

## BIOGRAFIA

BERGMAN, INGMAR - Cineasta y director de cine sueco

Ernst Ingmar Bergman nació en Uppsala, Suecia, el 14 de julio de 1916. Fue el segundo hijo de un pastor protestante, que llegará al alto puesto de capellán de la familia real sueca. En su casa se vive en medio de un clima espiritual de obra de Ibsen, expresión de una situación real del carácter nórdico. Sus padres siempre se mantuvieron encerrados en sus quehaceres, el padre en la iglesia y la madre en las ocupaciones domésticas. Un cine de juguete y un teatro constituyeron el más sabroso entretenimiento de Ingmar en aquellos primeros años. En 1938 se inició con la puesta en escena para el teatro, que alternó con la fílmica.

El premio del festival de Cannes otorgado a la película: “Sommarnattens leende” (“Sonrisas de una noche de verano”) le abrió el reconocimiento definitivo como uno de los autores y creadores más importantes de los últimos decenios. Se dio a conocer en la península ibérica con “Det sjunde inseglet” (“El séptimo sello”). La filmografía seleccionada que hace falta mencionar es la siguiente: “La prisión” (1948); “Hacia la felicidad” (1949); “Juegos de verano” (1950); “Mujeres que esperan” (1952); “Noche de circo” (1953); “Una lección de amor” (1954); “Fresas salvajes” (1957); “El rostro” (1958); “El manantial de la doncella” (1959); “El ojo del diablo” (1961); “Como un espejo” (1962); “Luz de invierno (1962); “Silencio” (1963).

La TEMÁTICA de Ingmar Bergman es esencialmente existencial al estar muy influenciado este por Sören Kierkegaard, autor existencialista danés. Su temática se basa siempre en una gran gamma de constantes: la mujer, la pareja, el amor, la vejez, la muerte, la trascendencia y la religión. Todos estos temas están abordados en variedad de géneros, des de la comedia hasta el filme psicológico o el cine religioso. Según el propio Bergman, su evolución estilística se basa “en el rigor y el vertigen que siempre son necesarios en nuestra inspiración”.

En suma, su temática se basa en la exploración refinada de los sufrimientos de la condición humana, aunque su obra también es paradójica dado que en todas sus películas aparece por un lado u otro el eterno dilema: Dios y el demonio, la vida y la muerte, el drama de la compañía y la tragedia de la soledad, el bien y el mal,...

La belleza de la obra y temática de Bergman radica en su incertidumbre. De película en película Bergman ha conquistado su estilo, uno de los más originales e interesantes de la historia del cine. La construcción de “Las fresas salvajes” da testimonio de una extraordinaria habilidad. Así pues, los buenos films de Bergman basan su belleza en la claridad con que se expone a lo largo de todo su desarrollo.

“No se puede estar sólo, sería preferible estar muerto. Estamos condenados a vivir con los demás” decía Bergman. En el último momento de desesperación Bergman encuentra la razón de ser: “La vida es la razón de la misma vida y la muerte es parte de la misma vida”. En todas sus películas se refleja como un auténtico existencialista que lejos de ser ateo es profundamente religioso. Y al final de su película “Como un espejo”, responderá a la pregunta sobre la existencia de Dios: “El amor no sólo prueba la existencia de Dios, sino que el amor es el mismo Dios.”

En referencia al CONTEXTO HISTORICO de Bergman, le situaríamos dentro de las cinematografías de la Europa nórdica. Nos encontramos en un momento en el que Inglaterra, Francia e Italia eran las potencias dominantes del cine de la Europa Occidental durante los años de posguerra, aunque los cines escandinavos también se hacían notar.

Destacaremos en Dinamarca a Carl. Th. Dreyer, que siguió con la reflexión sobre la inocencia perseguida en “Dies Irae”, rodada bajo ocupación nazi. En Holanda son dignos de mención dos nombres: Joris Ivens y Bert Haanstra. Pero como precursor de Ingmar Bergman cabe destacar, en Suecia, el director teatral Alf Sjöberg, maestro y precursor de este que reanudó la semiextinguida tradición fantástica del cine escandinavo con “Himlaspalet” (“El camino del cielo” - 1942), en donde el protagonista busca a Dios y se cruza con Satanás. Luego rodó sobre un guión de Bergman, “Hets” (“Tortura” - 1944), cuyo sádico profesor había sido visto como alegoría de la bestia nazi que por entonces se

encontraba merodeando por Europa. Sjöberg también fue autor de una gran adaptación de “Fröken Julie” (“Señorita Julia” - 1950) de Strindberg.

