



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

La respuesta al silencio de Dios.
La música de Johann Sebastian Bach en el pensamiento teológico de Ingmar
Bergman

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Mtro. Mario Pérez Magallón

TUTOR PRINCIPAL
Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
ENES Morelia - UNAM

TUTORES
Dr. Jorge David García Castilla
Facultad de Música - UNAM
Dr. Daniel Montero Fayad
Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM
Dr. Andreas Kurz
Departamento de Letras Hispánicas - Universidad de Guanajuato
Dr. Luis Guerrero Martínez
Departamento de Filosofía - Universidad Iberoamericana

CIUDAD DE MEXICO, NOVIEMBRE, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**La respuesta al silencio de Dios.
La música de Johann Sebastian Bach en el pensamiento teológico de Ingmar Bergman**

ÍNDICE

Introducción	6
Preludio: pasión por la música	14
1. Un paseo por las obsesiones temáticas y musicales en la filmografía de Bergman ..	24
1.1 Primer período: el inicio de la búsqueda	25
1.2 Segundo período: la indagación metafísica	29
1.3 Tercer período: el individuo en la sociedad.....	37
1.4 Cuarto período: una mirada al pasado	46
2. Música y luteranismo	50
2.1 Un reino de la escucha.....	50
2.2 Música y teología.....	57
2.3 Naturaleza y propósito de la música.....	62
2.4 Música y proclamación.....	67
3. Bach y el luteranismo: gloria a Dios	72
3.1 Bach: compositor luterano.....	72
3.2 Propósito de la música según Bach	83
4. Bergman y el luteranismo: gloria a Bach	88
4.1 El temor a Dios es el temor al padre.....	89
4.2 Acercamiento al existencialismo	93
4.3 El anuncio de la crisis religiosa en el <i>Díptico medieval</i>	97
4.4 Representación de la crisis religiosa en el <i>Tríptico del silencio de Dios</i>	106
5. El Tríptico del silencio de Dios: Bach como respuesta.....	115
5.1 <i>Como en un espejo</i>	118
5.2 <i>Luz de invierno</i>	135
5.3 <i>El silencio</i>	153
A modo de conclusión: Zarabanda	168
Anexos.....	193
1. Filmografía de Ingmar Bergman	193
2. Composiciones de Johann Sebastian Bach en la filmografía de Ingmar Bergman	195
3. Fichas técnicas de las películas del <i>Tríptico del silencio de Dios</i> y de <i>Zarabanda</i> ...	197
Bibliografía.....	199

A Gaby, por convertir mi caos en cosmos.

A Mariana, mi corazón, por mostrarme lo realmente valioso de la vida.

Agradezco a todos los involucrados en la realización de esta tesis.

Desde que tengo uso de razón he vivido con eso que Bach llamaba su alegría. Me salvó de crisis y miserias y funcionó con la misma fidelidad que mi corazón. A veces avasalladora y difícil de manejar, pero jamás hostil ni destructiva. Bach llamaba a ese estado su alegría, una alegría de Dios. Dios mío, no dejes que pierda mi alegría.¹

¹ Ingmar Bergman, *Linterna mágica. Memorias*, trad. Marina Torres y Francisco Uriz (Barcelona: Tusquets, 2001), 6. PDF: Scribd, <https://es.scribd.com/doc/149759453/La-Linterna-Magica-Ingmar-Bergman>

Introducción

La fascinación que Ingmar Bergman (Upsala, 1918 – Fårö, 2007) profesaba por las artes es evidente al observar su extensa producción artística elaborada a lo largo de seis décadas. Entre sus preferidas se encontraban el teatro, el cine y la música. Dentro de su corpus artístico podemos encontrar 172 producciones teatrales, 55 obras audiovisuales (46 largometrajes, 2 series televisivas, 4 cortometrajes, 2 documentales y 1 serie de comerciales),² alrededor de 300 escritos (entre guiones, ensayos y textos diversos), así como algunas obras para la ópera y la radio. A esto se suman sus cuadernos de trabajo, diarios, correspondencia y múltiples materiales que actualmente se encuentran bajo el resguardo de la *Ingmar Bergman Foundation* en Estocolmo, Suecia.³

Al observarse la actividad artística multifacética de Bergman debe tenerse en cuenta la posibilidad de la materialización de una misma idea en diversos medios artísticos: muchas de sus obras tienen diferentes versiones, ya sea en el mismo medio o en múltiples. Algunas películas tan elogiadas como *El séptimo sello* (1957) encuentran su origen en obras teatrales previas, en este caso, en *Pintura en madera* (1954), un ejercicio para estudiantes, representado en el Teatro de la Ciudad de Malmö. Tanto *Escenas de un matrimonio* (1974) como *Fanny y Alexander* (1982) cuentan con su propia versión para la televisión. También se pueden encontrar ejemplos como *Las Bacantes de Eurípides* (1993), que originalmente fue presentada como una ópera, posteriormente como una pieza para televisión y, finalmente,

² Para consultar los títulos originales de las obras fílmicas de Bergman, así como los años en que estas fueron estrenadas, véase el Anexo 1. “Filmografía de Ingmar Bergman”. En cada uno de los capítulos, el año de estreno aparecerá entre paréntesis solo la primera vez que se mencione el título de la película.

³ La *Ingmar Bergman Foundation* fue creada en el año 2002 por iniciativa del mismo Ingmar Bergman. Bergman donó 45 cajas con todo tipo de materiales como guiones, cuadernos de trabajo, cartas y fotografías, bajo la consigna de que su archivo personal fuese administrado por una fundación independiente al Estado. En 2007, todo este material, que en su conjunto se denomina *Ingmar Bergman Archives*, fue incluido en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. El investigador sueco Jan Holmberg es el CEO de dicha fundación desde el año 2010.

como una obra teatral. Pero más allá de las curiosidades que se pueden desprender al rastrear el génesis de ciertas obras, este carácter multifacético pone de manifiesto no solo el interés de Bergman por diversas artes, sino su capacidad para desarrollarse de manera natural entre diferentes medios.

A lo largo de su carrera, en estos tránsitos entre artes, Bergman construyó un universo ficcional revestido de autobiografía que hoy en día es reconocible en la cultura popular. De todos estos ámbitos artísticos en los que Bergman incursionó, fue el cine el que en mayor medida le permitió afianzar y proyectar internacionalmente dicho *universo bergmaniano*. Si bien el cine es el arte con el que mayormente se asocia a Bergman, este siempre manifestó un amor aún más profundo por la música, la cual llegó a considerar la más importante de las artes.

El amor que Bergman profesaba por la música se manifiesta consistentemente a lo largo de su obra fílmica: en sus películas hay múltiples referencias a la música como una fuente de consuelo, como un medio capaz de posibilitar o sustituir la comunicación humana y como un arte necesario para el desarrollo espiritual del individuo. Los personajes de las películas de Bergman suelen relacionarse directamente con la música, ya sea que la interpreten o que reflexionen sobre ella. Algunos personajes escuchan atentos las piezas musicales y se sienten consolados o conmovidos por ellas, otros encuentran en la música una oportunidad para conectar emocionalmente con los otros y, para algunos más, es una forma de abstraerse del mundo circundante, el cual casi siempre es hostil.

La música clásica preexistente es la que Bergman emplea mayormente para la elaboración de sus bandas sonoras. Los fragmentos musicales más frecuentemente empleados provienen de obras de compositores de diferentes períodos y estilos como Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin y, predominantemente, Johann

Sebastian Bach. Bergman señaló en numerosas ocasiones la fascinación que sentía por la música de este último compositor, la cual fue de gran relevancia en su desarrollo artístico y personal. Desde la célebre película *Fresas salvajes* (1957), hasta su última producción cinematográfica, *Zarabanda* (2003), en doce de sus largometrajes se puede apreciar la música del compositor alemán.⁴

A partir de 1961, un año de quiebre en su carrera como director de cine, Bergman comienza a filmar una serie de películas bajo la denominación de cine de cámara, emulando las características intimistas del teatro de cámara de August Strindberg mismo que, a su vez, se inspira en la música de cámara. En las películas de cámara de Bergman se advierte un cambio significativo respecto a sus obras anteriores que trastoca elementos fundamentales de la estética de los filmes, incluida la dimensión sonora. Durante este período, Bergman prescinde casi por completo de las composiciones musicales por encargo y opta, casi de manera exclusiva, por las de Bach. Bergman comenzó a firmar sus guiones con las iniciales latinas S.D.G. (*Solo a Dios la Gloria*), tal como hiciera Bach con sus partituras.⁵ Más allá del nuevo estilo estético que suponen las obras de este período, lo más significativo es la exploración temática que Bergman realiza en ellas, la cual es de primera importancia para su propio desarrollo personal. Las tres primeras obras de cámara de Bergman, *Como en un espejo* (1961), *Luz de invierno* (1963) y *El silencio* (1963), fueron denominadas por el mismo director sueco como el *Tríptico del silencio de Dios*. En dicho *Tríptico*, Bergman dramatiza la crisis religiosa que experimentó durante este período de su vida, una crisis en la que debatió con los valores de su rígida educación luterana.

⁴ En el Anexo 2. “Composiciones de Johann Sebastian Bach en la filmografía de Ingmar Bergman” se pueden consultar los títulos de las composiciones de Bach que aparecen a lo largo de la filmografía del director sueco.

⁵ En el capítulo 1 ahondo en la propuesta del cine de cámara.

Durante la época en la que Bergman creció en Suecia era común que los niños estuvieran familiarizados con las prácticas culturales del luteranismo; sin embargo, el director sueco experimentó con severidad esta disciplina debido a la rigurosa formación que recibió desde pequeño por parte de su padre, el pastor luterano ortodoxo Erik Bergman. Algunos de los elementos de la doctrina del luteranismo bajo los cuales fue educado le resultaban a Bergman bastante incomprensibles y angustiantes, tales como el problema insoluble del pecado original, la experiencia personal de la culpa, la justificación del hombre solo a través de la fe absoluta y, en especial, el problema del ocultamiento de Dios, el cual llama el *silencio de Dios*. Aunque las dudas de la fe fueron una constante en el pensamiento de Bergman desde su juventud, esto no constituyó una crisis sino hasta finales de la década de 1950 e inicios de la de 1960, época en la que Bergman inicia la filmación del *Tríptico*.

Durante este período, Bergman cuestiona la indiferencia de Dios ante las súplicas de los hombres que buscan consuelo ante el desasosiego que les provoca vivir en un mundo plagado de horrores. Bergman no busca negar la existencia de Dios, pero desde el desencanto manifiesta que lo único que el hombre puede obtener de él es su silencio, mismo que se puede entender como signo de su crueldad. Para Bergman, el problema del silencio de Dios se suma a la incapacidad de los rituales religiosos de ofrecer respuestas al angustiado hombre moderno, es por ello que propone que este debe buscar el consuelo y las respuestas que anhela en los rituales del arte, en especial en el de escuchar música. Durante este proceso, la música de Bach adquiere total importancia para el director sueco. Para Bergman, la música de Bach se posiciona en el centro de su crisis religiosa en la que debate con el luteranismo. De acuerdo con el propio Bergman, la música de Bach nos brinda el profundo consuelo y la tranquilidad que las generaciones anteriores obtuvieron a través del ritual religioso. Su música proporciona un reflejo de otro mundo y una sensación de eternidad que ninguna iglesia puede

ofrecer actualmente. En realidad, esta postura de Bergman sobre la música del compositor alemán no es fortuita, es reflejo de una larga tradición luterana que considera a la música como un don de Dios que tiene la cualidad de otorgar tranquilidad y consuelo al espíritu del hombre.

Durante el auge de la reforma protestante, en el siglo XVI, Martín Lutero supo encontrar en la música un instrumento de proclamación similar al de las Escrituras. Como parte de su retórica para defender las cualidades de este arte para este fin, llegó a afirmar que la palabra de Dios y la música participan de una misma realidad teológica. El interés de Lutero por las relaciones entre teología y música sentó una larga tradición que brinda especial atención a la escucha de este arte al interior de las iglesias. Dentro de la doctrina luterana, la música se convirtió en un pilar fundamental en la educación de los niños luteranos, una tradición que gozó de gran vitalidad durante la época de Bach, y que aún resuena al interior de las iglesias luteranas.

Hasta el día de hoy, dentro de la cultura luterana del norte de Europa, la figura de Bach sigue siendo de total relevancia. De acuerdo con la argumentación de Lutero, tanto la Palabra como la música son manifestaciones de igual relevancia de Dios al hombre. De acuerdo con esta afirmación, la música de Bach es un don de Dios otorgado al hombre para su consuelo, un argumento que confronta el supuesto problema del silencio de Dios señalado por Bergman, ya que cuando se ejecuta música devocional, Dios se manifiesta entre los escuchas.⁶ Bergman, educado en el luteranismo ortodoxo, conocía de primera mano sus postulados sobre la naturaleza y el propósito de la música; sin embargo, el problema al que se enfrentó es que durante su debate religioso se negó a aceptar los dones de Dios, ya que se

⁶ En el capítulo 2 atiendo con detenimiento esta argumentación.

mostraba empeñado en señalar su naturaleza como cruel y desinteresada. Bergman afirmaba querer desprenderse de la carga negativa que la educación luterana había ejercido en él hasta ese momento de su vida, pero no solo eso, señalaba querer desvincularse por completo de la imagen del Dios luterano con la que había crecido. Para Lutero, escuchar atentamente la palabra de Dios es la condición fundamental para poder abrazar la fe. Bergman se resiste a abandonarse ciegamente en la fe, pero está dispuesto a escuchar la música de Bach, procurando encontrar la argumentación que le ayude a desvincularla de la idea de ser un don de Dios.

De tal suerte, Bergman emprende un debate con los principios luteranos con los que fue educado y arremete no solo contra las cuestiones referentes al silencio de Dios o a la música, sino contra todas aquellas relacionadas al entendimiento de la relación del hombre con Dios. Este proceso espiritual de Bergman coincide con su acercamiento a las ideas de autores existencialistas, tan en boga en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, tales como Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Søren Kierkegaard. Bergman, al querer saldar cuentas con su herencia luterana, encuentra especialmente en el pensamiento del filósofo danés —que de alguna manera se adelanta al existencialismo del siglo XX— un respaldo significativo para debatir con los elementos de la doctrina luterana que, afirma, le generan una profunda angustia.

El pensamiento de Kierkegaard obliga a repensar al ser humano en el *instante* de sus relaciones vitales y desde su muy humana subjetividad, una postura que le ayuda a Bergman en su necesidad manifiesta de aterrizar conceptos teológicos contradictorios o de difícil comprensión a la esfera de lo inteligible. Si bien existen directrices en el pensamiento de Kierkegaard que manifiestan su propia formación luterana, existen muchas otras en las que el filósofo danés revisa críticamente algunos de los postulados de Lutero. Bergman, devenido

en crítico del luteranismo, encuentra en el pensamiento de Kierkegaard el sustrato para debatir sobre las tribulaciones de la fe, la angustia y la desesperación, temas que de manera general atraviesan las obras del *Tríptico del silencio de Dios*. El director sueco echa mano de las meditaciones de Kierkegaard, no libres de contradicciones ni de paradojas, para poder transitar de la angustia provocada por las dudas de la fe hacia la desesperación, una condición que en el pensamiento del filósofo danés presupone un estado de resignación. Gracias a la revisión de las ideas de Kierkegaard, Bergman afirma llegar a este estado de resignación y a la aceptación de que el único responsable de la existencia del hombre es el hombre mismo, ante el silencio de Dios y la incompetencia de los representantes de la Iglesia.

Bergman, en una renovada postura de agnóstico intelectual, mediada por el pensamiento de Kierkegaard, encuentra la forma de adecuar la argumentación central de Lutero que indica que la música y la palabra de Dios son parte de una misma realidad teológica, para quedarse solamente con la música y sus bondades, pero desvinculada de la idea de ser un don de Dios. Como se verá con detenimiento más adelante, esto implica una serie de contradicciones argumentativas dignas de ser revisadas con detenimiento; sin embargo, lo realmente relevante es que, de acuerdo con el testimonio del director sueco, el proceso artístico e intelectual que supuso la elaboración del *Tríptico* fue lo que le ayudó a liberarse de la carga negativa que advertía en su herencia luterana. Bergman no solo encontró en la música de Bach una fuente inagotable de consuelo para enfrentar la angustia existencial que experimentaba como consecuencia del silencio de Dios, sino que una vez que en su imaginario pudo desvincular a la música de ser un don de Dios, no tuvo reparos en afirmar que esta bien puede sustituir su Palabra.

De tal suerte, en esta investigación sostengo que la música de Johann Sebastian Bach es la respuesta que Ingmar Bergman encontró para hacer frente al problema del silencio de

Dios. La crisis religiosa a la que Bergman se enfrentó durante este período encontró su resolución en la piedad que advirtió en la música de Bach. Si Bach pretende glorificar y establecer un contrapunto teológico con Dios a través de su obra musical, Bergman pretende glorificar y establecer un contrapunto con Bach, cuya música se convierte para él en la revelación de otro mundo, de otra realidad.

Preludio: pasión por la música

 Todos vivimos en nuestras cárceles,
 en nuestra terrible soledad, rodeados de crueldad.
 El don que la música nos deja comprender
 es que hay una realidad de armonía infinita
 más allá de nuestro exilio terrenal.⁷

Durante la infancia de Ingmar Bergman, en la década de 1920, Suecia era una nación mayoritariamente agrícola y ganadera, con marcados contrastes entre clases sociales. Las diferencias entre los orígenes familiares de Erik Bergman y Karin Åkerblom, los padres de Bergman, les supusieron todo tipo de dificultades para poder casarse, pero aun así lo consiguieron y finalmente obtuvieron el apoyo de la familia Åkerblom.⁸ Karin Åkerblom, madre de Bergman, era una enfermera perteneciente a la burguesía proveniente de la clase terrateniente que predominó en Suecia hasta el siglo XIX. El padre de Karin, Ernst Gottfrid Calwagen, fue lingüista y profesor de escuela primaria en Estocolmo. A su vez, el padre de este, Pehr Calwagen, fue Doctor en Teología. Por su parte, el padre de Bergman, Erik Bergman, fue un pastor luterano de orígenes mucho más humildes. Su padre, Axel Bergman, fue un farmacéutico que falleció joven, dejando a su esposa, Alma Eneroth, al cuidado de Erik. Alma tuvo que solicitar ayuda a sus familiares para poder mantener a Erik y posteriormente enviarlo a estudiar teología a la Universidad de Upsala.

Aunque Suecia mantuvo una postura neutral durante la Primera Guerra Mundial, se vio envuelta en una breve crisis de desempleo, escasez de alimentos y devastada por la

⁷ Bergman, Charlotte Renaud, “An unrequited love of music,” *The Ingmar Bergman Foundation*, <http://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music>. En lo sucesivo, a menos que indique lo contrario, las traducciones de las citas en idiomas extranjeros son mías.

⁸ La investigadora Birgitta Steene comenta que las reservas iniciales de los Åkerblom no se basaban únicamente en los modestos orígenes de Erik, señala que “también estaban preocupados por las consecuencias genéticas del hecho de que Erik Bergman y Karin Åkerblom fueran primos lejanos, en familias con un historial de enfermedades mentales”. Birgitta Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 24.

pandemia de la gripe española. Gracias al empleo de Erik Bergman como pastor y a la ayuda económica de los Åkerblom, la joven familia Bergman evitó sufrir las penurias por las que atravesaba la mayoría de la población sueca. La privilegiada posición que obtuvo la familia Bergman ayudó a que el niño Ingmar Bergman y sus hermanos pudieran gozar de una infancia sin preocupaciones de índole económica, y a que más adelante recibieran formación universitaria. La estabilidad económica de los Bergman, respaldada por los Åkerblom, también propició que sus miembros pudieran disfrutar del esparcimiento y de las artes.

De acuerdo con el mismo Bergman, muchos de sus recuerdos tempranos están relacionados con la apreciación de las artes, tales como observar pinturas e ir al cine con su abuela materna, jugar con su famosa linterna mágica y con un teatro de títeres que él mismo construyó. En el relato de los recuerdos de Bergman llama la atención la presencia de múltiples sentidos involucrados, muchos de los cuales se refieren a actos de escucha y a sus impresiones. Algunos de estos recuerdos involucran piezas musicales provenientes del gramófono o interpretadas por músicos, y otros más se refieren simplemente a la evocación de escuchar sonidos que llamaban su atención.

En 1920, cuando Bergman tenía apenas dos años de edad, la familia se trasladó de Upsala al barrio de Östermalm en Estocolmo. En una entrevista que Bergman ofreció en el programa *Sommar* de la radio sueca en 2004, habló sobre su gusto por la música y sobre algunos recuerdos tempranos en este domicilio relacionados con ella. En uno de ellos menciona que en esa casa había “dos niñas de Dalarna que trabajaban en la cocina, cantando frecuente y espontáneamente”.⁹ Y en otro menciona que la casa de sus padres siempre estaba

⁹ Algunos fragmentos de esta entrevista fueron traducidos al inglés por Per F. Broman, “Where Does Music Come From? Musical Meaning and Musical Discourse in Ingmar Bergman's Films,” *Ingmar Bergman. An Enduring Legacy*, edited by Erik Hedling, 167-84. Lund: Lund University Press, 2021, y algunos otros por Anyssa Neumann, “Sound, Act, Presence: Pre-Existing Music in the Films of Ingmar Bergman,” (PhD diss.,

llena de música y cantos, con ocasionales conciertos improvisados. Bergman menciona que durante la visita de un amigo de su padre para el funeral de una anciana conocida de la familia, este interpretó una canción popular con su violín en clave menor. La música le provocó una gran emoción y se puso a llorar:

[...] la razón por la que comencé a llorar es que esta música me hizo imaginar que era mi madre quien yacía en el ataúd. Amaba tanto a mi madre y no podía tolerar esta visión. Así que comencé a llorar desconsoladamente y fui levantado, todavía llorando, por alguien de la familia. Y el amable tío Enar, estaba tan avergonzado y dijo: “Dios mío, al niño no le gusta la música”. Recuerdo muy bien que lo dijo justo cuando subía las escaleras. Pero nunca he olvidado la sensación de cómo la música estaba conectada a una imagen claramente grabada, que hasta el día de hoy puedo recordar a voluntad.¹⁰

Muy similar a este suceso, en otro lugar, Bergman menciona que un día de invierno, a la edad de cinco años, escuchó las notas de un piano que venían de un departamento vecino al de su abuela en Upsala:

[...] vales, nada más que vales, y en la pared colgaba una gran imagen de Venecia. A medida que la luz del sol se movía a través de la imagen, el agua en el canal comenzó a fluir, las palomas volaron desde la plaza, las personas que gesticulaban entablaron una conversación inaudible. Las campanas no eran las de la catedral de Upsala, sino que provenían de la imagen misma, al igual que la música de piano.¹¹

Del mismo modo en que Bergman asocia estos recuerdos musicales con diferentes estímulos sensoriales, también suele referirse a la música como una fuente de consuelo. Dice el director sueco: “la música entró en mi vida a través del piano y ha sido indispensable desde entonces. Más importante que la comida y la bebida, llegó a representar una fuente de consuelo y

London: King’s College London, 2016), 33. La entrevista completa en sueco puede escucharse en el sitio <https://sverigesradio.se/avsnitt/373942?programid=2071>

¹⁰ Bergman citado por Neumann, “Sound, Act, Presence,” 33.

¹¹ Bergman citado por Peter Cowie, *Ingmar Bergman, A Critical Biography*, (New York: Limelight Editions, 1992), 8.

apoyo”.¹² Pero, ¿por qué el pequeño Bergman tenía que buscar consuelo en la música? De acuerdo con sus memorias y con las múltiples entrevistas que Bergman ofreció a lo largo de su vida, su padre, en lo público, era un predicador muy comprometido y reconocido por la comunidad, un hombre que gustaba de subirse al escenario y obtener el cariño y la admiración de sus feligreses; mientras que en lo familiar el asunto era muy diferente. Como padre, Erik Bergman solía ser un hombre muy estricto y disciplinario, lo cual no resulta extraño para los estándares de la época, pero no desestima la profunda impresión que dejó en Bergman.¹³

En 1931, cuando Bergman tenía 13 años de edad, su padre fue destinado a la parroquia Hedvig Eleonora en el centro de Estocolmo, por lo que la familia tuvo que mudarse a la casa parroquial de este recinto. Posteriormente, Erik Bergman sería nombrado Capellán Real de la Corte Sueca, lo que supuso la estancia definitiva de la familia Bergman en la capital sueca. En la Hedvig Eleonora, Erik Bergman, además de officiar misa también solía tocar ocasionalmente el órgano, por lo que el niño Bergman estuvo expuesto constantemente a la música sacra. En este mismo sitio, Bergman conoció a Erik Ehrling, el organista de planta, quien además era director de música en el Teatro Dramático Real, mejor conocido como Dramaten, mismo que se ubica a escasos metros de la parroquia.

En ese mismo año, Bergman descubrió la ópera y quedó impactado. En la Ópera Real de Estocolmo asistió a una representación de *Tannhäuser* de Richard Wagner, una experiencia que recuerda como un hecho impresionante. En general, Bergman suele recordar la ópera como la oportunidad que tenía en ese entonces para abstraerse de la relación con su

¹² Fragmento de la entrevista “Ingmar Bergman och Daniel Bortz” transmitida en 2001 por Radio Sweden (RS), citado por Alexis Luko, *Sonatas, Screams, and Silence. Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman* (New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2015), 3.

¹³ En el capítulo 4 abordo con mayor detenimiento la compleja relación de Bergman con su padre, y cómo esta desembocó en una crisis religiosa, durante la cual Bergman se acercó determinadamente a la música de Bach.

padre. “Todo fue increíble, y fantástico. La ópera se convirtió en mi refugio de una realidad burda e intrusiva”, recuerda.¹⁴

Entre 1931 y 1936, el joven Bergman asistió al bachillerato, años al parecer no muy felices para él. Según señaló Gunnar Lindblad, un viejo compañero de escuela y uno de sus primeros escenógrafos, en aquellos años Bergman prefería entretenerse buscando soluciones técnicas para su teatro de títeres que encargarse de las actividades escolares. Durante este período, Bergman comenzó una colección de discos de 78 rpm que fue creciendo con los años y a la que se agregarían numerosos títulos en CD a partir de la década de 1980. Entre los nombres más recurrentes en estas grabaciones se pueden encontrar los de compositores como Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert y Béla Bartók.¹⁵ Como se podrá observar a lo largo del primer capítulo, el repertorio de estos compositores fue de especial interés para Bergman al concebir las bandas sonoras de sus películas, desde sus primeros títulos de su filmografía, filmados en la década de 1940, y hasta el final de la misma en el año 2003.

En 1959, Bergman contrajo matrimonio con la famosa pianista estonia Käbi Laretei, quien influyó enormemente en la manera en que el director sueco se relacionó con la música, en especial con la de Bach.¹⁶ Durante este período, en 1961, Bergman dirigió en la Ópera Real *El progreso del libertino* de Ígor Stravinski, uno de sus compositores favoritos en activo en aquel momento. Bergman fue ovacionado durante el estreno de esta obra, al que asistieron los reyes suecos, Gustavo VI Adolfo y Luisa Mountbatten. El mismo Stravinski se mostró

¹⁴ Bergman citado por Luko, *Sonatas, Screams, and Silence*, 8.

¹⁵ El catálogo completo de estas grabaciones se puede consultar en el “Appendix A: Catalogue of Ingmar Bergman’s Recordings” de Luko, *Sonatas, Screams, and Silence*, 231.

¹⁶ La influencia que Laretei ejerció sobre Bergman en el plano musical queda manifiesta en el tercer apartado del capítulo 1.

conmovido por el trabajo de Bergman y le envió un par de telegramas para felicitarlo e invitarlo a cenar. Bergman, Laretei, Stravinski y el director de orquesta Robert Craft pasaron una noche en la casa de campo del director de la Ópera Real. En dicha cena, Stravinski elogió el “profundo sentimiento de Bergman por la música”.¹⁷ Un profundo sentimiento por la música que se vio acrecentado gracias a su relación con Laretei. En *Linterna mágica* (1987), Bergman recuerda con especial cariño su aprendizaje sobre la música durante los años al lado de Laretei: “No puedo negar que durante la convivencia con Kåbi aprendí mucho de música”,¹⁸ señala el director sueco.

Posterior al divorcio con Laretei, entre 1966 y 1967, Bergman mandó construir una casa en la isla sueca de Fårö, lugar que se convirtió en su residencia más estable hasta su muerte en el año 2007. Una idea que se fijó en Bergman durante sus primeros años en Fårö fue la de la llamada *hora del lobo*: ese momento previo al amanecer en que, según la creencia popular, las personas suelen ser atacadas por la angustia y el insomnio, y en el que hay un mayor número de fallecimientos. Dice Bergman sobre esta llamada hora del lobo:

Lo único que tiene importancia es hacer la noche soportable a base de libros, música, galletas y agua mineral. Lo más difícil es la llamada “hora de los lobos”, esas horas entre las tres y las cinco. Es entonces cuando llegan los demonios: pesar, hastío, miedo, desgana, furor. No vale la pena reprimirlos porque es peor. Cuando se me cansan los ojos de leer, pongo música. Cierro los ojos, escucho con atención y dejo que entren los demonios: venga, adentro, ya os conozco, sé cómo sois, ya os cansaréis, no voy a ofrecer resistencia. Los demonios se enfurecen más y más hasta que se desfondan y se vuelven ridículos. Entonces desaparecen y yo me duermo durante unas horas.¹⁹

¹⁷ Luko, *Sonatas, Screams, and Silence*, 11.

¹⁸ Bergman, *Linterna mágica*, 330.

¹⁹ Bergman, *Linterna mágica*, 343.

De acuerdo con su propio relato, Bergman recurrió a la música una y otra vez para hacer frente a las largas noches de insomnio y en busca de consuelo. Por ejemplo, en la entrada del 12 de diciembre de 1966 de su *Cuaderno de trabajo* (2018), menciona:

La mañana no ha ido muy bien, pero luego acompañé a Liv [Ullmann] al centro y vi a Krister Johansson e hice unas cuantas gestiones de tipo práctico. Entre otras, compré unos discos, así que ahora tengo a Händel y a Bach para consolarme.²⁰

De manera similar, en una entrevista ofrecida al actor Elliott Gould, Bergman afirmó:

La música está siempre ahí, todos los días, todas las noches, y es absolutamente necesaria para mí, si tuviera que elegir entre perder los ojos o los oídos, conservaría los oídos. No puedo imaginar nada más horrible que el hecho de que me quiten mi música. Es mi estímulo más importante; me da impresiones. Cuando estoy completamente insomne, tengo una buena amiga en la música. Johann Sebastian Bach siempre me ofrece mucho, pero la música moderna me estimula en extremo: los Rolling Stones. La música pop más violenta, brutal y agresiva, la pongo de forma que las paredes casi tiemblan.²¹

A propósito de la música de Bach, el director sueco relata que durante el proceso de adaptación de *La flauta mágica* de Mozart a su versión para la televisión en 1975 dialogó sobre la partitura con Andrea Vogler-Corelli, profesora de piano de Käbi Laretei. Al discutir sobre el coro de los Guardianes de los Yelmos de Fuego, a Vogler-Corelli le llamó la atención que, debido a su catolicismo, Mozart hubiese elegido un coral del luterano Johann Sebastian Bach como inspiración, y le comentó: “Es difícil gobernar *La flauta mágica*. Sin quilla no hay ni la más mínima posibilidad. El coral de Bach es la quilla [de esta obra]”.²² Siguiendo esta analogía, como se podrá ver con detenimiento más adelante, la música para Bergman,

²⁰ Bergman, *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*, 236.

²¹ Paul Duncan y Wanselius Beng, eds., *Los archivos personales de Ingmar Bergman*, trad. Gemma Deza Gull y Antonio M. Regueiro (California: Taschen, 2008), 663. Epub.

²² Bergman, *Linterna mágica*, 343-4. Esta anécdota la retoma casi al pie de la letra en su segundo libro de memorias, *Imágenes*, trad. Marina Torres y Francisco Uriz (Barcelona: Tusquets, 1992), 307.

en especial la de Bach, fue una especie de quilla en su carrera como director de cine. Aunque más que una curiosidad con la cual experimentar en la elaboración de sus bandas sonoras, la música fue para Bergman una fuente de consuelo y un objeto de reflexión que le ayudó a enfrentar los momentos de mayor angustia experimentados a lo largo de su vida.

En una entrevista ofrecida a la televisión sueca el 25 de diciembre del año 2000, Bergman comentó que si no se hubiera convertido en director de cine bien podría haberse convertido en director de orquesta. Pese a su entusiasmo, las habilidades musicales con las que contaba no le habrían resultado suficientes para convertirse en director de orquesta. La investigadora Alexis Luko comenta que al no haberse podido dedicar de lleno a la música, Bergman “aprendió a entender su propia realización cinematográfica como un esfuerzo musical innato y se deleitaba en imaginarse a sí mismo en un podio llevando traje negro de cola, agitando un bastón y asumiendo el papel de un director musical”.²³ Bergman refiere que en la escuela adquirió conocimientos básicos sobre historia y teoría musical, que aprendió a seguir una partitura, lo que era contrapunto y fuga y a tocar rudimentariamente el piano. Pero a diferencia de su padre, Bergman no podía cantar a tono ni recordar una melodía simple como para repetirla. Dice Neumann: “[Bergman] se basó en gran medida en escuchar repetidamente con la partitura en la mano para familiarizarse con las óperas que dirigió y las piezas que utilizó, un proceso agotador y laborioso”.²⁴ Debido a estas dificultades, Bergman llegó a concebir su relación con la música como un amor no correspondido:

Durante mi carrera no he hecho muchas producciones musicales. El motivo es embarazoso: mi amor por la música apenas es correspondido. Me martiriza la absoluta incapacidad de recordar o reproducir una serie de notas. Las reconozco enseguida, pero tengo dificultad para colocarlas en su sitio y no puedo ni cantarlas ni silbarlas. Para mí es un trabajo titánico aprenderme una obra musical más o menos de memoria. Me paso días y días con el

²³ Luko, *Sonatas, Screams, and Silence*, 20.

²⁴ Neumann, “Sound, Act, Presence,” 40-1.

magnetófono y la partitura; a veces la incapacidad es paralizante, a veces ridícula.²⁵

Pese a esto, Bergman logró encontrar un aspecto positivo a esta incapacidad: escuchar atentamente una obra repetidamente y así lograr conocerla a profundidad. Que Bergman no hubiera contado con las habilidades musicales para convertirse en director de orquesta en realidad es irrelevante, resulta más interesante observar cómo encontró la inspiración para integrar diversos elementos del universo musical a su propio discurso fílmico. Tal como menciona Neumann: Bergman no podía competir con los músicos y directores de orquesta, pero podía adoptar sus métodos “y avanzar en su artesanía basada en su comprensión evolutiva de los principios musicales. Y podía, y lo hizo, incorporar los sonidos, las personalidades y las leyendas de la música en su tapiz cinematográfico, entrelazando sus ficciones con las suyas”.²⁶

Dos años antes de su fallecimiento, en el 2005, Ingmar Bergman asistió a un conversatorio sobre sus películas dirigido por el pastor luterano Lennart Koskinen en la iglesia de Fårö. Al discutir sobre *Como en un espejo* (1961) el público abordó el tema de la existencia de Dios; un miembro de la audiencia le preguntó a Bergman si llegado a ese punto de su vida creía en él. Bergman le respondió: “Creo en otros mundos, otras realidades. Pero mis profetas son Bach y Beethoven; definitivamente muestran otro mundo”.²⁷ Aunque Bergman también solía mencionar a Beethoven o a Mozart como sus profetas, lo cierto es que las múltiples menciones a Bach en artículos, en sus memorias y en entrevistas, lo mismo que el empleo insistente de sus composiciones musicales en sus obras fílmicas, dan cuenta

²⁵ Bergman, *Linterna mágica*, 329.

²⁶ Neumann, “Sound, Act, Presence,” 64

²⁷ Bergman citado por Per. F. Broman, “Music, Sound and Silence in the Films of Ingmar Bergman,” *Music, Sound and Filmmakers*, ed. James Wierzbiki (New York: Routledge, 2012), 16.

de la fascinación que sentía por la música del compositor alemán, por sobre la de otros compositores de su agrado. Esta fascinación se puede observar, por lo menos, desde inicios de la década de 1960, época que coincide con su matrimonio con Käbi Laretei y con su crisis religiosa, misma que culminará con la propuesta de Bergman de que el vacío que supone el silencio de Dios puede llenarse con la música de Bach.

1. Un paseo por las obsesiones temáticas y musicales en la filmografía de Bergman

La música en las películas de Bergman a veces funciona como lo hizo en su vida: como un momento de gracia.²⁸

Algunas de las temáticas que Bergman abordó obsesivamente en su filmografía son la exaltación de la juventud, la relación del hombre con Dios y con la religión, las relaciones conflictivas entre los hombres, el miedo a la muerte y a la soledad, la familia y el amor. Estas obsesiones temáticas, abordadas en sus diferentes períodos fílmicos, se entremezclan con las obsesiones musicales que Bergman iba experimentando a lo largo de su vida.

Aunque toda clasificación corre el riesgo de la arbitrariedad y la simplificación, existen en la filmografía de Bergman ciertos puntos de inflexión en sus obsesiones temáticas y musicales. Algunos investigadores han propuesto clasificaciones temáticas de la obra fílmica de Bergman bastante consistentes entre sí, las cuales funcionan como mapas de gran utilidad para aquel interesado en adentrarse en el universo bergmaniano.²⁹ A la luz de lo

²⁸ Neumann, "Sound, Act, Presence," 44.

²⁹ Desde mediados de los años cincuenta, una década posterior al debut como director de cine de Bergman, el crítico de la *Cahiers du Cinéma*, Jean Béranger, se dio a la tarea de examinar las temáticas presentes en la obra bergmaniana, desde *Tormento* (1944) hasta *El séptimo sello* (1957). Cf. Béranger, "Les trois métamorphoses d'Ingmar Bergman", *Cahiers du Cinéma*, no. 74 (Août-Septembre 1957): 19-28. En Montevideo, Uruguay, los críticos Emir Rodríguez Monegal y Alsina Thevenet se dieron a la misma tarea y, hasta 1964, año de la publicación de su obra dedicada a Bergman, observaron tres etapas: 1. Primer período: de *Tormento* (1944) a *Sonrisas de una noche de verano* (1956), 2. Hacia las profundidades: de *El séptimo sello* (1957) a *El ojo del diablo* (1960) y 3. La trilogía: de *Cómo en un espejo* (1961) a *El silencio* (1963) Cf. Rodríguez Monegal, Emir y Alsina Thevenet. *Ingmar Bergman: Un Dramaturgo Cinematográfico*. Montevideo: Renacimiento, 1964. El teólogo Charles Moeller, desde una lectura filosófica de la obra de Bergman, propuso una clasificación en tres períodos. El primero de ellos corresponde desde *Crisis* (1946) hasta *Divorcio* (1950), período en que, según Moeller, Bergman privilegia una narrativa melodramática. El segundo lo identifica con las producciones comprendidas desde *Juegos de verano* (1951) hasta *Sonrisas de una noche de verano* (1955), obras de mayor experimentación estilística. Y, por último, el tercer período, hasta las películas del *Tríptico del silencio de Dios*, en el cual Bergman aglutina todas sus preocupaciones temáticas y estéticas y se dirige hacia cierto minimalismo estético y narrativo. Cf. Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Vol. VI: Exilio y regreso, trad. Soledad García y Valentín García (Madrid: Gredos, 1995), 94-5. Siguiendo la clasificación de Moeller, el filósofo Jordi Puigdomènech propuso una clasificación que se ha convertido en un referente para las investigaciones recientes sobre la obra del cineasta sueco. Estos períodos son: 1. 1945-1948: Obras de juventud. 2. 1948-1955: Obras de contenido psicológico. 3. 1956-1963: Obras de contenido simbólico. 4. 1964-1980: Obras de expresión crítica y 5. 1981-2003: Obras de reconstrucción genealógica. Jordi Puigdomènech,

señalado respecto a la importancia de la música en el desarrollo artístico de Bergman, siguiendo las clasificaciones más canónicas, como las del teólogo Charles Moeller y la del filósofo Jordi Puigdomènech,³⁰ en esta investigación propongo una clasificación que comprende ambas dimensiones: tanto la temática como la musical, debido a su innegable convivencia y a que en ocasiones son indisociables. En dicha clasificación divido la obra fílmica de Bergman en cuatro grandes períodos: 1. El inicio de la búsqueda: de *Tormento* (1944) a *Sonrisas de una noche de verano* (1955); 2. La indagación metafísica: de *El séptimo sello* (1957) a *El silencio* (1963); 3. El individuo en la sociedad: de *Todas esas mujeres* (1964) a *De la vida de las marionetas* (1980); y 4. Una mirada al pasado: de *Fanny y Alexander* (1982) a *Zarabanda* (2003).

