

SANTUARIO EN LA DESOLACIÓN. CINE DE INGMAR BERGMAN EN LA ISLA DE FÅRÖ

SANCTUARY IN DESOLATION. INGMAR BERGMAN'S CINEMA ON THE ISLAND OF FÅRÖ

Pau Pascual Galbis



vol. 14 / fecha: 2024 Recibido:10/11/24 Revisado:29/11/24 Aceptado:07/12/24

Pascual Galbis, Pau. "Santuario en la desolación. Cine de Ingmar Bergman en la Isla de Fårö." En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, vol. 14, 2024, pp. 125-136.

DOI: 10.4995/sonda.2024.22781

SANTUARIO EN LA DESOLACIÓN. CINE DE INGMAR BERGMAN EN LA ISLA DE FÅRÖ

SANCTUARY IN DESOLATION. INGMAR BERGMAN'S CINEMA ON THE ISLAND OF FÅRÖ

Pau Pascual Galbis
pau.galbis@staff.uma.pt

Profesor de la Licenciatura en Artes Visuales, Universidade da Madeira.
Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+] da Universidade de Aveiro, Universidade do Porto e Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (Portugal)

Resumen

La importancia del archipiélago de Fårö (Suecia) en el cine de Ingmar Bergman, como un espacio de conocimiento, deprimente y paradójicamente sosegado. Las pinturas sobre islas de Arnold Böcklin, y según la estética de Georg Simmel, expresan un intenso aislamiento, soledad y atemporalidad que son del mismo modo semejantes a las formas insulares de las películas, más confesionales de Bergman; como son: *Såsom i en spegel* (Como en un espejo, 1961) y *Vargtimmen* (La hora del lobo, 1967). Así pues, se estudiarán dichos largometrajes, como otros, que estén imbuidos en estos motivos y premisas trágicas que afectan al destino del sujeto. A su vez que análogas, a la literatura expresionista de August Strindberg.

Palabras clave

Ingmar Bergman, Isla de Fårö, Cine Contemporáneo Sueco, Artes Visuales, August Strindberg

Abstract

The importance of the Fårö archipelago (Sweden) in Ingmar Bergman's cinema, as a depressing and paradoxically calm space of knowledge. Arnold Böcklin's island paintings, and according to Georg Simmel's aesthetics, express an intense isolation, loneliness and timelessness that are just as similar to the island forms of Bergman's more confessional films; such as: *Såsom i en spegel* (As in a mirror, 1961) and *Vargtimmen* (The hour of the wolf, 1967). Thus, these feature films will be studied, like others, that are imbued with these tragic motives and premises that affect the fate of the subject. In turn, analogous to the expressionist literature of August Strindberg.

Keywords

Ingmar Bergman, Fårö Island, Swedish Contemporary Cinema, Visual Arts, August Strindberg

INTRODUCCIÓN

*Hacia la isla, junto a los muertos,
a la canoa nupciados desde los bosques,
los brazos buitreados por los cielos,
las almas anilladas al modo de Saturno.*
(Celan 2002, 112)

La memoria de los difuntos es la premisa de toda la obra poética de Paul Celan y en ese aliento desolador se halla el recuerdo de la muerte de su madre en un campo de concentración. En especial el motivo de la isla en Celan, connota un lugar de soledad y amargura que tiende a lo largo de los versos de *Hacia una isla* (1955) hacia un objetivo inalcanzable con la constante evocación a la muerte. Consecuentes afectos sórdidos que transitan por el archipiélago nórdico de Fårö y son presentes a su vez, en la mayoría de los filmes de Ingmar Bergman, como, por ejemplo: *Såsom i en spegel* (Como en un espejo, 1961), *Persona* (1966), *Vargtimmen*, (La hora del lobo, 1967), *Skammen* (Vergüenza, 1968), *En passion* (Pasión 1969), *Fårö Document* (Documento sobre Fårö, 1969), entre otros muchos. Además, ese onírico panorama insular es igualmente evidente en la pintura póstuma de Arnold Böcklin, titulada *Die Toteninsel* (La isla de los muertos¹ 1880), (Fig.1); aunque él mismo la denominó: *Un cuadro para soñar con él*. Un paisaje inquietante y solitario que no refleja la naturaleza tal como es, sino que reúne varias impresiones recibidas por la mente del pintor para crear un mundo nuevo y distinto, gobernado por su propio talante subjetivo. De hecho, unas obras misteriosas que fueron denominadas *pinturas del estado de ánimo* (Lucie-Smith 1991, 151). A lo sumo Georg Simmel, escribió sobre los cuadros del artista suizo que transmiten una atemporalidad, o sea que expresan un tiempo suspendido, casi eterno. A más de calificarlas como soledades, que se aíslan, apartándose de los sentidos de la realidad inmediata (Simmel 2013, 36). Entonces, los presupuestos representados en Böcklin, como son la soledad, tiempo estático y un intenso aislamiento, aparecen del mismo modo en las películas de Ingmar Bergman. En concreto en las paradigmáticas: *Como en un espejo* (1961) y en *La hora del lobo* (1967). Unos filmes teñidos de una máxima desesperanza y desolación con la