Las numerosas películas de Sjöberg anunciaron el despertar del cine sueco de su sueño. En 1950, la gran revolución del festival de Cannes la constituyó la aportación sueca, con la película “Hon dansade en Sommar” (“Ella bailó un sólo verano - 1952), un canto de Arne Mattson a unos adolescentes maldecidos por un severo pastor luterano. Este éxito de escándalo y de prestigio preludió la aparición precisamente de Ingmar Bergman.

El fracaso de los amores juveniles que Bergman presentó en “Sommarlek” (“Juegos de verano - 1950) y “Sommaren med Monika” (“Un verano con Monica” - 1952) anunciaron la insuficiencia de los planteamientos hedonistas y neopaganos para Bergman, quien a continuación rodó su alumbrador manifiesto pesimista “Gycklarnas afton” (“Noche de circo - 1953), obra impregnada de Freudismos. Lo intentó también en comedias, como “Una lección de amor”, “Sueños” o “Sonrisas de una noche de verano”, que al triunfar en Cannes reveló públicamente su nombre a la crítica internacional.

## EL ESPACIO

A la hora de confeccionar el espacio, es decir, los lugares donde tienen lugar y/o suceden los acontecimientos, distinguiremos dos tipos de escenarios: por un lado, el físico (real), el espacio en el que suceden las acciones que situamos dentro de una realidad concreta y tangible y, por otro lado, los escenarios metafísicos (irreales, creados por la mente del protagonista), aquellos espacios que el profesor anhela y construye en su propia mente a partir de recuerdos del pasado.

Así pues, sabiendo que “todo tiempo pasa dentro de un espacio” y que, por extensión, todo acto se produce dentro de una coordenadas espacio-temporales, dividimos la película en dos espacios conforme la línea argumental que la película sigue: uno es el recorrido físico que el protagonista realiza para asistir a su reconocimiento al trabajo efectuado los últimos cincuenta años mientras que el otro es el espacio de la juventud, el escenario de una época pasado que ya nunca volverá. Del mismo modo y paralelo al espacio con encontramos con dos tiempos: el actual, que correspondería al recorrido físico y el pasado, que vendría a representar la infancia y sus evocaciones.

Des del punto de vista del protagonista, nos encontramos con el espacio del coche, catorce horas de tiempo fílmico y el espacio que Isak construye en su cabeza, escenario que le llevará a realizar un recorrido intangible por sus primeros veinte años de su vida. A partir de aquí vamos a analizar el espacio des de los dos puntos de vista ya comentados.

La primera escena alude al espacio físico y concretamente a un despacho, dentro la casa misma del protagonista, un profesor que se dispone a recibir su jubileo doctoral. Conforme se va a dormir entra inconscientemente en el primer escenario metafísico, creado por su propia mente: se trata de una ciudad que presenta rasgos claramente expresionistas, ya que pretende hurgar en lo más íntimo del alma humana. Nos estamos refiriendo a una ciudad de calles desiertas con contrastes entre blanco y negro. Un reloj en la pared nos sitúa temporalmente: no ha agujas, no hay tiempo. El tiempo para el protagonista ya no existe.

Las formas del carruaje fúnebre y la soledad que Isak siente nos remiten a un tipo de construcción expresionista del espacio, donde este está en consonancia con los sentimientos del alma humana. Cuando regresa del sueño vuelve a la realidad, encontrándose en el siguiente espacio físico, su propio coche. Estamos hablando de un coche muy antiguo pero de calidad, de buena marca para la época, haciendo este coche el papel de su vida: el ya es viejo pero es conocido por la tarea que ha ido haciendo a lo largo de los últimos cincuenta años. El coche refleja pues, el propio personaje.