1.1 Primer período: el inicio de la búsqueda

Los primeros años de Bergman como director de cine se pueden considerar como formativos, en los que le fue permitido cometer todo tipo de errores técnicos y ensayar sobre sus inquietudes temáticas sin ser censurado por su casa productora, la *Svensk Filmindustri* (SF). *Tormento* (1944) es la primera película que Bergman escribió en su totalidad y con la cual debutó en el mundo del cine. Esta obra fue dirigida por el veterano de la SF y mentor del joven Bergman, Alf Sjöberg. *Crisis* (1946) fue la primera película dirigida por Bergman. Estos títulos y los consecuentes producidos hasta mediados de la década de los años cincuenta pueden verse como melodramas propios de un director inexperto, pero entusiasta.

“Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman” (Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2001), 58-90.

³⁰ Cf. Moeller, *Literatura del siglo XX*, 94-5, y Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 58-90.

Todas las obras de este primer período, con excepción de *Sonrisas de una noche de verano* (1955), están ambientadas en la sociedad sueca de los años cuarenta y cincuenta. En estos melodramas, Bergman retrata lo mismo la belleza y la alegría de los jóvenes, que la tristeza y la angustia que experimentan al vivir en una sociedad dirigida por padres, profesores y clérigos opresores. Por ejemplo, en *Tormento*, el profesor de latín, Calígula, es un hombre sádico que hostiga a sus estudiantes. En *Crisis*, la inocente y joven Nelly se encuentra en medio del conflicto entre su madre adoptiva y su madre biológica, al mismo tiempo que comienzan sus relaciones sentimentales con los chicos de su edad. En *Llueve sobre nuestro amor* (1946), una pareja de jóvenes desempleados debe enfrentarse contra adultos que encarnan la amargura y la burocracia de las instituciones gubernamentales. En *Juegos de verano* (1951), una joven bailarina se enamora de un chico que muere accidentalmente. Todos éstos son retratos de una brecha generacional existente en la sociedad conservadora sueca en la que creció y fue educado el joven Bergman. Aunque en estas películas reina una atmósfera melancólica y opresiva, los jóvenes protagonistas también tienen la oportunidad de rebelarse contra los adultos e iniciar sus propias búsquedas: del amor, del sentido de la vida y de la libertad, principalmente.

Otro rasgo que llama la atención en las obras producidas en este primer período es el interés de Bergman por explorar a profundidad la psique femenina. Bergman retrata la soledad y la tristeza de las mujeres procurando alejarse de estereotipos. Bergman imprime en sus personajes femeninos personalidades complejas, como en *La espera de las mujeres* (1952) y *Sueños* (1955). “En contraste con las representaciones crudamente cliché de mujeres en el cine sueco, donde la vampiresa y la campesina rosada están ampliamente representadas,

la visión sutil de Bergman sobre las mujeres llegó como una liberación”,³¹ en ese momento. En definitiva, las mujeres en las películas de Bergman suelen ser mucho más interesantes e inteligentes que los hombres. En una entrevista ofrecida a la revista *Playboy* Bergman afirmó alguna vez:

Las mujeres solían interesarme porque eran tratadas y mostradas de forma tan ridícula en las películas. Simplemente las mostré como son en realidad, o al menos más cercanas que las representaciones tontas de ellas en las películas de los años treinta y cuarenta. Cualquier tratamiento razonablemente realista se veía bien en comparación con lo que se estaba haciendo. Sin embargo, en los últimos años, he empezado a darme cuenta de que las mujeres son esencialmente igual que los hombres, que ambas tienen los mismos problemas. No pienso en que haya problemas de mujeres o historias de mujeres diferentes a las de los hombres. Todos son problemas humanos. Es la gente la que me interesa ahora.³²

En estos primeros títulos de su filmografía, Bergman trabajó al lado de los compositores suecos Erland von Koch y Erik Nordgren. En estas obras, los diseños sonoros dan cuenta de la tradición del cine clásico sueco que, a su vez, seguía los pasos del cine de Hollywood; una tradición musical de acompañamiento de la imagen y de subrayado emocional. Este período, en cuanto al diseño sonoro se refiere, se encuentra marcado lo mismo por el entusiasmo que por el descuido. Los cambios de nivel son abruptos, las transiciones poco trabajadas y, en general, casi siempre reina el ruido. Los sonidos de la vida cotidiana y los diálogos abundan en las bandas sonoras y se da poco espacio al silencio, dando la impresión en algunos momentos de saturación sonora.

³¹ Steene, *Ingmar Bergman. A Reference*, 144.

³² Cynthia Grenier, “Ingmar Bergman: Playboy Interview,” *Scraps from the Loft* (1964), <https://scrapsfromtheloft.com/2017/05/11/ingmar-bergman-playboy-interview-1964/>. Originalmente publicado en “Ingmar Bergman: A Candid Conversation with Sweden’s One-man New Wave of Cinematic Sorcery,” *Playboy* 11, no. 6 (1964): 61-8.

Música en la oscuridad (1948) es la primera obra en que la música adquiere un enorme protagonismo. Bengt, el personaje principal, es un joven que se ha quedado ciego en una práctica militar e inicia una carrera poco exitosa como pianista. Poco a poco, el desafortunado joven domina piezas de Händel, Schumann y Chopin. La música le proporciona consuelo en medio de las múltiples dificultades en que se ve envuelto. Bergman y von Koch incluyen piezas de piano cada que la trama presenta la oportunidad.

Posterior a *Música en la oscuridad* y hasta la última película de Bergman, *Zarabanda* (2003), es común encontrar ejemplos con referencias musicales en el título, tal es el caso de *Hacia la felicidad* (1950). El título de esta película está inspirado en el cuarto movimiento de la *Novena sinfonía*, op. 125 (1786) de Beethoven,³³ popularmente conocido como “Himno a la alegría” por su referencia al poema “Oda a la alegría” de Schiller. En esta película, Stig es un ambicioso violinista que no se conforma con ser músico de la orquesta municipal y busca ser un afamado solista. La muerte de su joven esposa, también violinista, lo confronta con la soledad y la tristeza. Stig encuentra consuelo al incorporarse a la orquesta de su pequeño pueblo para ensayar la *Novena sinfonía* de Beethoven. Este himno le devuelve a Bengt la alegría y las ganas de vivir.

En *Juegos de verano*, Bergman y Nordgren emplean fragmentos de *El cascanueces* (1892) y *El lago de los cisnes* (1877) de Tchaikovsky para ambientar la historia de Marie, una joven bailarina acosada por los recuerdos de la muerte de su amante. Durante la presentación de *El lago de los cisnes* en la Ópera Real, Marie interpreta a Odette, quien en la obra de Tchaikovsky es liberada de su hechizo por el amor. Del mismo modo que Odette,

³³ En medida de lo posible, las piezas musicales serán referidas de acuerdo a su ubicación en los catálogos canónicos. En el caso de las obras de Johann Sebastian Bach, referiré el catálogo *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV), creado por Wolfgang Schmieder en 1950.

Marie, en la obra de Bergman, es liberada de la tristeza gracias al amor que encuentra en una nueva pareja.

1.2 Segundo período: la indagación metafísica

En las obras de este período, los protagonistas se muestran asediados por todo tipo de interrogantes sobre su relación con Dios y sobre su propia existencia. La crueldad de las autoridades y de los adultos opresores del período anterior es reemplazada por la crueldad de Dios. Bergman señala con insistencia que la indiferencia de Dios ante quienes buscan alguna manifestación de su existencia no es más que un signo inequívoco de su crueldad.

Fresas salvajes (1957), la primera película de este período, es una muestra de la constante búsqueda de sentido de la existencia que los personajes emprenden en este momento de la filmografía de Bergman. En esta película, previo a recibir el título de Doctor Emérito por la Universidad de Lund, el profesor Isak Borg tiene una pesadilla en la que se ve a sí mismo en un ataúd. El sueño lo deja inquieto y con una profunda melancolía. Durante el viaje en coche de Estocolmo a Lund, el profesor Borg, con una constante sensación de enfrentar a la muerte, parece buscar claves de entendimiento en su pasado, en medio de recuerdos y ensoñaciones.

Pese a la atención de Bergman hacia la música clásica desde el inicio de su carrera como director de cine, es hasta esta película en que incluye un fragmento de una composición de Bach: el preludio y fuga número 8 en Mi bemol menor del libro 1 del *Clave bien temperado* (BWV 853). Su aparición en pantalla es breve y Bergman lo emplea en relación a la condición emocional del personaje principal, un uso de la música que repetirá constantemente en producciones posteriores.

En *El Séptimo sello* (1957), el caballero Antonius Block regresa a casa después de una de las Cruzadas en la que combatió en algún momento del siglo XIV. En el camino se obsesiona con encontrar alguna señal de Dios que le indique el más mínimo atisbo de sentido a su vida, y que le pueda explicar los horrores del mundo de los que él mismo participa.

Este es uno de los pocos títulos en que Bergman privilegia la música por encargo por sobre la música clásica preexistente. Erik Nordgren compuso tres piezas musicales a las que Bergman agregó las letras. La única pieza preexistente que retoman es el himno latino *Días de la ira* (ca. 1200), atribuido al franciscano Tomás de Celano. Dicha pieza se encuentra en consonancia temática con el filme, ya que los desvalidos personajes de este relato medieval esperan la noche del juicio final, aquella en que, de acuerdo al pasaje del Apocalipsis, después de media hora de silencio, retronarán las trompetas de los ángeles. Aunque Bergman ya había rodado varios filmes en que la música tiene un gran protagonismo, esta es la primera vez en que refiere haberse inspirado en una obra musical para elaborar su película: *Carmina Burana* de Carl Orff.³⁴

La exploración temática sobre el silencio de Dios en este período da inicio con *El séptimo sello* y *El manantial de la doncella* (1960) —las cuales en conjunto han sido consideradas como un *Díptico medieval*— y se torna más desesperanzadora con las obras que conforman el llamado *Tríptico del silencio de Dios*: *Como en un espejo* (1961), *Luz de invierno* (1963) y *El silencio* (1963). El *Tríptico* es el punto neurálgico de este segundo período. Los personajes de estas obras buscan a un Dios que no responde a sus dudas; le interrogan sobre el mal y las atrocidades del mundo, sobre su propio sufrimiento y angustia, y él enmudece. En este período, de acuerdo con el teólogo Charles Moeller, “los personajes

³⁴ Cf. Bergman, *Imágenes*, trad. Marina Torres y Francisco Uriz (Barcelona: Tusquets, 1992), 201-2.

de Bergman no consiguen conciliar la imagen del Dios bueno del que les habla la religión, con la realidad inhumana de un mundo dominado por la violencia, la amenaza de guerra, la injusticia y la soledad”.³⁵

Durante este período cinematográfico, a la par de ensayar sobre estas preocupaciones temáticas, Bergman desarrolla un estilo cinematográfico propio en el que se encuentra mucho más presente su propia voz y procura desmarcarse del peso de la vieja tradición del cine sueco, del *Cine negro* estadounidense, del *Realismo poético* francés y del *Neorrealismo* italiano, cuyas influencias son evidentes durante su primer período. Este nuevo estilo que Bergman consolidó a principios de la década de 1960 fue señalado tanto por él mismo como por la crítica como cine de cámara.³⁶ Este término hace alusión al teatro de cámara de Strindberg, idea bajo la cual agrupó una serie de obras de su autoría estrenadas en el Intiman Theatre de Estocolmo en 1907.³⁷ El teatro de cámara de Strindberg, a su vez, se inspiraba en la música de cámara. Peter Cowie refiere que en 1880 Strindberg afirmó que una mesa y un par de sillas eran los únicos elementos necesarios para montar algunas de sus obras. Refiere también que, en cierta ocasión, en un memorando dirigido a sus actores, describió esta

³⁵ Moeller, *Literatura del siglo XX*, 91.

³⁶ Cf. Bergman, *Imágenes*, 217; Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 135; Stig Björkman et Olivier Assayas, ré, *Conversation avec Bergman* (Paris: Éditions de L’Etoile et Cahiers du Cinéma, 1990) 56; y Steene, *Ingmar Bergman. A Reference*, 97.

³⁷ Las obras son: *Tormenta*, *La casa incendiada*, *La sonata de los espectros* y *El pelícano*. Los comentaristas han hecho alusión directa del *cine de cámara* con el *teatro de cámara* strindbergiano, debido a la manifiesta filiación de Bergman por las obras de Strindberg y porque él mismo así lo denominó. Se podría caer en la tentación, por su puesto, de relacionarlos también con el *kammerspielfilm*, el movimiento de cine expresionista originado en Berlín en los años 20 por Max Reinhardt. Sin embargo, no existe constancia, en voz propia del director sueco, de esta influencia. Es posible que Bergman estuviera al tanto de este movimiento artístico y deliberadamente haya optado por no mencionarlo para asegurar mayor originalidad a su propuesta. Pese a esto, es cierto que se pueden rastrear ciertos puntos de encuentro entre ambas propuestas cinematográficas. Por mencionar algunos de ellos, en ambos casos, sus realizadores optan por las unidades de tiempo, lugar y acción del teatro clásico griego, aunque en la propuesta de los alemanes esto mantiene cierta flexibilidad. Hay, empero, notables distancias que mencionar. Mientras que Bergman se alejaba del naturalismo propio del cine sueco predominante durante las dos primeras décadas del siglo XX, el movimiento iniciado por Reinhardt y continuado, entre otros, por Carl Mayer, bebe directamente de esta influencia, misma que se entremezcla con las pinceladas propias del expresionismo alemán. Cf. Georges Sadoul, “Las revelaciones alemanas” en *Historia del cine mundial*, trad. Florentino M. Torner (México: Siglo XXI Editores, 2015), 122-46.

concepción de la siguiente manera: “la idea de la música de cámara se traslada al drama: el procedimiento íntimo, el motivo significativo, el tratamiento altamente terminado”.³⁸ Pero, mientras que Strindberg pretendía imitar con sus obras de cámara las sonatas al estilo Beethoven, el modelo de Bergman es el cuarteto de cuerdas con especial referencia a la música de Bach.

Con sus películas de cámara, Bergman deja atrás las grandes producciones características de su primer período, reduce los escenarios y da preferencia a la intimidad de los interiores. Durante este período, el veterano cinefotógrafo Gunnar Fischer, colaborador en la primera etapa de aprendizaje del joven Bergman, fue reemplazado por Sven Nykvist como director de fotografía. Nykvist tuvo un papel predominante en la nueva propuesta del cine de cámara. En su nueva propuesta estética, Bergman y Nykvist optan por tiros de cámara mucho más largos, privilegiando las tomas estáticas. Dice Bergman: “El estilo fotográfico de *Como en un espejo* y *Los comulgantes*³⁹ había sido austero, por no decir púdico. Un distribuidor americano me preguntó con desesperación: ‘Ingmar, por qué ya no mueves la cámara’”.⁴⁰ Otro elemento que destaca es el uso cada vez más acentuado de primeros planos. El trabajo del cineasta, consideraba Bergman, debe comenzar con el rostro humano. “De hecho, fue durante el rodaje de la primera de sus películas bálticas que [Bergman] declaró la importancia del rostro humano para su realización cinematográfica. Al mismo tiempo, expresó sus reservas sobre las bellas imágenes de sus películas anteriores”.⁴¹

³⁸ Cowie, *Ingmar Bergman*, 45.

³⁹ En España a *Luz de invierno* se le tituló *Los comulgantes*, por lo que es común que en muchas referencias aparezca con este título.

⁴⁰ Bergman, *Imágenes*, 99.

⁴¹ Steene, *Ingmar Bergman. A Reference*, 146. Bergman filmó la mayoría de las películas de este período en la isla sueca de Fårö, de ahí la expresión “películas bálticas”.

En las películas de cámara el tiempo del relato se acorta, por lo regular a lo acontecido durante un día y una noche, y los personajes disminuyen, normalmente a cuatro, emulando el cuarteto de cuerdas. Con esto, Bergman retoma las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar. En *Imágenes*, Bergman señala:

Había tomado la decisión de reducir. Ello se manifiesta ya en la primera imagen: cuatro personas surgen de un mar, venidos de ninguna parte. [...]. Superficialmente, *Como en un espejo* es el comienzo de algo nuevo. Técnicamente, la puesta en escena no tiene defectos. Rítmicamente es impecable. Cada imagen está en su sitio. Que Sven Nykvist y yo nos hayamos reído muchas veces de la tediosa iluminación es otra historia. Entonces empezaron nuestras verdaderas discusiones sobre iluminación. El resultado fue la fotografía completamente distinta de *Los comulgantes* y *El silencio*. Desde el punto de vista cinematográfico, *Como en un espejo* constituye, pues, un final.⁴²

Debido a estas reducciones en la estética fílmica, a menudo se habla de cierto minimalismo durante este período fílmico de Bergman.⁴³ Este minimalismo también trastoca la dimensión sonora: Bergman y Nordgren prescinden por completo de las composiciones originales y del efectismo tan presente en el primer período. A partir del segundo período, las piezas musicales preferidas por Bergman para la composición de sus bandas sonoras pertenecen casi exclusivamente a Bach. En las películas de cámara la música en pantalla se reduce, pero adquiere una mayor atención: se le coloca siempre en primer plano sonoro y muy frecuentemente como música extradiegética, con lo que se evita la necesidad de justificar su presencia en la trama, contrario a las producciones anteriores en las que la música solía vincularse directamente a la diégesis. En el cine de cámara la música se inserta como una nueva dimensión para ser apreciada por el espectador. Esta reducción también trastoca los

⁴² Bergman, *Imágenes*, 215.

⁴³ Cf. Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 6.

diálogos, disminuyendo considerablemente el vococentrismo característico del primer período, además, el silencio adquiere una enorme relevancia. Para Michel Chion, el hecho de que Bergman haya abandonado progresivamente las composiciones originales y el sinfonismo propio de las bandas sonoras previas a los años cincuenta, “ha permitido clarificar el aspecto propiamente musical de su concepción. Dicho de otro modo: cuanta menos música, en sentido estricto, hay en sus filmes, éstos son más esencialmente musicales en su construcción y variaciones de ritmo”.⁴⁴

Al igual que la relación de Bergman con Nykvist fue determinante en la concepción del nuevo estilo fotográfico del cine de cámara, su relación con Kåbi Laretei lo fue para su nuevo entendimiento de la música cinematográfica. La experiencia y el conocimiento de Laretei de la música incidió directamente en la forma en que Bergman concebía sus bandas sonoras y propició un nuevo estilo que empleó en su cine de cámara, y que desarrolló el resto de su carrera. Para la pareja, la música no solo era un gusto compartido sino un lenguaje común. De acuerdo con Luko, “[Laretei] describe cómo su esposo trabajaba de manera más concentrada, particularmente cuando la escuchaba tocar la música de Bach, debido a su orden y precisión matemática”.⁴⁵ Laretei le proporcionó a Bergman no solo un mayor conocimiento de la música clásica sino un ambiente de paz que le daba gran tranquilidad. “A través de su relación con Laretei, Bergman obtuvo un conocimiento musical más sofisticado y desarrolló teorías sobre la escucha y la interpretación musical que influyeron para siempre en su realización cinematográfica”.⁴⁶

⁴⁴ Michel Chion, *La música en el cine*, trad. Manuel Frau (Barcelona: Paidós Comunicación: Cine, 1997), 313-4.

⁴⁵ Luko, *Sonatas, Screams, and Silence*, 28.

⁴⁶ Luko, *Sonatas, Screams, and Silence*, 25.

En un artículo titulado “Mi pianista” (1962), Bergman habla de su gratificante experiencia al lado de Laretei. Dice: “Siempre me sentí un poco tímido en compañía de músicos profesionales. Esta profunda brecha entre la experiencia emocional y la comprensión técnica a menudo me entristecía. Mi reacción a la suave enseñanza de Kåbi fue, por lo tanto, una humilde gratitud”.⁴⁷ En dicho texto, Bergman confiesa que al lado de Laretei puso cada vez más atención a las obras de ciertos compositores, especialmente a las de Bach. En *Linterna mágica*, Bergman menciona que él y Laretei tenían planeado dedicar todo el año de 1962 a estudiar a profundidad la obra de Johann Sebastian Bach. Y aunque este proyecto no pudo llevarse a cabo, a menudo el cineasta sueco se refiere a este año como *el año Bach*. En ese mismo año nació su hijo Daniel Sebastian Bergman, nombrado así en honor al músico alemán. La nueva obsesión de Bergman por Bach le llevó a incorporar su música casi de manera exclusiva en sus obras fílmicas a partir de este período.

De acuerdo con el propio Bergman, *Como en un espejo*, la primera película del *Tríptico*, constituye su primera película de cámara y establece un quiebre en su propia realización cinematográfica.⁴⁸ A partir de este momento los elementos estilísticos, antes esbozados, le ayudarán a Bergman a proyectar un estilo mucho más reconocible, en el que el nuevo uso de la música juega un papel fundamental. Dice Bergman: “En la película hay una dedicatoria: está dedicada a mi entonces esposa. Justo en ese momento estaba empezando a penetrar en la música como lo hace un profesional; y, obviamente, *Como en un espejo* se vio

⁴⁷ Ingmar Bergman, “Min pianist,” *The Ingmar Bergman Foundation*, <https://www.ingmarbergman.se/blogg/bergmans-hyllning-till-kabi-laretei-1922-2014>

⁴⁸ A partir de este momento, excepto por muy pocas excepciones como *La flauta mágica* (1975) y *Fanny y Alexander* (1982), las películas consecutivas de Bergman mantienen las características del cine de cámara. Algunos ejemplos notables son *Persona* (1966), *La hora del lobo* (1967), *Vergüenza* (1968), *Pasión* (1969), *Gritos y susurros* (1972), *Sonata de otoño* (1978), *Después del ensayo* (1984), *En presencia de un payaso y Zarabanda* (2003).

afectada por mi asociación casi diaria con la música”.⁴⁹ En esta primera película de cámara, Bergman prescinde de cualquier tipo de composición musical original. Junto con Nordgren opta por incluir solamente un fragmento de la zarabanda de la *Suite para violonchelo solo número 2* en Re menor (BWV 1008) de Bach.⁵⁰ En su nueva obsesión por la música de Bach, Bergman recurre especialmente a fragmentos de las zarabandas de las *Suites para violonchelo solo 2, 4 y 5* (BWV 1008, 1010 y 1011, respectivamente) y de la zarabanda de la *Partita número 3* en La menor para clavecín (BWV 827).

La zarabanda es una danza que se popularizó en Europa durante el siglo XVI. Aunque su origen es incierto, se ha especulado que este podría situarse en la región de Madeira. El investigador Antonio García de León, sin embargo, ha llamado la atención sobre la dificultad que supone asignar un origen preciso a danzas como la zarabanda, la chacona y la pavana, entre otras tan empleadas y reelaboradas en las suites barrocas. Estas danzas se fueron reconfigurando gracias a sus diversas interpretaciones entre sus idas y venidas entre el Viejo Continente y el Caribe.⁵¹ Estas danzas “indianas amuladas”, dice García de León, fueron objeto de la mistificación y la falsificación. Su espíritu desenfadado y alegre provocó que fueran censuradas en diversas ocasiones. Por poner un ejemplo:

El Diccionario Oxford de la Música señala que “su carácter licencioso” provocó que en el siglo XVI fuera condenada en repetidas ocasiones por las autoridades: [...] El [padre Juan de] Mariana (1536-1624) dice de ella: “Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas más honestas” (Tratado contra los juegos públicos). El mismo Felipe II (reinó entre 1555-98) pensó que era necesario prohibirla. En el siglo XVII se

⁴⁹ Stig Björkman, Torsten Manns and Jonas Sima, eds., *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, transl. Paul Britten Austin (New York: Simon and Schuster, 1973), 164.

⁵⁰ Debido a que no se conserva el manuscrito original, no se ha podido establecer la fecha en que fueron compuestas estas suites para chelo, aunque se sabe que fueron concebidas durante el período de Bach en Köthen. La copia que ha prevalecido es la realizada por Ana Magdalena, segunda esposa de Bach, alrededor de 1720-1721.

⁵¹ Cf. Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto* (México: Siglo XXI Editores, 2002), 166.

denominan en Italia zarabandas a diversas danzas de ritmos diferentes (por lo general vivas), cuyo primer tiempo va acentuado; su diversidad refleja el profundo cambio de carácter que sufrirá la danza.⁵²

Pese a los intentos por prohibirla, la zarabanda se difundió por toda Europa y fue utilizada posteriormente como uno de los movimientos que conforman la suite clásica del Barroco. En el siglo XVIII la zarabanda sufrió una considerable transformación. En este período “alcanzó un efecto sombrío e intenso, consistió en frases equilibradas de cuatro compases, y se dispuso en una estructura bipartita (AABB)”.⁵³ Bach incluyó la zarabanda como uno de los movimientos lentos de varias de sus composiciones. Particularmente célebres son las zarabandas incluidas en las *Suites para violonchelo solo*. En las obras de Bach, la zarabanda “adquirió una cualidad meditativa y pensativa. Las zarabandas de las suites para violonchelo en particular tienen un tono personal, una revelación furtiva susurrada a un confidente”.⁵⁴

1.3 Tercer período: el individuo en la sociedad

Una vez finiquitado su segundo período y bajo la resignación al silencio de Dios, Bergman da inicio a su tercer período, el cual se encuentra marcado por la angustia y la desesperación de los personajes, una condición que Puigdomènech ha calificado como un pesimismo ontológico.⁵⁵

Con *Persona* (1966), la segunda película de este tercer período, tanto Bergman como Nykvist retoman los principios del cine de cámara. La idea original de esta película era

⁵² Percy A. Scholes, *Diccionario Enciclopédico de la Música* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), 1285.

⁵³ Chadwick Jenkins, “The Profound Consolation: The Use of Bach's Music in the Films of Ingmar Bergman,” *Popmatters*, 2006, <https://www.popmatters.com/the-profound-consolation-the-use-of-bachs-music-in-the-films-of-ingmar-berg-2495715973.html>

⁵⁴ Jenkins, “The Profound Consolation.”

⁵⁵ Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 76.

mostrar a dos mujeres en la playa comparando sus manos en completo silencio. Durante las semanas de escritura del guion, Bergman conoció a la actriz noruega Liv Ullmann y se sorprendió del parecido con su actual actriz fetiche, Bibi Anderson. Fue así que decidió modificar la historia inicial y se optó por el relato de dos mujeres que se enfrentan la una a la otra; dos mujeres que parecen ser dos *rostros* de la misma persona. De ahí el título *Persona*, que en latín hace referencia a la máscara que portaban los actores en el teatro clásico.

En la trama de esta película, después de una representación de *Electra* de Eurípides, la actriz Elisabeth Vogler deja de hablar súbitamente y es internada en una clínica. La encargada del lugar le recomienda ir a descansar a una apacible isla. Alma, su enfermera, la acompaña y se hace cargo de sus cuidados. Mientras que Elisabeth permanece en silencio, Alma parece tener mucho que decir, hasta el punto de confesarle a Elisabeth sus más íntimos secretos. Alma lee una carta escrita por Elisabeth y se da cuenta de lo que realmente piensa de ella: advierte que la ve como alguien inferior. A partir de este punto, ambas se sumergen en una tensión que las orilla a la confrontación. La reducción de los diálogos, la reducción de la *palabra* que había iniciado en el *Tríptico*, se mantiene tanto en *Persona* como en algunas de las películas más representativas de este período.

En *La hora del lobo*, Bergman continúa con la exploración sobre los problemas de comunicación entre los individuos que dio inicio en *Persona*, pero también sobre una idea persistente en su imaginario respecto a que diversos demonios aquejan la vida anímica del hombre, demonios que no se sabe a bien si provienen de su interior o de su exterior, pero que en cualquier caso se complacen en torturarlo.

No es difícil advertir en Johan Borg, protagonista de este filme, un *alter ego* del mismo Bergman durante este período de su vida: un artista atormentado que se aleja del mundo para instalarse en una isla remota. El motivo de los demonios que lo aquejan y lo

mantienen en vela por las noches es un retrato de la vida misma de Bergman. En sus memorias, Bergman escribe al respecto: “Fantasmas, demonios y otros seres sin nombre o sin patria, me han rodeado desde mi infancia”.⁵⁶ En *La hora del lobo* los demonios pueden entenderse como parte de la vida anímica que aqueja al hombre en su soledad y también como seres de carne y hueso que representan el peor rostro de la sociedad burguesa. En esta película, para Bergman, la música es una instancia capaz de apaciguar a dichos seres y de dar consuelo al hombre atormentado.

En esta obra hay momentos especialmente claros sobre la idea de que la música es una rica fuente de consuelo. En una de las escenas, Johan es invitado al castillo en donde habita un grupo de aristócratas caracterizados como “los caníbales”. Johan asiste con su esposa Alma. Allí, en un pequeño teatro de marionetas, observan y escuchan con atención un fragmento de *La flauta mágica* de Mozart. La música y la imagen se fusionan armónicamente para ofrecer una reflexión sobre el amor. Mientras los caníbales se encuentran apaciguados por la música, Johan entiende que el amor vive a su lado; el amor es Alma, aunque este amor no le sea suficiente para salvarse más adelante. Otra de estas escenas en que la música se encuentra en el centro de la acción es cuando un personaje toca al clave un fragmento de la zarabanda de la *Partita número 3*. Johan, como poseído por una entidad invisible, sigue las notas hasta encontrar la habitación de donde provienen. Observa detenidamente al extraño personaje que las ejecuta y a una anciana que se quita la máscara que lleva puesta para “escuchar mejor la música”. Los tres personajes, como en trance, se entregan a la escucha atenta de las notas de la zarabanda. En esta, una de las películas más desesperanzadas de Bergman, la música funciona como un paréntesis de paz. El realizador sueco, resignado al

⁵⁶ Bergman, *Linterna mágica*, 306.

silencio de Dios, se convence de que el hombre es el único responsable de su existencia, pero no se encuentra totalmente desamparado: le quedan la música y el amor como consuelo.

A finales de los años sesenta, Bergman fue cuestionado por la prensa sueca sobre su falta de posicionamiento por la Guerra de Vietnam. Su respuesta fue filmar *La vergüenza*, una película no sobre aquel conflicto armado en particular, sino sobre los horrores de la guerra en general. Al no situar geográfica ni históricamente el conflicto retratado, Bergman opta por mostrar el carácter universal y atemporal de los horrores bélicos.

Los violinistas Jan y Eva Rosenberg, los personajes principales de esta película, después de haber sido desplazados de su ciudad a consecuencia de la guerra, se encuentran recluidos en una pequeña cabaña en medio de una gélida isla. Agobiados por el ir y venir de las tropas, no logran encontrar ánimos para tocar sus instrumentos. Una mañana, Jan tararea el *andante* del *Concierto de Brandeburgo número 4* en Sol mayor para violín (BWV 1049) de Bach; le dice a Eva que soñó que regresaban a su orquesta y que tocaban dicha pieza. En esta película, la música de Bach se relaciona con los sueños y los anhelos del deprimido Jan. Las notas de Bach ofrecen un momento de paz a la pareja cuando en una radio escucha el fragmento de la zarabanda de la *Partita número 3*; el ruido del exterior cede ante las notas del clave. Una vez más, la música de Bach otorga a los personajes, cada vez más desesperanzados, un poco de consuelo y paz en medio de un mundo hostil.

En *Pasión* escuchamos el mismo fragmento musical cuando el personaje principal, Andreas Winkelmann, asiste al estudio de su vecino, el arquitecto Elis Vergérus, para una sesión fotográfica. Elis agobia a Andreas con su verborrea, pero este parece intentar refugiarse en las notas de la zarabanda provenientes de una pequeña radio. Tal como en el caso anterior, la música de Bach le ayuda al personaje principal a enfrentar la hostilidad de su entorno.

Con el título de esta película es muy posible que Bergman haya tenido en mente *La Pasión según San Mateo* (BWV 244) de Bach, debido a la temática sobre la lapidación y la humillación de los inocentes. Johan, el único personaje por quien Andreas siente simpatía, es un hombre solitario que sufre la humillación y la tortura de los habitantes de la isla, al ser señalado como culpable de la muerte de unas ovejas. Andreas es testigo de la *pasión* de Johan y pese a sus intentos es incapaz de ayudarlo.

El letrero que se puede leer al final de *Pasión* bien podría ayudar a entender estas obras como variaciones sobre un mismo tema: “Esta vez se llamaba Andreas Winkelmann”. En *La hora del lobo*, *La vergüenza* y *Pasión*, la música está vinculada a su respectivo personaje principal, interpretado en los tres casos por el actor Max von Sydow. La zarabanda de la *Partita número 3*, en cada una de sus apariciones, otorga pequeños momentos de paz y consuelo a estos personajes desamparados en un mundo que les resulta frío y hostil. En estas películas, Bergman se preocupa por los problemas que acarrearán la falta de comunicación y las incapacidades afectivas de los individuos, pero lo más significativo es el tono desesperanzador y de vacío existencial, es por ello que estos filmes en conjunto han sido considerados por la crítica como un *Tríptico pesimista*.

En *Gritos y susurros* (1972), los extractos musicales pertenecen a la *Mazurka* en La menor, Op. 67, No. 4 de Chopin y a la zarabanda de la *Suite número 5 para violonchelo solo* de Bach. Aunque no se aprecia ninguna pieza de Mozart en esta película, el crítico Yngve Flyckt ha sugerido que, al igual que el *Concierto para piano número 14* en Mi bemol mayor (K 449) del compositor austriaco, esta película puede considerarse como una sucesión de gritos y susurros.⁵⁷

⁵⁷ Véase: “Viskningar och rop,” *The Ingmar Bergman Foundation*, <https://www.ingmarbergman.se/verk/viskningar-och-rop-0>

La película está compuesta por escenas que representan los momentos previos a la muerte de la joven Agnes y la relación de esta con sus dos hermanas, María y Karin, y con su sirvienta, Anna. Bergman juega con la metáfora de los gritos y los susurros, y se complace ensayando con los contrastes entre opuestos y complementarios tanto en lo temático como en lo formal. El carácter de las hermanas es disímil y provoca todo tipo de discusiones y desencuentros entre ellas, pero también son capaces de demostrarse ternura y compasión.

Bergman y Nykvist juegan con los contrastes entre los rojos y los blancos sobrepuestos de la fotografía. En *Imágenes*, Bergman menciona que siempre consideró que el rojo era el color del alma. Dice: “cuando era niño veía el alma parecida a un fantasmal dragón azulado que volaba como un inmenso ser alado, mitad pájaro, mitad pez. Pero, por dentro, el dragón era todo rojo”.⁵⁸ Los *flashbacks* para evocar escenas del pasado familiar son introducidos por fundidos a rojo, con lo que Bergman pareciera querer asomarse al interior del alma de estas cuatro mujeres; al alma femenina misma.

Del mismo modo, Bergman juega con los contrastes musicales. La elección de la mazurka de Chopin y la zarabanda de Bach no es azarosa. La mazurka se emplea en los momentos de mayor tensión emocional, mientras que la zarabanda se reserva para los momentos de paz y tranquilidad. Esta zarabanda tiene dos apariciones significativas. En la primera de ellas, durante la reconciliación de las hermanas María y Karin las notas del chelo sustituyen su inaudible e incomprensible conversación. Cuando las hermanas no pueden comunicarse con palabras, la zarabanda sustituye la comunicación verbal. Cuando la comunicación no es posible, la música toma su lugar. Durante esta escena, los tiros de cámara y los cortes coinciden con los compases de la zarabanda: los planos y los contraplanos de las

⁵⁸ Bergman, *Imágenes*, 82.

hermanas parecen seguir el ritmo de la música. “Parece que Bergman conecta la filmación tanto con la música como la música con la filmación, por lo que la edición de esta secuencia es en sí misma musical”.⁵⁹ En la segunda aparición de la zarabanda, Agnes es arrullada por su sirvienta, Anna. La composición de la escena emula la *Piedad* de Miguel Ángel y la cámara permanece estática, apelando a la quietud y al preciosismo del conjunto escultórico. La zarabanda sustituye las palabras de estas mujeres; sin palabras, sin nada qué decir, se dejan llevar en esta aparente suspensión del tiempo que presagia la inminente muerte de Agnes. En una película dominada por la tensión emocional y el conflicto, este momento musical es un paréntesis de paz.

Los individuos y las parejas retratados por Bergman en este tercer período nada tienen que ver con los retratados en su período de juventud. Las parejas jóvenes e inocentes quedan atrás para dar paso a matrimonios formados por individuos angustiados. Dichos matrimonios se encuentran instalados en la comodidad económica y en cierto estatus social; son matrimonios burgueses conformados por individuos incapaces de amarse plenamente y siempre al borde de la ruptura. Estos retratos, claramente identificados en *Escenas de un matrimonio* (1974), son una crítica a la burguesía sueca con la que Bergman lidiaba a diario durante este período.

En *Sonata de otoño* (1978), Bergman continúa con su exploración de la psique femenina y de las dificultades en las relaciones filiales. En esta obra, Bergman retrata el conflicto entre una pianista consagrada y su hija que le reprocha la falta de cariño y atención. Con *Sonata de otoño*, Bergman retrata la relación de Käbi Laretei con su hijo Daniel Sebastian Bergman.

⁵⁹ Renaud, “An unrequited love of music.”

En esta película, la música juega un papel fundamental. Desde el título se establece la promesa de una obra de cámara para cuatro personajes. Al realizar las notas para esta obra, Bergman indica: “la película era un sueño sobre una madre y su hija que se encontraban en tres momentos diferentes del día: mañana, mediodía y noche. Esa fue toda la idea: tres movimientos, como en una sonata”.⁶⁰ De hecho, la película se puede concebir en tres movimientos: el primero, lento y pacífico, cuando llega la afamada pianista Charlotte Andergast a casa de su hija Eva; el segundo, violento y apasionado, durante su enfrentamiento; el tercero, tranquilo y triste, cuando Charlotte se marcha al día siguiente. En esta película, “al igual que en una sonata, se pueden detectar dos temas: el de la madre y el de la hija”.⁶¹ La interacción entre estos dos temas, sus encuentros y desencuentros, es uno más de los ejemplos de la inquietud de Bergman por los retratos de opuestos y complementarios tan presente en numerosos momentos de su filmografía. En esta película, Charlotte reflexiona sobre los preludios de Chopin y menciona que el compositor polaco le resulta atormentado y masculino, sentimental pero no sentimentalista. Esta es la misma postura que se puede apreciar en la anterior *Gritos y susurros*: las notas de la mazurka de Chopin se asocian a los momentos de mayor dramatismo, mientras que la zarabanda de la *Suite para violonchelo solo número 4* de Bach se reserva para aquellos momentos que liberan la tensión emocional. Charlotte se permite corregir la interpretación de Eva al piano del *Preludio, Op. 28, No. 2* en La menor de Chopin y habla con total autoridad sobre el carácter que ve en la música del compositor polaco, pero es incapaz de empatizar con su hija; la rodea una barrera emocional que no pretende derribar.

⁶⁰ Bergman citado por Renaud, “An unrequited love of music.”

⁶¹ Renaud, “An unrequited love of music.”

En los conflictos subsecuentes entre madre e hija interviene la música de Chopin, la cual parece sostener de manera firme y consistente la tensión emocional entre estos personajes. El preludio, lo mismo que subraya el carácter fuerte y dominante de la madre, dota a las escenas de una tristeza en la que no se vislumbra consuelo alguno. “Este preludio habla de dolor, no de ensueño”, le dice Charlotte a Eva. Por el contrario, la zarabanda de Bach se reserva para el ensueño y el consuelo de quienes la escuchan. La escena en que podemos escuchar esta pieza es aquella en que Eva recuerda una visita de su madre al lado de su amante Leonardo. Este, ligeramente ebrio, interpreta al chelo la zarabanda. Helena, la hermana de Eva, quien padece alguna enfermedad desconocida, escucha cautivada la música, como ausente y feliz. Las notas de Bach parecen llevar sus pensamientos a otro mundo, y por un momento sus dolores físicos desaparecen.

La adaptación para la televisión de *La flauta mágica* (1975) da cuenta de la fascinación que Bergman experimentó por Mozart en la década de 1970. La versión de Bergman de esta obra toma como eje principal un motivo presente tanto en sus declaraciones como en algunas de sus obras artísticas: la tensión existente entre el sentimiento y la razón, la preeminencia de una sobre la otra y sus consecuencias no solo en la creación artística sino en la psique del individuo. El planteamiento de esta tensión, que experimenta Tamino, sirve para poner nuevamente sobre la mesa una serie de oposiciones, tal como Bergman había hecho en *Sonata de otoño*. Posiblemente, la más representativa sea aquella de la oscuridad de la noche en oposición a la luz del día.