Fig.1. Pintura: "Isla de los muertos" (1883) 3ª versión; de Arnold Böcklin, Galería Nacional de Berlín (Archivo). Fuente: La vanguardia cultural.

isla como telón de fondo. Este último término *desolación*, es entendido como una aflicción y angustia extrema. Esta misma pesadumbre en la cinematografía de Bergman es de peso considerable, oponiéndose al aislamiento voluntario en el arrecife de Gotland. Este exclusivo desasosiego está expuesto dramáticamente en las dos películas seleccionadas en esta investigación. Producciones de ficción que deambulan en Fårö y en las que sirven como ejemplos para unos valores ambiguos, densos y complejos. Cualidades extrañas que encadenan a la obra humana con su creador. Así como también connotan una atmósfera perturbadora. En cierta manera, la narrativa de estas películas es como caminar entre los límites de la razón y la locura, o enfrentarse a la angustia y al miedo. En consecuencia, desear lo prohibido ceñido en su destrucción.

1. El título actual de *La isla de los muertos*, lo asignó un comerciante, en (Lucie-Smith, 1991 : 151)

La metodología utilizada en esta disertación, se basa en primer lugar en el análisis cinematográfico propuesto por Jacques Aumont y Michel Marie, con una especial atención al relato sociológico y espacial de las películas estudiadas, como paradigmas de la premisa de desolación y refugio insular del autor. Además de resaltar, más su contenido estético, psicoanalítico y cultural ambivalentes. Considerando al filme como una obra artística autónoma capacitada para efectuar un texto que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas sobre bases visuales y sonoras, produciendo así un efecto particular sobre el espectador (Aumont & Marie 1990, 18). De igual forma, se ha empleado la filosofía de la vida en el aspecto sociológico aplicado básicamente al arte y paisaje insular, remitiendo a los ensayos de Georg Simmel, Vladimir Jankélévitch; y a más, al cine vitalista de Andrey Tarkovski. En analogía con la biografía, vida personal, y obra de Ingmar Bergman, son muy importantes sus libros escritos: *La linterna mágica e Imágenes*. En referencia a la crítica cinematográfica y praxis sobre sus largometrajes, son manifiestas las publicaciones de Peter Cowie, Frank Gado, Juan Miguel Company, Paul Duncan y María João Madeira. De la literatura y pintura, son importantes las influencias, procesos y paralelismos con el cineasta de Upsala. En particular con August Strindberg, y Arnold Böcklin. A más, de finalizar con los trabajos decisivos de Edward Lucie-Smith y Ronald David Laing, desde la historia del arte y psiquiatría.

1. Ínsula espiritual

Sin lugar a su alrededor, y aún menos tiempo
En referencia a los paisajes de Arnold Böcklin
(Simmel 2013, 25)

El vocablo *isla*, deriva del latín *ínsula*; significando una porción de tierra rodeada de agua por todas partes. *Aislamiento*, es otra palabra que deriva también de *isla*, definida como: Apartar a alguien de la comunicación y trato con los demás. Por tanto, este texto se ha basado previamente al análisis audiovisual en estas consideraciones etimológicas para comentar las escenas en las películas de Bergman en donde la presencia del agua y aislamiento era evidente

y descartando otras más secuencias en las que por su distinta ubicación, no se correspondía a esta circunspección.

La naturaleza, según Simmel, es un continuo devenir, una unidad de interacciones eternas que se dan en el plano de la existencia. Por tanto, no tiene partes, es la unidad del todo. Si fragmentamos una parte; por ejemplo, un paisaje de una isla, ésta deja de ser naturaleza, puesto que sólo puede ser naturaleza dentro de esa unidad sin límites. En una secuencia de una película de Bergman, existe una delimitación efímera -imágenes en movimiento en correspondencia con el tiempo-, que al estar comprendida dicha escena en un horizonte visual momentáneo; sus distintos elementos constitutivos serán naturaleza pero, representados como un paisaje, y en el que dichos elementos son *en-sí-mismos*, como una singularidad óptica, estética o sentimental, que se desgaja de esa unidad indivisible de la naturaleza, en la que cada trozo sólo puede ser lugar de tránsito de las fuerzas universales de la existencia. (Simmel 2013, 8). Por ende, queda la *escena-paisaje-isla* de los filmes de Bergman, como un lugar individual de conexión y tránsito. Lo mismo ocurre con la obra humana: se presenta como algo objetivo, autónomo, y, sin embargo, está entrelazada, de una manera difícil de expresar, con el alma, con toda la vitalidad de su autor, que fluye a través de ella.