Cortos planos indican que se avanza por el espacio gracias a la representación tanto de la carretera como de los árboles. La carretera toma connotaciones de “camino” a lo largo de todo el trayecto. Como va en coche y no en avión, para en el escenario donde pasó los veinte primeros años de su vida: el bosque y la casa de los veranos. Se trata de una casa grande, con mucha luz y con capacidad para mucha gente aunque en el momento que llega no la habite nadie. Para Isak representó en el pasado ese espacio del deseo, por el que cualquier niño dejaría la ciudad (de Estocolmo) para irse a vivir o pasar unas maravillosas vacaciones. Una vez dentro de ese espacio real le vienen unos recuerdos muy fuertes en los que evoca un espacio muy peculiar para su infancia que después describiremos con más atención: “el rincón de las fresas.” Este escenario actúa como punto y aparte en su vida, como destrucción de todos los esquemas que un hombre metódico como él se había formulado. Seguidamente entra en la casa, que en su evocación se convierte en un escenario de reunión familiar donde él tiene sus recuerdos más felices. Finalizan estas evocaciones con un plano medio en una escalera de la casa, donde Sara se plantea su futuro con Isak.

Una vez que Sara, una joven que rondaba por allí, le hace volver a la realidad vuelve junto a su nueva amiga al coche y la invita a seguir el viaje junto a él. En la carretera se les cruza un coche como metáfora que el camino siempre se puede acabar en pocos segundos. Siguiendo por la carretera llegan a la gasolinera, muy cercana a su pueblo natal. La gasolinera es un escenario que actúa como referente de su pueblo natal y además encarna la unidad del pueblo y el reconocimiento de la sociedad hacia el eminente profesor. Él se dice respecto al sitio que dejó hace mucho tiempo: “No tendría que haber marchado nunca de aquí...”

Una mesa delante de una enorme vista forma el siguiente espacio real, físico. Entre el diálogo de religión y existencialista, la mesa toma connotaciones comparándola con el escenario de la última cena, donde Jesucristo está en medio de los doce apóstoles como Isak se encuentra situado en cabeza de mesa con un chico y una chica en sendos lados. Pero Isak se irá a ver a su anciana madre, que vive en una enorme casa blanca idéntica por los cuatro costados en medio de verdes prados. Se trata de un espacio singular con el que podemos establecer un paralelismo. Fijémonos en la semejanza entre la casa de la madre de Isak y la mansión que posee la abandonada mujer de “Sunset Boulevard” (“El Crepúsculo de los Dioses”). Por lo tanto, el espacio de Bergman nos remite a la gran mansión de la película “Sunset Boulevard”.

Volvemos después al coche donde Isak se duerme en medio de uno de sus monólogos interiores. En este punto del film entramos en el espacio metafísico por tercera vez: le aparece el bosque y el mítico sitio de las fresas. Sara le explica a Isak como le ve ella ayudándose por un espejo. Legará entonces a una enorme casa conocido por él en el pasado. Este escenario metafísico en su sueño pero que existe es un lugar que actúa como referente estudiantil para Isak. Hablamos del marco profesional, dentro del cual se le hacen unas pruebas y es considerado incompetente. El examinador le lleva al bosque donde, evocando el martes primero de mayo de 1917, verá como su mujer está con un amante. Aquí se le romperán todos los esquemas ya al protagonista sobre un aspecto de su vida que ya no recordaba (hacía más de treinta años que su mujer había muerto).

Se despierta en el coche y así llegan al siguiente espacio digno de mención: la casa de Ewald, su hijo. Hablamos de una casa austera que actúa como espacio final antes del gran evento. Este será el lugar final en el que se intentará reconciliar con su hijo. Al marchar de la casa llega a un lugar que puede suscitar dos interpretaciones: se puede tratar de una universidad o de un sitio religioso. En cualquier caso nos estamos refiriendo al espacio físico donde se consuma su triunfo profesional a lo largo de toda una vida. Le coronan por su triunfal trayectoria en el campo de las ciencias pero en su sueño le suspenden por ser incompetente en la vida y con las relaciones con la gente. Y aún dentro del espacio donde debería ser feliz por haber “ayudado a la humanidad” Isak sigue con su monólogo interior pensando en lo que le había sucedido, recopilando espacios de la memoria: “Una causa suprema regia todo lo que había sucedido aquel día”...). Volvemos a la casa del hijo, de

Ebald, la cual se convierte en un escenario amable a los setenta y ocho años de edad. Es ahora cuando ha conseguido reconciliarse con él y en cierto modo con Marianne, la mujer de Ebald. Se dormirá y entrará por última vez al espacio metafísico. Esta vez su construcción inconsciente le lleva al embarcadero de su querida casa de verano. Allí Sara, en una imagen memorable, lleva al viejo Isak hasta la orilla donde su madre y su padre se encuentran pescando. Una imagen conmovedora de la cara de Isak dentro de ese escenario final cerrará la narración y la localización espacial dentro la película.