El amor de Tamino y Pamina que hace frente a las adversidades, encarna otra de estas oposiciones. Bergman busca las respuestas a las preguntas planteadas: ¿Vive el amor? ¿Es real el amor? Bergman se deja consolar y se refugia en la música de Mozart para afirmar: el

amor vive, el amor es real. Michael Bird ha sugerido que *La flauta mágica* puede ser un testimonio para afirmar que Bergman intuyó en algún momento de su vida que

[...] la música puede convertirse en un verdadero ángel guardián en el viaje de la vida a través de pruebas demoníacas. Al referirse al tratamiento de Bergman de *La flauta mágica* como una “película luminosa”, se ha llamado la atención sobre este trabajo cinematográfico como uno en el que “la oscuridad se disipa por fin... y el final es una celebración teatral extraordinaria de reconciliación y fecundidad”.⁶²

Bird considera que el pasaje biográfico en que Bergman y la profesora de piano Andrea Vogler-Corelli coinciden en que Bach es la quilla de esta obra de Mozart, pone en la más alta estima la música del compositor alemán. Tal como afirma el teólogo suizo Karl Barth: “Puede ser que cuando los ángeles realizan su tarea de alabar a Dios, interpretan a Bach. Estoy seguro, sin embargo, que cuando están juntos en familia, interpretan a Mozart, y que también nuestro querido Señor escucha con especial placer”.⁶³

A la par de la realización de *La flauta mágica*, Bergman inició el borrador del guion para su siguiente película para la televisión: *Cara a cara* (1976). En esta película persiste su fascinación por Mozart y emplea la *Fantasia en do menor* para piano (K 475), la única pieza que aparece a lo largo del filme.

1.4 Cuarto período: una mirada al pasado

Al final de su carrera, Bergman filmó una serie de películas de tintes autobiográficos. En estas obras fílmicas se puede advertir la necesidad de Bergman por reconciliarse con su familia, con sus ex parejas y consigo mismo. Durante este período, Bergman comenzó a observar su vida en retrospectiva con ojos menos severos. Las películas filmadas entre 1982

⁶² Bird, “Music as Spiritual Metaphor.”

⁶³ Citado por Bird, “Music as Spiritual Metaphor.”

y 2003 son ensayos sobre la infancia y las relaciones familiares, son obras que buscan el entendimiento y la conciliación. A diferencia de las películas del período anterior, en este no reina por completo el pesimismo y la desesperanza.

En 1984, Bergman comenzó el rodaje de *Fanny y Alexander*, la película más premiada de su carrera a nivel internacional. En esta obra, Bergman ensaya nuevamente sobre la religión, las relaciones familiares, la violencia física, el papel y las dificultades del artista en la sociedad, el amor por el teatro, etc. *Fanny y Alexander* es una película con elementos autobiográficos y, aunque los personajes no son retratos idénticos, aparecen en ella nombres familiares como los de la abuela materna y el tío Carl. El pastor severo, bien puede ser un retrato del padre de Bergman y, por supuesto, es imposible ignorar el gran parecido de Alexander con el niño Bergman.

Llama la atención también que la película haya sido rodada en Upsala, ciudad natal de Bergman y en donde vivió sus primeros años en el departamento de su abuela materna. La casa de los Ekdahl es una réplica de aquel célebre departamento ubicado en Trädgårdsgatan 12. Con *Fanny y Alexander* Bergman rinde un deliberado homenaje a las artes con un acentuado guiño al amor por el teatro.

Fanny y Alexander, cuyo guion original aparece subtulado como “Ocho improvisaciones, con la octava escrita como un rondel”, cuenta con numerosos fragmentos musicales de los más diversos compositores. Contrario a las películas de los años sesenta, Bergman se aleja del minimalismo y hace gala de todo tipo de opulencia escénica y narrativa. La dimensión temporal de la diégesis se alarga, se da vida a múltiples personajes y los fragmentos musicales en pantalla, pertenecientes a obras de Schumann, Verdi, Vivaldi, Schubert, Beethoven, Chopin, Strauss, entre otros, aparecen en pantalla sin ningún tipo de prisa. Pese a la predominante presencia de la música en pantalla, esta vez no hay momentos

dedicados exclusivamente a contemplarla o reflexiones sobre ella por parte de los personajes. En *Fanny y Alexander*, observa Puigdomènech, el trasfondo ético se impone sobre el metafísico. “De ahí que, probablemente, Bach haya tenido que ceder su lugar al músico contemporáneo inglés Benjamin Britten, cuyas composiciones son capaces de inspirar desde el lamento más trágico hasta la inocencia más pura”.⁶⁴ En realidad, la música de Bach no se deja de lado del todo: hay una escena en que el pastor Edvard Vergéus interpreta en su totalidad la *siciliana* de la *Sonata en Mi bemol mayor* para flauta (BWV 1031).

En *Como en un payaso* además de los retratos familiares que Bergman imprime en ella, como el del tío Carl, el de su madre y el de su abuela, aparecen nuevamente algunos motivos que le obsesionaron durante su carrera. El más evidente de ellos: la representación de la muerte no como una insinuación, sino como una presencia en el escenario, tal como había sucedido en *El séptimo sello*. Dicho motivo sobre la muerte se encuentra flanqueado por las notas al piano del *lied* “El organillero”, última pieza de *Viaje de invierno* de Franz Schubert, obra compuesta durante su último año de vida.

Otro de estos motivos, a menudo retratado en el universo bergmaniano, es el del poder sanador del arte, intuido por Bergman. El arte entendido como un ritual que debe ejecutarse hasta el final sin importar las adversidades, tal como habría retratado en *Como en un espejo*. Si con *Fanny y Alexander* Bergman reverencia al teatro, con *En presencia de un payaso* reverencia tanto al cine como a la música. En esta obra, Bergman llama la atención sobre diferentes facetas involucradas en la elaboración de una obra fílmica: su concepción, su gestación y su representación, así como la importancia que la música puede adquirir durante este proceso.

⁶⁴ Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 153.

Al final de su carrera, Bergman nombra su última película como el movimiento musical de Johann Sebastian Bach que más empleó en sus obras fílmicas a partir de la década de 1960: *Zarabanda*. En esta película, los personajes son músicos o están íntimamente relacionados con el mundo de la música. La música, además, es uno de los ejes temáticos centrales: se discute sobre obras, compositores, escuelas, etc. La zarabanda de la *Suite para violonchelo solo número 5* de Bach, la pieza musical principal de esta película, funciona como un *leitmotiv*, principalmente vinculado a Karin, el personaje principal. La música es la instancia capaz de salvar a este personaje de su entorno hostil y el elemento que determina su futuro.

Si en *Fanny y Alexander* Bergman imprime el toque autobiográfico desde las fantasías infantiles, en esta película lo hace desde las fantasías de la vejez. Como había hecho en muchas otras ocasiones, Bergman ensaya nuevamente sobre las relaciones de pareja y las relaciones entre padres e hijos, aunque, a diferencia de obras que abordan estos temas como *Escenas de un matrimonio* o *Sonata de otoño*, aquí se permite mostrar un poco de esperanza. La obra fílmica de Bergman, que en algún momento estuvo emparentada con la angustia ocasionada por el silencio de Dios y por los horrores del mundo, concluye con una celebración del potencial sanador de los rituales del arte y del amor entre los individuos.

2. Música y luteranismo

El reino de Dios es un reino de la escucha,
no un reino de la vista.⁶⁵

Las obsesiones temáticas y musicales retratadas por Bergman en sus películas, esbozadas en el capítulo anterior, se relacionan directamente con el influjo que el *ethos* luterano tuvo en su pensamiento. Aunque Bergman debate con muchos de los preceptos de la doctrina luterana que le resultan problemáticos o incomprensibles, también encuentra algunos otros que le resultan bastante reconfortantes, tales como la bondad adjudicada a las mujeres, el poder redentor del amor y, de manera significativa, la música como una fuente de consuelo y alegría. A lo largo de este capítulo ofrezco una aproximación a algunos de los postulados clave de la doctrina luterana, y profundizo en aquellos sobre la naturaleza y el propósito de la música, para poder entender de mejor manera el influjo que este sustrato luterano tuvo en la producción artística de Bergman y en su propio desarrollo personal.

2.1 Un reino de la escucha

Con la disputa teológica iniciada por Martín Lutero (1483-1546) en 1517, al clavar sus 95 *tesis* en las puertas de la iglesia de Todos los Santos en Wittenberg, Alemania, se dio inicio a una serie de reformas teológicas y políticas que cuestionaba el poder acumulado a lo largo de los siglos por la Iglesia católica con sede en Roma. Desde el punto de vista de los reformadores, esta acumulación de poder ocasionó diversas prácticas de corrupción que tenían que ser erradicadas. Esta serie de reformas, que en conjunto hoy conocemos como la

⁶⁵ Lutero citado por Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, trad. Cristina Diez Pampliega y Jesús Espino Nuño (Madrid: Akal, 2009), 616.

Reforma protestante, supuso una profunda escisión en el centro de la Iglesia católica.⁶⁶ En las controversias emprendidas por los reformadores se manifestaron preocupaciones comunes, tales como la necesidad de señalar la autoridad de las Escrituras por sobre la de los representantes de la Iglesia, así como la necesidad de revisar los estamentos del sacerdocio. Dentro de la Reforma protestante hubo tres ramificaciones principales: el movimiento liderado por Juan Calvino, con gran repercusión en Suiza, en los Países Bajos y en ciertas regiones de Francia y Gran Bretaña; la Iglesia de Inglaterra, liderada por Enrique VIII; y el movimiento encabezado por el monje agustino Martín Lutero, que tuvo una gran presencia y aceptación en el norte de Europa.

Para los reformadores, en especial para Lutero, un asunto que debía discutirse de inmediato era la llamada *doctrina de la justificación*, debido a que la idea de que el hombre pudiera obtener la absolución por medio de la compra de una indulgencia a los representantes de la Iglesia o por medio de sus propias obras suponía que este hombre ya no necesitaría de la fe en Cristo para encontrar la salvación. Para evitar el abuso de los representantes de la Iglesia y la confusión del creyente, Lutero impulsó la *sola scriptura* (solo por la escritura), la *sola gratia* (solo por la gracia) y la *sola fide* (solo por la fe) como las consignas fundamentales de lo que sería una nueva doctrina. Estas consignas suponen, en primer lugar, que la relación del hombre con Dios no está mediada por los representantes de la Iglesia, sino solamente por la lectura de las Escrituras. En segundo lugar, que la justificación del hombre

⁶⁶ El origen de las controversias en contra del papismo y de las prácticas de la Iglesia católica, tales como la venta de indulgencias, se sitúa en el antagonismo existente entre el Imperio Germánico y Roma que se acentuó durante los siglos XIV y XV. El descontento por los impuestos papales y la sumisión hacia los representantes de la Iglesia era un fenómeno que comenzó a extenderse por diferentes zonas de Europa, más allá del Sacro Imperio Romano Germánico. Debido a su simbolismo y a la enorme importancia de Lutero en la transformación de la Iglesia es que el hecho ocurrido a puertas de la iglesia de Todos los Santos en Wittenberg suele considerarse el inicio de la Reforma protestante.

depende solamente de la gracia de Dios y no de ninguna obra o esfuerzo individual. Y, por último, que esta justificación solo se logra gracias a la fe absoluta de Dios a través de Cristo.

Posterior a la muerte de Martín Lutero, los reformadores afines a su pensamiento mantuvieron acaloradas disputas teológicas y experimentaron diferencias respecto a las prácticas al interior de la Iglesia. Fue hasta la publicación del llamado *Libro de la Concordia* (1580) en Dresde que se logró cierta unidad ideológica. En un principio, la *Concordia* era un compendio de textos fundamentales que buscaba delinear la nueva doctrina luterana. Años después, en 1593, a este compendio se le agregaron los llamados “Artículos de visitación”, textos con los que se pretendía tomar distancia de los postulados del catolicismo y de la iglesia calvinista, principalmente. De tal suerte, la *Concordia* se convirtió en el núcleo central de la doctrina luterana.

Los debates emprendidos por Lutero no solo afectaron algunos de los puntos de vista teológicos más importantes de la época, sino que incidieron directamente en las prácticas concretas al interior de la Iglesia. En la concepción luterana de la *sola fide*, las obras personales y la mediación de los representantes de la Iglesia se volvieron obsoletas para alcanzar la justificación del hombre. En este mismo sentido, se rechazó la mediación de los santos y las vírgenes, lo que trajo consigo un debate sobre la utilidad de las imágenes religiosas para la adoración y sobre su pertinencia al interior de las iglesias. Las reservas de Lutero sobre las imágenes como instrumento para la adoración estaban directamente relacionadas con la doctrina de la justificación. El reformador consideraba como un abuso el colocar imágenes en las iglesias y pensar que esto podría considerarse como una buena obra para el agrado de Dios. Desde su punto de vista, esto no constituía más que un acto de idolatría. Por ello, respaldado por las palabras de Pablo “la fe viene por el oír, y el oír por la

palabra de Dios”,⁶⁷ entre otros argumentos que señalo a continuación, Lutero supo encontrar en la música un instrumento de proclamación que podría ocupar el vacío dejado por la supresión de las imágenes y que, en sus propias palabras, es similar a la palabra de Dios. Este respaldo otorgado por Lutero a la música le confirió una enorme relevancia en el culto religioso, y sentó una larga tradición que encuentra en este arte una fuente de consuelo y alegría.

En su obra *Imagen y culto* (1990), el historiador del arte Hans Belting, entre sus reflexiones sobre el largo camino de la obra de arte hacia su autonomía del rito religioso, otorga un espacio relevante a la disputa en la que se vieron envueltas las imágenes durante la Reforma. De acuerdo con Belting, la necesidad de crear una nueva Iglesia, alejada de los vicios de las viejas instituciones, fue una de las razones por las cuales los reformadores decidieron tomar distancia de las imágenes de culto:

La nueva justificación del cristiano por la fe sola volvió innecesarias las donaciones piadosas de imágenes o para imágenes. El sistema completo de exvotos se vino abajo y, con él, la autorrepresentación de la Iglesia romana como institución con sacramentos y privilegios encarnados de manera visible en reliquias e imágenes. Lo que permaneció en la nueva doctrina fueron teólogos sin poder institucional, predicadores de la Palabra que solo podían legitimarse a través de sus mejores conocimientos teológicos. Donde todo había de basarse en la verdad y una única interpretación, ya no quedaba sitio para la imagen con diversas significaciones.⁶⁸

Por supuesto, hubo diferentes posturas respecto al papel que deberían tener las imágenes en la iglesia reformada. Entre los reformadores, el teólogo Andreas Karlstadt fue un principal defensor de la iconoclasia que gozó de gran popularidad en Wittenberg hacia 1522. El argumento central de Karlstadt, al igual que otros iconoclastas como Ulrico Zuinglio en Suiza, se basaba en lo expresado en los primeros mandamientos de la Escrituras: *Yo soy*

⁶⁷ Ro. 10:17.

⁶⁸ Belting, *Imagen y culto*, 25.

*Yahveh tu Dios y No tendrás dioses ajenos delante de mí.*⁶⁹ En opinión de los iconoclastas, de acuerdo con estos mandatos, el tener en los altares otros ídolos tallados o pintados constituye un acto pernicioso. El mismo Calvino se mostraba cercano a esta postura radical y consideraba falso e insignificante lo que los feligreses pudieran aprender de las imágenes, por lo que las prohibió en las iglesias afines a su pensamiento.

Lutero era más moderado que los iconoclastas y que Calvino, y se mostró en contra de la eliminación violenta de las imágenes. Belting señala que esta postura deja ver a un Lutero partidario de la renovación ética, y comenta las siguientes afirmaciones del reformador que dan cuenta de su postura general frente a las imágenes:

Con las imágenes sucede que son innecesarias pero libres. Podemos tenerlas o no (WA, X, 3, 26). La adoración está prohibida, pero no la producción (27) [...]. Pues a mi juicio no hay ningún hombre [...] que carezca de entendimiento (y diga): el Crucifijo que está ahí no es mi Dios, pues mi Dios está en el cielo. Solo es un signo (31). Por eso he de admitir que las imágenes no son ni así ni asá, no son ni buenas ni malas. Se las puede tener o no [...]. Es posible que exista un hombre que sepa emplear las imágenes de forma correcta (35). Cuando los corazones están informados de que a Dios únicamente se es grato por la fe y no por las imágenes [...], las personas las abandonan por sí mismas (Contra los profetas celestiales, 1525; WA, XVIII, 67).⁷⁰

Lutero tolera la producción de las imágenes, pero no su adoración, con lo que su condición para el culto al interior de las iglesias cae en relativo descrédito; sin embargo, su postura moderada y liberal le hace ver en ellas un instrumento de apoyo en la proclamación de la palabra de Dios. De tal suerte, las imágenes permitidas por Lutero, además de los crucifijos y las vestiduras sagradas, son aquellas que representan pasajes de las Escrituras, a las que

⁶⁹ En diferentes documentos como la Septuaginta, el Talmud, la versión de San Agustín o el Catecismo de la Iglesia católica, los mandamientos se ordenan de manera diferente, a partir de la interpretación que cada tradición da a los pasajes del Éxodo al respecto; sin embargo, estos documentos mantienen la consistencia de su contenido.

⁷⁰ Lutero citado por Belting, *Imagen y culto*, 713-4. Las siglas WA se refieren a la edición de Weimar de las obras de Martín Lutero: *D. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Este trabajo editorial, que estará refiriendo en este apartado, fue realizado entre 1883 y 2009 y reúne 121 volúmenes en total.

denomina imágenes conmemorativas y testimoniales. Aun así, el uso de estas imágenes quedaba reservado para la esfera de lo privado y no para el espacio eclesiástico. Lutero aconsejaba que las imágenes estuvieran siempre acompañadas de citas bíblicas, con lo que se convierten en un instrumento retórico que ilustra la palabra de Dios.

En esta concepción, la Palabra puede ser aprehendida por medio de la escucha o de la lectura de las Escrituras, pero no por la contemplación de las imágenes desprovistas de pasajes bíblicos. “La mirada no encuentra ni en las imágenes ni en el mundo, en el que Dios no ha dejado otra huella que su palabra, indicio alguno de la presencia de Dios”.⁷¹ En este contexto, la Palabra se convierte en la máxima portadora de la revelación de Dios y, por lo tanto, en un invaluable tesoro para la vida espiritual del cristiano.

La palabra de Dios es la reliquia por encima de todas las reliquias, es más, la única que nosotros los cristianos conocemos y tenemos. Y aunque tuviéramos restos de todos los santos [...], eso en nada nos ayudaría. Pues está muerto todo lo que nadie puede santificar. Pero la Palabra de Dios es el tesoro que santifica todas las cosas [...]. En el momento en que uno [...] oye [...] la palabra de Dios [...], se Santifica la persona, el día y la obra, no por causa de la obra externa, sino de la Palabra que a todos nos hace santos (Catecismo alemán, 1529; WA, XXX, 1, p. 145). [...]. En la Palabra está todo nuestro fundamento, protección y defensa contra cualquier error y cualquier tentación.⁷²

De tal suerte, en la Reforma, la Palabra se posiciona sobre cualquier otro elemento dentro del culto religioso. Aunque el cristianismo siempre utilizó la Palabra como promesa de la revelación, en la Reforma adquiere una nueva dimensión. La Palabra se convierte en la más grande autoridad de los representantes de la nueva iglesia. En la Reforma se supo monopolizar el poder simbólico de la Palabra, encarnada en las Escrituras, para hacer frente al viejo poder eclesiástico. La Palabra, confiaba Lutero, podría ser por sí misma un antídoto

⁷¹ Belting, *Imagen y culto*, 25.

⁷² Lutero citado por Belting, *Imagen y culto*, 714.

contra las faltas y las tentaciones en las que cayeron los anteriores representantes del papismo.

Poco después de la muerte de Lutero, el teólogo luterano Johannes Aurifaber publicó las célebres *Charlas de sobremesa* (1566), en las que se recuperan comentarios del reformador sobre todo tipo de temas. En ellas Lutero afirma:

Tengo ante mí la Palabra de Dios que no puede fallar; las puertas del infierno no pueden prevalecer contra ella, por eso permaneceré, aunque el mundo entero esté en mi contra. Y, además, tengo este consuelo que dicta Dios: te daré personas y oyentes que la recibirán; cuida de mí y yo te defenderé, solo mantente firme y seguro en mi Palabra.⁷³

El mantenerse firme en la Palabra es una promesa de protección y de consuelo, y lo que es más importante en el planteamiento del fraile agustino: escuchar la palabra de Dios es la base principal para acceder a la fe. El cristiano dispuesto a abandonarse en la fe tiene que estar dispuesto a *escuchar* la palabra de Dios, debido a que, en palabras de Lutero, “El Reino de Dios es un Reino de la escucha, no un Reino de la vista”.⁷⁴ Dentro de la vida espiritual del cristiano, escuchar la palabra de Dios implica una multitud de posibilidades e interpretaciones; sin embargo, con la anterior afirmación de Lutero y con la caída en desuso de las imágenes para la adoración, la escucha fue tomada en su acepción más literal y con ello la dimensión sonora al interior de las iglesias cobró una importancia mayúscula.

Además de la importancia que Lutero confirió a la escucha, desde un punto de vista teológico, gracias al valor que él mismo confería a la música, en tanto cantante, laudista y compositor, esta asumió una gran relevancia en el seno de las nuevas prácticas al interior de iglesia luterana. De tal suerte, uno de los cambios más relevantes dentro de las reformas a la

⁷³ Johannes Aurifaber, ed. “Table-talk of Martín Luther”, transl. William Hazlitt (Philadelphia: The Lutheran Publication Society, 1997), 18-9.

⁷⁴ Lutero citado por Belting, *Imagen y culto*, 616.

liturgia fue privilegiar la adoración a través del canto y de la música. Previo a la Reforma, la mayor parte de la música de adoración estaba constituida por corales floridos y cantos llanos gregorianos en alabanza a Dios y a la Virgen María en latín. Los protestantes señalaron como una inutilidad el ofrecer solo textos en latín, lengua desconocida para la mayoría de los feligreses del norte de Europa.

Los intentos de los reformadores por modificar las prácticas musicales al interior de la iglesia crearon dos tendencias principales. La primera de ella se adhirió al principio regulativo de adoración, el cual señala que Dios ha delineado con claridad los elementos de la adoración y no se puede evitar dichos mandatos, con lo que se obtiene un reducido margen de acción. La segunda y más popular tendencia se adhirió al principio normativo, el cual señala que la adoración puede incluir aquellos elementos que no estén claramente prohibidos por las Escrituras. En otras palabras: lo que las Escrituras no prohíben, está permitido, y lo que está permitido no es ilícito. El principio normativo otorgó libertad creativa a sus adeptos para la nueva configuración de los servicios de adoración. Lutero mismo fue un partidario y defensor de este principio.

2.2 Música y teología

En las *Charlas de sobremesa* se pueden encontrar diversas menciones de Lutero que dejan ver en líneas generales su postura respecto a la música. El agustino dice, por ejemplo:

Siempre he amado la música. Quien tiene habilidad en este arte, es de buen temperamento, apto para todo. Debemos enseñar música en las escuelas; un maestro de escuela debe tener habilidad en la música, o no lo consideraría bueno; tampoco debemos ordenar a los jóvenes como predicadores hasta que se hayan ejercitado bien en la música. [...] La música es una de las mejores artes; las notas dan vida al texto. [La música] expulsa la melancolía, como vemos en el rey Saúl. Los reyes y príncipes deben mantener la música, porque los grandes potentados y gobernantes deben proteger las buenas y las artes

liberales y las leyes [...]. La música es el mejor consuelo para una mente triste y afligida; con ella el corazón se alegra y obtiene paz”.⁷⁵

Aunque las afirmaciones de Lutero sobre la música son diversas y aparecen esparcidas en sus múltiples textos, hay una muy significativa que se repite con regularidad: *La música está al mismo nivel que la teología*. La carta enviada a su amigo el compositor suizo Ludwig Senfl, con fecha del 4 de octubre de 1530, contiene su declaración más detallada al respecto. Además de esta idea central, en dicha carta Lutero delinea las cualidades más relevantes que advierte en ella:

[...]. Mi amor por la música, con la que percibo que Dios le ha adornado de talento, ha vencido todos mis temores. [...]. Sin duda, hay en el corazón humano muchos granos de preciosa virtud que son estimulados por la música. A todos aquellos con quienes esto no se cumple los considero tontos y piedras sin sentido. Porque sabemos que para los demonios la música es algo totalmente odioso e insoportable. No me avergüenza confesar públicamente que, junto a la teología, no hay arte que sea igual a la música, porque solo ella puede hacer lo que de otro modo solo la teología puede lograr, a saber, calmar y alegrar el espíritu del hombre, lo cual es una prueba clara de que el diablo, originador de preocupaciones deprimentes y pensamientos turbulentos, huye de la voz de la música como huye de las palabras de la teología. Precisamente por eso los profetas no cultivaron tanto arte como música en el sentido de que no asociaron su teología a la geometría, ni a la aritmética, ni a la astronomía, sino a la música, diciendo la verdad a través de salmos e himnos.⁷⁶

De acuerdo con Robin Leaver, experto en música sacra y luteranismo, la declaración de que *la música está al lado de la teología* es lo que distingue a Lutero tanto de sus antecesores como de sus contemporáneos respecto al entendimiento de la música.⁷⁷ Para comprender la

⁷⁵ “Aurifaber, ed., “Table-talk,” 178.

⁷⁶ Martín Luther, *D. Martin Luthers Werke. Briefwechsel, 5 Band: 1520-1530* (Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger Weimar, 1934), WA BR 5:639. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werkebriefwechse0305luthuoft/page/n17/mode/2up>

⁷⁷ Cf. Robin Leaver, *Luther's Liturgical Music Principles and Implications* (Minneapolis: Fortress Press, 2017), 65. Sin duda alguna, esta investigación es uno de los documentos más completos y uno de los referentes más confiables en los estudios sobre la relación de Lutero con la música, así como las implicaciones teológicas de dicha relación.

forma en que se incorporó en el pensamiento teológico del reformador, dicha afirmación requiere ser contrastada brevemente con el contexto de los puntos de vista medievales sobre la música. En cierto sentido, se podría decir que la postura de Lutero de comparar a la música con la teología es una conclusión lógica de la comprensión medieval sobre la naturaleza de este arte. Herbert Schueller, experto en música medieval, señala que, de acuerdo con los manuscritos de la época, “en definitiva [...] la música se afirma como alabanza y glorificación de Dios. Siempre y en todas partes se proclamó este objetivo: cantar la alabanza de Dios. El eterno aleluya es la función principal de la música”.⁷⁸ Schueller hace referencia al famoso tratado musical *Scholia Enchiriadis* (ca. ss. IX-X), en el cual el anónimo autor menciona que tanto la música, la aritmética, la geometría y la astronomía, disciplinas del *quadrivium*,

[...] no son ciencias [es decir, artes; objetos de conocimiento] de invención humana sino modestas investigaciones sobre obras divinas; llevan a las mentes nobles [a comprender] la creación del mundo según los principios más maravillosos. Por lo tanto, no pueden ser excusados quienes, conociendo a Dios y su divinidad eterna gracias a estas investigaciones, no lo han glorificado y no han derramado todo su agradecimiento.⁷⁹

Lutero aceptaba la proposición de que la función principal de las disciplinas del *quadrivium* era la alabanza a Dios, pero no aceptaba la igualdad jerárquica entre ellas. Así lo demuestra en lo expresado en la carta a Senfl. Lutero estaba al tanto de las obras de Agustín que se ocupan de la música, y seguramente también estaba al tanto de los tratados musicales de Johannes de Muris y Johannes Tinctoris, tan populares en su época, e incluso de las muy anteriores obras de Boecio. En el improbable caso de no conocerlos de primera mano, es

⁷⁸ Schueller citado por Leaver, *Luther's Liturgical*, 66.

⁷⁹ Claude V. Palisca, ed. *Musica Enchiriadis and Scholia Enchiriadis*, transl. Raymond Erickson (New Heaven and London: Yale University Press, 1995), 66.

seguro que Lutero estaba al tanto de las ideas generales sobre la música expuestas en los tratados de estos autores.

En su obra *Complexus viginti effectum nobilis artis musices* (ca.1472-1475), Johannes Tinctoris expone una serie de aforismos sobre el uso de la música que se pueden agrupar en tres bloques: la música como gloria a Dios, la música como protección contra el mal y la música como fuente de alegría para el espíritu humano. Otro teólogo que se ocupó del problema de la música y cuyo pensamiento tuvo eco en la concepción de Lutero fue el francés Jean Gerson. Gracias a las referencias al respecto que hace el compositor alemán Adam von Fulda en su obra *De música*, se tiene constancia que un poema de elogio a la música llamado *Carmen de laude musicae*, que Gerson incluyó en la segunda parte de su *De canticis* (ca. 1424-1426), tuvo bastante popularidad en Wittenberg.⁸⁰ Entre 1534 y 1535, Lutero escribió un poema de elogio a la música titulado “Vorrede auf alle gute Gesangbücher: D.M.L: Frau Musica”, el cual se popularizó al utilizarse a manera de prefacio al extenso poema “Lob und Preis der löblichen Kunst Musica” de Johannes Walter, aparecido en 1538. El poema de Lutero, conocido simplemente como Frau Musica, evoca los postulados de Tinctoris y Gerson. En él, el punto de vista de Lutero es que la música es un don de Dios que alegra el corazón y el espíritu humanos y que, en tanto don de Dios, es portadora de la Palabra, por lo que no hay reparo en colocarla al lado de la teología. En el mismo sentido, Lutero escribió en el Prefacio de su *Symphoniae iucundae* de 1538:

Junto a la Palabra de Dios, la música merece la mayor alabanza. Ella es ama e institutriz (domina et gubernatrix) de esas emociones humanas [...] que como amos gobiernan a los hombres o más a menudo los abruman. No se puede encontrar un elogio mayor que este, al menos no por nosotros.⁸¹

⁸⁰ Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 71.

⁸¹ Martín Luther, *D. Martin Luthers Werke. 50 Band* (Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 1914), WA 50:371. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008, <https://archive.org/details/werkekritischege50luthuoft>

Este es el punto más relevante sobre este argumento: para Lutero, la Palabra y la música se encuentran en el mismo nivel, ya que participan de la misma realidad teológica al ser manifestaciones y pruebas de la revelación de Dios. Esta variación de grado, al igual que en su opinión sobre el predominio de la música sobre las disciplinas del *quadrivium*, es lo que distingue el punto de vista de Lutero del de sus antecesores.

Leaver ha observado que, en su preocupación por colocar a la música al lado de la teología, Lutero elaboró algunos de sus análisis teológicos con términos musicales, tal como habían hecho otros autores de música medieval. Johannes de Muris, por ejemplo, había trazado un paralelo entre la naturaleza de la música y la doctrina de la Trinidad en su *Notitia artis musicae*.⁸² Autores posteriores a de Muris, activos en la Wittenberg de Lutero, como Georg Rhau y Martín Agricola también ofrecieron exposiciones sobre la naturaleza ternaria de la música, lo cual era muy común en la época debido a que “la conexión entre la naturaleza de la música y la teología trinitaria había estado respaldada durante mucho tiempo por el uso del ‘número ternario’ (en griego: *τριάς*: en latín: *trias*) como sinónimo de *Trinitatis*.”⁸³ Para Lutero, el vínculo trinitario tanto con el contenido como con la forma musical era explícito. “En la música [la Trinidad se expresa] en las tres [notas] re, mi, fa”, dice el reformador.⁸⁴ Que Lutero haya elegido estas notas no es azaroso, las prefirió porque abarcan dos intervalos fundamentales de la escala: “un tono completo entre re y mi, y un semitono entre mi y fa, los

⁸² Cf. Oliver Strunk, ed. *Source Readings in Music History* (New York: Norton, 1998), 172-4.

⁸³ Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 98.

⁸⁴ Martín Luther, *D. Martin Luthers Werke. Tischreden, 1 Band: 1531-1546* (Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 1912), WA TR 1:396. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008, <https://archive.org/details/werketischreden10202luthuoft>

dos intervalos de los que depende la música. Así, son tan fundamentales para la música como la doctrina de la Trinidad lo es para la teología”.⁸⁵

Otro elemento de gran importancia en la teología luterana es la distinción entre Ley y Evangelio, al que Lutero también se refiere en términos musicales. En esta distinción, en la Ley se establece todo lo que agrada y desagrada a Dios, y le muestra al hombre lo que debe hacer por Él; mientras que el Evangelio muestra lo que Dios hizo y hace por el hombre a través de Cristo. Lutero compara la Ley con la notación musical en la página y al Evangelio con la música en la interpretación. Los símiles musicales que realiza al respecto demuestran que el reformador en realidad tenía una comprensión de la música superior a la del aficionado. “La competencia y experiencia de Lutero en música eran iguales a su perspicacia y experiencia en teología: juntas crearon una síntesis distintiva en la que la música tiene dimensiones y significado teológico”.⁸⁶

2.3 Naturaleza y propósito de la música

Aunque no existe un tratado de Lutero dedicado exclusivamente a la música, existe un borrador que da constancia de que el reformador se propuso escribir esta obra en algún momento de su vida. Se estima que dicho boceto fue elaborado hacia 1530, mismo año en que envió la carta a Senfl, por lo que ambos documentos guardan paralelismos en cuanto a la postura de Lutero sobre la naturaleza y el propósito de la música. Los puntos de vista vertidos en dicho documento son fundamentales para entender cómo este sustrato teológico incidió directamente tanto en las reformas realizadas a la liturgia de la nueva iglesia luterana

⁸⁵ Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 99. Con el cambio de tonalidad modal de mayor a menor hacia el final del siglo XVI, el modelo melódico trinitario de Lutero tuvo que ser reinterpretado. En lugar de una sucesión de notas adyacentes re, mi, fa, la tríada se convirtió en el modelo do, mi, sol.

⁸⁶ Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 103.

como en el estilo compositivo de los músicos luteranos de, por lo menos, los dos siglos posteriores a su época, como es el caso de Johann Sebastian Bach.

1. La música es un don de Dios

Esta afirmación, colocada a la cabeza del borrador, se convierte en el núcleo central del entendimiento del reformador sobre la naturaleza de la música. Que la música no sea un producto del genio humano sino un don de Dios implica que esta tiene cualidades que sobrepasan las artes y las ciencias creadas por el hombre. Esta postura guarda un paralelo teológico con la doctrina de la justificación, en el mismo sentido de que esta solo puede ser otorgada por Dios al hombre y no es resultado de sus obras personales. El teólogo y musicólogo alemán Oskar Söhngen ha señalado que la personificación que hace Lutero de la música como *Frau Musica* no se trata de una simple alegoría, sino que quiere expresar así su cualidad ontológica: está ahí desde el principio del mundo.⁸⁷

2. La música alegra el espíritu

Los elementos subsecuentes en el borrador de Lutero se desprenden del argumento capital: la música es un don de Dios. Es por ello que la idea *musica facit letos animos* —que a su vez es un eco del aforismo *musica homines letificat* de Tinctoris—, es una consecuencia directa de que esta sea un don de Dios. En la carta dirigida a Senfl, Lutero señala que la música tiene la misma cualidad que la teología para “calmar y alegrar el espíritu del hombre”,⁸⁸ además, cuando menciona *la voz de la música* hay una sugerencia que va más allá de la voz humana. Para Lutero, los instrumentos musicales juegan un papel fundamental en la alabanza a Dios,

⁸⁷ Cf. Oskar Söhngen, *Theologie der Musik* (Kassel: Stauda, 1967), 84-5.

⁸⁸ WA BR 5:639.

y en diferentes documentos incentiva su uso. En un complemento a sus comentarios sobre los Salmos de David, al referirse al Salmo 4, Lutero hace una invitación a los músicos de su época a utilizar los instrumentos a su alcance en sus alabanzas:

Los instrumentos deben ayudar en el nuevo canto de los Salmos. Y Wolff Heinz y todos los músicos cristianos piadosos deben dejar que sus alabanzas al Padre resuenen con alegría desde sus órganos, sinfonías,⁸⁹ virginales, reales y cualquier otro instrumento amado (recientemente inventado y dado por Dios), de los cuales ni David ni Salomón, ni Persia, ni Grecia, ni Roma, sabían nada.⁹⁰

Debido a su naturaleza, en tanto composiciones para la alabanza, Lutero hace reiteradas referencias a los Salmos de David para ejemplificar sus argumentos sobre el propósito de la música. El reformador presta especial atención a los pasajes en los que se habla de la alegría asociada al canto acompañado por instrumentos musicales.⁹¹ Lutero también habla del agrado de Dios por la antigua costumbre cristiana de cantar salmos e himnos, tradición popularizada por David y continuada por profetas y reyes del Antiguo Testamento. Dice Lutero: “El mismo san Pablo instituyó esto en Corintios [1:14] y exhortó a los Colosenses [3:16] a cantar cánticos espirituales y Salmos de corazón al Señor para que la Palabra de Dios y la enseñanza cristiana pudieran ser inculcadas e implantadas de muchas maneras”.⁹²

Del mismo modo que la alegría es un tema recurrente en los Salmos, lo es en otros libros del Antiguo Testamento, en los que se advierte una constante en vincular la alegría con

⁸⁹ En la literatura medieval es común encontrar el término “sinfonía” para designar aquellos instrumentos que producían más de un sonido de manera simultánea, como la gaita y la zanfona. Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 383.

⁹⁰ Martín Luther, *D. Martin Luthers Werke, 48 Band* (Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1927), WA 48:85-86. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008, <https://archive.org/details/werkekritischeg48luthuoft>

⁹¹ Como ejemplo, puede verse su comentario original a este salmo. Cf. Martín Luther, *D. Martin Luthers Werke, 3 Band* (Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1885), WA 3:40. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008, <https://archive.org/details/werkekritischege03luthuoft>

⁹² Martín Luther, *D. Martin Luthers Werke, 35 Band* (Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1923), WA 35:474. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008, <https://ia802707.us.archive.org/33/items/werkekritischege35luthuoft/werkekritischege35luthuoft.pdf>

el poder redentor que Dios demuestra a su pueblo; mientras que en el Nuevo Testamento la alegría se encuentra vinculada principalmente a la vida y a las obras de Cristo, teniendo su máxima expresión en el regocijo que suscita en los creyentes la noticia del vencimiento del pecado y de la muerte por parte del hijo de Dios.

Del mismo modo en que existen diferentes ejemplos en que se puede observar el vínculo que Lutero realiza entre la ejecución de la música y la alegría que esta provoca a quien la escucha, también existen ejemplos en que vincula la alegría con la fe del creyente. Esto es especialmente claro en la descripción que el reformador hace de su célebre Sello, también conocido como Rosa de Lutero. Dicho sello fue concebido por Lutero durante la Dieta de Augsburgo en 1530. A partir de una descripción detallada, Lutero pidió a Lazarus Spengler, líder protestante en Núremberg y compositor de himnos, que diseñara una imagen que le sirviera como un complemento en la expresión de su postura teológica. En su descripción, Lutero presta una especial atención a la alegría ocasionada por la *sola fide*. De manera similar, en su Sermón sobre Mateo [21:1-9], escrito para el Primer Domingo de Adviento en 1531, Lutero advierte que Cristo procura justicia para aquellos que no pueden deshacerse del pecado por sus propias obras. Dice Lutero: “¡Quién pudiera inculcar a los hombres esta consoladora verdad para que no la olvidaran jamás! La consecuencia sería una alegría sin par, a saber, la alegría de sabernos librados de nuestro pecado y adornados con la justicia de Cristo”.⁹³ Para Lutero, estudioso y promotor de la lectura de las Escrituras, todo este sustrato teológico es de capital importancia para sustentar su afirmación de que la música y la teología se encuentran al mismo nivel y ambas comparten la cualidad de otorgar calma y alegría al creyente.