En correspondencia al carácter insular en la obra de arte, Simmel menciona que se caracteriza por su aislamiento y por su unidad objetiva hasta cierto punto cerrada, por su autosuficiencia, carácter sintético, autónomo y centrípeto. (Jankélévitch 2007, 63). Además de definir a una obra maestra en mayúsculas; en especial al cuadro en su marco y la escultura en un pedestal, como una especie de islote en el mundo de la realidad, una entidad insular que espera que uno vaya hacia ella y que no se entremezcla, en tanto objeto útil -instrumento o mueble- con nuestra vida cotidiana. Por consiguiente, el marco es al cuadro, lo que el cuerpo es al espíritu: aquello que concreta y simboliza al mismo tiempo la individualidad espiritual de la obra pictórica, lo que vuelve sensible a nuestros ojos, es su unidad irreductible. En el caso del cine, su requisito

inmaterial se conjuga con el mismo tiempo y devenir; o sea imita parcialmente la esencia de la naturaleza ante el público presente.

En el imaginario cinematográfico de Bergman y a pesar de su devoción por el teatro de Chéjov, Ibsen, Molière, Brecht y Shakespeare. Descubre siempre el aroma de su paisano escritor y maestro dramaturgo August Strindberg. A más, hay que añadir que el director se licenció con una tesis sobre el mismo autor en *Literatura e Historia del Arte* (Bergman 2022, 1). En los libros del Strindberg, primero de un estilo naturalista, y a continuación, más expresionista; hay personajes taciturnos que vagabundean en la costas, fiordos, lagos, ríos e islas escandinavas. En grosso modo, su literatura sobresale por las cualidades de su síntesis, claridad y en concreto, por una intensa emotividad. Cualidades que comparte a la par, con su compatriota cineasta en la que la emoción, junto con el deseo, existencia y miedo, circulan en sus tramas.

En referencia a las dos películas estudiadas, se asemejan manifiestamente al ambiente marítimo de la novela *Hemsöborna* (*Gentes de Hemsö*, 1887) de Strindberg, con la presencia frecuente de motivos sobre el mar, arenques, barcos y salitre. La acción se dilucida en un archipiélago sueco, y con un ingenuo campesino Carlsson de protagonista, que trabaja al servicio de una viuda acaudalada Madama Flod. El desenlace trágico, es causado por la disputa de una herencia, provocando tanta amargura que mitiga el tono humorístico del relato. En la parte final de la tormenta en la playa de *Gentes de Hemsö*; se acentúa una ambiente oscuro y dramático. Evocando, por consiguiente, la última visita del pintor Johan Borg al castillo de los demonios de *La hora del lobo*, en el cual se desvanece la realidad con la locura alcanzando una abstracción onírica bastante recóndita. Igualmente, hay que agregar que *Gentes de Hemsö*, fue todo un escándalo en aquellos años, testificando Peter Stam, que las descripciones anticlericales, sexuales y escatológicas presentes en este libro, llevaron a la editorial, a pedir al autor que suavizara sus escritos. En consecuencia, este costumbrismo progresista de tintes trágicos, descrito en las novelas de Strindberg, está presente en la fil-

mografía y teatro de Bergman, e interpretado de distintas maneras, situaciones y condiciones. Un discurso insolente que se repite en toda su trayectoria; es decir, hablar de la vida sin pelos en la lengua.

De igual forma, la obsesión del director por hurgar en su íntimo inconsciente, cualquier clase de traumas, pecados o temores, quizás sean las secuelas de una rigurosa ética puritana proferida a través de su padre maltratador. Un estricto pastor luterano al servicio del rey de Suecia que profería castigos muy severos al niño Ingmar, marcándole una tristeza profunda. Por tanto, en la moral protestante de aquel período, se alienta a un rechazo de todos los elementos sensuales y emocionales de la cultura, originando un profundo aislamiento del individuo. En realidad, un recogimiento melancólico e íntima represión que se asoma en casi todas sus piezas filmadas en la isla.



Fig.2. Fotografía de la isla de Fårö (Suecia)
Fuente: Sweden's official website for tourism and travel information

Por otro lado, y mientras se buscaba una localización en exteriores adecuada para filmar *Como en un espejo*. Todo el equipo de producción desembarcó en la isla de Fårö en el mar Báltico, frente a la costa sudeste de Suecia (Fig.2). El acceso a aquél pequeño territorio estaba por entonces prohibido a los extranjeros, pues en aquellos momentos la Europa occidental estaba inmersa en el contexto político de la Guerra Fría, porque el ejército sueco tenía instalados en la isla, sistemas de radar de máxima seguridad ante las tensiones soviéticas. Peter Cowie, en (Duncan 2008, 210).

