón de ser: la oscura peripecia que involucra a Henrik, el hijo que tuvo Johan con otra de sus esposas, y a su hija Karin, violoncelista en ciernes que aún llora la muerte precoz de su madre, mantiene una inquietante relación con su padre y utiliza a su abuelo, y ahora también a Marianne, como paño de lágrimas.

## El Bergman más escéptico

La idea, por su puesto, consiste en trasladar a las nuevas generaciones no solo las miserias de los padres tomados individualmente, sino también las generadas por la turbiedad de la relación que mantuvieron entre ellos. Marianne y Johan, en *Secretos de un matrimonio*, pasan el calvario del desamor, la rabia y el rencor que suceden a la ruptura de una pareja. Henrik y Karin, en *Saraband*, deben enfrentarse a la pérdida, respectivamente de la esposa y de la madre, pero también al terrorífico deterioro de sus vínculos afectivos, a la amenaza del incesto, al miedo a la soledad que comportaría su separación, por no hablar de la progresiva ruptura de los puentes que los unen a sus mayores. La vida pasa y cada vez es peor, parece decir el siempre atribulado Bergman. Y, por si fuera poco, persisten los misterios de la fe y del sentido de la existencia, que en *Secretos de un matrimonio* permanecían larvados y aquí resurgen con fuerza, como en los tiempos de *Los comulgantes* (1962) o incluso *Gritos y susurros* (1975). En un momento dado, Marianne se encuentra en el interior de una iglesia, donde ha contemplado un emotivo pantocrátor, y un rayo de luz ilumina su figura. Durante una noche de tormenta, Johan experimenta una crisis y se acuesta al lado de su ex mujer, ambos desnudos. En el epílogo, Marianne visita a su hija Martha, interna en una residencia por un grave desarreglo mental, y parece entrever en su mirada la respuesta a sus dudas angustiosas. Como siempre en el cine de Bergman, la epifanía del instante nos redime del vacío de la vida.

No obstante, si nos alejamos del Bergman-filósofo y acudimos al Bergman-prestidigitador, las cosas parecerán muy distintas. ¿No podría ser, por ejemplo, que Marianne y Johan actuaran simplemente como maestros de ceremonias, figuras interpuestas del propio Bergman que a su vez pusieran en escena, como marionetas, a los otros dos personajes? ¿Acaso no es Marianne quien cuenta la historia desde su punto de vista, a partir del prólogo y el epílogo? ¿Son los sentimientos verdaderos de Karin y Henrik los que vemos en pantalla o solo aquellos que quieren mostrar a los demás? ¿No se tratará más bien de gente que cree expresarse con sinceridad cuando

en realidad está interpretando el papel que le ha tocado en suerte? El demiurgo Bergman, entonces, cedería la palabra a un par de personajes cuya verosimilitud viene apoyada por su existencia previa en otra película para, al fin, hablar de lo que realmente le interesa: la opacidad de las relaciones humanas y la imposibilidad de averiguar el sentido de la vida. Y en esa tesitura, puede que las epifanías proporcionen un cierto consuelo, pero también, como corresponde al Bergman más escéptico e impenetrable, acaban erigiéndose en una especie de esfinge sin capacidad de respuesta: lo único que queda es la silueta de un dios desconocido, el cuerpo vencido de un pobre anciano, el rostro de una enferma. Y esos son los únicos misterios de todo cuanto nos rodea.

LOSILLA, Carlos. “¿Quién es Ingmar Bergman?”, *Dirigido por*, nº 350, noviembre 2005.

## DE TESTAMENTOS Y RECUERDOS

El creador de *Saraband* sabía que no podía encontrar en el arte el consuelo necesario para enfrentarse a los demonios de la existencia, pero nunca dejó de bucear en su irrenunciable necesidad de filmar para ajustar cuentas con el sentido de vivir y de sufrir. Su última película, que constituye uno de los más reveladores y emocionantes testimonios fílmicos de los que el cine tiene memoria, pertenece a esa estirpe de obras que solo parecen estar al alcance de algunos creadores cuando, de forma consciente o no, se sienten ya en el umbral de la muerte.

La lucidez y la amplitud con la que Bergman contempla a sus personajes, viejos conocidos

de treinta años atrás, les permite mostrarlos en paz consigo mismos a pesar de saberlos torturados por sus recuerdos. Han aceptado que “todo está dentro de nosotros y ocurre dentro de nosotros”, que “es así, y así está bien”. Pueden enfrentarse a su felicidad y a sus heridas, a su memoria y a su dolor, sin buscar refugio ni coartadas fuera de ellos. Viven ya sin fulgores, pero todavía con intensidad. Cuando los vemos, pensamos que han aceptado el devenir de su propia biografía y que esperan la llegada de la muerte con la misma serenidad con la que el anciano protagonista de Ozu en *Cuento de Tokio* espera el amanecer del nuevo día tras la muerte de su esposa.

La obra entera de Bergman puede contemplarse, desde esta perspectiva, como un soberbio triunfo sobre la muerte por parte de un creador que pasó buena parte de su vida angustiado por lo inefable del último tránsito. A fin de cuentas, sus personajes tuvieron el privilegio de verse las caras con la muerte mientras todavía estaban vivos: el anciano Isak Borg de *Fresas salvajes*, la pobre Agnes de *Gritos y susurros*, el enfermo tío Akerblom de *En presencia de un clown*, el escudero de *El séptimo sello*... Incluso él mismo, como director, pudo sentarse apaciblemente con “la muerte” durante el rodaje de ésta última. Y así es, en definitiva, como preferimos recordarlo: embarcado sin tregua y sin concesiones en el empeño de nombrar lo innombrable, de dar forma a lo irrepresentable, de hacer visible lo invisible. Conversando apaciblemente con la muerte, de tú a tú, durante un luminoso día de julio en el verano de 2007.

HEREDERO, Carlos F. “De testamentos y recuerdos”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 4, septiembre 2007.