⁹³ Martín Lutero, “Sermones” (Córdoba-San Luís: Biblioteca de la Iglesia Evangélica Luterana Argentina), 6-7. <https://cutt.ly/5vpRnCT>

3. La música aleja al diablo

Esta afirmación también imita un aforismo de Tinctoris: *Musica diabolum fugat*.⁹⁴ En la carta a Senfl, Lutero indica que el diablo huye de la música tal y como huye de la Palabra, lo cual es una consecuencia lógica de lo expuesto en los dos primeros puntos: la música es un regalo de Dios y una fuente de alegría, por lo que tiene el poder de mantener a raya al diablo, ya que este es antagónico al gozo. Tal como se expresa en el Libro I de Samuel [16:23]:

Y cuando el espíritu malo de
parte de Dios venía sobre Saúl,
David tomaba el arpa y tocaba
con su mano; y Saúl tenía alivio
y se sentía mejor, y el espíritu
malo se apartaba de él.⁹⁵

De manera similar, en el poema de alabanza a la música de Lutero se oye decir a Frau Musica:

Pero Dios en mí encuentra más placer
que en todas las alegrías de las mentes terrenales.
A través de mi poder brillante,
el diablo elude sus obras pecaminosas, asesinas y malvadas.⁹⁶

4. La música crea un deleite inocente; destruye la ira, la falta de castidad y otros excesos

Naturalmente, este punto también es una consecuencia lógica de los anteriores y apela a la circularidad: la música es un don de Dios, por lo que puede alejar al diablo y mantener a raya los pensamientos y las acciones pecaminosas. Para Lutero, el “espíritu maligno” no quiere escuchar cantar ni predicar la palabra de Dios, ya que “es un espíritu de tristeza, y no puede estar donde encuentra un corazón feliz, es decir, donde el corazón se regocija en Dios y en

⁹⁴ Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 93.

⁹⁵ I Sam 16:23.

⁹⁶ Citado por Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 93

su Palabra”.⁹⁷ Lutero hace la correlación de que si la fe es real incluirá música y, por lo tanto, el creyente debe cantar. En su Prefacio a la Epístola a los Romanos, señala:

Porque el que tiene fe no descansa y celebra, señala, habla y predica tal promesa y gracia de Dios, para que otras personas también acudan a ella y participen. Sí, con gran alegría [David] compone hermosos salmos dulces, canta adorables canciones divertidas, para alabar y agradecer a Dios con alegría.⁹⁸

5. La música reina en tiempos de paz

En su *Formula missae* (1523), Lutero indica que la distribución de la Comunión debe ser introducida por la *Pax Domini*, y en la explicación de su significado equipara la paz con el perdón.⁹⁹ Para Lutero, la sentencia litúrgica *la paz del Señor esté con ustedes* lleva consigo la declaración del perdón del Evangelio. De acuerdo con Leaver, es probable que, en la exposición del quinto punto de su tratado, Lutero hubiera incluido algunas reflexiones sobre la música y la paz, tanto la teológica como la civil, debido principalmente a que existe una evidente conexión entre lo expresado por el reformador en su *Formula missae* de 1523 sobre la *Pax Domini* y sus declaraciones sobre la función proclamadora de la música.

2.4 Música y proclamación

Uno de los hechos que más se suele destacar de los intentos de Lutero por llevar la palabra de Dios a la mayor cantidad de feligreses posible es su traducción del Nuevo Testamento al alemán, publicada en 1522; así como la posterior publicación de la Biblia completa en 1534. Sin embargo, el reformador vio una cualidad aún mayor en la música para alcanzar este

⁹⁷ Martín Luther, *D. Martín Luthers Werke, 54 Band* (Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1928), WA 54. PDF: Martin Luther og hans skrifter, <http://www.lutherdansk.dk/WA%2054/WA%2054%20-%20web.htm>

⁹⁸ WA 54.

⁹⁹ Cf. Martín Luther, *D. Martín Luthers Werke, 12 Band* (Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1883), WA 12:213. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008, <https://archive.org/details/werkekritischege12luthuoft>

propósito. Lutero afirma: “Dios también predicó el Evangelio a través de la música, como se puede ver en Josquin [de Prés]”.¹⁰⁰ La función de la proclamación que Lutero le confiere a la música es un *usus* lógico derivado de su consideración de entender a la música y la teología como pares. Es por esto que el reformador dedicó grandes esfuerzos a promover la composición de obras que pudieran ayudar a predicar diversos pasajes de las Escrituras.

Para otorgar una mayor importancia a la participación de las personas al interior de la Iglesia, Lutero realizó diversos esfuerzos para hacer que las ceremonias fueran más fáciles de comprender. Uno de estos esfuerzos fue el promover el uso de la lengua vernácula en los cantos, aunque sin llegar a desplazar al latín, ya que consideraba esta lengua de gran valor en la formación de los jóvenes. Aunque en el servicio se mantuvo el empleo de mucha música en latín compuesta durante el auge de la Iglesia Católica, también se promovió su traducción al alemán. Justamente una de las razones por las que Lutero se apegó al principio normativo fue la de difundir libremente sus ideas en las regiones de habla alemana.

Al igual que lo sucedido en diferentes esferas de la vida cultural cristiana durante la Reforma, la liturgia también sufrió una serie de modificaciones en las que la música, al considerarse un don de Dios, jugó un papel central tanto en la adoración como en la proclamación. Las misas alemanas ya habían tenido lugar en sitios como Núremberg, Estrasburgo y Hamburgo, antes de que la Misa alemana (*Deutsche Messe*) de Lutero se completara en 1525; sin embargo, la mayoría de estas ceremonias eran traducciones textuales de la misa romana.¹⁰¹ Lutero no tuvo reparos en dar continuidad, en lo general, a la vieja

¹⁰⁰ Martín Luther, *D. Martin Luthers Werke. Tischreden, 2 Band: 1531-1546* (Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger Weimar, 1913), WA TR 2:11. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008, <https://archive.org/details/werketischreden10202luthuoft>

¹⁰¹ Cf. Nils Holger Peterson, “Lutheran Tradition and the Medieval Mass,” *The Arts and the Cultural Heritage of Martín Luther*, ed. Eyolf Østrem, Jens Fleischer and Nils Holger Peterson (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2003), 41-42

estructura de la Misa, pero propuso algunas innovaciones acordes con su nueva interpretación teológica. Lutero dio mayor importancia a entender la Misa como el anuncio del Evangelio a la comunidad reunida en la iglesia. De esta forma, la proclamación se convirtió en el principio unificador de la nueva Misa alemana de Lutero. El papel de los miembros de la congregación pasó de ser simples espectadores a participantes activos. Todos los asistentes a la iglesia, y no solo el coro, debían cantar versiones himnicas del Ordinario de la Misa, así como los himnos recién introducidos en todo el orden litúrgico.¹⁰²

La Misa alemana de Lutero se transformó en un servicio musical de adoración, en el que el sermón y la paráfrasis del Padrenuestro eran los únicos elementos recitados en la nueva forma litúrgica. Aunque el nuevo formato propuesto tuvo aceptación, no fue concebido por Lutero para imponerse en las iglesias alemanas, ya que hacer prescriptivo el nuevo orden litúrgico implicaba el riesgo de que se entendiera como una imposición que atentaba en contra de la nueva libertad cristiana, por lo que la Misa alemana se publicó en 1526 como una expresión del culto evangélico a la que nadie estaba obligado. “La adoración debe ser sustentada por el perdón y la gracia del Evangelio en lugar de imponerse como una expresión de uniformidad legalista. Para Lutero existía el peligro de convertir el Evangelio de nuevo en Ley”.¹⁰³ De tal suerte, en las órdenes eclesiásticas luteranas, posteriores al siglo XVI, fueron aceptadas las variaciones en tanto a forma y contenido propuestas por cada uno de sus representantes, lo que permitió que las formas litúrgicas latinas y alemanas coexistieron sin mayores dificultades.

¹⁰² Muchos himnos de alabanza a Dios de la Misa católica se mantuvieron, tales como el Gloria in Excelsis, el Aleluya, el Credo, el Prefacio, el Sanctus, Benedictus y el Agnus Dei. Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 9.

¹⁰³ Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 293.

Lutero promovió la composición y la publicación de canciones e himnos en alemán, y él mismo fue un prolífico compositor. De acuerdo con la libertad que permite el principio normativo, Lutero popularizó el uso de canciones que se inspiran y recrean diferentes pasajes de las Escrituras, en oposición a las recitaciones literales calvinistas. Parte de la popularidad que adquirió la nueva dimensión musical en el servicio también tuvo que ver con la aceptación de Lutero de buscar inspiración en las canciones populares. Los principales himnos de Lutero fueron compuestos entre 1523 y 1543. El primer himnario luterano en popularizarse fue el *Achtliederbuch* aparecido en 1524.

Aunque el uso de la polifonía era muy popular durante la época de Lutero, la escritura musical contrapuntística implicaba ciertas dificultades para el canto coral, por lo que se daba preferencia a la escritura homofónica. Con este tipo de escritura, “el coral encontró su sello definitivo en el sentido litúrgico (segunda mitad del siglo XVI)”.¹⁰⁴ Este estilo compositivo, que prestaba especial atención a los coros tanto en latín como en alemán y a la música de órgano, fue muy popular durante este período. Junto al coral y al motete coral también se cultivó el motete bíblico, cuyos textos eran retomados principalmente de los Salmos. Leaver señala que la habilidad polifónica de Lutero en tanto compositor pudo haber sido limitada, pero era muy destacado en su comprensión de cómo componer melodías que perduraran en el imaginario de los feligreses.¹⁰⁵

Posterior a la época de Lutero, durante el siglo XVII, la popularidad de la ópera en Europa influyó considerablemente en las composiciones musicales del luteranismo. El coral comenzó a compartir lugar con el aria lírica que procede de la ópera italiana. Otro género que

¹⁰⁴ María Cristina Prochell, “El protestantismo, su música y músicos”, *Revista musical chilena*, vol. 15, núm. 77, Universidad de Chile (Julio-septiembre de 1961): 45.

¹⁰⁵ Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 59.

gozó de gran aceptación entre los compositores luteranos fue la cantata, género con el que se buscó reivindicar el papel de la proclamación de las Escrituras, siempre buscando un equilibrio entre el coro y los pasajes instrumentales. Junto a la cantata, la Pasión, que integra mayores elementos dramáticos, también gozó de gran popularidad entre los compositores. Este género, cuyo origen se remonta a la liturgia católica, se desarrolló primero como Pasión-motete, ejecutado por los coros en estilo polifónico elaborado, y posteriormente como Pasión-drama, con participación alternada de coros y solistas. En esta proliferación de nuevos géneros musicales destaca el oratorio, de menor contenido dramático que la Pasión. El oratorio guarda semejanza con la cantata, pero es de mayor extensión y se compone de actos, de manera similar a la ópera.

Con el refrendo positivo que Lutero dio al papel de la música en la liturgia, el contenido y el propósito de las composiciones musicales prevalecieron en las generaciones futuras al interior de la Iglesia reformada. Llama la atención que la influencia teatral y dramática que la ópera ejerció en estos nuevos géneros, así como el uso más generalizado del contrapunto, se opone a la sencillez que ofrece la homofonía cultivada décadas atrás por los compositores luteranos; sin embargo, todos estos géneros musicales abrigados por el luteranismo permitieron nuevos estilos compositivos sumamente complejos en los que se mantiene el mismo ideal del reformador: alabar a Dios y proclamar su Palabra. Así sucedió en los siglos posteriores, por lo menos hasta la época en que Johann Sebastian Bach se desarrolló artísticamente, a finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII.

3. Bach y el luteranismo: gloria a Dios

Sin Bach, la teología carecería de objeto,
la creación sería ficticia, la nada perentoria.
Si alguien debe todo a Bach es sin duda Dios.¹⁰⁶

La importancia de la música de Bach para Bergman tiene sus raíces más profundas en el entendimiento luterano de la música previamente abordado. La obra de Bach, compuesta en su mayoría para la Iglesia, encarna y expone los lineamientos generales del luteranismo sobre la música. Como se verá más adelante, de acuerdo con su propia producción musical, con los manuscritos de su autoría disponibles y con las investigaciones de los eruditos bachianos, el propósito principal de la música según Bach es el mismo que el concebido por Lutero: la gloria a Dios. Bergman conocía de primera mano la postura del compositor alemán que exalta los postulados luteranos sobre la naturaleza y el propósito de la música. El sustrato teológico musical expuesto en el presente capítulo, al igual que en el anterior, es de gran ayuda para poder entender, más adelante, bajo el amparo de qué argumentos Bergman se entusiasma para suponer que la música de Bach tiene las cualidades necesarias para sustituir la palabra de Dios.

3.1 Bach: compositor luterano

El musicólogo alemán Dietrich Bartel inicia su célebre obra, *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (1997), señalando que las generaciones de estudio en las que permeó la “negligencia ‘ilustrada’ y los malentendidos ‘románticos’”¹⁰⁷ provocaron muchos equívocos en la literatura sobre la música barroca. Por fortuna, a lo largo

¹⁰⁶ Emil Cioran, *Silogismos de la amargura*, trad. Rafael Panizo de Prado (Caracas: Monte Ávila Editores, 1980), 89.

¹⁰⁷ Dietrich Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997), vii.

del siglo XX, indica Bartel, se hizo evidente que solo se podría obtener una mayor claridad sobre esta música si los estudios giraban la mirada sobre los principios compositivos y los elementos retóricos de los diferentes géneros cultivados a lo largo de este gran período que hemos denominado en bloque como *Barroco*.

El estudio sistemático de la música barroca, en el que se incluyó como eje rector el estudio de los principios retóricos, fue iniciado por el musicólogo alemán Arnold Schering, quien sentó el precedente para la siguiente generación de musicólogos alemanes que seguirían sus pasos. A medida que las investigaciones de estos musicólogos expusieron con mayor detalle los diversos tratamientos de las figuras retóricas musicales se hizo cada vez más evidente que una idea sobre la música barroca unificada o sistemática, tal como se solía concebir, no podía sostenerse más.¹⁰⁸ “Simplemente había demasiadas discrepancias, contradicciones en las definiciones y bases variadas del concepto de las figuras para permitir una enseñanza o ‘doctrina’ tan unificada y generalmente válida”.¹⁰⁹ Los musicólogos anteriores, afirma Bartel, “a menudo distorsionaban la descripción de los desarrollos

¹⁰⁸ El primer estudio al respecto del que se tiene referencia es *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister, al cual Bartel rinde homenaje en su obra. En su tratado, Burmeister había distinguido tres enfoques sobre la música: la *musica practica* (concerniente a la ejecución), la *musica theorica* (concerniente a la especulación teórica) y la *musica poetica* (en el que establece la analogía entre las figuras de la retórica con las figuras musicales). Con la llamada primera generación alemana de estudios sistemáticos, Bartel se refiere en especial a Heinz Brandes (*Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16-18, 1935*), Hans-Heinrich Unger (*Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, 1941), Willibald Gurlitt (“Musik und Rhetorik”, 1944) y a Arnold Schmitz (*Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik J.S. Bachs*, 1950), a quienes les siguieron numerosos investigadores interesados en temas diversos del Barroco como la retórica, los afectos y las monografías de músicos en particular. Cf. Bartel, *Musica Poetica*, viii. En la actualidad estos temas de interés no son infrecuentes en las investigaciones en lengua inglesa. En lengua española una de las investigaciones pioneras al respecto es la realizada por López-Cano, Rubén. “Música y retórica en el Barroco. Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII”. Tesis de grado. México: Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, la cual sigue muy de cerca los postulados de Bartel. El interesado en profundizar en la literatura al respecto puede consultar directamente la bibliografía de López-Cano disponible en el sitio:

<https://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historiaInterpretacion/lopezCano/lopez-MusicaRetoricaBarroco-3.pdf>

¹⁰⁹ Bartel, *Musica Poetica*, viii.

históricos a través de asociaciones forzadas o conclusiones mal interpretadas”.¹¹⁰ Aunque Bartel centra la atención en los procesos compositivos y las figuras retóricas, no pasa por alto el hecho de que el espíritu de generalización afectó necesariamente las ideas que se formaron sobre la ejecución y los propósitos mismos de la música, tan cambiantes en el largo período en el que ubicamos a la música barroca. El enfoque terminológico más preciso sobre el tema, evita “las generalizaciones sistemáticas anteriores con respecto a la *Figurenlehre* y arroja más luz sobre la relación entre retórica y música, así como sobre los principios artísticos y estéticos en constante evolución a lo largo de los siglos XVII y XVIII”.¹¹¹

El entendimiento de los principios retóricos de la música influyó directamente en la composición musical en los círculos italiano, francés e inglés, pero en el alemán solo se dio una adaptación más bien libre de los términos, los métodos y las estructuras retóricas.

Esto resultó en una verdadera retórica musical, un “dialecto alemán local” que floreció particularmente en los escritos de los cantores luteranos. En la posdata de un artículo reimpresso que examina las diferencias fundamentales entre los principios estéticos barrocos italianos y alemanes, [Hans Heinrich] Eggebrecht reconoce que los criterios fundamentales para determinar estas diferencias deben descubrirse en las influencias únicas y omnipresentes en el pensamiento musical alemán del reformador protestante Martín Lutero.¹¹²

Como señalé al final del capítulo anterior, los compositores luteranos aceptaron de buena gana la influencia de la música italiana durante el siglo XVII, lo que incidió directamente en la forma de su repertorio musical para la liturgia, pero el contenido y el propósito de la música se mantuvieron alineados con la comprensión teológica de Lutero al respecto, la cual prevaleció por lo menos los dos siglos posteriores a su muerte. “En el corazón mismo de los conceptos musicales barrocos en la Alemania protestante se encuentra la teología de la

¹¹⁰ Bartel, *Musica Poetica*, viii.

¹¹¹ Bartel, *Musica Poetica*, ix.

¹¹² Bartel, *Musica Poetica*, ix

música de Lutero, que tuvo una influencia significativa en el desarrollo de la música alemana a lo largo de los siglos XVI al XVIII”.¹¹³

Cuando se afirma que Johann Sebastian Bach es el máximo exponente de la música barroca, dicha valoración pretende apelar al inmenso virtuosismo del compositor que le permitió llevar a su máxima expresión los géneros en los que incursionó, pero dicha afirmación también es heredera de la generalización sistemática en los estudios sobre música barroca señalada por Bartel. Es cierto que en las diversas obras de Bach podemos encontrar aquellos elementos estilísticos y compositivos clave a los que solemos referirnos de manera general al hablar de la música barroca, en especial a la del Barroco tardío, tales como el uso del bajo continuo, el desarrollo del contrapunto complejo, el perfeccionamiento de la armonía tonal, entre otros, pero al tomar la parte por el todo se corre el riesgo de atribuir ideales o propósitos ajenos a los defendidos por el compositor alemán. El musicólogo Friedrich Kalb ha señalado que en la época de Bach los teólogos y los compositores luteranos, pese a la aceptación de nuevos géneros musicales, aún no se habían puesto de acuerdo sobre qué tipo de música podría ser definida como barroca,¹¹⁴ lo cual puede tomarse como un pequeño ejemplo de las problemáticas interpretativas a las que puede conducir la generalización de la música barroca.

Por estas razones, esbozadas brevemente, en el presente capítulo me aproximaré al entendimiento de la música de Bach desde su contexto particular. En primer lugar, desde su principal lugar de producción: la iglesia luterana de finales del siglo XVII y de la primera

¹¹³ Bartel, *Musica Poetica*, ix

¹¹⁴ John Butt “La metafísica bachiana de la música”, *Vida y obra de J.S Bach*, trad. María Condor (Madrid: Akal Música, 2016), 62.

mitad del XVIII;¹¹⁵ y, en segundo lugar y de manera más relevante, teniendo en cuenta que el propósito principal de la música para Bach es el mismo establecido por Lutero un par de siglos atrás: la gloria a Dios.

Cuando Lutero reformó el servicio al interior de las iglesias, teniendo a la música como elemento rector, también se ocupó de que la formación musical ya existente en los recintos educativos se alineara a la nueva liturgia. La música fue un elemento fundamental en los planes de estudio en los colegios, en los que se destacaba su función en la proclamación del Evangelio. La música debía enseñarse en la escuela no solo como parte del plan de estudios de artes liberales, sino también para permitir que los coros escolares dirigieran la música de la iglesia local. El coro de la escuela era la herramienta pedagógica mediante la cual los niños memorizaban las nuevas canciones, tanto en alemán como en latín. “Debemos enseñar música en las escuelas; un maestro de escuela debe tener habilidad en la música, o no lo consideraría bueno; tampoco debemos ordenar a los jóvenes como predicadores hasta que se hayan ejercitado bien en la música”,¹¹⁶ decía el reformador.

Tanto los profesores de las escuelas parroquiales como los pastores de las iglesias trabajaban en conjunto en la doctrina de la comunidad. Esta dinámica fue a la que el niño Bach estuvo acostumbrado durante su paso por las escuelas de Eisenach, Ohrdruf y Luneburgo, por lo que su educación estuvo directamente influenciada por los patrones de adoración de alto contenido musical descritos por Lutero en la Misa Alemana. Un hecho curioso de la infancia de Bach es que asistió a la misma escuela que Martín Lutero: la escuela

¹¹⁵ El interesado en las tribulaciones políticas de la Sajonia en la época de Bach, puede consultar el artículo: Ulrich Siegele, “Bach y la política interna del Electorado de Sajonia” en *Vida y obra de J.S. Bach*, 33-47.

¹¹⁶ Aurifaber, ed., “Table-talk,” 178.

latina de Eisenach. En este mismo lugar, con doscientos años de diferencia, tanto Lutero como Bach recibieron una sólida educación musical y participaron en sus respectivos coros.

En su juventud, Bach ocupó diversos puestos como músico y profesor en algunas iglesias, como la de San Blas en Mühlhausen, y en las cortes de Weimar y Köthen, principalmente. En 1723 fue invitado a ocupar el cargo de *Thomaskantor* (director musical) del coro de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, el primer y único cargo estatal que ocupó a lo largo de su vida, y en el que permaneció por 27 años, hasta su muerte en 1750.

Para poder ocupar cualquier cargo en la iglesia luterana, tanto los pastores, los profesores y los músicos tienen que mostrar su conformidad por escrito con los textos de la *Concordia*. Así lo hizo Bach al ser examinado para este puesto. Su examinador, el teólogo Johann Schmid, dio fe del profundo conocimiento de Bach sobre los principios luteranos. Poco después, Salomón Deyling, también teólogo y superintendente de Leipzig, examinó nuevamente a Bach, refrendando el anterior resultado positivo. “El documento que Bach firmó el 13 de mayo de 1723 revela que suscribió dicha Fórmula dos veces: una positivamente, refrendando las doctrinas luteranas, y otra negativamente, negando las creencias no luteranas”.¹¹⁷ El entendimiento teológico de Lutero sobre la música fue el pilar fundamental para la formación de Bach como compositor, mismo que abrigó a lo largo de su carrera. Los motivos de la doctrina luterana que impregnan el contenido y la forma de sus composiciones se pueden advertir desde sus primeras obras sacras e incluso en las seculares.

Como señalé antes, el principio de la *sola scriptura* permitió la traducción al alemán de muchas obras en latín de la antigua tradición católica, pero Lutero fue cuidadoso de señalar en la Misa alemana que la palabra de Dios debía cantarse con toda claridad y precisión.

¹¹⁷ Robin Leaver, “Música y luteranismo” en *Vida y obra de J.S. Bach*, 51.

Lutero retomó conceptos melódicos generales de la Pasión, destinada a ser escuchada solo en Semana Santa, y los aplicó a los pasajes de los Evangelios destinados a los domingos y a las festividades del año eclesiástico. La nueva reinterpretación dramática del Evangelio modificó sustancialmente las composiciones destinadas a la adoración. Las dos pasiones magnas de Bach, *San Mateo* (BWV 244) y *San Juan* (BWV 245), surgen directamente de la tradición del Evangelio cantado que Lutero delineó en su Misa Alemana. Lutero había señalado, por ejemplo, que la formulación de una pregunta debería estar señalada por el aumento en el tono, recurso que Bach emplea con frecuencia en sus Pasiones. Las pasiones de Bach sustituyeron la lectura bíblica en Viernes Santo, por lo que fue necesario incluir en ellas la narrativa bíblica completa de la Pasión. Otro ejemplo es que la voz de Cristo, en las fórmulas melódicas de Lutero, se anota en el rango de bajo, un elemento que Bach emplea desde sus primeras cantatas como *Gran angustia tuve en mi corazón* (BWV 21).¹¹⁸

La preocupación de Lutero por que el Evangelio también se cantara los domingos y los días festivos llevó al desarrollo de la cantata eclesiástica. La cantata se convirtió en la respuesta musical al sermón que incluía la exposición del Evangelio del día. Al igual que en las pasiones, las cantatas intercalan momentos textuales e instrumentales sobre los pasajes del Evangelio, pero a diferencia de las primeras en que se incluyen de manera literal, en las cantatas se permite la reelaboración. En las cantatas de Bach, además, se suele hacer énfasis en la distinción entre Ley y Evangelio. En los coros iniciales de buena parte de las cantatas de Bach suele exponerse la aflicción que supone a los hombres su caída en el pecado y la consecuente condena de la Ley. En las arias y en los recitativos posteriores se explora dicho dilema. La respuesta ofrecida por el Evangelio suele presentarse en un aria posterior. A partir

¹¹⁸ Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 298.

de este momento y hasta el coral final se mantiene el optimismo y la alegría que brinda la respuesta del Evangelio.¹¹⁹

Muchas de las cantatas de Bach se basan en composiciones del propio Lutero. Por mencionar algunos ejemplos, la cantata *Cristo yacía en los brazos de la muerte* (BWV 4), basada en el himno luterano del mismo nombre, da cuenta de la vida entendida como una batalla entre la vida y la muerte, y entre Dios y Satán. La cantata *Desde las profundidades clamo por ti, Señor*, (BWV 131), es una interpretación de la versión luterana del Salmo 130, en el que se pide por la redención de los pecados. Mientras que la cantata *El tiempo de Dios es el mejor momento* (BWV 106), en que se canta la necesidad de enfrentar la muerte con valentía y alegría, es una aproximación de Bach a la escatología luterana. Al igual que estos ejemplos, el himno de Lutero *Ven ahora, salvador de los Gentiles* fue retomado por Bach para dar forma a más de una de sus cantatas: como las BWV 61 y 62, de título homónimo, *Elevaos con alegría* (BWV 36), y los preludios corales BWV 599, 659, 660, 661 y 699.¹²⁰

El principio de la *sola fide* condujo a la creación de catecismos en los que se buscaba que se expusieran los elementos básicos de la fe en la iglesia reformada de manera simple y clara. En 1529, Lutero publicó su Catecismo mayor, dirigido a pastores, y su Catecismo menor, especialmente dirigido a niños. Este catecismo se exponía durante las vísperas dominicales y durante otros días entre semana. Las llamadas melodías de catecismo formaron la base de numerosos arreglos corales y para órgano. Cuando Bach obtuvo el puesto de *Thomaskantor* en Leipzig debía enseñar la esencia del Catecismo cada semana. La segunda

¹¹⁹ Cf. Leaver, “Música y luteranismo”, 52.

¹²⁰ Cf. Anne Leahy, “Bach’s Setting of the Hymn Tune “Nun komm, der Heiden Heiland” in His Cantatas and Organ Works”, in *Music and theology. Essays in honor of Robin A. Leaver*, ed. Daniel Zager (Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2007), 211-2. EPUB.

parte de la *Klavier-Übung III* de Bach se compone de dos ciclos completos de preludios corales correspondientes a los Catecismos mayor y menor de Lutero.

El principio de la *sola gratia*, al obligar a la reevaluación de los presupuestos teológicos en los que se sustenta el culto, incidió directamente en la forma de la Misa, pero pese a las modificaciones propuestas por Lutero, se mantuvo gran parte del contenido tradicional. De acuerdo con Leaver, este respeto de Lutero supuso que la mayor parte de la forma y el contenido litúrgicos mantuvieran una continuidad con las tradiciones litúrgicas de la cristiandad occidental, una continuidad que se rompió hacia finales del siglo XVIII por la influencia combinada de la Ilustración y el pietismo.¹²¹ La mayoría de la música de Bach fue escrita en el contexto litúrgico heredero de la Misa alemana de Lutero, y muchas de sus composiciones corales fueron concebidas para ser escuchadas en un momento particular de la secuencia litúrgica. Las misas de Bach, incluida la magistral *Misa en si menor* (BWV 232) son producto y culminación de los principios de la Misa de Lutero.¹²²

Un elemento a destacar dentro del ingenio compositivo de Bach es que en sus obras el trasfondo teológico no permanece solamente en el contenido textual, sino que es puesto en práctica directamente desde la forma musical, tal como había ensayado el mismo Lutero. Diversas obras contrapuntísticas de Bach guardan una estrecha relación estructural con el fundamento teológico luterano. Por ejemplo, el *Symbolum Nicenum*, que se convertiría en la base de la *Misa en si menor*, guarda una disposición melódica simétrica respecto al tema central de la Crucifixión. Lo mismo sucede con el *Kyrie* de la *Misa en Fa mayor* (BWV 233), cuya notación guarda estrecha relación con la Trinidad, la cual está formalmente simbolizada en el contrapunto de tres partes y tres voces. De igual forma, la estructura triple del *Kyrie*

¹²¹ Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 303.

¹²² Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 304.

litúrgico se ha interpretado como una expresión de la fe trinitaria, por lo que Bach se las arregla para exponer esta teología en la forma musical de este movimiento. Algo similar ocurre con el *Magnificat* (BWV 243), en el que la teología trinitaria, con especial atención en la palabra de la Virgen María, se expresa en tres secciones. Lo mismo ocurre con las seis cantatas que integran el *Oratorio de Navidad* (BWV 248), en las que se canta el propósito por el cual nació Cristo: morir por la redención de los hombres. Otro ejemplo es que, tanto en el *Oratorio* como en la *Pasión según Juan*, Bach utiliza la forma musical para dar expresión a la distinción teológica entre Ley y Evangelio:

La Ley se describe en el estricto contrapunto [del coro] “Wir haben ein Gesetz”, y la gracia del Evangelio se expresa en el contrapunto imitativo mucho más libre [del coro] “Ich folge dir gleichfall”. Asimismo, en la cantata “Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit”, BWV 106, la exigencia de la Ley, expresada fugazmente por [el *actus tragicus*], “Es ist der alte Bund”, se contrapone a la libertad del Evangelio en el coro “Ja, komm Herr Jesu” en el que la soprano se aleja [como] flotando, libre del bajo continuo.¹²³

Al igual que estos ejemplos, hay muchos más en los que Bach expresa magistralmente conceptos teológicos del luteranismo con formas musicales específicas.

Un elemento fundamental en la concepción de la música luterana es que en las composiciones debe reinar el equilibrio entre el contenido textual y el instrumental. La música instrumental, no debe opacar el mensaje del Evangelio expresado por los coros y los recitativos. Sobre este asunto, cuando John Eliot Gardiner medita sobre la influencia del luteranismo en las obras de Bach, menciona que, en tanto dos de los dones más poderosos concedidos a la humanidad, la Palabra y la música deben fundirse de manera indivisible en una composición: “el texto apela fundamentalmente al intelecto (pero también a las pasiones), mientras que la música se dirige sobre todo a las pasiones (pero también al

¹²³ Cf. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 35.

intelecto)”.¹²⁴ Por su parte, el investigador y director de orquesta inglés John Butt ha observado que la continuidad de Bach de otorgar la misma importancia a la música que al contenido textual de las Escrituras, así como el hecho de considerar que la música es un medio por el cual Dios se manifiesta al hombre, en ese momento era considerado como una herejía para los pietistas.

El pietismo fue un movimiento dentro del luteranismo de avivamiento espiritual, según sus propios términos. Los miembros de este movimiento, fundado por el teólogo alemán Philipp Jakob Spener en el siglo XVII, eran críticos de la ortodoxia al interior de la iglesia luterana. Los pietistas también remarcaban el estudio de las Escrituras, pero conferían una menor importancia a la liturgia musical, teniendo en mayor consideración la oración personal en silencio. Debido a la gran influencia que tuvo este movimiento durante la época de Bach se ha especulado si el compositor alemán pudo haberse acercado a él. Algunos expertos bachianos coinciden en descartar tajantemente la relación de Bach con el pietismo. Leaver ha señalado que “la respuesta a tal [duda] tendría que ser enfáticamente negativa. [Ya que] donde tenemos evidencia de tensión entre la ortodoxia y el pietismo durante la vida de Bach, este siempre se encuentra del lado de la ortodoxia”.¹²⁵ Butt considera que parte de la confusión que se ha generado al respecto tiene que ver con las lecturas de corte pietista que han creído encontrar en algunas cantatas y en las pasiones, cierta expresión de la experiencia religiosa individual, un elemento fundamental para el pietismo; pero subraya Butt que la hostilidad que mostraba el pietismo hacia la música eclesiástica compleja hizo que Bach se

¹²⁴ John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*, trad. Luis Gago (Barcelona, Acantilado: 2005) 208.

¹²⁵ Robin A. Leaver. “Bach and Pietism: Similarities Today”, *Concordia Theological Quarterly*, vol. 55, no. 1 (January 1991): 13.

alejara de quienes lo profesaban.¹²⁶ Hans Theodore David y Arthur Mendel, también estudiosos de Bach, coinciden con Leaver y Butt al señalar que Bach siempre estuvo alineado a la ortodoxia luterana, y no solo eso, sino en contra del pietismo, ya que dicho movimiento “estaba teñido de cierta hostilidad hacia la música religiosa elaborada”.¹²⁷

3.2 Propósito de la música según Bach

La mayoría de la obra de Bach fue compuesta para el *propium*, es decir, para las diversas festividades del año eclesiástico. De acuerdo con Carl Philipp Emanuel Bach, su padre compuso cinco ciclos completos para los domingos y las fiestas del año eclesiástico, el cual da inicio con el primer domingo de Adviento.¹²⁸ No era infrecuente que Bach reescribiera estas obras para el *ordinarium* o para ser interpretadas fuera de la Iglesia en contextos privados. Pese a esto y a la no poca cantidad de composiciones seculares no hay duda en afirmar que el grueso de su producción musical fue concebido para los fines de la liturgia luterana y desde el particular punto de vista teológico sobre la música compartido con Lutero. A pesar de la distinción entre obras sacras y obras seculares, es una opinión general entre los comentaristas bachianos que las obras seculares del compositor alemán mantienen el trasfondo espiritual de las composiciones sacras. En palabras de Michael Bird: las obras seculares de Bach “retienen la trascendencia espiritual de sus composiciones religiosas, lo que puede proporcionar consuelo al escucha en momentos de incredulidad y desasosiego”.¹²⁹

¹²⁶ Cf. John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 60.

¹²⁷ Hans Theodore David and Arthur Mendel. *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W.W. Norton & Company, 1966), 24.

¹²⁸ Robin Leaver, “Las obras vocales maduras y su contexto teológico y litúrgico”, en *Vida y obra de J.S. Bach*, 106.

¹²⁹ Bird, “Music as Spiritual Metaphor.”

A su muerte, Bach dejó una importante colección de libros teológicos que en volumen destacan sobre los de música. En ella se encuentran muchos de los textos fundamentales de la teología luterana: sermones, comentarios bíblicos, la Confesión de Augsburgo y escritos devocionales. También poseía dos ediciones de las obras de Lutero, un volumen sobre comentarios a los salmos, las *Charlas de sobremesa*, entre otras obras del reformador. “Bach era de hecho un teólogo de cierta sofisticación, alguien que podría ser llamado Doctor en Sagrada Escritura, según el juicio de Lutero de que cualquiera que realmente pudiera distinguir entre la Ley y el Evangelio debería recibir este título”.¹³⁰

Entre los títulos de la biblioteca de Bach se encuentra un ejemplar de la Biblia Calov, publicada en Wittenberg entre 1681 y 1682. John Butt recupera anotaciones interesantes de Bach expresados en los márgenes de dicho ejemplar en los que se puede apreciar con claridad su postura sobre la música. A lo largo de los dos libros de Crónicas del Antiguo Testamento, en los que se narra la vida del Rey David, se pueden apreciar diversos fragmentos sobre la ejecución de la música para el agrado de Dios. Así, en 1 Crón. 15:16 se puede leer: “Asimismo dijo David a los jefes de los levitas que designasen de sus hermanos a cantores, con instrumentos de música, salterios, y arpas y címbalos, que resonasen, y que alzasen la voz con alegría”.¹³¹ De acuerdo con Butt, Bach anota sobre estos pasajes:

“Este capítulo es el verdadero fundamento de toda la música de la iglesia que es grata a Dios”. En 1 Crón 29, 21, [Bach] añade: “Espléndida prueba de que, además de otras disposiciones del servicio del culto, la música fue también instituida por el Espíritu de Dios por medio de David”. Para finalizar y muy reveladoramente, para 2 Crón 5, 13, observa: “Cuando hay música devocional, Dios con su gracia está siempre presente”.¹³²

¹³⁰ Robin Leaver, “Johann Sebastian Bach and the Lutheran Understanding of Music,” *Lutheran Quarterly*. Volume XVI (2002): 37.

¹³¹ 1 Crón. 15:16

¹³² Butt, “La metafísica bachiana”, 70.

En éstos y otros pasajes similares queda manifiesta la concepción de Bach sobre la naturaleza y el propósito de la música, la cual es la misma que la expresada por Lutero siglos atrás. Esta concepción se puede entender como un flujo doble. El primero de ellos se dirige de Dios hacia el hombre: cada que se ejecuta música devocional se hace presente entre los feligreses otorgándoles alegría y consuelo. El segundo se dirige del hombre hacia Dios: el hombre, al componer y ejecutar cantos e himnos, tiene como propósito fundamental su alabanza. Esta idea fundamental reaparece en otros lugares como la portada de sus *Preludios corales* (BWV 599–644), en la que Bach indica que dicha obra es una alabanza a Dios. De igual modo, “las iniciales habituales ‘J. J.’ (*Jesu juva*, Jesús ayuda) y ‘SOLO A DIOS’ (*Soli Deo Gloria*», Solo a Dios la Gloria) se encuentran al principio y al final de las composiciones de iglesia y de algunas, en modo alguno todas, las obras seculares”.¹³³

Un elemento de primer orden dentro de la concepción que Bach comparte con Lutero es la alegría provocada por la ejecución de la música devocional. Para Bach, del mismo modo que para Lutero, la música devocional sirve no solo para la gloria de Dios sino para el deleite y la alegría del oyente. En la portada a un manual de bajo continuo fechado en 1738, Bach señalaba:

El bajo continuo es el fundamento más perfecto de la música. Se toca con ambas manos de manera que la izquierda toque las notas prescritas mientras que la derecha añade consonancias y disonancias de modo que resulte una armonía bien sonante para la gloria de Dios y el lícito deleite del alma. Y así, la finalidad última o propósito final de toda música y, por tanto, también del bajo continuo no es nada más que la alabanza de Dios y el recreo del alma. Donde esto no se tiene en cuenta, no hay verdadera música, solo vociferación y cantinela diabólica.¹³⁴

¹³³ Cf. Butt, “La metafísica bachiana”, 67.

¹³⁴ Butt, “La metafísica bachiana”, 68.

Son múltiples las obras en las que Bach desarrolla estas ideas, muchas de ellas retomadas de composiciones de Lutero. Los siguientes versos del himno 125 *En paz y alegría me iré*, compuesto por Lutero a partir de su propia traducción al alemán del *Cántico de Simeón* (Lucas 2: 29-32), pueden servir como una muestra de este procedimiento. Bach empleó versos aislados del texto de este himno en la composición de su cantata BWV 106 y, al menos, dos estrofas completas en la composición de la cantata BWV 125 de título homónimo al himno luterano. La primera estrofa del himno retomada por Bach para el coro de su primer movimiento dicta:

En paz y alegría me iré,
según la voluntad de Dios,
alegres mi corazón y mi mente,
suave y plácidamente.

Para el recitativo del tercer movimiento, Bach emplea diversos versos de la segunda estrofa y para el coral del sexto y último movimiento retoma en su totalidad la cuarta estrofa:

Él es la salvación y la luz feliz
de los gentiles,
para iluminar a los que no te conocen,
y para darles alimento.
Él es de tu pueblo Israel
la gloria, el honor, la alegría y la delicia.¹³⁵

Este tema, el de la alegría, es una constante en el imaginario luterano que se encuentra presente en un gran número de composiciones de Bach, y que hace eco en las meditaciones religiosas del mismo Bergman, como se verá más adelante.

¹³⁵ La traducción es de Saúl Botero-Restrepo para la entrada “Cantata BWV 125 Mit Fried und Freud ich fahr dahin” en el sitio en línea “Bach Cantatas Website”: <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV125-Spa7.htm>
El texto original del himno de Lutero se puede consultar en el sitio Hymnary.org: https://hymnary.org/text/mit_fried_und_freud_ich_fahr_dahin

No hay reparo en afirmar que la música de Bach es el estadio final de la evolución de la música luterana. La música de Bach, concebida en su mayor parte para la adoración, ha sido vista en conjunto por los comentaristas luteranos como una ofrenda musical. De manera consistente, en opinión de historiadores de la música y expertos en música sacra, todos los géneros musicales desarrollados por los músicos luteranos alcanzan su máxima expresión estilística y expresiva con Bach. Como bien señala Leaver: “La música litúrgica luterana es una tradición rica y distintiva, que en muchos aspectos se halla ejemplificada y se amplía en la música de Bach”.¹³⁶ El tránsito de la homofonía hacia escrituras musicales más complejas dio inicio antes de Bach, pero en él esta evolución encuentra su mayor derroche de virtuosismo con sus obras contrapuntísticas complejas. Desde su producción más temprana, para Bach el contrapunto fue entendido mucho más allá de las florituras y el preciosismo en la notación y en la ejecución musical. Pero más allá del contrapunto que tiene lugar entre las diversas voces o melodías al interior de una composición musical, el contrapunto que establece Bach es principalmente de orden teológico. En el contrapunto bachiano dialogan la invención humana y la gracia divina: *una armonía biensonante para la gloria de Dios y el lícito deleite del alma.*

¹³⁶ Leaver, “Música y luteranismo” 60.