Además, el autor fundamenta detalladamente su preferencia por el archipiélago, por su silencio, tranquilidad y sobre todo, su retraimiento. (Bergman 2001, 221). Más tarde, ya estaba el director, involucrado en los problemas de los habitantes de la isla, lo que dio como resultado sus *Documentos sobre Fårö* en 1969 y 1979. A lo sumo Frank Gado, comenta que la isla, motivo frecuente en las películas de Bergman de tal período, es más que un espacio físico. De hecho, es un símbolo, de un mundo que se descompone como una pesadilla. (Gado 1996, 315).

2. Soledad y aislamiento desesperantes

Sobre la isla de Fårö, el actor Max von Sydow comenta: “Es tan agreste, tan pura, tan gris y está tan torturada por los árboles, que compone un fondo maravilloso para la mente humana” Von Sydow, en (Duncan 2018, 210) y también afirma: “Cuatro personas surgen de un mar, venidos de ninguna parte”. Bergman sobre *Como en un espejo* (Bergman 2022, 215). El argumento del largometraje *Como en un espejo* (1961) trata resumidamente sobre las vivencias de una joven esquizofrénica, llamada Karin (Harriet Anderson) con una frágil estabilidad emocional que sale recientemente de un centro sanitario para pasar las vacaciones con su familia en una isla remota Fårö, y que posteriormente alucina con Dios, primero como un amante y luego como una araña. Al final, la protagonista vuelve inmediatamente al hospital con helicóptero, porque regresa su locura de manera expresa y peligrosa.

La familia de Karin está formada por su hermano menor: Milnus (Lars Passgård) un adolescente de ánimo vacilante y con una falta de comunicación acusada con su padre, David (Gunnar Björnstrand), escritor famoso, viudo y amargado que no sabe afrontar los graves problemas de su hija, ni tampoco escuchar a su hijo. Además, hay algunos episodios en la película en el que vemos al padre preocupado y depresivo por el avance irreversible de la enfermedad de su hija, así como también se nota su talante huidizo, afligido e inseguro antes los inminentes problemas venideros.

De la misma manera, David es un escritor de *Best Sellers* en el que Bergman incorpora su propia situación, la de ser exitoso, pero mentiroso. Relatando el abortado suicidio que tuvo en Suiza, poco antes de *Sonrisas de una noche de verano* (1955) y que, en conclusión, le hizo renovar su amor por sus hijos (Bergman 2022, 225). A más, Martin (Max von Sydow) es el marido paternalista de Karin. Un médico impasible y distante que la trata con un diminutivo, *pequeña* y en el que ambos conllevan un matrimonio fracasado. A lo sumo los cuatro personajes se constituyen en dos grupos separados de casi la misma edad; su padre y esposo, y su mujer y hermano. Es curioso anotar que en estos significativos colectivos, están aislados y se crean entre ellos una química especial, intercambiando ciertas confesiones, gustos e impresiones, y con el entorno del mar como testigo.

El término esquizoide se define como: “una persona que no se encuentra en armonía con el resto y que sufre un sentimiento de soledad y aislamiento desesperantes.” (Laing 2010, 115). Sin lugar a duda, el perfil esquizofrénico de Karin, es el más idóneo para sintetizar *Como en un espejo*, con las premisas de soledad y aislamiento, como condiciones determinantes y asociadas a los conceptos de Simmel aplicados en Bröcklin.

La protagonista, durante la mayor parte de la película esta cuerda, sin embargo a la llamada nocturna de Dios, -escondido en un agujero en la pared-. Empieza mentalmente a desmoronarse y a perder el juicio. Sobreexcitándose con una

masturbación e incluso llegando poco después al incesto con su hermano inocente en la escena del barco encallado. Una parte húmeda y en ruinas que sugiere a las secuencias con agua y deshabitadas de las películas de Andrey Tarkovsky, como son las lagunas extraterrestres de *Stalker* (1979), y el pueblo toscano semihundido en *Nostalgia* (1983).

El deseo del padre de analizar metódicamente el proceso de la locura en su hija, tiene el pretexto para aprovecharlo fríamente como material en su obra de escritor. En cambio, en Karin, su deseo de contactar con Dios se confunde con su histeria y sus trastornos intermitentes entre la vigilia y la cordura, condicionan sus movimientos y actitudes en la trama. A pesar de esos desarreglos psicológicos, su objetivo principal continua siendo esa comunicación trascendental, pues su deidad que le habla, esta supuestamente escondida en un agujero en la pared. En verdad Karin, culmina un goce metafísico o un éxtasis religioso como Santa Teresa de Jesús, elaborando una acción mística emparentada con el coito. Justamente dicha gesta aparece en la escena final, debatiéndose con su propia alucinación de un monstruo Dios-araña, criatura de la cual no vemos y que de igual forma, intenta poseerla.