“El rincón de las fresas silvestres” tiene un valor simbólico muy alto dentro de la película. Por un lado, es el sitio donde se rompen todos los esquemas para Isak, que tienen un trasfondo psicológico para él al significar una parte muy importante de su evocada infancia. Se trata de un lugar salvaje, apartado de la sociedad al que pocas personas pueden acceder. Dentro de este escenario son las fuerzas de la naturaleza las que lo rigen todo. Isak ha convertido este peculiar sitio en un mundo particular, donde el espacio se convierte en una gran unidad compacta y coge significado por sí mismo. También es un espacio que el mismo se encarga de idealizar desde todos los puntos de vista, para lo bueno y lo malo. En ese lugar se empieza a desbocar la vida de Isak, metafóricamente representado por la caída al suelo de la “cesta de fresas”. Isak muestra una vinculación con éste espacio de la que nunca podrá separarse, un escenario curioso precisamente por jugar con dos valores muy antepuestos: es un lugar físico porque es accesible y existe, pero también es atemporal y metafísico ya que aparece recreado en los sueños que él tiene.

El coche es el segundo espacio importante a la hora de definir minuciosamente los escenarios. Hacemos referencia a un espacio móvil que actúa como núcleo de las relaciones y encuentros involuntarios que sufre Isak en referencia a su pasado. Es gracias al espacio del coche que Isak se ve en potencia de recrear su pasado (soñando dentro del coche) y conducir hasta su infancia físicamente hablando.

Otro espacio importante a comentar son los dos tipos de casa que aparecen fundamentalmente en la película: son dos escenarios totalmente contrapuestos ya que su casa de Estocolmo es el lugar donde reside habitualmente y trabaja, renunciando a la vida social. Por contra, la casa de los veinte primeros veranos es un lugar que sólo le lleva recuerdos llenos de luz y vivencias llenas tanto de felicidad como de amargura.

Ratificaríamos lo dicho explicando que la casa de la ciudad sería su lugar de protección, “la cueva” donde se ha escondido los últimos cincuenta años para llegar donde ha llegado, mientras que la casa de veraneo tiene una connotaciones afectivo-emocionales que la de ciudad no posee.

Respecto al fuera de campo, no es una película que juegue mucho con éste recurso pero hay algunos dignos de mención. El primero lo encontramos en el sitio de las fresas, cuando Sara y Sigfried están solos. Isak se queda toda la conversación en fuera de campo y presencia toda la escena. Lo mismo sucede cuando entra en la casa (donde no hay nadie) y ve toda la escena de su familia muchos años antes, como sucede igualmente en la conversación que mantiene Sara con una chica en la escalera.

Marianne también se encuentra en fuera de campo cuando Isak entra en casa de su madre. La madre de Isak no reconoce a Marianne y dice a Isak que si la quiere saludar que Marianne se acerque. Esta se acerca y entra dentro la escena y el plano.

Posteriormente, dentro del coche, Sara discute quien le gusta más (Anders o Víctor) mientras estos están discutiendo fuera de plano. Cuando sigan el viaje Isak se quedará dormido y presenciara fuera de campo junto al examinador como su mujer mantiene relaciones con un amante. Finalmente, mientras hay un diálogo entre el profesor y su nuera los tres chicos se mantiene fuera de campo hasta que aparecen por la ventana del coche. Por último especificar que los fuera de campo son de distinta duración, ya que Marianne sólo esta unos segundos fuera de campo y Isak varios minutos mientras contempla varios episodios de su juventud.

Como conclusiones que sacamos de los espacios, es una película que juega muy bien con ellos alternándolos a la perfección. Cada espacio adquiere una connotación distinta según el punto de vista del protagonista. Además, los espacios metafísicos están muy bien contruidos y diseñados para que den sensaciones muy distintas a los escenarios que representan la realidad del momento. Por ejemplo, son dos espacios muy contrapuestos el primero y el segundo: el primer escenario es un despacho cualquiera que sólo nos lleva características profesionales y laborales, mientras que la ciudad expresionista nos lleva a otra realidad muy distinta a la del despacho, a la realidad que se encuentra en lo más hondo



del alma humana, dejando de banda por completo el marco profesional. Esta es, pues, la dualidad más importante que Bergman quiso crear: la del éxito profesional con el consiguiente fracaso a nivel personal por lo que el ciclo vital de Isak se refiere.