4. Bergman y el luteranismo: gloria a Bach

La música de Bach nos eleva
por encima de la cruda realidad
palpable de los rituales y los dogmas,
nos conduce a la unidad con lo sagrado.¹³⁷

En diferentes relatos, Bergman da cuenta del sentimiento de comunión artística que sentía por Bach. En tanto compositor musical, el alemán siempre mantuvo las más altas exigencias. Siempre fue extremadamente disciplinado y productivo. Bach llegó a trabajar regularmente en unos cincuenta conciertos programados al año, en los que en cada uno podían incluirse hasta seis obras de su autoría, además de los conciertos no programados y de otras actividades como la enseñanza de la composición. Dice Bach sobre su propio trabajo incansable y perfeccionista:

Eso que yo he logrado mediante el ingenio y la práctica, cualquier otro con un don y una capacidad naturales aceptables puede también lograrlo [...]. Uno puede hacerlo todo solo con que lo desee realmente, y si se esfuerza ingeniosamente para convertir las capacidades naturales con incansable celo en habilidades perfeccionadas.¹³⁸

Esta concepción del trabajo tiene sus raíces en la ética del trabajo del protestantismo. Para el protestantismo el trabajo es una labor que debe ser realizada de manera diligente y constante, no solo para honrar a Dios sino para el beneficio de quien lo realiza y de la comunidad misma. El trabajo disciplinado y la frugalidad también suelen señalarse como una muestra de fe, por lo que se ve con agrado el esfuerzo individual.¹³⁹

¹³⁷ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 149.

¹³⁸ Bach citado por Butt, "La metafísica bachiana", 72.

¹³⁹ Mientras el luteranismo se apegó a una visión más tradicional de la vida económica, el calvinismo supo explotar este cambio de paradigma. En *La ética protestante y el espíritu de capitalismo* (1904-1905), Max Weber delinea las claves sobre la ética del trabajo dentro del calvinismo, movimiento que denominó como un "protestantismo ascético". Debido a la diferencia de enfoques entre ambos reformadores y en parte a la influencia del trabajo de Weber, la postura calvinista sobre el trabajo es la que ha recibido mayor atención en la literatura al respecto. El interesado en profundizar en este tema puede consultar el trabajo de Lawrence K.

Bergman, educado bajo los preceptos del luteranismo ortodoxo, vivió bajo esta consigna, misma que se refleja en su propia labor artística. Esta actitud hacia el trabajo queda manifiesta tanto al revisar las cifras que dan cuenta de su prolífica producción artística año con año, que rayaba en la compulsión, como en sus dichos sobre ser un artesano anónimo cuyo trabajo suma al bien de la comunidad. Sin embargo, como se verá a continuación, la importancia de Bach para Bergman va mucho más allá del mero agrado o del sentido de comunión artística.

A lo largo de este capítulo, se podrá observar cómo la música de Bach adquirió una gran importancia para Bergman durante su crisis religiosa, misma que se anuncia en el llamado *Díptico medieval* y se retrata con especial claridad en las películas que constituyen el *Tríptico del silencio de Dios*. En la música de Bach, Bergman encontró una rica fuente de consuelo y alegría con la que se enfrentó al vacío dejado por el silencio de Dios. Cuando la fe de Bergman titubeó, la música de Bach siempre estuvo con él.

4.1 El temor a Dios es el temor al padre

En la sociedad sueca conservadora en la que creció Bergman, las figuras de autoridad estaban encarnadas en los pastores, los profesores y los padres de familia, quienes regulaban de manera estricta la formación de los niños y jóvenes. Durante esta época, en las escuelas públicas se obligaba a los estudiantes a memorizar el Catecismo menor de Lutero de 1529 para poder obtener la confirmación a los quince años de edad, una condición necesaria para ocupar cargos públicos en el futuro. Y aunque todos los niños inscritos en las escuelas

Kersten: *The Lutheran Ethic: The Impact of Religion on Laymen and Clergy*. Michigan: Wayne State University Press Detroit, 1970, y el de Robert H. Nelson, *Lutheranism and the Nordic Spirit of Social Democracy: A Different Protestant Ethic*. Denmark: Aarhus University Press, 2017.

públicas estaban familiarizados con estas prácticas, es posible que tanto el niño Bergman y sus hermanos hayan experimentado con mayor severidad esta disciplina debido a la interpretación personal que su padre, el pastor Erik Bergman, tenía de los preceptos luteranos. Aunque los lineamientos teológicos generales de la doctrina luterana se encuentran enunciados en los libros que conforman la *Concordia*, su interpretación y práctica difieren no solo entre las amplias regiones del norte de Europa sino prácticamente entre la visión personal de cada pastor. Por ello, al hablar de la relación de Bergman con el luteranismo, no debe perderse de vista que esta estuvo mediada por la visión particular de su padre.

En dicha organización familiar rigurosa era común que se pretendiera que los niños Bergman fueran callados y sumisos, y se les educaba bajo la amenaza de ser castigados por ser criaturas culpables. En *Linterna mágica*, Bergman señala:

Casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia, factores concretos en las relaciones entre padres e hijos, y con Dios. Había en ello una lógica interna que nosotros aceptábamos y creíamos comprender. [...] Así es que los castigos eran algo completamente natural, algo que jamás se cuestionaba. A veces eran rápidos y sencillos como bofetadas o azotes en el culo, pero también podían adoptar formas muy sofisticadas, perfeccionadas a lo largo de generaciones.¹⁴⁰

Según recuerda Bergman, más doloroso que los golpes recibidos era el ritual de humillación que los acompañaba. Al finalizar los golpes, los niños tenían que besar la mano de su padre y pedirle perdón. Así, dice Bergman, el “peso del pecado caía a tierra dando paso a la liberación y a la misericordia. Es cierto que uno se iba a la cama sin cena y sin lectura, pero el alivio era, de todas maneras, notable”.¹⁴¹ Estos conceptos, pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia, más que acercar al niño Bergman a la fe le llevaron a mostrarse

¹⁴⁰ Bergman, *Linterna mágica*, 15.

¹⁴¹ Bergman, *Linterna mágica*, 16.

temeroso de su padre y de las figuras de autoridad en general. En este ambiente también era común que los niños se familiarizaran muy pronto con conceptos relacionados con el mal, el demonio y la muerte. Dice Bergman:

Quien, como yo, nace en la familia de un pastor, aprende muy temprano a mirar detrás de las escenas de la vida y la muerte. Tu padre tiene un funeral, una boda, un bautismo, una mediación, escribe un sermón. Nos conocemos muy pronto con el diablo y, a la manera de los niños, tenemos que darle una forma concreta.¹⁴²

Bergman recuerda que no solo estuvo familiarizado con la figura del diablo desde pequeño, sino que este era un personaje recurrente de sus fabulaciones infantiles. Menciona que entre las primeras películas que solía en casa, con un pequeño proyector de cine que le ayudó a montar su tío Carl Åkerblom, había una sobre Caperucita roja, en la que el lobo era “un demonio diabólicamente palpable y, sin embargo, elusivo, el representante del mal y la persecución en el papel tapiz floreado en la habitación de los niños”.¹⁴³

Al igual que Bergman estuvo maravillado con las artes escénicas en la infancia, en la adolescencia pronto quedó fascinado por la filosofía y la literatura. Bergman se entregó a la lectura obsesiva de Friedrich Nietzsche, August Strindberg, Henrik Ibsen, Molière y Franz Kafka, además de los novelistas rusos del siglo XIX como Fiódor Dostoievski y Lev Tolstoi. Con el paso de los años añadió a sus lecturas las obras de autores como Shakespeare, Balzac, Maupassant y el dramaturgo sueco Hjalmar Bergman. De todos estos autores, posiblemente fue Nietzsche quien más influyó en el joven Bergman, en cuyo pensamiento encontró no solo un eco de su propio gusto por el estudio de la tragedia sino una forma de dar voz a sus

¹⁴² Ingmar Bergman, “Qu’est-ce que ‘faire des films’”. Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch. *Cahiers du Cinéma*, no. 61 (Juillet 1956) : 17.

¹⁴³ Bergman, “Qu’est-ce que ‘faire des films’”, 17.

cuestionamientos hacia la moral cristiana.¹⁴⁴ Respaldo por el descubrimiento de estas nuevas voces afines a su pensamiento, en la adolescencia Bergman comienza a externar los sentimientos de furia y frustración que lleva dentro. En *Linterna mágica* señala: “Amargado y furioso. Herido y ridículo. Aterrorizado y encerrado en mí mismo. Repugnante y lleno de granos. Así era la adolescencia modelo burgués el verano de 1932”.¹⁴⁵ Más adelante insiste en la idea:

Ya no tenía palabras, empecé a tartamudear y a comerme las uñas. El asco que sentía por mí mismo y por el hecho mismo de vivir me ahogaba. Andaba encogido, con la cabeza gacha, lo que me valía continuas reprimendas. Lo curioso es que nunca puse en cuestión mi miserable vida. Creía que tenía que ser así. Seguramente había estado rodeado de mucho amor en mi niñez, pero había olvidado a qué sabía. No sentía amor por nadie ni por nada y menos aún por mí mismo.¹⁴⁶

En 1934, a los dieciséis años de edad, Bergman fue enviado a un programa de intercambio para jóvenes cristianos en Renania, al oeste de Alemania, en donde pasó seis semanas con una familia de pastores simpatizantes de Adolf Hitler.¹⁴⁷ Bergman menciona que el hecho de que su propia familia basara la educación en conceptos como el pecado, la confesión, el castigo y la obediencia ciega a Dios, posiblemente contribuyó a su pasiva aceptación del nazismo. “Nunca habíamos oído hablar de libertad y no teníamos ni la más remota idea de a qué sabía. En un sistema jerárquico, todas las puertas están cerradas”, dice Bergman.¹⁴⁸ Durante este breve período se enamoró de una joven judía que más adelante sería asesinada junto a su familia en un campo de concentración. Cuando Bergman se enteró de este hecho

¹⁴⁴ Cf. Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 40.

¹⁴⁵ Bergman, *Linterna mágica*, 173.

¹⁴⁶ Bergman, *Linterna mágica*, 180.

¹⁴⁷ Sobre este pasaje, Anyssa Neumann señala que “Bergman recuerda cuán musicales fueron sus anfitriones, cantando y tocando varios instrumentos, y también cuán emocionante fue su experiencia de Hitler Youth, con sus deportes, películas y canciones. La familia Weimar llevó a Bergman a un mitin nazi al que asistió Hitler; no está claro si asistieron a la actuación de gala de *Rienzi* de Wagner”. Neumann, “Sound, Act, Presence,” 40.

¹⁴⁸ Bergman, *Linterna mágica*, 15.

atroz le sorprendió que nadie pareciera inmutarse, en especial la comunidad religiosa. Preguntó a su padre “si Dios se interesaba por los amores de los jóvenes. Su padre le respondió que Dios tenía mucho que hacer para interesarse por las historias de amor de la juventud. Entonces, dijo Bergman, ya no me interesa Dios”.¹⁴⁹ Este hecho significativo llevó al joven Bergman a cuestionar férreamente las creencias religiosas que hasta ese momento había acogido. En el imaginario del joven Bergman la ruptura con Dios significaba al mismo tiempo una ruptura con el portador de su palabra, su propio padre, el pastor Erik Bergman.

4.2 Acercamiento al existencialismo

En las múltiples referencias de Bergman a su conflicto con el luteranismo se pueden encontrar lo mismo afirmaciones en contra de la idea de la fe ciega, como aquellas en las que evidencia un desesperado deseo por abrazarla: un impulso constante por renegar y anhelar a Dios al mismo tiempo. En sus memorias, Bergman en ocasiones se refiere a su oposición a Dios como un deseo de tranquilidad y de liberación. En *Linterna mágica* dice al recordar su adolescencia: “El mundo era inteligible y yo dominaba mis sueños y mi realidad. Dios no decía una palabra y Cristo no me atormentaba con su sangre y sus turbias insinuaciones”.¹⁵⁰ Bergman busca liberarse de la pesada carga de la *sola fide*: aquella idea que le fue transmitida de niño respecto a que ningún esfuerzo personal podría valerle el perdón de los pecados; únicamente la total y ciega fe en Cristo sufriente en la Cruz, una idea que solía atemorizarlo.

De acuerdo con la doctrina de la justificación, solo un acto de fe ciega e incondicional puede liberar al individuo de la culpa, y ese acto solo puede ser un obsequio de Dios. Entonces, la salvación radica solo en Dios a través de Cristo. Aunque el hombre reconozca

¹⁴⁹ Moeller, *Literatura del siglo XX*, 94-5.

¹⁵⁰ Bergman, *Linterna Mágica*, 115.

su pecaminosidad y confiese sus faltas no puede hacer nada para merecer la justificación; como criatura pecadora no puede acceder a ella. El pastor luterano e investigador Richard Blake señala que, a pesar de sus mejores esfuerzos, Bergman nunca pudo sentir que sus acciones agradaban a Dios. “La influencia del ‘anciano’ era una carga intolerable para [Bergman]”, dice Blake.¹⁵¹ Bergman también se refiere a su cruzada personal contra el luteranismo como una liberación de los rituales de humillación que, gracias a su padre, creyó eran propios de la doctrina luterana. Dice Bergman:

Si me he opuesto enérgicamente al cristianismo, se debe a que está profundamente marcado por un motivo de humillación muy virulento. Uno de sus principios principales es: “soy un pecador miserable, nacido en pecado, que he pecado todos mis días, etc.”. Nuestra forma de vivir y comportarnos bajo este castigo es completamente atávica. Podría seguir hablando de este ritual de humillación para siempre. Es una de las grandes experiencias básicas. Reacciono muy fuertemente a toda forma de humillación, y una persona en mi situación, en mi posición, ha sido expuesta a toda serie de verdaderas humillaciones. ¡Sin mencionar haber humillado a otros!¹⁵²

En oposición a la actitud de abordar su conflicto religioso desde su perspectiva más optimista, el de la liberación, en otras ocasiones Bergman se refiere a Dios desde la más franca ira:

¡Si existe es un dios claramente desagradable, mezquino, rencoroso y arbitrario, eso es lo que es Dios! ¡Ahí queda eso! No hay más que leer el Antiguo Testamento, donde se muestra en todo su esplendor. Y que digan que este es el dios del amor que ama a los hombres... ¡El mundo no es más que una mierda, como dice Strindberg!¹⁵³

Dentro del catálogo de defectos que Bergman encuentra en Dios, señala con especial ahínco su mutismo: el silencio de Dios, el cual es el punto neurálgico de su conflicto con la religión y de su incapacidad de reconciliación con la fe luterana. En realidad, el ocultamiento de Dios

¹⁵¹ Richard Blake, “Salvation without God,” *Ingmar Bergman. Essays in criticism*, ed. Stuart Kaminsky (London: Oxford University Press, 1975), 168.

¹⁵² Björkman, Torsten and Sima, *Bergman on Bergman*, 81.

¹⁵³ Bergman, *Linterna Mágica*, 122.

no es ningún tema extraño para el luteranismo. Para los luteranos, Dios se revela a los hombres a través de manifestaciones muy claras como la música y la Palabra que habita en el Evangelio, pero también a través de otras poco comprensibles como la ira, y otras más bien contradictorias como el silencio. “Verdaderamente tú eres Dios que te ocultas [...]”¹⁵⁴ profiere el profeta Isaías en el Antiguo Testamento. Para Bergman, estas experiencias, lejos de ser reveladoras, son enigmas atormentadores. La revelación de Dios a través de la ira, explica Blake, se entiende con frecuencia como su venganza contra el pecador y la vindicación de su justicia. Es cierto que la ira es la reacción inmediata de Dios al pecado, pero en la interpretación luterana, esta ira, por contradictorio que parezca, es una manifestación de su amor. La ira que tiene que experimentar el hombre, según Lutero, no es la ira de un Dios implacable sino la ira del bien y la vara rectora del padre.¹⁵⁵ Para Bergman, cuya racionalidad e impaciencia se oponen a la pasividad que advierte en la *sola fide*, tanto la ira y el silencio, más que expresiones del amor de Dios, constituyen manifestaciones incomprensibles de su crueldad.

A mediados de los años cuarenta, Bergman entró en contacto con un grupo de intelectuales que se congregaban en el barrio de Gamla Stan en Estocolmo. La convivencia con este grupo, cercano a las ideas existencialistas de Søren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre y Albert Camus, propició que Bergman diera rienda suelta a su descontento con el luteranismo. Bergman confiesa que las dimensiones políticas y sociales que se discutían en ese grupo de “existencialistas refinados” le eran indiferentes, en especial después de la Segunda Guerra

¹⁵⁴ Is. 45:15.

¹⁵⁵ Cf. Richard Blake, “The Lutheran Milieu of the Films of Ingmar Bergman” (PhD diss., Illinois: Northwestern University, 1972), 92.

Mundial. Su participación con ese grupo intentó mantenerse en la línea de las indagaciones metafísicas; lo expresa de la siguiente manera:

Para mí, en esos días, la gran pregunta era: ¿existe o no existe Dios? ¿Podemos, por una actitud de fe, alcanzar un sentido de comunidad y un mundo mejor? O, si Dios no existe, ¿qué hacemos entonces? ¿Cómo se ve nuestro mundo entonces? En nada de esto hubo el menor color político. Mi revuelta contra la sociedad burguesa fue una revuelta contra el padre.¹⁵⁶

Que la revuelta de Bergman contra el padre encarne una revuelta contra la sociedad burguesa puede ponerse en entredicho al revisar los múltiples pasajes de su conformidad con este tipo de vida a la que siempre estuvo acostumbrado; lo que no está sujeto a dudas es que la revuelta de Bergman contra el luteranismo encarna directamente su conflicto con la vara del padre.

Las preguntas planteadas por Bergman en la cita anterior remiten a una preocupación constante sobre su ética como realizador: el papel que tienen la religión y el arte para crear un sentido de comunidad. Bergman no se pregunta, siguiendo la *sola fide*, si mediante una actitud de fe se puede obtener la justificación, sino si mediante la fe se puede ayudar a construir un mundo mejor. Gracias a los supuestos existencialistas con los que convivió en los años cuarenta, Bergman comienza a trasladar ciertas ideas de la esfera de lo metafísico a la esfera de lo terrenal. Esto es especialmente claro cuando afirma:

[...] vamos a aclarar este asunto del Diablo, de una vez por todas. Para comenzar desde el inicio: la noción de Dios, se podría decir, ha cambiado de aspecto a lo largo de los años, hasta que se ha vuelto tan vaga que se ha desvanecido por completo o bien se ha convertido en algo completamente diferente. Para mí, el infierno siempre ha sido el lugar más sugerente; pero nunca he considerado que esté en otro lugar más que en la tierra. El infierno es creado por los seres humanos, ¡en la tierra! En lo que creía en aquellos días y en el que creí durante mucho tiempo, era la existencia de un mal virulento, que no dependía en absoluto de factores ambientales o hereditarios. Llámelo pecado original o lo que quiera, en cualquier caso, un mal activo, del cual los seres humanos, en lugar de los animales, tienen el monopolio. Nuestra propia naturaleza, como seres humanos, es que dentro de nosotros siempre llevamos

¹⁵⁶ Björkman, Torsten and Sima, *Bergman on Bergman*, 13–4.

tendencias destructivas, conscientes o inconscientes, dirigidas tanto a nosotros mismos como al mundo exterior.¹⁵⁷

A partir de su acercamiento con las ideas existencialistas, Bergman comienza a enfrentar de manera más intelectual su conflicto con el luteranismo, lo cual, además de hacer el asunto más inteligible, le resulta muy útil como material temático para sus próximas obras fílmicas.

4.3 El anuncio de la crisis religiosa en el *Díptico medieval*

Bergman inicia su carrera como cineasta en 1945, período de la posguerra que coincide con su acercamiento a las ideas existencialistas tan en boga por aquel entonces en los círculos intelectuales europeos. Desde las películas de su primer período aparecen las temáticas sobre el individuo en tanto existente, abordado desde sus particulares entornos y afectividades, con lo que “Bergman invita al espectador a realizar un viaje introspectivo cuyo fruto no resulta siempre agradable, por sus connotaciones un tanto fatalistas con respecto a la naturaleza humana”.¹⁵⁸

En sus primeras obras, Bergman se interesa por el origen del hombre, su naturaleza y su fin en la tierra. Se pregunta también sobre la naturaleza del mal y la relación del hombre con Dios, así como el papel de la religión como mediadora de esta. En películas como *Crisis* (1946), *Barco a la India* (1947), *Ciudad Portuaria* (1948) y *Prisión* (1949) estas temáticas se tratan de manera un tanto incipiente, pero se puede advertir en ellas el germen de lo que será la obsesión temática del segundo período, el de indagación metafísica.

Las primeras obras de este segundo período, en especial las del *Díptico medieval: El séptimo sello* (1957) y *El manantial de la doncella* (1960), vaticinan la crisis religiosa que

¹⁵⁷ Björkman, Torsten and Sima, *Bergman on Bergman*, 40.

¹⁵⁸ Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 156.

Bergman experimentará más adelante y dramatizará en el *Tríptico del silencio de Dios*. Muchos de los dichos de Bergman emitidos durante y sobre este período de su carrera confirman dicha tensión. En la entrada del 2 de mayo de 1957 de su *Cuaderno de trabajo*, en la que Bergman da cuenta de la realización de *Fresas salvajes* (1957), menciona:

Dios dame fuerzas para hacer esta película sin miedo, sin mirar de soslayo y sin abatimiento, y pese a todo con humildad de modo que no haga teatro conmigo mismo, sino que hable con sinceridad, con toda la sinceridad que pueda hasta el extremo. No sé bien por qué ha resultado precisamente esta película, pero sé que es preciso utilizarme a mí mismo como madera y como hacha, después de todo es el único material del que dispongo. Así que seguiré con esto mientras me lo permitan y mientras pueda. Solo pido ser capaz de evitar ese miedo paralizante y la desconfianza hacia mi propia capacidad.¹⁵⁹

Del mismo período, durante la filmación de *El séptimo sello*, señala:

Hacer lo que uno tiene la obligación de hacer, no tratar de hacer trampas ni de escaquearse ni zafarse por mucho que cueste. Llevar a cabo lo que uno se ha propuesto. Pensar en lo de S. D. G. y actuar en consecuencia. Uno no tiene por qué comprometerse a más de lo que puede hacer. Saber rendirse cuando es infructuoso luchar. Reconocer una derrota. No ser siempre el mejor. Concederse el perdón, porque nadie más nos lo concede (o nadie se molesta en hacerlo). S.D.G.: *Soli deo gloria* (“Solo a Dios la Gloria”).¹⁶⁰

De manera similar, en *Imágenes* indica: “Cuando hice *El séptimo sello* la oración, tanto por mí como por los demás, era una realidad central en mi vida. Rezar era un acto completamente natural”.¹⁶¹ Bergman pide fuerza y disciplina a Dios para llevar a buen puerto su labor artística, siempre acorde con la ética luterana del trabajo. Al mismo tiempo, Bergman evoca la máxima de Johann Sebastian Bach: *Solo a Dios la Gloria*. Bergman, incluso firma la portada del guion de *El séptimo sello* con la inscripción S.D.G., tal como hiciera J.S. Bach con sus partituras. “Pensar en lo de S. D. G. y actuar en consecuencia” implica que su labor

¹⁵⁹ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 64.

¹⁶⁰ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 57.

¹⁶¹ Bergman, *Imágenes*, 207.

artística aún se encuentra alineada a la máxima luterana: la gloria de Dios, aunque esta idea muy pronto será puesta en perspectiva.

En el *Séptimo sello*, el Caballero Antonius Block viaja de regreso de las Cruzadas a su Suecia natal, al lado de su escudero Jöns. Aunque el contexto es la Europa medieval, las reflexiones del Caballero son más propias de las meditaciones del existencialismo de la posguerra. “Las dudas que articula Antonius pertenecen a una conciencia moderna: las ansiedades de un mundo sin Dios eran simplemente impensables en el estable y seguro universo de Dios del siglo XIV”.¹⁶² Bergman plantea un mundo poblado de horrores, especialmente silencioso, en el que se puede percibir el asedio constante de la muerte en las poblaciones asoladas por la peste. Al inicio de la película, en voz en *off*, un narrador omnisciente lee un pasaje del Apocalipsis: “Y cuando él abrió el séptimo sello, hubo silencio en el cielo casi por media hora”.¹⁶³ La trama se desarrolla en un mundo silencioso y poblado de horrores en el que Dios se niega a manifestarse. “La crueldad absurda de la existencia en *El Séptimo Sello* proviene inevitablemente de un Dios que está ausente o indiferente, pero, en cualquier caso, silencioso”.¹⁶⁴

Como señalé en la introducción de este trabajo, *El séptimo sello* encuentra su origen en una pieza teatral llamada *Pintura sobre madera* (1959). Bergman indica que esta pieza teatral se encontraba motivada por los recuerdos de su infancia en los que acompañaba a su padre a predicar por las iglesias de los poblados cercanos a Estocolmo. Al interior de la iglesia de Täby, un fresco medieval de Albertus Pictor llamó la atención de Bergman. En el fresco se puede observar a un Caballero jugando al ajedrez con la Muerte. Bergman encontró en

¹⁶² Phoebe Pua, “Compositions of Crisis: Sound and Silence in the Films of Bergman and Tarkovsky,” MA Diss. (Australia: Australian National University, 2013), 14.

¹⁶³ Ap. 8:1.

¹⁶⁴ Phoebe Pua, “Compositions of Crisis,” 14.

esta obra los motivos para ensayar sobre la indiferencia de Dios, primero en *Pintura en madera* y posteriormente en *El séptimo sello*. De hecho, el título provisional de la película era *El Caballero y la Muerte*.¹⁶⁵ La Muerte, personificada en un personaje pálido, sombrío y cubierto por una capa negra, se encuentra siempre presente cuando el Caballero profiere sus plegarias hacia Dios, mientras que este se encuentra siempre ausente. El Caballero reta a la Muerte a una partida de ajedrez con la condición de que, si gana la partida, la Muerte le perdonará la vida. Pero lo que realmente le interesa al Caballero no es eludir su destino fatal sino ganar algo de tiempo para seguir buscando respuestas a sus preguntas sobre la naturaleza del mal y el incomprensible silencio de Dios.

Antonius y Jöns cabalgan hacia una iglesia y escuchan repicar las campanas, lo que en principio debe anunciar el inicio del servicio. Jöns tararea una canción sobre la distancia de Dios y la proximidad del Diablo: “Arriba está el Dios Todopoderoso, tan lejos. Pero tu hermano el Diablo te encontrarás en todos los niveles”.¹⁶⁶ Cuando arriban al lugar, pese al sonido de las campanas, encuentran que la iglesia está vacía; en ella hay abandono y silencio. El caballero observa sobre el Cristo la pintura de un hombre sufriente que se encuentra entre Dios y el Diablo. El hombre mira suplicante hacia Dios, pero él permanece indiferente. La pintura confirma la insinuación de la canción de Jöns: el Diablo está siempre más cercano al hombre que Dios. En otra escena, cuando el Caballero busca la confesión, en el confesionario se encuentra nuevamente con la Muerte. Sin saber que se trata de ella, el Caballero inicia su súplica por respuestas. Cuando la Muerte sugiere que posiblemente no haya Dios, Block medita sobre la posibilidad de que tal vez este sea la proyección subjetiva de una serie de

¹⁶⁵ Cf. “Media gallery for The Seventh Seal,” *Ingmar Bergman Foundation*, <https://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal/media#item-20>

¹⁶⁶ Bergman, *Four Screenplays*, 102.

necesidades, miedos y angustias que habitan en el interior del individuo. Y, aun así, bajo ese entendimiento, busca arrancar esa espina de su corazón llamada Dios. Las preguntas planteadas por el Caballero sobre el silencio de Dios a lo largo del filme son casi retóricas: desconfía de lo que le dice la Muerte y poco a poco acepta las intuiciones que guarda en su interior: tal vez allá afuera no hay nada.

En esta película, Dios guarda silencio, pero Bergman hace repicar las campanas. A partir de esta llamada de atención, proveniente de una iglesia vacía, Antonius comienza su proceso de aceptación del silencio de Dios. Al final de *El séptimo sello*, Bergman plantea la sugerencia de que el individuo es capaz de hacerse consciente de la indiferencia y del silencio de Dios, y de que no existe ruego o mérito humano que le obligue a manifestarse. Y es que, en la relación entre Dios y el hombre, de acuerdo con Lutero, es Dios quien toma la iniciativa:

Si el hombre ha de tratar con Dios y recibir algo de él, debe suceder de esta manera, no que el hombre comience y ponga la primera piedra, sino que solo Dios, sin ninguna súplica o deseo del hombre, debe venir primero y darle una promesa. Esta palabra de Dios es el principio, el fundamento, la roca sobre la cual, después, todas las obras, palabras y pensamientos del hombre deben edificarse.¹⁶⁷

Para Bergman, la aceptación del silencio de Dios —esto es muy importante— no implica una sugerencia sobre su inexistencia, sino del entendimiento de su naturaleza: la crueldad. Jöns, el escudero, es la contraparte del Caballero: se muestra indiferente al silencio de Dios y a las tribulaciones de los cuestionamientos metafísicos, y esto le hace vivir en paz, contrario a Antonius Block, quien tal como Bergman, ha vivido bajo el peso de la losa de la religión y de las dudas de la fe.

¹⁶⁷ Lutero citado por Blake, “The Lutheran Milieu,” 92.

El *Séptimo sello* culmina en una tensión que se debate entre el optimismo y el pesimismo. En esta película, el optimismo, además de estar representado en Jöns, lo encarnan una pareja de artistas viajeros, Jof (José) y Mia (María), que en compañía de su pequeño hijo Miguel se dirigen a la Fiesta de todos los Santos. Jof, bufón alegre e inocente, suele tener todo tipo de sueños y visiones de carácter religioso que son tomados con desconfianza por Mia, debido a sus exageraciones. En una de sus visiones, la Virgen María juega con el niño Jesús. La escena está acompañada por una gran luminosidad y por sonidos suaves y armónicos que son una especie de paréntesis en medio de los horrores circundantes. Mia le pide que pare con sus historias o de lo contrario la gente pensará que es un imbécil. En los breves momentos en que Antonius convive con los artistas viajeros, símbolo de la Sagrada Familia, logra olvidarse momentáneamente de sus tormentos y confiesa que a su lado sus grandes preocupaciones pierden su importancia. La pequeña comunidad que establece con ellos por un instante, compartiendo fresas salvajes, leche fresca, y cantando canciones, le otorgan alegría y consuelo al Caballero Antonius Block. Durante la escritura del guion de esta película, Bergman anota en su *Diario de trabajo*:

Si el Caballero va a morir en breve y sabe que esas son las últimas horas para luchar con todas sus fuerzas, hallará de repente que la vida posee una belleza incomprensible; una belleza que Mia le comunica en su escena bucólica. Puede que también me interese que Jof participe ahí también, que compartan con él pan y vino. Que vayan juntos, que él pueda verlos. Esto es importante e irrenunciable. La vida es un tesoro. ¡La vida es un tesoro! Qué banalidad más inconmensurable. Ingenia algo mejor. Si puedes. Trata de escribir esta película de modo que sea consecuente con tu experiencia, pero también con otro tipo de asquerosidades. ¡Inténtalo!¹⁶⁸

¹⁶⁸ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 29-30.

Estos dichos muestran el conflicto de Bergman entre el anhelo y el desprecio por la fe que atravesaba en este momento de su vida y que dramatiza en las dos obras del *Díptico medieval*.

En el mismo sentido, señala en *Imágenes*:

Como en aquella época yo estaba firmemente atrapado en la problemática religiosa presenté dos opiniones, una al lado de la otra. A cada una se le permitió hablar su propio idioma. Por eso reina un relativo alto al juego entre la devoción infantil y el duro racionalismo. No hay complicaciones neuróticas entre el caballero y su escudero. Y luego, la Santidad del Ser humano. Jof y Mia representan algo importante para mí: si uno quita la teología queda lo Santo. Además, hay una bondad juguetona en la imagen de la familia.¹⁶⁹

Este es un punto crucial dentro del proceso espiritual de Bergman: a partir de este período abrazó la idea de que la divinidad no es una realidad que habita fuera del hombre sino dentro de él, una idea que le será de gran utilidad más adelante, durante su crisis religiosa.

La figura atormentada de Antonius Block se retoma en el granjero medieval Töre en *El manantial de doncella* (1960). En esta obra, la joven Karin, hija de Töre, es violada y asesinada mientras se dirige a llevar una ofrenda de flores a un altar de la Virgen María. Su padre, un devoto cristiano, no entiende por qué Dios permite atrocidades de tal magnitud. El personaje de Töre se encuentra desesperado y cuestiona a Dios, pero a diferencia del Caballero de *El séptimo sello* sus cuestionamientos provienen del dolor más profundo. El cristiano Töre abandona la compasión y el perdón por un momento y decide acabar con la vida de los asesinos de su hija. Antes de consumir su venganza, Töre, en compañía de su familia, realiza un ritual pagano al pie de una fogata. Más adelante, arrodillado ante el cuerpo de su hija, Töre se arrepiente de su acto, reclama y pide perdón a Dios al mismo tiempo. Pese a estar embargado por un profundo dolor promete construir una iglesia en ese mismo lugar. *Credo quia absurdum*. Después de estas súplicas, al levantar el cuerpo de su hija, brota un

¹⁶⁹ Bergman, *Imágenes*, 204.

bello manantial de agua cristalina, como una respuesta de Dios a los ruegos de Töre, quien se ha arrepentido de su regreso al paganismo. La escena se ilumina y, de manera extradiegética, emergen los cantos que profieren:

Oh Señor, recibe mi alma
Y dame paz eterna
Concédeme paz eterna
A tu lado, oh Señor¹⁷⁰

El crítico Carlos Staehlin señala que en esta parábola se presenta “la victoria del cristianismo sobre el paganismo, no por destrucción, sino por conversión. Es decir, una victoria según el auténtico espíritu cristiano, gracias a la inmolación de una víctima inocente y a una milagrosa intervención de Dios”.¹⁷¹ Tal como Töre abandona por un momento los valores del perdón y la compasión, Bergman se olvida por un momento del principio luterano respecto a que, en la relación entre el hombre y Dios, este último es quien toma la iniciativa.

En su debate con la fe, Bergman demanda manifestaciones palpables, y representa esta esperanza en el milagro final de *El manantial de doncella*, en el que Dios se manifiesta ante las súplicas de un hombre desesperado y arrepentido. Es importante señalar que, a partir del *Díptico medieval*, Bergman recurrirá a diferentes artilugios similares a este y al de la escena de la Sagrada Familia en *El Séptimo sello*, para representar en pantalla las manifestaciones de Dios, mismas que no siempre son identificadas por los personajes. La paradoja y autocrítica que plantea Bergman con esto es la demanda por parte de los personajes de manifestaciones de Dios y su simultánea incapacidad para advertirlas cuando estas se presentan.

¹⁷⁰ “The Virgin Spring,” *Subslikescript*, https://subslikescript.com/movie/The_Virgin_Spring-53976. Los arreglos musicales de este y los otros breves fragmentos musicales que aparecen en la película son de Erik Nordgren.

¹⁷¹ Staehlin citado por Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 204.

El *Díptico medieval* da cuenta del debate de Bergman durante la primera parte de este período que, como un péndulo, oscila entre el deseo de abandonar la fe y el deseo de abandonarse en ella. El *Séptimo sello*, indica Bergman, es “definitivamente una de las últimas expresiones de fe manifiesta, expresiones que había heredado de mi padre y que llevaba conmigo desde la infancia”.¹⁷² Birgitta Steene señala que en *El séptimo sello* se descartó una escena en la que el Caballero profiere las siguientes palabras:

Cada mañana y cada noche estiro mis brazos hacia los santos, hacia Dios [...]. Una y otra vez me estremezco con absoluta certeza. A través de las brumas de la apatía espiritual, la cercanía de Dios me golpea, como el golpe de una gran campana. De repente mi vacío se llena de música, casi sin clave, pero como llevado por innumerables voces. Entonces grito a través de mi oscuridad, y mi grito es como un susurro: “¡Para tu gloria, oh Dios! ¡Para tu gloria vivo! ¡Para tu gloria!”. Así que lloro en la oscuridad. Entonces la cosa espantosa golpea todos mis nervios. Mi certeza muere como si alguien la hubiera destruido. La campana enorme calla.¹⁷³

Bergman, en voz del Caballero, por un lado, profiere los estertores de un período de su vida en el que no tenía mayores dificultades en aceptar la fe y, por otro, esboza una intuición capital dentro de su proceso de rendir cuentas con su herencia religiosa: el silencio de Dios posiblemente puede ser sustituido con música. Sin embargo, el proceso religioso de Bergman, señalado a lo largo de este capítulo, no constituyó una verdadera crisis sino hasta el final del *Díptico*, misma que dramatiza en las películas que constituyen el *Tríptico del silencio de Dios*, filmadas a inicios de la década de 1960.

¹⁷² Bergman, *Imágenes*, 207.

¹⁷³ Steene, *Ingmar Bergman. A Reference*, 38.

4.4 Representación de la crisis religiosa en el *Tríptico del silencio de Dios*

En 1961, mientras inicia el guion de *Luz de invierno* (1963), segunda película del *Tríptico*, Bergman anota en su *Cuaderno de trabajo* la siguiente “Conversación con Dios”:

[...] Esto sé: Un “yo” entra en una iglesia desierta para conversar con Dios para por fin hincarse de rodillas, pedir abiertamente hablar con Dios, obtener respuestas, renunciar definitivamente a la resistencia o a la lucha o a esa complicación ininterrumpida. La atadura más fuerte al padre, a la exigencia de seguridad o al que no existe que es una voz burlona procedente de siglos y generaciones pasadas. Bueno. Ante ese altar mayor primitivo de esa iglesia abandonada se desarrolla ahora este drama de una vida humana. Los sentimientos se materializan y desaparecen. Todo el rato ese yo que lucha en el centro. Un yo que amenaza, se derrumba, ruega y trata de hallar cierta claridad en medio de su desconcierto sin límites. El padre que lo azota sobre el comulgatorio con una vara. [...]. Esta es mi Getsemaní. La crucifixión. El juicio. Ahora tomo mi propio camino, un camino que se aleja de todo esto que ya está anticuado y en lo que no quiero pensar.¹⁷⁴

Si en el *Díptico medieval* Bergman da cuenta del inicio de su discusión con los postulados de la doctrina luterana, en el *Tríptico* enfrenta la crisis religiosa en la que se convirtió dicho debate, tal y como se sugiere en esta “Conversación con Dios”. Con *El Tríptico*, Bergman da cuenta de su propio desarrollo espiritual en el que transita de la angustia ocasionada por las dudas de la fe hacia una posición de resignación. El *Tríptico del silencio de Dios* es para Bergman, retomando sus propias palabras, su propia Getsemaní, su propia crucifixión, su propio juicio.

El conflicto de Bergman con el luteranismo se vincula directamente con la vara de Dios que, a su vez, para él es la vara del padre. Durante su crisis religiosa, Bergman toma conciencia de este fenómeno, condición que le permite focalizar aquellos elementos del *ethos* luterano de los que precisa desvincularse, tales como la indeleble condena por ser una criatura

¹⁷⁴ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 124-5. La ortografía y la puntuación vienen de la traducción de Carmen Morales.

pecadora, la *sola fide*, que para este momento de su vida se opone a su intelectualidad y, en especial, pretende enfrentar de una vez por todas el problema del silencio de Dios. Bergman emprende un proceso de depuración y de adaptación de conceptos que le ayuda a proponer una argumentación en la que se mantengan aquellos elementos del luteranismo con los que más cómodo se siente, tales como la idea del poder redentor del amor y la de la música, como una fuente de alegría y consuelo.