Finalizando la película con una conversación entre padre e hijo, sobre la trascendencia divina, pero lo más importante para Bergman, no es este contenido existencial teológico, sino el mero hecho de que únicamente hablen. Del mismo modo el título dado: *Como en un espejo*, hace referencia al pasaje cristiano de la primera epístola de San Pablo en los corintios: Ahora ves todas las cosas como a través de un espejo, oscuras, pero un día, las veras cara a cara. O sea, podrás ver las cosas que te atormentan, más nítidas; o más bien, dispensadas de reproches y culpas. En consecuencia, el realizador define su filme como una “certeza conquistada” (Bergman 2020, 221), expresando lo sucesivo: “Es un intento casi desesperado de presentar un concepto de vida: Dios es el amor y el amor es Dios. A esto le llamo certeza conquistada. (...)” (Bergman 2020, 222).

A comienzos de la década de los sesenta, Bergman acababa de casarse con la pianista letona Käbi Laretei experimentando en su vida un cambio radical. Asentando el artista que lo mejor de *Como en un espejo* proviene de su relación con Käbi. (Bergman 2020, 223). Asimismo, y bajo la influencia de su esposa, la música es muy presente en este largometraje con melodías de compositores como Ludwig van Beethoven, Béla Bartók, y en especial, Johann Sebastian Bach. De hecho, este último compositor barroco, es muy patente en otras bandas sonoras del cineasta, como son *Los comulgantes* (1962), *Silencio* (1963), *Persona* (1966), *La hora del lobo* (1967), *Vergüenza* (1968), *Pasión* (1969), *Lágrimas y suspiros* (1973), *Sonata de otoño* (1978) y *Saraband* (2003). A más, Bergman tiene un interés particular por el formato de la música de cámara establecida con pocos intérpretes y en oposición frontal a la música sinfónica efectuada con un número mayor de músicos. João B. da Costa en (Madeira 2008, 111). Igualmente extrapola dichas características a su cine empleando pocos actores a partir de esos momentos. Por ejemplo, en *Como en un espejo* recurre a sólo cuatro personajes como máximo. De este modo, reitera lo mismo que ejercía Strindberg en su *Teatro Intimista*, pues decía que con la música de cámara se podía transferir para el drama, ratificando que en sus funciones eran consumadas con limitados ejecutantes.

La iluminación aplicada por Sven Nykvist en este largometraje, es reveladora y marcó un punto de inflexión en el trabajo de los dos creadores. En algunas partes en los interiores apela a los puntos de luz contrastados sobre los actores del cine negro de Marcel Carné. En general, la fotografía en blanco y negro es concisa, de simpleza nórdica y de un tono plomizo especial. El director de fotografía Nykvist, expone sobre ello: “Aquella película fue la primera en la que intentamos reflejar la luz natural y captar los efectos moteados y las sombras casi imperceptibles de los amaneceres de Suecia (Duncan 2008, 217). Al mismo tiempo el cineasta utiliza el sonido del faro magistralmente, en el último grado de lo audible (Tarkovsky 2013, 173). Precisamente en dicha escena inicial del faro y cuando se cae la lechera a Minus, (Fig.3) se evidencia la turbiedad incestuosa del deseo de Karin. (Company 2007, 60).



Fig.3. Fotograma de la película Como en un espejo (1961) de Ingmar Bergman

Fuente: Svenska filminstitutet

En última instancia el argumento de Bergman de índole depresivo, está interpretado por unos personajes alicaídos con la isla como un fondo, constante y eterno. A más de haber una frenética angustia hacia la incomunicación entre padre e hijo, y de una deliberación teológica formalizada por Karin hacia un Dios cristiano, enigmático e incomprensible. No obstante, significando una metáfora del amor, terminando el celuloide con la máxima de Minus: - *Papá ha hablado conmigo!*

3. Depresión en un abismo

Para mí La hora del lobo es importante ya que es un intento de cercar una problemática abstrusa y profundizar en ella. Me atreví a dar unos pasos pero no a llegar hasta el final (Bergman 2022, 29)

El propio director describe a *La hora del lobo* (1967) como un mundo de fronteras imprecisas; así como también, toca aspectos reprimidos de sí mismo (Bergman 2022, 41). Indudablemente es la obra más íntima del sueco, pues va más allá que *Persona* (1966) de una estructura más transparente y figurativa. Por tanto, en ocasiones su narrativa se disuelve en un mar de angustias con un matiz de vanguardia poética.

A lo suscrito Carlos M. Staehlin pronuncia que: “Bergman, en vez de explicarnos el drama nos lo hace sentir de manera casi experimental” (Staehlin 1968, 358). Igualmente, el crítico Frank Gado comenta que esta película es una historia de la desintegración de un artista que documenta el propio desmoronamiento de Bergman. Disolución del yo, debida a una profunda depresión.