La filmación del *Tríptico* coincide con la obsesión de Bergman y Käbi Laretei por la música de Bach, una obsesión que influyó determinadamente en la propuesta del cine de cámara. A partir de este momento y hasta el final de su carrera, la música de Bach adquiere una gran importancia en la composición de sus bandas sonoras, y desplaza casi por completo la música por encargo y la preexistente de otros compositores. Sin embargo, la importancia de Bach para Bergman no se limita al terreno de la composición de las bandas sonoras o al sentimiento de comunión artística, como señalé en el capítulo anterior. Durante este período, la música de Bach le sirvió a Bergman como mediación entre el relato del hombre que vive bajo un *cielo vacío y frío*¹⁷⁵ y el relato de un Dios cada vez más silencioso e incomprensible para él.

En *Linterna mágica*, Bergman refiere una anécdota especialmente conmovedora y significativa sobre su relación con la música de Bach, en la que el director sueco equipara su propia tristeza con la del compositor alemán:

El domingo estamos Erland Josephson y yo en mi despacho hablando de Juan Sebastián Bach. El maestro acababa de regresar de un viaje, durante su ausencia habían muerto su esposa y dos de sus hijos. Escribió en su diario: “Dios mío, no dejes que pierda mi alegría”. Desde que tengo uso de razón he vivido con eso que Bach llamaba su alegría. Me salvó de crisis y miserias y funcionó con la misma fidelidad que mi corazón. A veces avasalladora y difícil de manejar,

¹⁷⁵ Esta expresión fue acuñada por Bergman en “La peau du serpent (présentation de ‘Persona’)”, traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch, *Cahiers du Cinéma*, no. 188 (Mars 1967): 18.

pero jamás hostil ni destructiva. Bach llamaba a ese estado su alegría, una alegría de Dios. “Dios mío, no dejes que pierda mi alegría”.¹⁷⁶

La referencia de Bergman sobre este hecho es inexacta, pero no por ello deja de ser significativa. Durante 1720, Bach pasó una temporada en Karlsbad por invitación de su empleador, el Príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. A su regreso a Köthen, Bach se enteró de la repentina muerte de su primera esposa, Maria Barbara, quien fue sepultada hacia el 7 de julio de ese mismo año. Se ha especulado que entre las posibles causas de su muerte pudieran estar la neumonía o las complicaciones del embarazo; sin embargo, no existe certeza ni sobre el supuesto embarazo ni sobre las causas reales de su fallecimiento. La fuente principal de este hecho es el célebre *Nekrolog* de J.S. Bach, elaborado por C.P.E Bach y Johann Friedrich Agricola, aparecido en 1754. En él señalan:

Después de haber tenido un feliz matrimonio con esta su primera esposa durante 13 años, en Köthen, en 1720, [J.S Bach] sintió el dolor de encontrarla muerta y enterrada a su regreso de un viaje a Karlsbad con su príncipe; no obstante, la dejó sana y fresca a su salida. La primera noticia de que había fallecido le llegó cuando entró en su casa.¹⁷⁷

Johann Sebastian Bach y Maria Barbara tuvieron seis hijos en total, de los cuales tres fallecieron prematuramente: Johann Christoph y Maria Sophia en 1713 y Leopold Augustus en 1719, pero ninguno de ellos en 1720. Bergman se refiere a un supuesto diario de Bach en el que da cuenta del fallecimiento de dos de sus hijos; sin embargo, no existe algo como tal. A lo largo de los años, los especialistas han reunido cientos de cartas, anécdotas, papeles familiares, manuscritos y todo tipo de registros de la autoría de Bach, los cuales se encuentran

¹⁷⁶ Bergman, *Linterna mágica*, 67,

¹⁷⁷ Johann Friedrich Agricola und Carl Philipp Emanuel Bach, “Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate” (Leipzig: Bach-Dokumente, Band 3, Nr. 666), <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1754-leipzig-nekrolog-auf-johann-sebastian-bach-und-trauerkantate>

concentrados mayoritariamente en el *Bach Archiv Leipzig*.¹⁷⁸ De estos documentos, un corpus significativo ha sido publicado en las antologías *The Bach Reader*¹⁷⁹ y *The New Bach Reader*.¹⁸⁰ En estas obras, la única referencia al suceso antes señalado es la necrología elaborada por C.P.E. Bach y Agricola. Ninguna otra nota del propio J.S. Bach da cuenta de este hecho.

Por otro lado, es un relato conocido en los estudios bachianos que la *Partita para violín solo número 2* (BWV 1004), que data de este período de Bach en Köthen, es un homenaje póstumo a Maria Barbara. Musicólogos como Raymond Erickson y Helga Thoene sugieren que la chacona, el movimiento final de la obra, pudo ser concebida más como un *tombeau*, en el que se pueden apreciar ecos de composiciones previas con diversos motivos luteranos, de los cuales la alegría que reina sobre la muerte es uno recurrente.¹⁸¹ Es muy posible que Bergman haya mezclado algunos de estos elementos en su memoria durante la conversación con Erland Josephson, pero lo relevante aquí no es la exactitud de la anécdota sino la importancia de este motivo para su propio proceso espiritual. Evocando a Bach, Bergman suplica a Dios no perder su alegría. Un hecho significativo es que esta conversación tuvo lugar en 1963, mismo año en que escribe su *Conversación con Dios*, y un año después del llamado *año Bach*.

Cuando Bergman afirma que la música de Bach es una fuente de alegría y consuelo para él, en realidad está siguiendo el entendimiento luterano sobre la música. De acuerdo con

¹⁷⁸ <https://www.bach-leipzig.de/en/bach-archiv>

¹⁷⁹ David, Hans Theodore and Arthur Mendel, eds. *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company, 1966.

¹⁸⁰ David, Hans Theodore, Arthur Mendel and Christoph Wolff, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company, 1999.

¹⁸¹ A propósito de esto pueden consultarse los trabajos: Stroh, Irene. "Bach Ciaccona for Solo Violin: Hidden Chorales and Messages." PhD Diss. Indiana: Ball State University, 2011, y Araújo, Margarida. "Dreams. A Journey through Bach's Chaconne." Konstnärligt mastersprogram i musik. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2011.

esta argumentación, la música de Bach tiene la facultad de alegrar al hombre porque es un don de Dios, pero en este punto Bergman duda de los dones de Dios porque desconfía de su bondad y se empeña en señalar su crueldad. Para este momento de su vida, la fe de Bergman se encuentra titubeante: al mismo tiempo que profiere ruegos a Dios, también busca desvincularse de él. Bergman no tiene reparos en aceptar el argumento luterano de que uno de los propósitos de la música es alegrar el espíritu del hombre, pero tiene dificultades en aceptar el argumento sobre su naturaleza: ser un don de Dios. En este debate surge una paradoja difícil de solucionar: si Bergman acepta que la música es un don y una manifestación de Dios al hombre, esto quiere decir que no calla, y su pretendido problema sobre el silencio de Dios quedaría sin efecto. Es por ello que Bergman, influenciado por el existencialismo, con el que comulga en esta época, busca modificar a conveniencia esta argumentación para intentar desvincular la música de la idea de ser un don de Dios. Pero no solo esto, Bergman quiere desprenderse en general de toda la idea del Dios luterano con que fue educado. Bergman quiere posar los pies en la tierra y no entre el cielo y el infierno imaginados por el luteranismo. Bergman quiere abrazar la razón y no abandonarse al absurdo de la *sola fide*. En última instancia, Bergman quiere desprenderse de la carga negativa que el luteranismo ha ejercido sobre él por medio de una depuración de conceptos; es decir, pretende solucionar su crisis espiritual por medio de un proceso intelectual, lo cual le conducirá a un sinnúmero de contradicciones.

Debido a la cercanía que tuvo desde años atrás con las ideas existencialistas y a su creciente agrado por el pensamiento de Søren Kierkegaard, durante la concepción del *Tríptico* Bergman establece un debate con algunas de las ideas centrales del filósofo danés, mismas que quedan plasmadas en estas obras fílmicas. Este debate le resulta de gran ayuda

a Bergman en su propósito de desmontar la idea de Dios con la que fue educado y en la construcción de un nuevo entendimiento sobre la divinidad.

En 1990, Bergman recibió el Premio Sonning que la Universidad de Copenhague concede cada dos años a las contribuciones destacadas a la cultura europea. Durante su recepción, Bergman ofreció un discurso titulado “Mis ángeles daneses”. Con estos ángeles Bergman se refiere a Søren Kierkegaard y a su obra *La enfermedad mortal* (1849), a Georg Brandes y a su libro *William Shakespeare: A Critical Study* (1934) y a Kaj Munk y a su obra de teatro *La palabra* (1925). Dice Bergman en dicho discurso:

Por una razón desconocida para mí, mi abuelo leyó a Kierkegaard y tenía su colección de escritos. Cuando miré en su estantería, vi sus libros con títulos peculiares y sugerentes. Uno de los libros en particular —yo debía de tener 16 años— tenía un resplandor peculiar y de alguna manera me decía: “¡léeme!”. No sé si ese volumen en particular me parecía tan especial porque lucía usado y misterioso o porque mi abuelo había subrayado mucho en él; era un libro llamado *La enfermedad mortal*. Lo leí como atraído por un imán secreto. Y debo decir que a los 16 años probablemente no entendí todo lo que estaba felizmente escrito en ese libro. Hace poco intenté conseguirlo en la Biblioteca Real de Estocolmo, y no encontré un ejemplar, pero me gustaría volver a leerlo ahora en mi vejez. He reflexionado mucho sobre lo que había en ese libro que me atrajo tanto, aunque no lo entendiera. Pero imagino que un niño que se está convirtiendo en un hombre joven, y que vive una vida emocional muy intensa, puede que no escuche tanto las formulaciones como el tono. Y hubo algo en el tono de ese libro, en su oscuridad, en su agresividad, en su alegría, que me impresionó profundamente.¹⁸²

Pese a afirmar que en su adolescencia no entendió este ensayo del danés, Bergman fue un prolífico lector de su obra, misma que tuvo una repercusión relevante en el contenido de las obras filmicas de su período existencialista. Bergman busca construir una nueva argumentación que se adapte a su muy particular experiencia individual, enmarcada en sus propias circunstancias y no necesariamente en un ideal cristiano universal e incomprensible.

¹⁸² Ingmar Bergman, “Mine danske engle,” *Universitetsavisen* (Januar 1990).

Es bien conocido el pasaje del Diario de Kierkegaard en el que reflexiona sobre su búsqueda de conocimiento, una búsqueda análoga a la emprendida por Bergman:

Lo que necesito es ver con claridad qué debo hacer y no qué debo conocer, a no ser en la medida en la que el conocimiento debe preceder cualquier acción. Se trata de entender mi destino, de ver lo que la divinidad quiere que haga. Lo que importa es encontrar una verdad que sea la verdad para mí, encontrar esa idea por la cual querer vivir y morir. [...] ¿De qué me serviría ser capaz de desarrollar el significado del cristianismo, ser capaz de aclarar muchos fenómenos particulares, si ellos no tuviesen para mí mismo y mi vida un sentido más profundo? [...] Para encontrar esa idea, o, mejor dicho, para encontrarme a mí mismo, no me sirve avanzar más y más en el mundo.¹⁸³

Bergman encontró en el pensamiento de Kierkegaard el respaldo intelectual para emprender su propio debate con el luteranismo, mismo que queda manifiesto en las obras del *Tríptico*; aunque no debe suponerse que Bergman tome de manera literal las ideas de Kierkegaard sobre sus temas de interés, el director sueco retoma y adapta los argumentos que mejor se acomoden en la construcción de su nueva argumentación. De acuerdo con el testimonio del mismo Bergman, realizar el *Tríptico* constituyó un proceso artístico e intelectual que lo liberó del influjo negativo de su herencia luterana, de su temor a la muerte y, en general, de la imagen de Dios con la que fue educado.

Una de las ideas que a Bergman le urge desmontar durante este proceso es la de la música como un don de Dios. De acuerdo con Lutero, el hecho de que la música sea un don de Dios supone que este arte sobrepasa al resto de las ciencias y las artes creadas por el hombre. En el imaginario de Bergman, desmontar esta idea permite liberar a la música del dominio de Dios para regresarla al dominio del genio humano. De acuerdo con Lutero, el cristiano dispuesto a abandonarse en la fe tiene que estar dispuesto a *escuchar* la palabra de

¹⁸³ Søren Kierkegaard. *Los primeros diarios*. Volumen I 1834-1837, trad. María J. Binetti [México: Universidad Iberoamericana, 2011 (*Pap.* I A 75)], 80. Las siglas *Pap.* se refieren a la catalogación de los *Søren Kierkegaards Papirer*.

Dios, pero Bergman, llegado a este punto, ya no está dispuesto a seguir buscando la palabra de Dios; sin embargo, está dispuesto a escuchar la música de Bach. Bergman parece decir: “si Dios calla, no importa, el hombre siempre tendrá la música de Bach”. De acuerdo con Lutero, en el momento en que el hombre oye la palabra de Dios se santifica.¹⁸⁴ Siguiendo esta argumentación, si la música comparte las mismas cualidades que la palabra de Dios, cuando el hombre escucha atentamente la música se santifica igualmente. Bergman busca esta cualidad en la música, pero sin la mediación de Dios. En sus apuntes sobre la Sagrada Familia que aparece en *El séptimo sello*, Bergman menciona: “si uno quita la teología queda lo Santo”.¹⁸⁵ Esta afirmación en realidad es imprecisa porque *teología* y *santidad* no son términos antitéticos; sin embargo, dicha sentencia da cuenta de la necesidad de Bergman de una adaptación terminológica. Bergman sugiere que la divinidad y la santidad no son necesariamente realidades externas al hombre, sino realidades que habitan en su interior, mismas que no requieren ser nombradas. Durante una conversación con Marie Nyreerod en la isla de Fårö, Bergman afirmó:

No deberíamos hablar de Dios sino de la santidad dentro del hombre y que, a través de los músicos, los profetas y los santos, nos hemos iluminado sobre otros mundos. Particularmente a través de la música, por supuesto.¹⁸⁶

Esta idea se reafirma con lo señalado por Bergman hacia el final de su vida, y que recupero en el Preludio de este trabajo: “Creo en otros mundos, otras realidades. Pero mis profetas son Bach y Beethoven; definitivamente muestran otro mundo”.¹⁸⁷ Si Bach establece un contrapunto teológico con Dios y dedica su obra a glorificarlo, Bergman, en este momento

¹⁸⁴ Cf. Belting, *Imagen y culto*, 714.

¹⁸⁵ Bergman, *Imágenes*, 204.

¹⁸⁶ Berman en conversación con Marie Nyreerod, “Bergman and Fårö Island” (UK & Sweden: BBC, 2003), <https://www.sam-network.org/video/bergman-and-faro-island-1-6>

¹⁸⁷ Bergman citado por Per. F. Broman, “Music, Sound and Silence in the Films of Ingmar Bergman,” *Music, Sound and Filmmakers*, ed. James Wierzbiki (New York: Routledge, 2012), 16.

de su vida, busca hacer lo mismo con el compositor alemán, a quien ve como un santo que habita la tierra. Para este momento de su carrera, Bergman deja de anhelar la palabra de Dios y llena dicho vacío con la música de Bach.

En el capítulo siguiente, y último de este trabajo, abordo a profundidad este complicado proceso artístico e intelectual —mediado por el pensamiento de Kierkegaard— que supuso la concepción del *Tríptico*, gracias al cual Bergman encontró en la música de Bach la respuesta al problema del silencio de Dios.

5. El *Tríptico del silencio de Dios*: Bach como respuesta

El segundo período de la filmografía de Ingmar Bergman, en donde se inscribe el *Tríptico*, se encuentra atravesado por meditaciones sobre la relación del hombre con Dios y sobre el problema mismo del hombre desde una perspectiva existencial.¹⁸⁸ Desde las primeras obras de este segundo período se observan reflexiones sobre algunos postulados de autores como Nietzsche y Strindberg. Algunas obras de la primera parte de este segundo período encarnan expresiones dolorosas de la pérdida de fe y del concepto mismo de Dios, por lo que han sido ampliamente observadas desde la proclamación de Nietzsche: “¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos, asesinos entre todos los asesinos?”.¹⁸⁹ La influencia del pensamiento de Sartre y de Camus ha sido observada especialmente en las obras de su tercer período fílmico, aquel que he denominado “El individuo en la sociedad”. En películas tan notables como *Persona* (1966), *La hora del lobo* (1967), *La vergüenza* (1968) y *Pasión* (1968), una vez superada la crisis religiosa de su segundo período, Bergman parte del supuesto de que el único responsable de su existencia es el individuo mismo y como tal debe afrontar las circunstancias y los horrores que lo circundan.

Algunos estudiosos se han detenido a observar la influencia de Strindberg a lo largo de todos los períodos de la filmografía de Bergman. Algunos de los temas más observados al respecto son los estados de confusión mental, la misoginia, el heroísmo de las mujeres y el matrimonio. Del mismo modo, también suele señalarse la imitación que realiza Bergman de

¹⁸⁸ Véase apartado 1.2 “Segundo período: La indagación metafísica”.

¹⁸⁹ Fragmento del “Aforismo 125” de la *Gaya Ciencia* en Friedrich Nietzsche, *Obras Completas*, volumen III: *Obras de madurez*. ed. Diego Sánchez Meca; trad. Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani, Diego Sánchez Meca y Juan Luis Vermal (Madrid: Tecnos, 2014), 802.

la sensación de que los espacios son la representación de los estados de ánimo del individuo, presente en las obras de Strindberg.¹⁹⁰

Sirvan estos ejemplos para mencionar que, debido a lo significativo que resultan muchas de sus obras fílmicas, para algunos críticos, teóricos e historiadores del cine, Bergman ha sido considerado como uno de los más grandes exponentes del existencialismo cinematográfico.¹⁹¹ Aunque el pensamiento de los autores hasta ahora mencionados también se puede encontrar en el *Tríptico*, las exploraciones temáticas centrales de Bergman en las obras que lo conforman están directamente vinculadas con su relación con el luteranismo, por lo que supo encontrar en las ideas de Søren Kierkegaard el sustrato religioso y filosófico idóneo para debatir y poner en conflicto su entendimiento teológico, producto de su herencia religiosa.¹⁹²

¹⁹⁰ Como una introducción a la relación de la influencia que Strindberg ejerció en Bergman se pueden consultar los trabajos: Noemina, Alexandra. “August Strindberg and Ingmar Bergman. Comparative Perspectives on the Pain of the Innocence”. PhD Diss. România: Universitatea Babeş-Bolyai, 2015, y Törnqvist, Egil. *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman directs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

¹⁹¹ En las obras del segundo período fílmico de Bergman, las exploraciones existencialistas son de carácter predominantemente filosófico y teológico. Es hasta el tercer período que el sustrato existencialista presente en las películas suele estar acompañado por la crítica hacia la vida burguesa; es decir, se convierte en una crítica más sociológica. En obras como *La hora del lobo* o *La vergüenza*, Bergman traslada las crisis personales a las crisis del entorno social y político. Aunque Bergman, en su condición, o *pose*, de director existencialista, repitió en más de una ocasión que prefería preguntarse más por la relación del hombre con Dios, también es cierto que no evadió representar la realidad política y social de la segunda mitad de la década de los sesenta, aunque, fiel a su estilo, siempre intentó priorizar la realidad individual de los personajes sobre su colectividad. Algunos otros directores, contemporáneos del Bergman de este período, también coinciden en el tratamiento del tránsito de la experiencia individual a la experiencia del mundo circundante, tal es el caso de Antonioni. Sin embargo, a diferencia del sueco, el director italiano suele centrar sus exploraciones en los misterios y en las repeticiones de motivos. Y por supuesto, desde la experimentación con el lenguaje cinematográfico, como en el caso de *La aventura* (1960). En obras como *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962), los paisajes y los entornos humanos son los escenarios en los que habitan los angustiados personajes, mismos que son reflejo de sus propias soledades. La insistencia por la sensación de vacío de sus personajes ha propiciado las lecturas de corte heideggeriano. Por su parte, el Pasolini de *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), contrario a su compatriota Antonioni, prefiere la crudeza sobre el simbolismo. Heredero directo del *Neorrealismo italiano*, Pasolini no justifica la crisis burguesa. Para Pasolini, la relación entre el individuo y su entorno no puede terminar más que en degradación. Por su parte, algunos cineastas franceses, como Malle y Rohmer, llevan el discurso sobre la tensión que experimenta el individuo con su entorno a un plano intelectual, en una suerte de conciliación y búsqueda del entendimiento más que de desasosiego y desesperanza, como en el caso de Bergman.

¹⁹² Aunque son numerosos los estudios que revisan la obra de Bergman desde una mirada existencialista, como una introducción al tema, el interesado puede consultar los trabajos: Puigdomènech, “Genealogía y esperanza”, 2001; Teruel, Pedro Jesús y Ángel Pablo Cano, eds. *Ingmar Bergman, buscador de perlas. Cine y filosofía en*

Las tres películas que conforman el *Tríptico*, *Como en un espejo* (1961), *Luz de invierno* (1963) y *El silencio* (1963), cuentan sus propias historias, pero tienen en común la progresión temática del silencio de Dios, es por ello que constituyen un tríptico y no una trilogía. En estas obras, los personajes luchan explícitamente con Dios, cuestionando su mutismo y su crueldad. Las figuras de autoridad del primer período, encarnadas en padres, profesores y pastores, en el segundo período se trasladan a la figura de Dios-padre. Los personajes, quienes, gracias a la angustia que experimentan por vivir en un mundo en el que Dios calla ante sus ruegos y preguntas, encuentran la posibilidad de acceder a un estado de desesperación, una condición que les permitirá hacerse responsables de sus propias existencias.

Las tribulaciones de la fe, la angustia y la desesperación son los elementos temáticos del pensamiento kierkegaardiano que, de manera general, atraviesan el *Tríptico*. De manera puntual, existen otras ideas del filósofo danés con las que es posible establecer un diálogo con cada una de estas películas y que dan cuenta del proceso intelectual por el que transita Bergman. En la primera de ellas, *Como en un espejo*, Bergman inicia el planteamiento de la búsqueda de consuelo y alegría ante la angustia provocada por el silencio de Dios. Al final de esta película, aparece por primera vez la idea *Dios es el amor*, una afirmación expuesta por Kierkegaard en *Las obras del amor* (1847) y en *Los lirios del campo y las aves del cielo* (1843). La segunda película, *Luz de invierno*, es una de las películas más desesperanzadas en la filmografía de Bergman. En ella Dios y la música callan; el desamparo es total. Bergman representa el silencio de Dios con el silencio en pantalla, convirtiéndola en una de sus

la obra de un maestro del siglo XX. Murcia: Morphos, 2008; Livingston, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009; Singer, Irving. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on his Creativity*. Cambridge: MIT Press, 2007; y Kaminsky, Stuart. *Ingmar Bergman. Essays in criticism*. London: Oxford University Press, 1975.

películas más silenciosas. Temáticamente, Bergman explora la angustia ocasionada por el antagonismo entre la fe y la razón, problemática central de *Temor y temblor* (1843). En la tercera película, *El silencio*, Bergman agrega a su preocupación por el silencio de Dios el silencio de los hombres, el cual es representado como la incapacidad de las personas de comunicarse entre sí. En esta película se puede apreciar un acercamiento a las meditaciones de Kierkegaard sobre la temática de las implicaciones éticas del silencio, exploradas en *Los lirios del campo y las aves del cielo*, así como en “El silencio de Abraham” en *Temor y temblor*. En esta película, con la que concluye el *Tríptico*, es especialmente transparente la propuesta de Bergman de que la música de Bach contiene el consuelo y la alegría necesarios para enfrentar el silencio de Dios.

5.1 Como en un espejo

En su primera carta a los Corintios, el apóstol Pablo profiere: “ahora vemos por un espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido”.¹⁹³ En la primera película del *Tríptico*, Bergman retoma estas palabras de Pablo en las que señala que ahora vemos todo como en el reflejo de un espejo oscuro, pero llegado el momento veremos con claridad y nuestro conocimiento será pleno.

La trama de esta película, la primera obra de cámara de Bergman, se desarrolla en torno a la interacción de cuatro personas, Karin, Minus, David y Martin, en una casa de verano en una isla del mar Báltico, durante un período de veinticuatro horas. La joven Karin aparentemente sufre de esquizofrenia. Ella es el personaje principal alrededor del cual se desarrollan las historias de los otros personajes. Minus, el hermano menor de Karin, aspira a

¹⁹³ 1. Cor. 13:12.

ser dramaturgo y se enfrenta a las dudas y a los temores propios de la adolescencia. David, el padre de ambos, es un escritor egoísta en busca de un mayor reconocimiento por parte de la crítica. Debido a su profesión ha estado separado de su familia durante la mayor parte de su vida. Martin es médico y el esposo devoto de Karin. De acuerdo con Bergman, en esta película:

[...] tenemos un cuarteto de cuerdas en el que un instrumento toca en falso todo el tiempo y otro instrumento toca ciertamente según la partitura, pero sin interpretarla. El tercer instrumento toca con limpieza y autoridad. [...]. Lo milagroso es que Harriet Andersson hace el papel de Karin con plena musicalidad. Entra y sale sin esfuerzo y sin transición de sus realidades establecidas. Interpreta a su personaje con un tono limpio y con genialidad.¹⁹⁴

En realidad, en esta película, la analogía musical va más allá de poner en escena a cuatro personajes y compararlos con dos violines, una viola y un chelo, por ejemplo. Michel Chion observa que los cambios de ánimo en los personajes en esta obra se manifiestan en el ritmo de la edición y en las modulaciones de la atmósfera planteada, pero, sin duda, lo que más llama la atención es que “estos cambios nunca son formales, sino siempre encarnados, ligados a estados a la vez físicos y psicológicos”.¹⁹⁵ Partiendo de esta observación, resulta ineludible señalar que las inquietudes de Bergman sobre el cine de cámara no se quedan en un plano meramente formal, sino que apelan al contenido.

En *Como en un espejo*, Bergman recurre únicamente a un fragmento de la *Zarabanda* de la *Suite para violonchelo solo número 2* en Re menor (BWV 1008) de Bach. Este fragmento musical, a diferencia del uso predominante de la música en las producciones anteriores, no se encuentra justificado al interior de la diégesis, sus personajes no son conscientes de su presencia; es decir, es extradiegético. Esto otorga total libertad a las notas

¹⁹⁴ Bergman, *Imágenes*, 220-1.

¹⁹⁵ Chion, *La música en el cine*, 315.

de la zarabanda que siempre suenan bien definidas, en primer plano, sin efectos que modifiquen su reproducción y siempre sobre el resto de los efectos sonoros. Este fragmento musical aparece cuatro veces: en los créditos de apertura, en los créditos finales y en dos de los momentos más álgidos del desarrollo del personaje principal. Cada fragmento musical delimita en cuatro movimientos bien equilibrados la estructura total de la película.

Primer movimiento: el ego del artista

Los créditos iniciales, presentados sobre la pantalla en negro, se funden con la primera escena en la que los cuatro personajes parecen emerger caminando del mar. Desde el primer segundo de créditos suenan bien definidas las notas de la zarabanda. Al inicio, los cuatro personajes son presentados en conjunto y sus diálogos son ruidosos e incomprensibles, pero pronto son separados en parejas y la escena comienza a armonizarse.

Más tarde, durante la cena, los hermanos representan una obra de teatro escrita por Minus. En la obra se ridiculiza a un artista que dice ser un poeta sin poemas, un músico sin obras, pero que se vanagloria en su propio ego. Minus se burla de la exagerada devoción por el arte y del hombre que busca vivir en los placeres de una vida completamente estética. La obra de Minus bien puede entenderse como una crítica a su padre, quien ha preferido vivir alejado de sus hijos para atender su carrera de escritor.

Segundo movimiento: el dios-araña

Durante una noche blanca, propia del verano sueco, Karin se despierta y escucha los sonidos del exterior. Escucha atentamente el sonido de una bocina de niebla de alguna embarcación lejana y, como atraída por este sonido, se dirige al piso superior de la casa. En una habitación vacía, Karin sufre un episodio psicótico en el que escucha voces incomprensibles salir del

papel tapiz. En una toma general, de frente, se observa a Karin de rodillas, quien se retuerce, pero no de dolor sino de placer. A lo lejos se mantiene el sonido de la bocina. Bergman habla de una posible enfermedad mental cuando se refiere al argumento de esta película, pero en lugar de retratar un episodio psicótico, en realidad nos muestra a Karin experimentando una teofanía a la manera de Santa Teresa. Agotada, Karin acude al cuarto de su padre y se queda dormida. Al despertar, lee el diario de este y en él descubre que está utilizando su condición psiquiátrica como el tema de su novela. La cámara, que había permanecido fija durante esta escena, realiza un acercamiento hasta encuadrar un primer plano que permite ver la tristeza de Karin. En este momento entran por segunda vez las melancólicas notas de la zarabanda, subrayando la condición emocional de la joven.

El sonido de la bocina de niebla no es fortuito. En 1931, Theodor Reik sugirió que el sonido producido por el shofar podía relacionarse con la voz de Dios.¹⁹⁶ Reik rastrea en los textos del Antiguo Testamento los diferentes usos de este instrumento en el judaísmo antiguo. En los capítulos referentes al éxodo logra encontrar las referencias que le permiten realizar la interpretación del sonido del shofar como la voz de Dios. A partir de su descubrimiento, Reik nota que esta interpretación también se puede extender al sonido realizado por otros instrumentos de viento, como el de la trompeta.¹⁹⁷ La idea de Reik cobró fuerza a inicios de la década de 1960 al ser objeto de estudio de Lacan en su seminario sobre la angustia,¹⁹⁸ pero en realidad no es del todo novedosa para los estudiosos del Antiguo Testamento, por ello es muy probable que Bergman estuviera al tanto de esta curiosidad. En cualquier caso, Bergman

¹⁹⁶ Cf. Theodor Reik, "The Shofar" in *Ritual. Psycho-Analytic Studies* (Great Britain: R. & R. Clarck, Limited, Edinburgh, 1931), 221-363. El shofar es un instrumento primitivo hecho con el cuerno de un carnero.

¹⁹⁷ Reik, "The Shofar", 248-251.

¹⁹⁸ Véase Lacan, Jacques. "Clase 19", *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia. 1962-1963*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

emplea el sonido de la bocina, emulando al del shofar, para representar un llamado de Dios en esta película. Dice Bergman en *Imágenes*:

Es un dios el que le habla [a Karin]. Ella muestra humildad y sumisión hacia ese dios al que adora. Dios es oscuro y luminoso. Unas veces le da órdenes inexplicables, beber agua salada, matar animales, etcétera. Pero con otras es amoroso y le proporciona sensaciones fuertes, incluso sexuales. Él desciende y se disfraza de Minus, el hermano pequeño de ella. Al mismo tiempo el dios la obliga a renunciar al matrimonio. Es la novia que espera a su novio y no puede mancillarse. Mete a Minus en su mundo. Y él la sigue con gusto y entusiasmo ya que se encuentra en la zona fronteriza de la pubertad. El dios levanta sospechas contra Martin y David y los calumnia para prevenirla. Sin embargo, le proporciona a Minus las cualidades más extrañas. En el fondo, lo que quería era, evidentemente, describir un caso de histeria religiosa o, si se quiere, una esquizofrenia con rasgos religiosos.¹⁹⁹

Karin atiende, como en trance, el llamado de Dios y sucumbe ante su influjo. Karin lucha por permanecer anclada en la realidad; mientras que Dios, al que la joven llama el dios-araña, trata de arrastrarla hacia la locura. Karin ve la realidad a través de un espejo oscuro. En la serie de entrevistas *Bergman on Bergman*, el actor Torsten Manns cuestionó a Bergman sobre este asunto:

[...] como lo veo, [en esta película] hay un nuevo tipo de concepto de Dios. Hasta entonces, Dios había sido una tremenda figura autoritaria, con principios éticos específicos, pero aquí, de repente, se convierte en algo frío como el hielo. Un monstruo, un ser anónimo, un dios araña. En palabras de Harriet: “un Dios violador”. ¿Puede explicar este cambio en su idea de Dios?²⁰⁰

A lo que Bergman respondió:

Aquí comienza otra línea de desarrollo en mi idea de Dios, una que quizás se haya fortalecido con el paso de los años. La idea del Dios cristiano como algo destructivo y fantásticamente peligroso, algo lleno de riesgo para el ser humano y que revela en él fuerzas oscuras y destructivas en lugar de lo contrario.²⁰¹

¹⁹⁹ Bergman, *Imágenes*, 218.

²⁰⁰ Björkman, Torsten and Sima, *Bergman on Bergman*, 164.

²⁰¹ Björkman, Torsten and Sima, *Bergman on Bergman*, 164.

En esta película, Bergman transparenta la imagen con que concibe a Dios y de la cual quiere desentenderse. Para Bergman, al menos durante este período, Dios es un ser malévolo que calla ante los ruegos de quienes claman por él y que se posesiona de los más desfavorecidos llevándolos a la locura.

Tercer movimiento: el silencio de Dios

Mientras David y Martin dan un paseo en bote, Karin le confiesa a Minus los episodios que ha estado experimentando. Le habla del terror y la confusión que éstos le provocan. Karin corre y se pierde; Minus la encuentra en un barco encallado en la playa. Nuevamente, el sonido de la bocina de niebla se hace presente, anunciando la presencia del dios-araña. El interior del barco, que bien puede verse como la guarida de un depredador, es húmedo y oscuro. En un juego de plano y contraplano, la cámara revela la confusión de Minus y el estado alterado de conciencia en el que se encuentra Karin. En la escena se sugiere que la joven obliga a su hermano a tener relaciones sexuales con ella, un acto que no obedece a ninguna motivación personal sino al influjo negativo de Dios. A esto se refiere Bergman cuando explica que Dios “desciende y se disfraza de Minus”.²⁰² Al final de esta escena, en la que no ha dejado de sonar a lo lejos la bocina de niebla, suena por tercera vez el fragmento de la zarabanda, mientras los hermanos permanecen quietos y en silencio en medio de la oscuridad del barco.

Con el padre ausente la mayor parte del tiempo y con la madre muerta, Minus se siente abandonado. Minus experimenta el silencio de Dios como un fenómeno que le genera confusión y angustia. El silencio de Dios, para Minus, igual que para Bergman, es el silencio

²⁰² Bergman, *Imágenes*, 218.

del padre. Aunque el silencio de Dios puede ser entendido como una prueba de su amor, también suele ser concebido por el luteranismo como una de las manifestaciones de su ira.

Así lo expresa Lutero en sus *Charlas de sobremesa*:

No hay mayor prueba de la ira de Dios que cuando calla. No habla con nosotros, y nos permite continuar en nuestras obras pecaminosas y hacer todas las cosas de acuerdo con nuestras propias pasiones y placeres; como han hecho los judíos durante los últimos mil quinientos años. “Oh, Dios, rencoroso, te rogamos, manda pestilencia y hambre, manda el mal y la enfermedad a la tierra; pero no guardes silencio, Señor”. Dios respondió a los judíos: “Extendí mi mano y clamé; venid y oíd”, etc. Pero vosotros dijisteis: “No oiremos”. Así también lo hacemos nosotros ahora; estamos cansados de la Palabra de Dios; no podemos tener predicadores y maestros rectos, buenos y piadosos que nos amenacen y traigan la palabra de Dios pura y sin falsificación ante nosotros, y condenen la falsa doctrina y verdaderamente nos adviertan. No, eso no lo podemos soportar; no los escuchamos, es más, los perseguimos y los desterramos, por tanto, Dios también nos castigará. Así ocurre con los hijos malvados y perdidos, que no escuchan a sus padres ni les obedecen; luego serán rechazados por ellos nuevamente.²⁰³

He aquí una paradoja fundamental en el planteamiento de Ingmar Bergman: desde las obras del *Díptico medieval*, el director sueco habla de buscar manifestaciones de Dios y señala con rencor que lo único que se puede obtener de él es su silencio, pero dicho silencio es una de sus manifestaciones. Bergman conoce este principio, pero le causa una terrible angustia aceptar que la única manifestación que el hombre pueda obtener de Dios, de acuerdo con su propia experiencia, sea la de su silencio. Al pensar en la afirmación de Bergman respecto a que su revuelta contra el luteranismo encarna su revuelta contra el padre, resultan significativas las últimas palabras de la cita de Lutero con las que compara la ira de Dios con la ira de los padres, quienes castigan a los hijos malvados y perdidos que no los escuchan ni los obedecen. Bergman se concibe a sí mismo como una criatura pecadora que no ha escuchado la palabra de Dios y un hijo que ha desobedecido al padre. El principio de la *sola*

²⁰³ Aurifaber, ed., “Table-talk,” 29.

fide indica que una vez que alguien reconoce sus culpas también reconoce la inutilidad de sus propias obras para obtener la salvación. A Bergman le causa una profunda impresión este entendimiento y exige manifestaciones de Dios en las que muestre un rostro más benevolente, tal como en el milagro al final de *El manantial de la doncella*. Pese a estas representaciones en pantalla, Bergman insiste en que la misericordia está negada para él, o al menos así lo percibe en medio de su crisis religiosa, y es por ello que con el *Tríptico* se decanta por iniciar su proceso de resignación. Blake ha notado que el concepto de Lutero sobre la ira de Dios guarda una estrecha similitud con el concepto de angustia de Kierkegaard:

El hombre estético está rodeado por el silencio de Dios y, por lo tanto, no siente la necesidad de avanzar a menos que el espíritu de Dios lo impulse. El ético define su relación con Dios en términos de la Ley, y solo cuando le sobreviene la angustia puede depositar su plena confianza, irracionalmente, en un Dios que lo ama a pesar de la propia insuficiencia del hombre para hacer frente a las exigencias de la Ley. En tal estado de entrega a la bondad de Dios, se supera el miedo, se entra en la esfera religiosa y se encuentra la paz. La ira, ya sea que se experimente en términos de silencio o de la Ley, es una revelación negativa de Dios, al igual que la angustia es simplemente el medio que puede impulsar al hombre a la fe y la confianza.²⁰⁴

En la noción de angustia de Kierkegaard se contemplan los diferentes grados del sufrimiento que un individuo experimenta al enfrentar con sus propios medios las dificultades y los misterios de la existencia. Una caracterización de la angustia, según Kierkegaard, es la sensación simultánea de atracción y de rechazo hacia la fe. Bergman insiste en la angustia que experimenta como resultado del deseo y la repulsión simultáneos hacia la fe, y retrata esta condición en los personajes del *Tríptico*, tal como es el caso de Karin. Otra caracterización de la angustia, que parece resultar bastante conveniente para Bergman, es que

²⁰⁴ Blake, "The Lutheran Milieu," 95. Con el hombre estético, ético y religioso, Blake se refiere a la idea de Kierkegaard sobre los tres estadios de la existencia, abordada en *Lo uno o lo otro* (1843) y en *Etapas en el camino de la vida* (1845), principalmente. En su obra, Blake realiza una lectura de momentos específicos de la filmografía de Bergman desde esta propuesta.

esta supone un estadio que puede anticipar la libertad del individuo. “La subjetividad angustiada es la del individuo que, ya en la inocencia, percibe la posibilidad de la libertad y, por lo mismo, la posibilidad de la culpa”.²⁰⁵ Esto se debe a que, en la concepción de Kierkegaard, la angustia guarda una estrecha relación con lo *posible*, algo que se mantiene como una latencia pero que aún es *nada*. Dice Kierkegaard:

La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo! Así es la angustia, el vértigo de la libertad; un vértigo que surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad echa la vista hacia abajo por los derroteros de su propia posibilidad, agarrándose entonces a la finitud para sostenerse. En este vértigo la libertad cae desmayada.²⁰⁶

En la angustia, condición ambigua, el individuo puede abandonarse en la fe y así obtener alegría y consuelo, o rechazar la fe y caer presa de la desesperación en consecuencia. En esta concepción, para Kierkegaard, más valdría no optar por lo segundo, ya que la desesperación es una *enfermedad mortal*. El desesperado, dice el danés, es como un agonizante que no puede morir, “ya que la desesperación es la total ausencia de esperanzas”.²⁰⁷ Los personajes del *Tríptico*, al igual que Bergman, ante la opción de abandonarse a la fe o abandonarla y caer presas de la desesperación, suelen optar por la segunda posibilidad, como se verá a continuación.

²⁰⁵ Darío González, “Søren Kierkegaard, pensador de la subjetividad”, *Kierkegaard*, trad. Demetrio Gutiérrez (Madrid: Gredos. Colección Grandes Pensadores, 2014), LVI.

²⁰⁶ Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, trad. Demetrio Gutiérrez (Madrid: Alianza, 2007), 190-1. Epub.

²⁰⁷ Søren Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, trad. Demetrio Gutiérrez (Madrid: Trotta, 2008), 38.

Cuarto movimiento: Dios es el amor, el amor es Dios

Después del momento cumbre vivido por Karin y Minus en el barco, David y Martin regresan a la isla. Minus les cuenta el estado de trance en el que se encuentra Karin. Martin pide un helicóptero ambulancia para llevarla al hospital. Durante la espera, Karin desaparece nuevamente y sube al piso superior de la casa, atraída por el dios-araña. Una vez más escucha las voces provenientes de detrás del papel tapiz, mismas que le anuncian que Dios está en camino. Karin cree en estas palabras y le pide a Martin, quien por fin la ha encontrado, que espere con ella. Él desestima sus palabras. El helicóptero irrumpe de manera estruendosa en la escena al mismo tiempo que una puerta se abre por sí sola en la habitación. Dios está en la casa. En el momento en que Karin ve por la ventana al helicóptero, el ruido ensordecedor de este se mezcla con el de sus visiones y entra en una crisis aún más aguda. Martin logra ponerle una inyección para tranquilizarla. Karin les relata:

Se acercó a mí y vi su rostro, un rostro repugnante y malvado. Trepó sobre mí y trató de meterse en mí. Pero me protegí. Todo el tiempo vi sus ojos; eran fríos y tranquilos. Cuando no pudo penetrarme, se subió rápidamente a mi pecho y a mi cara y después subió por la pared. He visto a Dios.²⁰⁸

Bergman recurre a la imagen del estruendoso helicóptero que irrumpe en escena para sugerir la visita del dios-araña anunciada por las voces provenientes del papel tapiz, mismas que solo pudo escuchar Karin. Ante sus ruegos por alguna manifestación de Dios, el Caballero Antonius Block de *El séptimo sello* obtuvo un silencio total. El granjero Töre de *El manantial de la doncella* obtuvo una manifestación benevolente gracias a su sumisión, mientras que Karin, símbolo de la inocencia, obtuvo una manifestación malévola.

²⁰⁸ Ingmar Bergman, *A Film Trilogy: Through a Glass Darkly, The Communicants (Winter Light), The Silence*, transl. Paul Britten Austin (London: Calder and Boyars, 1967), 65. PDF: <https://archive.org/details/filmtrilogythrou0000berg>

Minus observa con tristeza el helicóptero que se lleva a Karin. En este momento suena por cuarta y última vez el fragmento de la zarabanda de Bach. Bergman, además de emplear este fragmento para estructurar esta obra de cámara, reserva la música de Bach para los momentos particularmente reveladores de la trama. Aunque en *Como en un espejo* Bergman aún no tematiza la música de Bach como lo hará más adelante en *El silencio*, comienza a explorar sus capacidades expresivas. En una entrevista que Bergman otorgó al periodista Oscar Hedlund en 1964, este le preguntó: en *Como en un espejo* “¿por qué Bach y por qué esta zarabanda?”,²⁰⁹ a lo que Bergman respondió: “Porque pensé que Bach y ese pasaje en específico estaban motivados por el espíritu. Fue un contraste genuino con todo el medio ambiente: el mar, los sonidos de las aves, el viento, una bocina de niebla, etc.”.²¹⁰ Las notas de Bach no solo contrastan con los sonidos de la isla, sino que acompañan los momentos de quiebre emocional de los personajes. En el proceso de resignación al silencio de Dios emprendido por Bergman en esta película, la música de Bach es una promesa de consuelo.

Minus y David se quedan solos y sostienen una conversación que, aunque en la superficie parece esperanzadora, resulta conflictiva con el planteamiento sobre Dios que Bergman ha presentado hasta ahora:

Minus: Papá, tengo miedo. [...]. Mientras estaba sentado en el barco encallado, sosteniendo a Karin, la realidad se agrietó. ¿Entiendes lo que quiero decir?

David: Entiendo.

Minus: La realidad se agrietó y me caí. Es como un sueño, aunque muy real. Puede pasar cualquier cosa, ¡cualquier cosa, papá!

David: Sí, lo sé.

Minus: Estoy tan aterrorizado que podría gritar.

David: Ven.

Minus: No puedo vivir con esto, papá.

David: Sí, puedes. Pero debes tener algo a lo que aferrarte.

Minus: ¿Y qué podría ser eso? ¿Un Dios? ¿Un dios araña como el de Karin? [...]. Dios no existe en mi mundo. Dame alguna prueba de Dios. No puedes.

²⁰⁹ Oscar Hedlund, “Ingmar Bergman, The Listener,” *Saturday Review* (February 29, 1964): 48.

²¹⁰ Hedlund, “Ingmar Bergman, The Listener,” 48.

David: Sí, puedo, pero debes escuchar atentamente lo que te digo.
 Minus: Eso es justo lo que necesito, escuchar.
 David: Está escrito: Dios es amor.
 Minus: Para mí eso son solo palabras y tonterías.
 David: Espera un momento y no interrumpas. Solo quiero darte una indicación de dónde están mis propias esperanzas.
 Minus: ¿Están en el amor de Dios?
 David: En el conocimiento de que el amor existe como algo real en el mundo de los hombres.
 Minus: Por supuesto, es un tipo especial de amor al que te refieres.
 David: ¡Todo tipo de amor, Minus! El más alto y el más bajo, el más pobre y el más rico, el más ridículo y el más sublime. El obsesivo y el banal. Todo tipo de amor.
 Minus: Un anhelo de amor.
 David: Anhelo y negación. Descreer y ser consolado.
 Minus: ¿Entonces el amor es la prueba?
 David: No podemos saber si el amor prueba la existencia de Dios o si el amor en sí mismo es Dios. Después de todo, no hay mucha diferencia.
 Minus: Para ti, Dios y el amor son el mismo fenómeno.
 David: Dejo que mi vacío, mi sucia desesperanza, descansa en ese pensamiento, sí.
 Minus: Dime, papá.
 David: De repente, el vacío se convierte en riqueza y la desesperanza en vida. Es como el perdón de una sentencia de muerte, Minus.
 Minus: Tus palabras son terriblemente irreales, papá, pero veo que lo dices en serio. Y me hace temblar por todas partes. ¿Papá?
 David: Sí.
 Minus: Entonces, nuestro amor puede ayudar a Karin.
 David: Eso creo.
 Minus: Papá.
 David: Sí.
 Minus: Estoy temblando, mis dientes castañetean, estoy temblando por todas partes. ¿Te importa si salgo a correr?
 David: Sal a correr. Iré a preparar la cena. Te veo en una hora.
 [Minus no responde, pero echa a correr por la orilla, chapoteando en el agua. Finalmente se detiene, completamente sin aliento. Se para y mira al mar].
 Minus: [susurra]: ¡Papá me ha hablado!²¹¹

Este diálogo da cuenta de un punto neurálgico de la crisis religiosa experimentada por Bergman, por lo que vale la pena comentarlo con detenimiento. En *Los lirios del campo y las aves del cielo*, Kierkegaard señala: “La alegría incondicional es simplemente la alegría

²¹¹ Bergman, *A Film Trilogy*, 66-8.

en Dios, por quien y en quien siempre puedes regocijarte incondicionalmente. Si no te alegras incondicionalmente por esta relación, entonces la culpa está en ti”.²¹² Para el danés, la alegría que produce abandonarse en la fe es el bálsamo contra la angustia, porque Dios es el amor. Esta es la conclusión a la que Bergman quiere llegar cuando en voz de David afirma: *Dios es el amor*. “El que no ama, no conoce a Dios, porque Dios es amor”,²¹³ sentencia el apóstol Juan en su primera Epístola, y ecos de esta misma idea habitan la carta a los Corintios de Pablo, misma de la que Bergman toma el título de *Como en un espejo*.

Para Kierkegaard, el amor es la más grande de las virtudes teologales y tiene el atributo de contener a la fe y a la esperanza, por la simple razón de que Dios es el amor.²¹⁴ Tal como Lutero señala que el silencio de Dios es una manifestación de su amor, Kierkegaard señala que incluso lo más adverso que el hombre pueda vivir es signo inequívoco del amor de Dios. En su *Diario* afirma categóricamente:

La determinación de esta vida consiste en que uno sea llevado al grado más alto de aversión hacia la vida. Aquel que, llevado a ese punto, puede afirmar, o aquel a quien Dios ayuda a poder afirmar que es Dios quien, por amor, lo ha llevado a ese punto: ese toma sobre sí, en sentido cristiano, la prueba de la vida, ese ha madurado para la eternidad. [...]. El castigo corresponde a la culpa: ser privado de todo deseo de vivir, ser llevado al grado más alto de aversión hacia la vida. [...]. Solo los hombres que, llevados a tal punto de aversión hacia la vida, pueden, asistidos por la Gracia, afirmar que Dios lo hace por amor, sin que, en su alma, ni en el más íntimo rincón, se esconda alguna duda respecto de que Dios es el amor: solo éstos han madurado para la eternidad. A ellos los recibe también Dios en la eternidad. Pues ¿qué quiere Dios? Quiere almas que puedan alabarle, adorarlo, loarlo y agradecerle: negocio de ángeles. Por eso está Dios rodeado de ángeles. Pues esas negras criaturas que se hallan por legiones en la cristiandad, que por diez táleros podrían aclamar y tocar trompetas para gloria y alabanza de Dios, esas criaturas no le agradan. No, le placen los ángeles. Y lo que le place aún más que la alabanza de los ángeles es que un hombre, que, en el último impulso de su vida, cuando Dios se

²¹² Søren Kierkegaard, “Lily in the Field, Bird of the Air”, *Without Authority*, ed. and transl. Howard V. Hong and Edna H. Hong [New Jersey: Princeton University Press, 2009, Kierkegaard’s Writings, XVIII (KW XVIII)], 43.

²¹³ 1 Jn. 4:8.

²¹⁴ Cf. Søren Kierkegaard, *Works of love*, ed. and transl. Howard V. Hong and Edna H. Hong [New Jersey: Princeton University Press, 1995, Kierkegaard’s Writings, XVI (KW XVI)], 525. Epub.

transforma en pura crueldad, y con la crueldad más cruelmente meditada lo hace todo para privarlo de todo deseo de vivir, aun así, siga creyendo que Dios es amor, que Dios lo hace por amor. Ese hombre llega entonces a ser un ángel.²¹⁵

Estas reflexiones son una buena muestra del espectro de las cualidades que Kierkegaard advierte en el amor y desarrolla en *Las obras del amor*. A lo largo de esta obra, Kierkegaard se refiere al amor de formas diversas: como un sentimiento, como un estado de ánimo, como una pasión y como la vida misma. Kierkegaard parte de la herencia platónica y socrática que entiende el amor como *eros*, pero agrega elementos juánicos y paulinos cuando habla del amor como ágape.²¹⁶ Para Kierkegaard y para los luteranos en general el amor de Dios es el amor más grande; el *eros* y el *filia* resultan ser más bien sombras del primero.²¹⁷ Pero el punto más importante, que va más allá del posesivo de la frase *el amor de Dios* es la realidad teológica *Dios es el amor*, que trasciende incluso la idea del amor ágape. Esta afirmación, que Kierkegaard retoma de Juan y Pablo, es a la que Bergman busca arribar, contradictoriamente, en esta película.²¹⁸

Desde un punto de vista teológico, la afirmación de Bergman proferida al final de *Como en un espejo* es consistente con la argumentación luterana, pero desde un punto de vista dramático, es totalmente inconsistente debido a que no hay concilio entre los dos elementos más importantes en la argumentación de esta película: a) Dios como el dios-araña

²¹⁵ Kierkegaard, *Pap.* II.2 A 439, la traducción es de Demetrio González, “Søren Kierkegaard”, XXXV-VI.

²¹⁶ Cf. Francesc Torralba, “La esencia del amor en Kierkegaard. Interpretación de Las obras del amor (1847)”, *Pensamiento*, vol. 72, núm. 271, (2016): 415.

²¹⁷ Cf. Luis Enrique Serna, “Un mandamiento eternamente liberador. El amor en *Las obras del amor* de Søren Kierkegaard” (Tesis de grado, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011), 36.

²¹⁸ En este ensayo me he interesado especialmente por la particularidad de la realidad teológica señalada insistentemente: *Dios es el amor*, debido a la relevancia que tiene en la evolución temática al interior del *Tríptico del silencio de Dios*, pero como se puede advertir fácilmente, el tema del amor, en manos de Kierkegaard, es un asunto que requiere de una atención mayúscula. El interesado en ahondar más en el tema puede consultar el artículo de Francesc Torralba y la tesis de grado de Luis Enrique Serna antes referidas.

y b) Dios es el amor. El teólogo William Hamilton ha ironizado que estas dos ideas bien pueden reconciliarse solo si llegamos a la conclusión de que el mensaje final de esta película es que Dios es una araña amorosa.²¹⁹ El mismo Bergman cae en cuenta que esta afirmación se encuentra en franca contradicción con lo planteado a lo largo de la película, y señala que esta escena en realidad es una expresión hueca sobre la naturaleza de Dios. Menciona: “se ha criticado justamente por haber sido colocada un poco por las buenas. Supongo que lo escribí por la necesidad de ser didáctico. Quizá se halle para decir algo que no se había dicho. No lo sé”.²²⁰ Bergman afirma arrepentirse de dicha aseveración, pero es injusto consigo mismo. Afirmar que *Dios es el amor* forma parte de su propio conflicto entre negar y anhelar la fe de manera simultánea. Esta sentencia pretende ser la revelación que exige en su *Conversación con Dios*. Aunque posiblemente lo más importante para Bergman se encuentre contenido en las últimas palabras de Minus: ¡Papá me ha hablado!

Dentro de la pasión religiosa, la razón es sometida a todo tipo de contradicciones, una condición que Bergman vive en carne propia mientras filma las obras del *Tríptico*. Recordemos la idea de Kierkegaard: cuando Dios se transforma en pura crueldad y hace todo para privar al hombre de todo deseo de vivir, y aun así este hombre sigue creyendo que Dios es el amor, ese hombre llega a ser un ángel.²²¹ En medio de su debate entre abandonarse en la fe o abandonarla, Bergman se arrepiente solo por un momento de su afirmación *Dios es el amor*. Bergman abandona la idea de ser un ángel, en palabras de Kierkegaard, y se decide por las honduras y el vértigo que supone la razón, contrario a la paz y la alegría que supone

²¹⁹ Cf. Blake, “The Lutheran Milieu,” 116.

²²⁰ Bergman, *Imágenes*, 210.

²²¹ Cf. Kierkegaard, *Pap.* II.2 A 439.

abandonarse al absurdo de la *sola fide*. En este mismo período, Bergman anota en su

Cuaderno de trabajo:

En algún sitio se ha escrito y se dice con frecuencia que Dios es amor, pero a mí me resulta más tranquilizador y más claro si me permiten decir que el amor es Dios. El amor es vida y la falta de amor es muerte, eso lo sé yo por amarga experiencia. Vivir con amor es vivir envuelto en un dios. [...]. El amor es para mí hoy por hoy una realidad viva y por consiguiente Dios es una realidad viva.²²²

Bergman invierte la sentencia *Dios es el amor* a *el amor es Dios*, lo que en estricto sentido teológico no supone ninguna contradicción ni ninguna novedad, pero enunciado así, a Bergman le resulta de enorme ayuda en la construcción de su nueva argumentación. Entre más se sumerge en la realidad del amor, tanto más comprensibles le resultan a Bergman términos con los que ha lidiado toda su vida como inmortalidad, eternidad, perdón y pecado.²²³

Aunque con el *Tríptico* Bergman quiere desplazar a Dios del centro de su nuevo planteamiento, permean en él aspectos de la doctrina luterana modificados a conveniencia. Bergman toma y modifica los elementos que considera más convenientes de la argumentación de Kierkegaard para que se adapte en su búsqueda de un nuevo planteamiento sobre Dios y sobre la fe. Uno de estos elementos es la idea del amor al prójimo. Para Kierkegaard, el único amor que justifica al hombre es el de Dios, el cual es un don desmotivado de sí mismo. En este mismo sentido, el amor al prójimo es una extensión del amor de Dios y no es posible desvincularlo de él:

Deja que el amor al prójimo sea el elemento santificador en tu alianza con Dios. Ama a tu amigo con honestidad y devoción, pero deja que el amor por el prójimo sea lo que aprendan el uno del otro en la relación confidencial de su amistad con Dios. [...]. Dios es amor, y, por tanto, solo en el amor es que podemos ser como Dios, como también, según las palabras del apóstol, solo

²²² Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 116.

²²³ Cf. Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 117.

podemos ser colaboradores de Dios en el amor. En la medida en que amas a tu amigo, no eres como Dios [...], pero cuando amas al prójimo, entonces eres como Dios.²²⁴

Bergman, cual Prometeo, no solo quiere desposeer a Dios del dominio de la música sino también del amor, para entregarlos a los humanos en total independencia. De acuerdo con el teólogo Houston Mike Awalt, en este nuevo entendimiento de Bergman, el amor y el cariño se proyectan como una forma práctica de afrontar los problemas de la existencia humana, lo que implica la posibilidad de desarrollar un sentido de comunidad. “Si a través del amor humano cotidiano se puede unir a las personas, incluso en medio del silencio y la ausencia de Dios, el significado humano sigue siendo posible”.²²⁵ De acuerdo con Kierkegaard, el amor al prójimo trasciende el egoísmo del amor propio. El que en el amor se olvida de sí mismo, olvida su sufrimiento por un momento para pensar en el de otro, olvida su miseria para pensar en la del otro, olvida su beneficio para pensar con amor en el de la otra persona.²²⁶ Bajo este entendimiento, en el diálogo final entre Minus y su padre, cobran aún más sentido las palabras del joven cuando sugiere que su amor, el de su padre y el de Martin, en conjunto, tal vez pueda salvar a Karin de las garras del dios-araña. En este planteamiento, el amor al prójimo tiene el poder de salvar al individuo de la influencia negativa de Dios.

Haber afirmado *Dios es el amor* al final de *Como un espejo* implicó para Bergman un embrollo para su propio planteamiento que intentó resolver en la siguiente película del *Tríptico*. Dice el director sueco al respecto: “En *Luz de invierno* he tratado este problema y he tenido que destruir todo el concepto de Dios”.²²⁷ La solución que propondrá en *Luz de*

²²⁴ Kierkegaard, *Works of love*, 165.

²²⁵ Houston Mike Awalt, “An Analysis of the Concepts of God and Man in the Films of Ingmar Bergman” (PhD Diss., Waco: Baylor University Press, 1984), 102.

²²⁶ Cf. Kierkegaard, *Works of love*, 654.

²²⁷ Bergman citado por Macnab, *Ingmar Bergman*, 159.

invierno es retomar solamente los elementos de la idea del amor que apuntalen su nueva argumentación, en la que en lugar de afirmar *Dios es el amor*, afirmará que *el amor es Dios*, y que el *amor a Dios* puede ser sustituido por el *amor al prójimo*.

5.2 *Luz de invierno*²²⁸

La segunda película del *Tríptico*, al igual que su predecesora, también está concebida bajo los preceptos del cine de cámara. Algo que llama la atención es que, si en *Como en un espejo* Bergman ya había reducido considerablemente las inserciones musicales, en *Luz de invierno* prescinde casi por completo de ellas: a lo largo de todo el filme se aprecian solamente dos breves fragmentos de obras para órgano del Libro de Himnos sueco de 1937. Lo mismo sucede con los efectos sonoros: Bergman prescinde de cualquier tipo de efectismo para privilegiar la presencia del silencio, aunque los pocos sonidos que destacan en la diégesis suelen jugar un papel relevante tanto por su expresividad como por su significado. En esta película, Bergman representa el silencio de Dios con un silencio casi absoluto en pantalla.

De acuerdo con el mismo Bergman, esta película fue inspirada por la escucha de la *Sinfonía de los Salmos* (1930) de Ígor Stravinski:

Escuché [la sinfonía] en la radio una mañana durante la Pascua, y me pareció que me gustaría hacer una película sobre una iglesia solitaria en las llanuras de Uppland. Alguien entra en la iglesia, se encierra, sube al altar y dice: “Dios, me quedo aquí hasta que de una forma u otra me demuestras que existes. Este va a ser el final para ti o para mí”. Originalmente, la película tenía que ver con los días y las noches vividos por esta persona solitaria en la iglesia cerrada, cada vez más hambrienta y sedienta. Cada vez más expectante, más y más llena de sus propias experiencias, sus visiones, sus sueños, mezclando sueño y realidad, mientras está involucrada en esta lucha extraña y sombría con Dios.²²⁹

²²⁸ Una versión primigenia de este ensayo fue publicada en Pérez Magallón, Mario. “El problema de la fe en *Luz de invierno* de Ingmar Bergman. Una lectura a partir de *Temor y temblor* de Søren Kierkegaard”. *Estudios Kierkegaardianos. Revista de filosofía*, 6 (2020): 189-204.

²²⁹ Björkman, Torsten and Sima, *Bergman on Bergman*, 174

Bergman vuelve a referir la misma historia de su *Conversación con Dios*, misma que alberga la motivación para filmar las películas del *Tríptico: Dios, me quedo aquí hasta que te manifiestes*. La obra de Stravinski está constituida por tres movimientos, cada uno dedicado a las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Siguiendo esta estructura, Bergman concibe *Luz de invierno* en tres movimientos que también apelan a las virtudes, pero desde una muy particular interpretación: busca el reverso o la contraparte de cada una de ellas, con especial atención al problema de la fe.

En la entrevista realizada a Bergman por Oscar Hedlund, este le preguntó por qué en esta película decidió prescindir de la música de Bach con la que estaba obsesionado en ese momento de su vida. Bergman respondió que la zarabanda estaría fuera de lugar. En *Como en un espejo*, dice Bergman, la zarabanda “era un símbolo de la eternidad, un latido de la naturaleza. En *Luz de invierno* sería simplemente un sentimentalismo. No hay fe allí, solo [...] una desolación sin respuesta. Bach no serviría en absoluto”.²³⁰ La ausencia de la piedad de la música de Bach en *Luz de invierno* ayuda a acentuar la pérdida de la fe y la desesperación de los personajes, pero resurge con toda su fuerza en la siguiente y última película del *Tríptico*. Pese a esta aparente ausencia, la huella de Bach se encuentra presente en esta película. Bergman, tal y como había hecho con *El séptimo sello*, también firma el guion de esta obra de cámara con las iniciales S.D.G. (*Solo a Dios la Gloria*). El teólogo Hans Nystedt ha señalado con atino:

Tanto la introversión egocéntrica y rígida como el deseo de comunidad, tanto la indiferencia absoluta como el ansia de calidez, tanto el desprecio cínicamente blasfemo como el amorío secreto con Cristo, tanto la fe como la crisis de fe, todo ello, quizá de un modo insoportable, puede tener cabida en el corazón de Ingmar Bergman. [...]. *Luz de invierno* parece ser, en un grado

²³⁰ Hedlund, “Ingmar Bergman, The Listener,” 48.

insólito, una obra dedicada a Dios personalmente, tal como Hjalmar Gullberg escribió acerca de *La pasión según san Mateo* de Bach”.²³¹

Primer movimiento: el abandono de la fe

En esta película, al igual que en la precedente, desde el primer segundo de los créditos hay una invitación a la escucha: en esta ocasión se trata del sonido de las campanas llamando a misa. Ese sonido de las campanas que invita a los feligreses a escuchar la palabra de Dios y a alabarlo con cantos, como en los tiempos del Rey David.

Es una fría mañana de domingo en la iglesia luterana de Mitsunda en la provincia sueca. Tomas Ericsson, el pastor de la iglesia, de espaldas a los pocos feligreses y de frente al retablo recita el Padre nuestro y se prepara para la comunión. Gira la mirada hacia los feligreses y les dice: “La paz de Dios sea con ustedes”. Su rostro expresa una profunda tristeza. Las palabras que profiere connotan más tedio que emoción. Cuando la cámara se dirige hacia el pastor, lo hace desde el punto de vista de los feligreses en un ángulo contrapicado, y cuando apunta hacia los feligreses lo hace desde el punto de vista del pastor en un ángulo picado. Este juego de campo y contracampo, con sus respectivos ángulos de arriba abajo, marca una distancia entre el pastor y su rebaño, una especie de fisura que se entenderá con claridad con el transcurrir de la trama. Las notas de un viejo órgano sustituyen las palabras del pastor mientras la cámara se pasea por los rostros de las personas que lo escuchan con aburrimiento. Las tomas son apenas fragmentos que acentúan la sensación de falta de comunidad. Cuando el pastor ofrece la comunión, las tomas de la cámara en contrapicado, que permanecen a la altura de los feligreses arrodillados, permiten ver en el

²³¹ Duncan y Wanselius, eds., *Los archivos personales*, 672-3.

rostro del pastor la amargura e incluso una expresión de desprecio por quienes de él reciben el cuerpo y la sangre de Cristo.

Al final de la misa, el matrimonio de los Persson acude a la sacristía. Karin le dice al pastor que su esposo, el pescador Jonas, ha caído en una profunda depresión porque no logra encontrarle sentido a la existencia. El pastor dice frases sueltas como “debemos confiar en Dios” y “entiendo su angustia, pero debemos seguir adelante”. Jonas le pregunta por qué debemos seguir viviendo; el pastor no lo sabe. Tomas se avergüenza de no saberlo y de no poder ayudarlo. Los Persson se marchan. Märta Lundberg, la profesora del pueblo, que se encuentra enamorada del pastor, le lleva a este comida y café caliente para sobrellevar la tremenda gripe que tiene. Al observarlo tan abatido, le pregunta qué es lo que le sucede. Tomas le responde: *El silencio de Dios*. Märta lo observa enfermo y deprimido. Con tono irónico se burla de su situación, pero en el fondo lo que siente es impotencia por la incapacidad afectiva de Tomas. “Tal vez Dios calla porque no existe”, le sugiere Märta. El pastor, versado en teología, no debe desconocer el ocultamiento de Dios y las motivaciones que tiene para ello, pero, posiblemente, lo haya buscado en los lugares erróneos o pida de él una manifestación equivocada. El teólogo luterano Steven Paulson es claro al señalar que cuando no se puede encontrar a Dios es porque este no quiere ser encontrado.²³²

¿Por qué Dios haría esto? ¿Por qué se esconde? Uno se esconde inicialmente, por supuesto, para no ser encontrado. Sin embargo, incluso en el juego de las escondidas, un niño se esconde inicialmente para no ser encontrado en un lugar, solo para luego revelarse en la meta segura, con un grito: “¡Aquí estoy!”. El juego no tendría sentido si su objetivo fuera permanecer para siempre escondido. Con Dios no es muy diferente, aunque aquí, el “juego” es una cuestión de vida o muerte. Dios se esconde para no ser encontrado donde la gente lo busca, y se revela donde no lo buscan.²³³

²³² Cf. Steven Paulson, “Luther on the Hidden God,” *Word & World*, Volume XIX, Number 4 (Fall 1999): 363.

²³³ Paulson, “Luther on the Hidden God,” 363.

Märta le sugiere al pastor que, en lugar de preocuparse por el silencio de Dios, tal vez lo que necesita es aprender a amar, pero ella no puede enseñarle cómo. Märta abandona la sacristía, y el pastor aprovecha para leer una extensa carta que ella le había entregado días antes. En ella, Märta le confiesa su amor incondicional. Le dice que sabe que su amor no es correspondido, pero eso no la detiene. Ella lo ama y lo seguirá haciendo. También le dice que no cree en su fe, la cual le resulta oscura y neurótica, tal vez porque ella nunca ha experimentado las mismas tribulaciones religiosas que él. En su casa, le explica, siempre reinó la calidez y el amor, y eso fue suficiente. Para ella, Cristo y Dios siempre fueron vagas nociones que no alcanzaban a causarle angustia como a él.

Cuando el pastor termina de leer la carta, Jonas Persson aparece de nuevo en la sacristía. Ha regresado obligado por su esposa. El pastor comienza a hablarle con un falso entusiasmo solo para regresar rápidamente al mismo tono de desconsuelo de momentos atrás. Tomas le dice a Jonas que cuando era joven estaba lleno de sueños. Durante la Guerra Civil Española fue enviado como pastor a Lisboa, y durante esos años, le dice, él y Dios vivían en un mundo especialmente organizado, en donde todo tenía sentido, en el que prefería dirigir la mirada hacia Dios e ignorar las agonías del mundo terrenal. Le confiesa a Jonas que sabe que no es un buen clérigo, que eligió ese camino porque sus padres eran religiosos de una manera muy natural y así lo quisieron para él. Tal vez no los amaba realmente, pero quería complacerlos, y entonces se convirtió en clérigo y creyó en Dios, le confiesa. Creyó en un Dios paternal que le amaba especialmente a él sobre el resto de los hombres. Creyó en un Dios que le garantizó seguridad, que le protegió del miedo contra la vida y la muerte. Sus oraciones, entiende en ese momento, estaban dirigidas a un dios-eco que le respondía lo que quería escuchar, siempre y cuando lo adorara sin cuestionamientos. Pero cada que lo confrontaba respecto a los horrores del mundo, ese dios-eco se convertía en un dios-araña,

en un ser repugnante, en un monstruo, y ahora no logra encontrar señales de él en ninguna parte. Le dice el pastor Tomas a Jonas:

Si de verdad Dios no existe, ¿qué más da? La vida cobra sentido. ¡Qué alivio! La muerte se vuelve una extinción, una desintegración. La crueldad de los hombres, su soledad, su miedo. Todo resulta obvio, transparente. El sufrimiento no requiere explicación. No hay creador, ni Dios padre, ni finalidad.²³⁴

Jonas sale de la sacristía fastidiado. El pastor se queda absorto reflexionando sobre lo que acaba de decir, con la mirada perdida y de espaldas a la ventana. La cámara se acerca a él y se detiene en un primerísimo primer plano, mientras dice: “Dios, ¿por qué me has abandonado?”. Como había señalado anteriormente,²³⁵ con las películas de cámara, Bergman inicia su exploración con los primeros planos buscando aprovechar toda la expresividad del rostro humano. Tal es el caso del pastor Tomas, de quien podemos apreciar toda la angustia que lleva a cuestas. En este caso en particular, el primer plano también sirve para denotar el ensimismamiento del pastor, quien se encuentra absorto en el interior de sus reflexiones e indiferente a los sucesos de su entorno. Cuando el pastor profiere su frase, la cámara retrocede, ampliando la toma, y permite apreciar un intenso rayo de luz que inunda la habitación. Similar al final de *El manantial de la doncella*, aquí Dios se manifiesta ante las súplicas del atormentado Tomas, pero el pastor no percibe este fenómeno porque está demasiado absorto en sus pensamientos.

En la conversación que mantiene Minus con su padre al final de *Como en un espejo*, el joven pide una prueba de Dios, y David le responde: “debes escuchar atentamente”, y el joven medita: “eso es justo lo que necesito, escuchar”. Dice Lutero en sus *Charlas de sobremesa*:

²³⁴ Bergman, *A Film Trilogy*, 94.

²³⁵ Véase: 1.2 “Segundo período: La indagación metafísica”.

A Dios no se le puede comprender; sin embargo, se le puede percibir. Permite que se le vea y se le sienta en todo [...]. El fallo de no reconocer a Dios en sus obras y en sus innumerables beneficios, no hay que imputárselo al creador, el fallo no está en Él, sino en nosotros.²³⁶

Tomas, en su rencor y amargura, está negado a percibir las manifestaciones de Dios; está predispuesto a no escuchar su Palabra. Después de la manifestación de Dios, ignorada por el pastor, este sale de la sacristía y se dirige al presbiterio. Suenan las campanas. Tomas se desvanece frente al altar, a los pies de Cristo sufriente en la Cruz. Levanta la mirada hacia un enorme ventanal y dice para sus adentros: “ahora soy libre, libre al fin”. Sin embargo, este momento apoteósico aún dista de ser liberador y se encuentra en contradicción con lo enunciado por el pastor, quien busca su camino hacia la liberación, pero no es libre aún. Tomas tiene un ataque de tos y el dolor se hace cada vez más evidente en su rostro. Märta asiste a consolarlo.

Años atrás, la esposa del pastor falleció a causa de un cáncer incurable. De acuerdo con diferentes afirmaciones de Tomas, mientras tenía el amor de su esposa no necesitaba del consuelo de Dios. La muerte de su esposa significó para él la muerte del amor, y con la muerte del amor murió también su fe. Dice Charles Moeller: “Cuando el dios que no era sino el rumor de nuestros deseos muere con la muerte de estos deseos, descubrimos, como primera experiencia, una soledad total”.²³⁷

El nombre asignado por Bergman al pastor no es azaroso. De los doce apóstoles de Cristo, Tomás Dídimo, el Mellizo, suele ser caracterizado por su incredulidad. Al igual que este apóstol, el pastor es un hombre incrédulo. Tomas pone en duda todo lo que acontece tanto a su alrededor como en su vida anímica interior. Tomas es racional hasta la

²³⁶ Andrés San Martín, ed., *Charlas de sobremesa* (Chile: Escritura y verdad, 2010), 11.

²³⁷ Moeller, *Literatura del siglo XX*, 110.

exasperación, una condición que le hace dudar tanto de los motivos de Dios como de las acciones de quienes le rodean y de sí mismo. Y justamente, esta demasiada razón, es lo que le impide la asunción de la fe. Johannes de Silentio, el seudónimo con que Kierkegaard firma *Temor y temblor*, reflexiona que la fe es una paradoja “que no puede explicarse por ningún razonamiento, ya que la fe comienza cabalmente donde terminan los razonamientos”.²³⁸ La fe, “no es ningún impulso o emoción de orden estético, sino algo mucho más elevado, precisamente porque supone la resignación. La fe tampoco es un instinto inmediato y espontáneo del corazón humano, sino la paradoja de la vida”.²³⁹ El caballero de la fe, dice de Silentio, debiera tener conciencia de esta paradoja y, por lo tanto, lo único que podría salvarlo es la aceptación del absurdo. Pero es necesario advertir que este absurdo no se deja enmarcar dentro de los parámetros de la razón:

El absurdo no se identifica con lo inverosímil, lo inesperado y lo imprevisto. Desde el momento en que el caballero se resigna, queda convencido, según los alcances de la humana razón, de que no conseguirá aquello a lo que ha renunciado. Este es el resultado evidente del balance racional que él mismo ha hecho con toda su valentía, no doliéndole prendas.²⁴⁰

La asunción de la fe empieza por la resignación y la aceptación del absurdo, pero Tomas está muy lejos de esta condición; al contrario, su incesante razón le lleva a alejarse cada vez más de la fe. Si en algún momento el hombre supuso poseer la fe sin haber reconocido previamente esta paradoja, dice de Silentio, “con todas las fuerzas de su corazón y toda la pasión de su alma, se engañaría a sí mismo y no podría hacer valer su testimonio en ninguna parte, puesto que no había alcanzado siquiera el estadio de la resignación infinita”.²⁴¹ La razón de Tomas no solo se opone a la posibilidad de abandonarse a la fe en el presente, o en

²³⁸ Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*, trad. Demetrio Gutiérrez, Madrid: Gredos. Colección Grandes pensadores, 2014, 285.

²³⁹ Kierkegaard, *Temor y temblor*, 277.

²⁴⁰ Kierkegaard, *Temor y temblor*, 277.

²⁴¹ Kierkegaard, *Temor y temblor*, 277.

términos kierkegaardianos, en *el instante*, sino que su insistencia siembra la duda de si abrazó la fe en el pasado, como afirma cuando hace referencia al dios-eco, ese espejismo que no hacía más que engrandecer la vanidad de su razón.

“Y así yo, igual al sordo que no oye, como el mudo incapaz de abrir la boca, voy como hombre que no siente, que no tiene en su boca una respuesta”²⁴², dictan los versículos 14 y 15 del Salmo 38, en el que Stravinski se inspira para su primer movimiento de la *Sinfonía de los Salmos*. Este salmo, también conocido como la “Oración del penitente”, se refiere al dolor y al arrepentimiento de los pecados del Rey David, pero Bergman retoma de manera aislada dichos versículos para señalar la sordera, la ceguera y la incapacidad del pastor de comunicarse. En el momento de mayor dolor al interior de la sacristía, el pastor es incapaz de percibir las señales de Dios. Le recrimina: “por qué me has abandonado”, y Dios se manifiesta inundando la habitación de luz. El pastor es incapaz de ver y escuchar sus señales porque lo ha negado previamente. No es Dios quien lo ha abandonado, es el pastor quien ha abandonado a Dios. Este primer movimiento de la película cierra con la renuncia total del pastor a la fe. Dicha renuncia le ocasiona angustia, pero en el discurso bergmaniano, esto también supone una oportunidad para la liberación del individuo que busca desvincularse de la influencia negativa de Dios.

Segundo movimiento: la desesperanza

Tomas, después de su momento revelador frente al altar, se prepara para el servicio de la tarde en la iglesia de Frostnas, muy cerca de Mitsunda. Una mujer entra a la iglesia para avisarle que han encontrado el cuerpo de Jonas al lado del río, quien poco después de salir de su encuentro con el pastor, se quitó la vida de un disparo. Tomas y Märta acuden al lugar.

²⁴² Sl 38:14-15.

Dos oficiales de la policía le piden al pastor que se quede al lado del cuerpo, mientras alguien más va a recogerlo. Tomas se queda a su lado, contemplando a quien horas antes se encontraba sumido en una profunda angustia, igual que él mismo. Tomas no pudo brindar ningún consuelo ni ninguna esperanza a Jonas. Tomas se ha convertido en un pastor completamente incapaz de comunicarse con sus feligreses.

En esta escena, Bergman retrata la frustración, que señala una y otra vez, ocasionada por la incapacidad de los representantes de la Iglesia para otorgar algún tipo de consuelo al hombre moderno. Los rituales religiosos para Bergman se han deteriorado hasta el punto de la rutina y la insignificancia. Awalt señala que, en esta película, el símbolo de la comunión es completamente impotente, ya que el ministro no muestra ningún entusiasmo, solo una obligación superficial.²⁴³ No hay ninguna conexión entre el pastor y los feligreses en toda la escena de la comunión del inicio de la película. La mayoría de los escasos asistentes a la iglesia parecen indiferentes o aburridos.

Después de la escena en que el pastor contempla el cuerpo inerte de Jonas, Tomas y Märta, en su camino a Frostnas, paran en la casa de Märta, en donde esta le ofrece algunas aspirinas y jarabe para la gripa, pero Tomas se resiste a sus cuidados. Tomas se muestra brusco y grosero con ella. Le pide que lo deje en paz. Con calidez, Märta intenta entrar en la vida y en el corazón del pastor, le dice que solo quiere vivir para él, para cuidarlo. Pero él le responde que no la quiere, que la detesta, que odia sus cuidados y su llanto. Tal y como había hecho con Jonas, Tomas le dice a Märta que con la muerte de su esposa también murió su amor. Tomas se muestra cada vez más frío y amargo. Es incapaz de aceptar el amor que se le ofrece y menos aún de ofrecerlo. Y aunque es incapaz de aceptar el amor de Märta, en los

²⁴³ Cf. Houston Mike Awalt, "An Analysis of the Concepts," 115-6.

años recientes no ha negado sus cuidados ni los encuentros sexuales con ella. Rodríguez Monegal ha observado que la relación con Märta ofrece una de las claves para aproximarse a la psicología del pastor:

[...] es un hombre helado, incapaz de dar amor, aunque ávido de recibirlo, creyente mientras Dios parece de su lado; está seco y reseco. La amante, aunque es también una histérica y una masoquista, parece un ser más vivo; no cree y no le importa creer, necesita en cambio el amor: dar y recibir, comunicarse. Vive exclusivamente en el plano humano. El pastor en cambio vive también en el plano trascendente. Por eso, otras claves de su psicología están dadas en su relación conflictual con algunos feligreses.²⁴⁴

En la entrevista ofrecida a *Playboy*, Bergman se refirió al personaje del pastor con frialdad y, por el contrario, al personaje de Märta con cierto tono de indulgencia: “Ella no cree en Dios, pero tiene fuerza. Son las mujeres las que son fuertes. Ella puede amar. Ella puede salvar con su amor. Su problema es que no sabe cómo expresar este amor”.²⁴⁵

Tomas hace todo lo posible por quedarse solo. En el fondo, pese a que una parte de sí quiere mostrar amabilidad, intenta alejar a todos de su alrededor. Lo cual no es del todo negativo: es una confrontación consigo mismo, es una pausa para hacer un examen de conciencia y sopesar sus relaciones con los otros. Tomas ha renunciado a la fe, y ahora se enfrenta a evaluar su postura de pastor obligado a otorgar consuelo y calidez a sus feligreses. No puede hacerlo: él mismo es un ser desconsolado que se blinda contra el amor. Tomas ha perdido la esperanza. Además del malestar espiritual del pastor, Bergman pone atención a su malestar físico. Pese a que la gripe de Tomas ha empeorado a lo largo del día y luce terriblemente enfermo, este sigue con sus obligaciones, con lo que Bergman parece querer subrayar el carácter mundano del hombre y la necesidad de no desatender sus múltiples

²⁴⁴ Emir Rodríguez Monegal y Alsina Thevenet, *Ingmar Bergman: Un Dramaturgo Cinematográfico*, Montevideo: Renacimiento, 1964, 101.