Tanto *Persona* como *La hora del lobo* están basados en una larga historia, titulada *Los antropófagos* y escrita por el autor en el hospital en 1965, tras una virulenta neumonía. Ambas piezas comparten una atmósfera de pesadilla. Sin embargo, en *La hora del lobo* y al contrario de *Persona*, el progresivo enloquecimiento del pintor no sigue un conflicto dramático al uso, ni una linealidad convencional. Sino que se asoma al lenguaje abstracto y poético del cine de vanguardia más artístico. Así, que el abismo del creador se destierra al espectador de una manera cruda e impetuosa. En efecto, una soledad asfixiante en sí misma y un aislamiento estético referidos por Simmel que se encuentran en este trabajo más que nunca.

Esta película discurre en pocas palabras en una isla desolada. Un artista en crisis es acosado por temores de su pasado, afectándole gradualmente su juicio. Durante *la hora del lobo*, entre la

media noche y la madrugada, cuenta a su mujer sus dolorosas memorias. Por último, en un siniestro bosque es perseguido por los demonios de su inconsciente, hasta su desintegración total.

El nombre de Alma, pertenece a la esposa protagonista del filme: Alma Borg; y se repite también en la enfermera (Bibi Andersson) en *Persona*, y además, es la última palabra pronunciada por el niño Johan (Jörgen Lindstrom) en *Silencio*. De hecho, es el nombre auténtico de la cocinera del pequeño Ingmar, cuando su familia vivía en la mansión de Upsala. Así pues, el carácter de Alma se delimita como taciturna, leal, afable, pero afligida por las vicisitudes de su marido. Un excéntrico pintor, Johan Borg (Max von Sydow), ausente, depresivo y atormentado. Al principio, parece que todo marcha bien entre los casados. Sin embargo, con la llegada de un iracundo viento en su rutina, florecen los problemas.

En realidad, cuando Johan regresa a casa y después de vender sus cuadros en el continente sueco, su comportamiento se torna distante y brusco. Describiendo temblorosamente a su esposa las cualidades pérfidas de sus particulares demonios en un cuaderno.

Al igual, que sucede en otra escena nocturna, justamente a *la hora del lobo*²; o sea entre el atardecer y amanecer en la cual el artista mientras está encendiendo una cerilla se aproxima a la lumbre con sus ojos dilatados. Recordando a su vez, el miedo que tenía de niño a la oscuridad. Pues, su padre como castigo a su faltas y tras atizarlo fuertemente con humillación, lo encerraba en un armario muy oscuro. Una alusión evidente al maltrato infantil, ocurrido en la vida real del cineasta: “Había también una especie de castigo espontáneo que podía ser de lo más desagradable para un niño de que tenía miedo a la oscuridad: el encierro durante más o menos tiempo en un determinado ropero”. (Bergman 2001, 17).

En otro día por la mañana, aparece una anciana sibilina de 216 años. La madre del Barón von Merkens (Gudrun Brost) e indicando a Alma donde está situado el diario íntimo de su esposo en su cabaña. Irreversiblemente después de

su lectura, se revelan a la mujer, los traumas y secretos más recónditos de su cónyuge. Unas anotaciones sobre unos demonios o caníbales que le acechan, más el idilio apasionado con una ex amante llamada Veronica Vogler (Ingrid Thulin) que todavía no olvida. Estos figurantes diabólicos tienen por objetivo destruir la armonía de la pareja y atraer al pintor hacia su perverso mundo, plagado de hipocresía, desorden e impostura. El líder de esa comunidad, es el Barón von Merkens (Erland Josephson) que los invita a cenar a su imponente castillo para así de este modo conocer mejor a sus familiares pudientes y cercanas amistades corruptas.

Bergman denominó a los burgueses de la película, como antropófagos cuyo nombre junto con toda la estética visual del filme, están inspirados en este grabado titulado *La vieja tienda de antigüedades / La pequeña Dorit* (1932-1933) de Axel Fridell; en el que se contempla a un grupo de grotescos personajes que pretenden abalanzarse sobre una niña. En realidad, unas figuras espantosas que ansían que se apague la vela para cometer sus fechorías a la menor. Sin expectativas de salvar a la pequeña Dorit, un anciano enclenque intenta protegerla de un payaso caníbal. (Bergman, 2020: 29).

En la residencia del Barón, aparecen personas que se asemejan a los demonios que Johan ha dibujado en su cuaderno. Las panorámicas de Nykvist, revelan de por sí, gestos de agobio y ansiedad. El maestro Lindhorst (Georg Rydeberg), presenta una escena de *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*, 1791) de Wolfgang Amadeus Mozart en un pequeño teatro de marionetas. Entonces aparece cantando el personaje de Tamino (Folke Rundquist) pero en diminuto e instrumentalizado como una marioneta. El libreto de Mozart-Schikaneder, enuncia que Tamino está angustiado y desesperado, exclamando:

2. *La hora del lobo* es el momento entre la noche y la aurora cuando la mayoría de la gente muere, cuando el sueño es más profundo, cuando las pesadillas son más reales, cuando los insomnes se ven acosados por sus mayores temores, cuando los fantasmas y los demonios son más poderosos. Texto extraído del diálogo de la película.

-Oh, noche oscura! ¿Cuándo vas a desaparecer?

¿Cuándo voy a encontrar luz en las tinieblas? (...) -¿Vive aún Pamina?

El coro contesta lejano: -Pamina vive, Pamina vive todavía-.

(Bergman 2001, 231)

El cineasta explica que en esta escena de *La flauta mágica* en su película, es en realidad una declaración de amor a su mujer (Liv Ullman). Además de que esta ópera, la compuso Mozart desolado, solitario y enfermo en los últimos años de su vida, pues moriría dos meses después en la miseria. Por lo tanto, a más de ser un testamento póstumo del músico sobre su sufrimiento y ocaso, es también una afirmación del amor y esperanza.

En referencia al nombre de la muchacha Pamina, es de hecho una contraseña del amor: "Pamina vive aún. El amor existe. Por consiguiente, el amor es real en el mundo de los hombres." (Bergman 2001, 231).

Igualmente, esta ópera esconde a su vez, toda una compleja simbología masónica a través de una exaltación a la fraternidad y a la luz. Representada por el sacerdote Sarastro con sus ritos esotéricos de iniciación al conocimiento. Al mismo tiempo, es toda una loa a la revolución francesa, tomando como modelos los ideales de la Ilustración; pues, según Jean Massin estuvo a punto de prohibirse por las autoridades en 1791, tras su primer estreno en la Viena imperial. Sin embargo, Bergman aparta estos valores ideológicos y revolucionarios; profundizando sólo, en la parte poética del artista de Salzburgo.

Por otro lado, Tamino (Johan) se esfuerza por continuar su misión, a pesar de los impedimentos interpuestos por la Reina de la Noche (Veronica Vogler) y con la esperanza dirigida hacia el amor de su amada. En última instancia, el combate entre la luz y oscuridad proferidos en *La flauta mágica*, es el mismo que la batalla dramática entre la cordura y paranoia, formulada en *La hora del lobo*. Por lo demás, anuncia la inevitable muerte de Johan Borg, como

la defunción inminente de Wolfgang A. Mozart, advertida ya con su *Réquiem*.

Respecto a la fotografía de *La hora del lobo* hay que resaltar que es en su mayor parte naturalista de intenso contraste, textura y elaborada por Sven Nykvist. Además, se recalcan los paisajes nublados y melancólicos. Así como la iluminación de los interiores; sobre todo, de las escenas nocturnas que son de una factura soberbia. Y, sutilmente contrapuestos con las cándidas velas y sus sombras tenues reflejadas en los distinguibles objetos domésticos.

Resaltar también, las imágenes violentas del asesinato del muchacho (Fig.4). De una puesta en escena radicalmente oscura y expresionista. Cercana al estilo industrial fotográfico del realizador Edmund Elias Merhige, como en concreto de su filme *Begotten (Engendrado, 1989)* de una imagen extremadamente granulada y emulsiones altamente contrastadas. Además, en la obra de Bergman retratada, hay un penetrante intimismo que limita con la temática del individuo desolado y su reacción lunática ante la sospecha y paranoia. Un imaginario visual esquizofrénico, acontecido a su vez, en el *Inferno (1879)* de Strindberg, que es una especie de novela poética y diario desenfrenado sobre su último divorcio y sus estancias eufóricas en el extranjero.



Fig.4. Fotograma de la película *La hora del lobo* (1967) de Ingmar Bergman. Fuente: Svenska filminstitutet

En cierta manera, la conjura de los opulentos fantasmas o demonios en *La hora del lobo*, connotan una carga psicótica peligrosa, así como un declarado miedo a una cierta élite abusiva. En consecuencia, ese temor está manifestado como una suave crítica orientada hacia los poderosos empresarios-productores, que financian, deciden e invierten en la industria cinematográfica. Particularmente cuando Ingmar Bergman ha notado que las presiones de producción han pretendido ir más allá de los aspectos meramente económicos.

A más, en *La hora del lobo* el desorden patológico que afecta a Johan, alter ego del director, acaba en una aguda depresión. Una locución, -depresión-, definida desde la psiquiatría: como un síndrome caracterizado por una tristeza profunda, y por la inhibición de las funciones psíquicas, a veces con trastornos neurovegetativos. Paralela, a más; a una angustia que surge de la nada, relacionada con la desesperación o enfermedad hasta la muerte y causando un gran dolor o tristeza. Al mismo tiempo, que el individuo duda continuamente ante uno mismo; como de la misma manera indica Sören Kierkegaard en sus tratados. Solamente el amor de Alma, como el de Pamina de Mozart, son las únicas esperanzas imbatibles para enfrentarse a tal vacío.

Conclusión

*¿Te acuerdas del héroe de mi novela An offener see³,
que muere miserablemente en una isla en medio del mar?*
(Strindberg 2002, 112)

El paisaje o secuencia cinematográfica de una isla de cualquier fragmento escénico audiovisual es en realidad un constructo social, creado por el espectador y distinto de la naturaleza. Además de depositar un contenido efímero e intrínseco de desolación y exclusión. Por consiguiente, la estética vitalista de Georg Simmel designada a la paisajística insular de Arnold Böcklin, nos comunica sobre esa misma soledad, aislamiento y eternidad que se manifiestan en los dos filmes analizados en este trabajo sobre el director sueco de cine y teatro, Ingmar Bergman.

En la isla escandinava de Fårö en *Como en un espejo*, son reunidos a cuatro individuos desvitalizados, todos ellos desprovistos de palabras y amor que buscan salir de su desidia y ser capaces de relacionarse. La esquizofrenia de la protagonista femenina sirve como catalizador de la parte más inhumana de las personas, al igual que la crueldad de la guerra en *Vergüenza* (1968). Una neurosis mística que deriva en un incesto, éxtasis y onanismo desatinado. A más, la potencia insular del aislamiento se apropia de la conducta de los personajes, desconcertados y alienados. A lo sumo, la isla en este celuloide se transforma en un laboratorio del inconsciente humano con un contexto teológico sobre el amor a Dios; o más bien, de un alegato de reconciliación con el padre del autor.

Por otra parte, en *La hora del lobo* se representan los ásperos episodios de un frágil matrimonio que acaba de mudarse a una solitaria isla, Fårö; hasta que la revelación de un diario secreto, impulsa una horrible tragedia. Los burgueses diabólicos que torturan a Johan, están en su interior, en su mente. Son sus demonios privados que viven en su palacio que forman parte de él mismo. Cabe luchar contra ellos o por lo menos intentar huir. Porque si no, transformarán al sujeto en un títere de fatal destino, como así ocurre con el suicidio velado del pintor e incitado por sus traumas del pasado. Con todo, el mero suceso de confrontación directa contra este infierno íntimo, acaba inexorablemente como el aforismo n.º 146 de Friedrich Nietzsche: “Cuando miras al abismo, el abismo también te mira a ti” (Nietzsche 1995, 106). Un desorden anímico, análogo a los relatos desenfundados de August Strindberg sobre las temáticas sociales de la alteridad. En conclusión, y en ambos largometrajes de Bergman, la isla es más que un espacio físico, que significa ostracismo y desolación. Es el lienzo de su mente torturada por el viento del tiempo y amable reclusión. Una geografía grotesca de playas pedregosas, tierras yermas y caminos fríos que conducen a un castillo espiritual, sitiado de mar y en cual, se consagra una incómoda circunstancia. La convocatoria ominosa en la misma mesa de festejos, de los príncipes Pamina y Tamino, y de la Reina de la Noche.

3. *I Havsbandet* (A orillas del ancho mar, 1890)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, Jacques & Michel, Marie (1990), *Análisis del filme*, Barcelona: Paidós
- Bergman, Ingmar, (2001), *Linterna mágica*, Barcelona: Tusquets Editores
- Bergman Ingmar (2022), *Imágenes. Diarios de un cineasta*, Barcelona: Tusquets
- Celan, Paul (2002), *Obras completas de Paul Celan*, Madrid: Trotta
- Company, Juan Miguel (2007), *Ingmar Bergman*, Madrid: Cátedra
- Cowie, Peter (1982), *Ingmar Bergman, A citrical biography*, New York: Scribner
- Duncan, Paul (2008), *The Ingmar Bergman Archives*, Köln: Taschen
- Gado, Frank (1996), *The passion of Ingmar Bergman*, Arham: Duke University Press
- Jankélévitch, Vladimir (2007), *George Simmel. El filósofo de la vida*, Barcelona: Gedisa
- Laing, Ronald D., (2010), *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, London: Penguin Psychology books
- Lucie-Smith, Edward (1991), *El arte simbolista*, Barcelona: Destino
- Madeira, María João; Ed. (2008), *Ingmar Bergman*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa
- Nietzsche, Friedrich, (1995), *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza editorial
- Stahlin, Carlos M. (1986) *Ingmar Bergman: Revista Cuadernos Cinematográficos*, nº3, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p.1-3
- Simmel, Georg (2013), *La filosofía del paisaje*, Madrid: Casimiro
- Strindberg, August (2002) *Inferno*, Barcelona: Acantilado
- Tarkovski, Andrey (2013) *Esculpir el tiempo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México