²⁴⁵ Grenier, “Ingmar Bergman: Playboy Interview”.

responsabilidades terrenales, pese a sus dolencias espirituales. Después de proferir las palabras en el primer movimiento, “ahora soy libre, libre al fin”, el pastor se sumerge en una aún más profunda depresión. En él reina el dolor y la desesperanza.

“Hundido en el silencio, callado ante su dicha, mis dolores se hicieron más profundos”²⁴⁶, indica el versículo 3 del Salmo 39, también conocido como “La existencia efímera”, uno de los empleados por Stravinski para el coro de su segundo movimiento. Palabras que bien podrían ser un reflejo fiel del sentir del pastor en el segundo movimiento de *Luz de invierno*. Al romper con la fe, al pastor le sobreviene una profunda desesperación, la desesperación que supone entender que su vida, antes en manos de su dios-eco, ahora es su completa responsabilidad como existente. Al recordar la etimología latina de la palabra *existir*: *existere* (salir, nacer, aparecer) derivada de *sistere* (colocar),²⁴⁷ cobra un nuevo sentido que este segundo movimiento sea el único filmado en exteriores. El primero se lleva a cabo en el interior de la iglesia de Mitsunda, lo que podría ser una metáfora de un *estar en sí* del pastor —aunque un *estar* incómodo o enfermo—; el segundo movimiento sucede mayormente en exteriores, durante el camino entre iglesias, lo que puede verse como un *salir de sí*; y el tercero, como se verá a continuación, sucede nuevamente en un interior, en una nueva iglesia, una metáfora del *volver en sí*.

Tercer movimiento: la adaptación de la caridad

Con los últimos rayos del Sol, bajo la tenue luz de invierno, Tomas y Märta llegan a la iglesia de Frostnas. Algot Frövik, el sacristán, se encuentra encendiendo las velas y haciendo los

²⁴⁶ Sl 39:3.

²⁴⁷ Cf. Joan Corominas, “Existir”, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987), 262.

preparativos para la misa. Frövik aborda a Tomas y le recuerda que alguna vez le aconsejó leer antes de irse a dormir para paliar un poco sus dolores físicos y su insomnio. Le dice que al leer sobre la Pasión en los Evangelios reflexionó sobre el calvario sufrido por Cristo antes de llegar a la Cruz. El sacristán reflexiona que este no debió ser el dolor más grande experimentado por Cristo. El dolor más grande, dice el sacristán, debió ser cuando al llegar a Getsemaní Cristo cayó en cuenta de su soledad. A este dolor de sentirse solo se sumó el dolor de la duda, cuando estando en la Cruz, Cristo grita “Dios mío, por qué me has abandonado”. Dice Algot Frövik:

[Cristo] gritó tan fuerte como pudo. Pensaba que su padre celestial lo había abandonado. Creía que todo lo que había estado predicando era una mentira. En los momentos antes de morir, Cristo fue capturado con una gran duda. ¿Seguramente ese debe haber sido su sufrimiento más monstruoso de todos? Me refiero al silencio de Dios. ¿No es cierto, Vicario?²⁴⁸

Tomas, con una profunda tristeza en el rostro y sin decir una sola palabra, asiente con la cabeza. Las palabras proferidas por el sacristán son la anagnórisis del pastor. Este parece reflexionar que el punto medular de su sufrimiento, mucho más allá del malestar físico, se encuentra en su soledad y en sus dudas. De acuerdo con Moeller:

Cristo no tuvo dudas en la cruz; experimentó, durante aquellos minutos, una misteriosa pasión, análoga a la que experimentan los místicos al aproximarse a Dios. Lo que Algot quiere decir es que, en esta paciencia de Cristo, hay una verdad más profunda que la simple negación de Dios a la que se ha resignado el pastor. [...]. Lo que el pastor no ha sabido hacer hasta ahora, Algot sí lo ha hecho. Ha descubierto, en la paciencia de Cristo en la cruz, algo más que la simple nada. El término “silencio de Dios”, en su boca, tiene otro sentido, al menos el de una espera; se ha abierto una puerta hacia otra cosa.²⁴⁹

²⁴⁸ Bergman, *A Film Trilogy*, 114.

²⁴⁹ Moeller, *Literatura del siglo XX*, 123-4.

La duda es lo que aleja al pastor de la fe. Para Lutero, al igual que para de Silentio, por medio de la duda, hija de la razón, es imposible aprehender y entender a Dios. Dice el reformador en las *Charlas de sobremesa*:

Por este motivo [Dios afirmó]: “esto es inútil; la razón humana no puede alcanzarme, porque le resulto demasiado grande y elevado. Voy a hacerme pequeño para que le sea posible llegar a mí; voy a darles a mi hijo, y que se torne en víctima, en pecado, en maldición, para que me obedezca a mí, el padre, hasta la muerte en la Cruz”.²⁵⁰

De acuerdo con el filósofo Luis Guerrero, contrario a la actitud de duda, en el amor y en la espera de la fe lo fundamental es creer, porque creer significa abandono y humildad. “Abandono de la razón para abandonarse en Dios. Humildad al creer no porque la razón lo entienda sino porque Dios se revela. La existencia, para Kierkegaard, no se resuelve por la razón sino por la fe”.²⁵¹ El caballero de la fe no duda, se abandona al absurdo que supone la fe, tal como Abraham en el monte Moira.²⁵² Si Märta representa el amor que no duda, Algot Frövik representa la fe que no duda, no por su oficio dentro de la institución religiosa o por leer los Evangelios, sino porque en lugar de dudar de Dios debido a su dolor físico, continúa con sus tareas de servirle con devoción, sin quejas ni dudas al respecto. El sacristán ha aprendido la paciencia y la resignación, condiciones necesarias para la fe. Resignación y paciencia de las que carece el pastor.

Hacia el final de la película, el organista, aparentemente ebrio, habla con Märta. La invita a alejarse de ese lugar tan pronto como pueda porque esa región, le expresa, está en manos de la muerte y la descomposición. Le dice que desde que murió la esposa de Tomas,

²⁵⁰ San Martín, ed., *Charlas de sobremesa*, 11.

²⁵¹ Luis Guerrero, *Kierkegaard: Los límites de la razón en la existencia humana* (Ciudad de México: Publicaciones Cruz O., S.A., Universidad Panamericana y Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 1993), 248.

²⁵² Cf. Kierkegaard, *Temor y temblor*, 245-6.

este se volvió amargo y descuidado con su oficio. Y que, desde su muerte, el pastor dejó de decir aquel sermón que solía repetir una y otra vez: *Dios es amor y el amor es Dios. El amor es la prueba de la existencia de Dios.*

El sacristán y el organista le informan al pastor que, en la iglesia, aparte de ellos, solo se encuentra Märta. Le preguntan si aún así oficiará la misa o prefiere suspenderla. El pastor responde que dará el servicio. El sacristán hace sonar las campanas. El organista comienza a tocar el órgano de la iglesia. El pastor sale de la sacristía y se posa frente al altar por unos segundos; da vuelta hacia Märta y Algot, quienes le han servido de soporte en este arduo proceso. Con la mirada un tanto perdida, pero evidentemente más sereno que en la misa de la mañana, profiere: *Santo, santo, santo es el señor Dios todopoderoso. Toda la tierra está llena de su gloria.* En este tercer movimiento, el último de *Luz de invierno*, el pastor encuentra cierta calma al seguir con su oficio, pese a su malestar físico y a que la iglesia se encuentra prácticamente vacía.

En *Linterna mágica*, Bergman narra un hecho ocurrido durante la época del rodaje de esta película. Un domingo por la mañana llamó a su padre para invitarlo a dar una caminata. En ese momento, Erik Bergman tenía setenta y cinco años y se desempeñaba como pastor en la parroquia de Slottsförsamling. Aquella mañana entraron en una pequeña iglesia al norte de Upsala. Al interior, cuatro personas esperaban el servicio, pero el pastor de aquella iglesia no aparecía. Cuando este al fin arribó al lugar les comunicó que estaba enfermo y que no podría ofrecer el servicio. Erik Bergman, molesto, entró a la sacristía y discutió con el pastor. Después de algunos minutos ambos salieron dispuestos a officiar misa. Así lo narra Bergman:

La organista y los escasos feligreses entonaron el salmo inicial. Al finalizar el segundo verso entró mi padre revestido de alba y con el bastón. Al terminar la canción se volvió hacia nosotros y nos habló con su voz, fría y tranquila: “Santo, santo, santo es el Señor. Dios del Universo. Llenos están los cielos y la tierra de su gloria”. Por lo que a mí respecta, en ese momento obtuve el final

de *Los comulgantes* y la codificación de una regla que siempre había seguido y siempre habría de seguir: pase lo que pase, tienes que decir tu misa. Es importante para los feligreses, es más importante aún para ti. Si también es importante para Dios, ya lo veremos. Si no hubiera otro dios que tu esperanza, también sería importante para ese dios.²⁵³

El pastor Erik Bergman veló por los feligreses de una parroquia que no era la suya, tal como Abraham, caballero de la fe, suplicó por los pecadores. A pesar de las grandes diferencias entre padre e hijo respecto al tema de la fe, Bergman recuperó una lección del acto de su padre: a pesar de las adversidades hay que seguir adelante. Si Bergman, en este momento, no replica la fe de su padre, sí replica el rigor y la disciplina propios de la ética luterana del trabajo.

El servicio oficiado por Tomas al final de la película no supone una alabanza a Dios ni un regreso a la fe. En Bergman no hay soluciones simples. No se debe pasar por alto el hecho de que el proceso del pastor, su propia Pasión, ha sido mayormente racional. Así como se ha sugerido que la Pasión de Cristo duró unas cuatro horas, el filme se desarrolla en una elipsis narrativa que representa un tiempo similar: desde la misa por la mañana en que Tomas luce sumamente enfermo y hasta la misa vespertina en la que se resigna a su falta de fe. La razón del pastor ha sido su propio calvario y se encuentra lejos de la resignación y de la aceptación del absurdo, condiciones necesarias para la asunción de la fe, de acuerdo con Johannes de Silentio.

Al haber abandonado la fe, el pastor está incapacitado para obtener la salvación, pero Bergman adapta los argumentos de tal forma que el abandono de la fe suponga, si no la salvación eterna, al menos la libertad en la tierra. Bergman propone una resolución al proceso espiritual del pastor congruente con su propio proceso hacia un nuevo entendimiento de los

²⁵³ Bergman, *Linterna mágica*, 409-10.

avatares de la fe. Bergman desposee a Dios del monopolio del amor y se lo entrega a los hombres. Esta es la certeza desvelada que Bergman señala haber encontrado en *Luz de invierno*. Si la caridad se refiere a la virtud de amar a Dios sobre todas las cosas, en su adaptación de términos, Bergman propone que el amor al prójimo puede ser un amor suficiente para enfrentar la existencia. En la entrevista a *Playboy* antes mencionada, Bergman señala: “No somos salvados por Dios, sino por el amor. Eso es lo más que podemos esperar”.²⁵⁴

Para Kierkegaard, el amor al prójimo no supone la mera relación y cordialidad entre los hombres. Para el filósofo danés, el amor al prójimo es una extensión del amor a Dios y esto es una condición ineludible. Pero esto a Bergman no le inquieta, en su adaptación de conceptos, toma el aspecto más asequible y más humano de esta idea. De acuerdo con María José Binetti, “la novedad de la existencia kierkegaardiana es la reconciliación del todo en el individuo por la acción libre del amor, vínculo de la perfección”.²⁵⁵ En la idea del amor de Kierkegaard reside la clave de la resolución de la dialéctica de la libertad, “porque más allá del pecado y de la fe, de la separación y de la nada, está el amor, para garantizar la semejanza y la unidad, y conciliar allí una acción dialéctica, que ya ha olvidado ser tal”.²⁵⁶

El servicio del pastor Tomas al final de *Luz de invierno* no es una muestra del amor a Dios, es una muestra del amor a su comunidad con la que busca la reconciliación. En la esfera de lo posible y lo terrenal esto es un consuelo no menor. Dice de Silentio: “[...] para aquel que no haya alcanzado la fe, la vida humana encierra tareas suficientes y si se las aborda con

²⁵⁴ Grenier, “Ingmar Bergman: Playboy Interview”.

²⁵⁵ María José Binetti, “El amor: clave de resolución en la dialéctica de la libertad kierkegaardiana”, *Revista de Filosofía*, Vol. 44, no. 44 (mayo 2003), http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712003000200004

²⁵⁶ Binetti “El amor: clave de resolución”.

nobleza y sinceridad la vida de quien así lo haga tampoco estará perdida, aunque no pueda compararse ni con mucho con la de aquellos que descubrieron y captaron lo más alto”.²⁵⁷ Para Bergman, en un mundo en el que Dios calla, el hombre no es salvado por su amor, sino por el amor del prójimo. El pastor se ha resignado irremediamente al silencio de Dios, y posiblemente no sea capaz de recuperar la fe, pero la conciencia de este hecho le obliga a asumir la responsabilidad de su propia existencia. Le queda también la responsabilidad de cuidar de su rebaño. Ahora sí, el pastor es libre... libre al fin.

A lo largo de los tres movimientos que conforman *Luz de invierno* es posible observar el camino espiritual por el que transita el pastor luterano Tomas Ericsson. He señalado los momentos de este tránsito escudriñando el reverso de las dos primeras virtudes teologales y una adaptación de la tercera: de la pérdida de la fe a la desesperanza y, posteriormente, hacia la búsqueda de la caridad en el amor al prójimo. Moeller señala que:

[...] la pérdida de lo que amamos y de las imágenes de Dios que había formado nuestra infancia piadosa, por mortificante que sea, es la condición necesaria para nuestra muda de espíritu, para una dilatación de nuestras facultades de conocer y de amar que las conduzca al umbral, no de otro mundo, sino de un mundo diferente.²⁵⁸

Para el pastor Tomas ese mundo diferente es uno en el que reina el amor, un amor desposeído de la obligación de amar a Dios sobre todas las cosas. Aunque el tono general de *Luz de invierno* es desesperanzador, Bergman, al igual que el pastor Tomas, parece abandonar la fe, pero abraza la idea del amor al prójimo y el sentido de comunidad como un consuelo más que suficiente para enfrentar el silencio de Dios.

²⁵⁷ Kierkegaard, *Temor y temblor*, 370.

²⁵⁸ Moeller, *Literatura del siglo XX*, 122.

5.3 *El silencio*

En sus memorias, Bergman menciona algunas de las motivaciones para realizar la última película del *Tríptico*. Una de ellas, dice, fue enfrentar un sueño recurrente en el que se veía a sí mismo perdido en una ciudad desconocida. Una más se encuentra en el *Concierto para orquesta*, Sz. 116, BB 123 (1944) de Béla Bartók. La idea original era “una película que obedeciera las leyes musicales, en lugar de las dramáticas. Una película que se desarrolla por asociación, rítmicamente, con temas y contratemas. Mientras la armaba, pensé mucho más en términos musicales de lo que había hecho antes”,²⁵⁹ dice Bergman. La obra del húngaro está compuesta por cinco movimientos: Introducción, Juego de los pares, Elegía, Intermezzo interrumpido y Final, pero Bergman no los retoma al pie de la letra, como había hecho en *Luz de invierno* con respecto a la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski. *El silencio* se inspira de manera más libre en la pieza de Bartók. Esta película, dice Bergman, sigue “la tenue y continua nota, luego la repentina explosión”²⁶⁰ de la obra del húngaro. Así es como está concebida esta película de cámara: un primer y largo movimiento tenso que ocupa la mayor parte del metraje, seguido de una repentina y breve explosión que es a la vez la catarsis de la película en sí y del *Tríptico* mismo.

En *El silencio*, después de un largo período, Bergman emplea nuevamente algunos fragmentos de Jazz, aunque muy breves y en segundo plano, para ayudar a construir escenarios de una ciudad caótica de suma extrañeza visual y sonora. Aparentemente, Bergman estaba dispuesto a regresar al empleo de composiciones musicales originales, ya que solicitó algunas piezas a Ivan Renliden, aunque en el montaje final, el trabajo realizado

²⁵⁹ Hedlund, “Ingmar Bergman, The Listener,” 48.

²⁶⁰ Hedlund, “Ingmar Bergman, The Listener,” 48.

por el compositor fue descartado. La pieza musical principal de esta película es un fragmento de la variación 25 de las *Variaciones Goldberg* para clave (BWV 988) de Bach, y aunque su aparición en pantalla es breve, constituye el momento cumbre en la trama y forma parte de la resolución temática del *Tríptico*.

El silencio es una película en la que Bergman hace un uso escaso de los diálogos, pero privilegia el diseño sonoro, contrario a los largos pasajes que transcurren en silencio en *Luz de invierno*. El diseño sonoro de la película predispone al espectador a percibir con mayor atención la presencia del silencio cuando este irrumpe en escena. El complejo uso que Bergman hace de los sonidos en esta pieza de cámara sirve para realizar un contraste con las exploraciones del silencio, no solo desde una dimensión de la forma fílmica sino desde el contenido.

Primer movimiento: la tenue y continua nota

Un par de hermanas, conformado por Ester y Anna, se encuentra de regreso a casa después de un viaje cuyo destino y motivo desconocemos. Johan, el hijo pequeño de Anna, las acompaña. El grupo se ve obligado a realizar una parada en una ciudad extraña, llamada Timoka, debido a que Ester se encuentra enferma. Pararán en un enorme y viejo hotel que luce descuidado y solitario. Desde un primer momento, advertimos las personalidades de nuestros personajes: Ester es insegura y luce angustiada, mientras que Anna es una mujer despreocupada. Tal y como hizo en *El séptimo sello*, Bergman coloca nuevamente en el centro de la trama a una pareja de opuestos y complementarios, una suerte de temas y contratemas musicales. En aquella película, el Caballero Antonius Block representaba la duda y la angustia, mientras que su escudero representaba la despreocupación. En *El silencio*, Bergman presenta a Ester como la representación de una moral moribunda y enfermiza,

contrario a Anna que es representada como la juventud, la sexualidad liberada y la ligereza. Por su parte, Johan, cuyo nombre es una referencia a Bach, es un niño inocente que encarna la alegría.²⁶¹

Mientras Ester permanece enferma en cama, y Johan deambula por el hotel, Anna sale a recorrer la ciudad. Visita un teatro de variedades en el que observa a una pareja tener relaciones sexuales como parte del espectáculo. Excitada por lo que acaba de ver, Anna regresa a un bar en el que estuvo momentos antes en busca de un camarero con el que había coqueteado. Ambos salen del lugar y se dirigen a una iglesia en la que mantienen relaciones sexuales. Durante esta larga travesía, Anna no mantiene conversación alguna con las personas de la ciudad en la que se habla un idioma incomprensible. Por la ciudad se ven circular tanques de guerra y un caballo casi en los huesos que tira de una vieja carreta. Se percibe miseria y ajeteo. Este caos, estas referencias a la guerra y la falta de comunicación, en el discurso bergmaniano, constituyen la huella negativa de Dios en el mundo.

A diferencia de las dos obras anteriores del *Tríptico*, en *El silencio* no hay alusiones a Dios por parte de los personajes: ni ruegos ni recriminaciones. El silencio de Dios es absoluto y a nadie parece importarle. En *El silencio*, Dios se ha esfumado de las preocupaciones de los individuos, pero su huella negativa se advierte en un mundo en el que reina la ira y la incomprensión. Para Bergman, el silencio de Dios no es visto como signo de su inexistencia sino como una clara manifestación de su ira. En esta película, además, el silencio no solo es un atributo exclusivo de Dios, lo es también de los hombres, quienes son representados como incapaces de comunicarse entre ellos no solo por incomprensión

²⁶¹ El guion de esta película fue escrito por Bergman durante 1962, el año Bach, mismo en que nace su hijo Daniel Sebastian Bergman. A partir de *El silencio* es muy común que Bergman nombre a sus personajes protagonistas como Johan. Véase “Namn på Bergmanfigurer”, *The Ingmar Bergman Foundation*, <https://www.ingmarbergman.se/universum/egerman-vogler-co>

lingüística sino por su hostilidad, su torpeza afectiva y su franca apatía. Con *El silencio*, Bergman llega a la plena resignación sobre el silencio de Dios. Con esta nueva conciencia, el mundo retratado al final del *Tríptico* adquiere un elemento aún más sombrío y destructivo, mismo que se manifestará con mayor crudeza en el siguiente período fílmico que he denominado “El individuo en la sociedad”, y que se encuentra marcado por el pesimismo ontológico.

Palabra y silencio no son entidades antitéticas. La Palabra evoca al silencio, pero lo más importante, el silencio evoca la Palabra. Para Kierkegaard, el silencio es un tesoro invaluable porque en él se encuentra Dios. La ventaja del ser humano sobre el animal, dice el danés, es la capacidad de hablar, pero en la relación con Dios, querer hablar puede convertirse fácilmente en corrupción. Dios está en el cielo y el ser humano en la Tierra; Dios es sabiduría infinita y lo que el ser humano sabe es charlatanería; Dios es amor y el ser humano es tonto, incluso en lo que se refiere a su propio bienestar, y es por eso que apenas pueden conversar. Solo con mucho temor y temblor el ser humano es capaz de hablar con Dios. Pero hablar con temor y temblor es difícil porque, así como la ansiedad hace fallar la voz, también el temor y temblor hacen que el habla se silencie.²⁶² “Ojalá pudiéramos aprender de los lirios y las aves, sino de una vez, al menos en parte y poco a poco, el silencio, la obediencia y la alegría”.²⁶³ Para Kierkegaard, permanecer en silencio para poder escuchar la Palabra es un arte que el humano desconoce, y bien podría aprender de los lirios y las aves del campo:

En el sentido más profundo, callar así, callar ante Dios, es el comienzo del temor a Dios, porque, así como el temor de Dios es el comienzo de la sabiduría, así el silencio es el comienzo del temor de Dios. [...]. En este silencio, los muchos pensamientos de deseos y anhelos, temerosos de Dios, se callan; en

²⁶² Cf. Kierkegaard, “Lily in the Field, Bird of the Air,” 11.

²⁶³ Kierkegaard, “Lily in the Field, Bird of the Air,” 3.

este silencio, la verbosidad de la acción de gracias, temerosa de Dios, se silencia.²⁶⁴

Kierkegaard reflexiona que solo adquiriendo conciencia del valor del silencio se encontrará el momento correcto en que se debe hablar. Pero debido a que las personas no pueden permanecer en silencio, rara vez llegan a comprender cuándo es el momento correcto para hablar.²⁶⁵ El silencio expresa respeto por Dios, de acuerdo con Kierkegaard, y solo porque el silencio es veneración a Dios es solemne.²⁶⁶ Para Kierkegaard, aprender el silencio puede significar que se esfumen las dudas y las objeciones sobre la fe, porque la Palabra se manifiesta a través del silencio. En *Temor y temblor*, Johannes de Silentio menciona que se debe ser muy cuidadoso dado que el silencio también podría ser simplemente una treta del demonio, pero pese a este riesgo, permanecer en silencio puede ser más benéfico que perjudicial porque solo el silencio es “el estado en el que el individuo toma conciencia de su profunda unión y colaboración con la divinidad.”²⁶⁷

En resumen, Kierkegaard elogia el silencio porque solo a través de él se puede escuchar la Palabra, y solo así, a través de la obediencia silenciosa, se puede acceder a la alegría. En *El silencio*, Bergman insiste en el silencio de Dios como signo de su ira y el silencio de los hombres como muestra de su propia torpeza, pero también explora una nueva posibilidad del silencio más esperanzadora. Bergman busca en el silencio ese “estado en el que el individuo toma conciencia de su profunda unión y colaboración con la divinidad”,²⁶⁸ pero esa divinidad para él, llegado a este punto de su conflicto religioso, ahora no se llama

²⁶⁴ Kierkegaard, “Lily in the Field, Bird of the Air,” 11.

²⁶⁵ Cf. Kierkegaard, “Lily in the Field, Bird of the Air,” 14.

²⁶⁶ Cf. Kierkegaard, “Lily in the Field, Bird of the Air,” 16.

²⁶⁷ Kierkegaard, *Temor y temblor*, 712.

²⁶⁸ Kierkegaard, *Temor y temblor*, 712.

Dios; se llama Bach. Es necesario permanecer en silencio para poder escuchar la palabra de Bach.

En sus memorias, Bergman confiesa ser un director que emplea diálogos bastante extensos, dejando poco lugar al silencio, es por ello que quiso que *El Silencio* fuese una película particularmente silenciosa, en continuidad con lo expresado en *Luz de invierno*. Las exploraciones del silencio en Bergman también encuentran una raíz con su estrecha relación con el teatro. En la obra de cámara de Strindberg, *Sonata fantasma* (1907), que Bergman dirigió cuatro veces a lo largo de su carrera, uno de los personajes dice: “el silencio no puede ocultar nada, a diferencia de las palabras; [...] los diferentes idiomas entre los pueblos primitivos surgieron para ocultar sus secretos; los idiomas son códigos”.²⁶⁹ Este pasaje tiene repercusión en *El silencio*: Bergman considera que las palabras confunden en lugar de comunicar. Hablar es mentir, es por ello que es mejor buscar la comunicación y el entendimiento en otras expresiones como la música. Mientras que el lenguaje tiene un fuerte componente racional, la música se dirige principalmente a las emociones. Mejor aprender el silencio de los lirios y las aves del campo, en términos de Kierkegaard, para permitir que la música se abra camino.

Cuando Anna regresa al hotel, después de su aventura con el camarero, se quita el vestido sucio para asearse. Ester huele las prendas de Anna manchadas de semen, y su curiosidad no hace más que ponerla celosa y de mal humor. Anna, con calma, le pide que no se meta en sus asuntos; le hace saber que no le teme. Aunque Ester luce mejorada, la tensión se hace presente en la habitación. Ester es una fuerza negativa que demanda atención y cuidados. Un viejo mozo del hotel, quien ha cuidado a lo largo del día a Ester, entra en la

²⁶⁹ Egil Törnqvist, *Strindberg's The Ghost Sonata From Text to Performance* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000), 215.

habitación para llevarle té. En este momento emergen las notas de la variación 25 de *Goldberg* de una pequeña radio. A pesar de no comprender sus respectivos idiomas, Ester y el mozo logran comunicarse por un instante:

Ester [en voz baja]: ¿Cómo se llama? ¿Música?

Camarero: Música, musike. Música, musike.

Ester: ¿Sebastian Bach?

Camarero [complacido]: Sebastian Bach. Johann Sebastian Bach.²⁷⁰

La tensión acumulada a lo largo del filme, debido a la incapacidad de los personajes de comunicarse y a sus propias hostilidades, cesa por un momento mientras suenan las notas de la música de Bach. Por primera vez los personajes parecen comunicarse entre sí. En *Como en un espejo* hay un breve momento de comunión y esperanza cuando Minus dice: “Papá me habló”, en *El silencio* este momento de comunión y tranquilidad sucede al escuchar la variación *Goldberg*. En medio del silencio y la incomprensión, se pudo escuchar la palabra de Bach. En la entrevista a *Playboy*, Bergman le dice a su entrevistadora:

Cada película (del *Tríptico*), como ves, tiene su momento de contacto, de comunicación humana: la línea “Papá me habló”, al final de *Como en un espejo*; el pastor dirigiendo el servicio en la iglesia vacía al final de *Luz de invierno*; el niño leyendo la carta de Ester en el tren al final de *El silencio*. Un pequeño momento en cada película, pero el crucial. Lo que más importa en la vida es poder establecer un contacto con otro humano. De lo contrario, estás muerto, como tantas personas están muertas hoy en día. Pero si puedes dar ese primer paso hacia la comunicación, hacia la comprensión, hacia el amor, entonces no importa cuán difícil sea el futuro, estás salvado, pero no te hagas ilusiones, incluso con todo el amor del mundo, vivir puede ser terriblemente difícil. Esto es todo lo que realmente importa, ¿no?²⁷¹

La música de Bach en *El silencio* es ese primer paso hacia la comunicación, hacia la comprensión y hacia el amor. La música de Bach es una fuente de consuelo en un mundo en guerra, marcado por el silencio y por la indiferencia de Dios. La repetición triple de la palabra

²⁷⁰ Bergman, *A Film Trilogy*, 127.

²⁷¹ Grenier, “Ingmar Bergman: Playboy Interview”.

“Bach” en esta escena, dice Michael Bird, posee una cualidad casi litúrgica que permite el encuentro de almas hasta ahora aisladas la una de la otra.²⁷²

Ester apaga la radio antes de que termine la variación 25, terminando así el pequeño momento de comunión. Si Ester hubiera escuchado unos momentos más, dice Anyssa Neumann, habría escuchado el cromatismo reflexivo de esta variación convertirse en la alegría extática de la variación 26, pero al elegir apagar la radio, al alejarse de la comunidad compartida, Ester permanece en el reino de la angustia y el temor.²⁷³ De acuerdo con Neumann, el núcleo emocional de las *Variaciones Goldberg* se encuentra en la variación 25, la más larga y última de una serie de tres variaciones en tono menor: las 24, 25 y 26.

Aunque no hay un consenso al respecto sobre esta historia, para algunos comentaristas de Bach, el insomne Conde Hermann Carl von Keyserling de Dresde encargó a Bach una obra para que el clavicordista de la corte, Johann Theophilus Goldberg, pudiera interpretarla y así aliviar sus noches de insomnio. Bach le presentó a Keyserling el conjunto de composiciones ahora conocido como *Variaciones Goldberg*. Posiblemente Bergman identificó en esta historia la piedad que él mismo advierte en la música del compositor alemán para otorgar consuelo al alma afligida.

La variación 25 comparte algunas de las características que versan sobre la Crucifixión de ciertas composiciones barrocas, tales como el clave en tonalidad menor, el cromatismo, el bajo continuo, la patopoeia (pequeños intervalos que expresan llanto), la síncopa, la suspensión, la disonancia, la ambigüedad tonal, el tempo lento y la notación musical en referencia a la Cruz.²⁷⁴ Esta variación, dice Neumann, está enmarcada por el tema

²⁷² Cf. Bird, “Music as Spiritual Metaphor.”

²⁷³ Cf. Neumann, “Sound, Act, Presence,” 109.

²⁷⁴ Cf. Neumann, “Sound, Act, Presence,” 105.

de la Encarnación explorado en la variación 24 y el de la Resurrección explorado en la variación 26:

Con este canon, Bach cierra el círculo: habiendo escrito un canon en cada intervalo, llega a la octava, completando un ciclo perfecto que corresponde musicalmente a la perfección de la vida de Cristo y la culminación de su obra en la tierra. Luego de las notas moribundas de la variación 25 explota la variación 26 en Sol Mayor, un torbellino de trillizos. Las voces mantienen su posición desde el movimiento anterior, la voz superior comienza por debajo del bajo armónico de dos partes. Con la figura retórica estándar *Et resurrexit* musical, una línea continua de semicorcheas rápidas que ascienden alegremente en una tonalidad mayor, esta variación es posiblemente una representación instrumental de la resurrección triunfante de Cristo.²⁷⁵

Insertando la variación 25 como el corazón de *El silencio*, el mismo Bergman ensaya con el motivo de la Crucifixión en su obra. En la escena en que aparecen las notas de Bach, la composición y la disposición de los personajes sugieren una cruz. Ester se ubica a la derecha y el mozo a la izquierda del encuadre. En el centro, trazando una línea horizontal, de fondo se observa a la hermosa Anna con el alegre Johan sobre sus rodillas: la *Piedad* de la madre y el hijo.²⁷⁶ Vale la pena reproducir lo que Bergman escribió en su *Cuaderno de trabajo* mientras escribía esta película:

Johann Sebastian Bach. La gente no aguanta todas esas palabras pertenecientes a los rituales de la religión. En parte ha perdido su realidad, su convicción profunda, y en parte hoy nos cuesta más que nunca aceptar la concepción de Dios que presenta el cristianismo. Gente que debe rechazar dogmas y rituales, que se quedan indiferentes y hostiles ante las prácticas del oficio religioso y su contenido experimentan hoy sensación de vacío o cierta hambre. Es la desorientación del sentimiento religioso que sigue al colapso de la lucha por la fe. **En la música de Sebastian Bach halla nuestra desarraigada añoranza de Dios una confianza que no se ve perturbada por la ambigüedad de las palabras ni por la contaminación de las especulaciones. Dejamos que se apacigüe nuestra mente plagada de heridas, no tenemos que oponer**

²⁷⁵ Neumann, "Sound, Act, Presence," 107.

²⁷⁶ Esta es la primera ocasión en que Bergman recurre al motivo de la *Piedad* asociado con la música de Bach. Lo empleará más adelante en momentos sumamente emotivos como la escena en *Gritos y susurros* en la que Agnes es arrullada por su sirvienta, Anna, descrita en el apartado 1.3 "Tercer período: El individuo en la sociedad".

ninguna resistencia ante una esperanza que en su infinitud encierra todo nuestro desasosiego e inseguridad. La música de Bach nos eleva por encima de la cruda realidad palpable de los rituales y los dogmas, nos conduce a la unidad con lo sagrado e indefenso.²⁷⁷

La escena de Bach en *El silencio* es una comunión fuera de la iglesia, una comunión posibilitada por la escucha compartida de la palabra de Bach. En la música de Bach el hombre atormentado por el descreimiento y la desesperanza encuentra el consuelo y la alegría que ni Dios ni los representantes de la Iglesia le pueden otorgar. En su nuevo entendimiento de Dios, esta es la trascendencia que Bergman considera posible. Comparada con la trascendencia religiosa que depende de la fe absoluta en un ser todopoderoso tal vez puede parecer menor; sin embargo, es una trascendencia y una salvación que emerge de las propias obras y el esfuerzo exclusivo de los hombres —contrario a la negación del luteranismo de esta posibilidad—, lo que las hace no solo dignas sino valientes en el terreno de las posibilidades humanas.

Segundo movimiento: la explosión

Después del breve momento de comunión, del instante de paz posibilitado por la escucha de las notas de Bach en la radio, todos regresan a su mutismo. Johan deambula nuevamente por los pasillos del hotel, y Anna se reúne con el camarero en una de las habitaciones. Johan los ve por el cerrojo de la puerta y se lo comunica a su tía Ester. Ester le recrimina a Anna su comportamiento, pero ella no teme confrontarla. Anna le dice a su hermana que hubo un momento en que la admiraba y buscaba su aprobación, pero pronto se dio cuenta que todo giraba alrededor de su sentimiento de superioridad, que sus palabras insistentes sobre el amor

²⁷⁷ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 149. El énfasis es mío.

en algún momento dejaron de tener significado para ella, y es por ello que su autoridad y su moralidad no le importan más. Le hace saber que, aunque siempre le dice que la ama, sospecha que en realidad la odia y le teme. Ester intenta defenderse, pero no hay nada más que hacer. Anna no teme a su hermana mayor y le pide que se largue. Ester sale de la habitación y sufre un colapso en su cama. Ester, símbolo de una moral envejecida, agoniza. Anna, símbolo de la libertad y la belleza de la juventud, se encuentra radiante. Anna le anuncia a su hermana que esa misma noche se va del hotel con Johan. En sus palabras no hay reproches ni remordimientos.

En la escena final de la película, Anna y Johan se encuentran en el tren de regreso a casa. Anna abre una de las ventanas y deja que la lluvia moje su rostro y su torso; luce aliviada y fresca. Los sonidos de la ciudad aumentan en intensidad saturando la escena. El silencio queda atrás. Johan, por su parte, intenta descifrar un mensaje secreto que Ester le ha escrito en un papel con el idioma desconocido de Timoka. Estas dos escenas finales de *El silencio* pueden leerse como la representación de una moral —de Dios, tal vez— en agonía (encarnada en Ester), quien le transmite un mensaje secreto a un muy vital J.S. Bach (encarnado en Johan).

Con el *Tríptico*, de acuerdo con su propio relato, Bergman logra saldar cuentas con su herencia luterana. Dice el director sueco: “En *Como en un espejo* liquido la herencia de la infancia. En ella se sostiene que toda idea de Dios creada por seres humanos produce necesariamente un monstruo. Un monstruo de dos caras o, como dice Karin, el dios-araña”.²⁷⁸ En este momento de su vida, Dios no muere para Bergman, pero se convierte en un dios

²⁷⁸ Bergman, *Imágenes*, 207.

agonizante, cuyo silencio e indiferencia solo puede representar una huella negativa en el mundo y en el espíritu de las personas. Anota Bergman en su *Cuaderno de trabajo*:

Con *Los comulgantes* [Luz de invierno] concluyo el debate religioso y hago balance del resultado. Lo cual reviste menos importancia para el espectador que para mí mismo. La película es la lápida que cubre un conflicto doloroso que ha recorrido mi vida consciente como un caballero atormentado. Las imágenes de Dios se han hecho añicos porque mi experiencia del ser humano como portador de un sino sagrado se ha erradicado. La operación está por fin acabada.²⁷⁹

De acuerdo con Bergman, *Como en un espejo* constituye una certeza conquistada, *Luz de invierno* una certeza desvelada, y *El silencio* representa la huella negativa de Dios.²⁸⁰ En *Como en un espejo* Bergman busca casi de manera desesperada respuestas y alternativas al inquietante silencio de Dios, y propone que el amor puede ser el antídoto ante la ira de Dios: esta es la certeza conquistada. En *Luz de invierno* el silencio de Dios se vuelve absoluto e inevitable; no hay esperanza para los hombres, Dios los ha abandonado, por lo que deben protegerse los unos a los otros y, en lugar de preocuparse por procurar amar a Dios por sobre todas las cosas, deben procurar amar al prójimo por sobre todas las cosas: esta es su certeza desvelada. En *El silencio*, Bergman habla de la huella negativa de Dios, pero también propone que el individuo debe resignarse a ella y tomar las riendas de su propia existencia.

Al final del *Tríptico*, Bergman llega a la conclusión de que los rituales del arte pueden sustituir a los rituales religiosos, mismos en los que el hombre moderno ha perdido interés al no encontrar en ellos las respuestas a sus preguntas ni consuelo para enfrentar su angustia. Para los luteranos, los rituales religiosos son celebraciones de una importancia mayúscula, debido a que albergan un íntimo sentido de comunión. De acuerdo con Hans-Georg Gadamer,

²⁷⁹ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 184.

²⁸⁰ Cf. Bergman, *Imágenes*, 215.

en su ensayo *Actualidad de lo bello* (1974), “la fiesta y la celebración se definen claramente porque, en ellas, no solo no hay aislamiento, sino que todo está congregado. [Pero] lo cierto es que ya no somos capaces de advertir este carácter único de la celebración”.²⁸¹ En el arte de la celebración, el ritual religioso busca la congregación y la comunión, por lo que no hay ningún reparo en señalar que los rituales del arte, tales como escuchar música en comunión, son una celebración que buscan los mismos objetivos, tal y como había advertido Lutero al colocar a la música en el centro del servicio de la iglesia reformada, en busca de un nuevo sentido de comunidad. Es por ello que Bergman no tiene conflicto en proponer la sustitución del ritual religioso por el ritual del arte. En esta sustitución, para el director sueco, debido a la incapacidad y a la apatía que observa en la Iglesia, no hay nada que perder y sí mucho que ganar en compensación. En *Linterna mágica* Bergman refiere un pasaje significativo de su vida al que recurre insistentemente en sus entrevistas:

Hace veinte años me operaron, fue una intervención insignificante, pero tuvieron que anestesiarme. Debido a un error me pusieron un anestésico demasiado fuerte. Desaparecieron seis horas de mi vida. No recuerdo sueño alguno, el tiempo dejó de existir: seis horas, seis microsegundos o la eternidad. La operación salió bien: durante toda mi vida consciente me había debatido en una relación con Dios dolorosa y sin alegría. Fe o falta de fe, culpa, castigo, gracia y condena eran realidades irrefutables. Mis oraciones hedían a angustia, súplica, maldición, agradecimiento, consuelo, aburrimiento y desesperación: Dios hablaba, Dios se callaba, no me arrojes delante de ti. Las horas que hizo desaparecer la operación me proporcionaron un dato tranquilizador: tú naces sin un fin, vives sin un sentido, el vivir es su propio sentido. Al morir te apagas. De ser, te transformas en un no-ser. No tiene por qué haber necesariamente un dios entre nuestros átomos cada vez más caprichosos. Este conocimiento me ha proporcionado una cierta seguridad que ha alejado decididamente la angustia y el tumulto. En cambio, yo nunca he negado mi segunda (o primera) vida, mi vida espiritual.²⁸²

²⁸¹ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. Antonio Gómez (Barcelona: Paidós, I.C.E. – U.A.B., 1997), 48.

²⁸² Bergman, *Linterna mágica*, 309-10.

Esta vida espiritual es sumamente importante para Bergman, pero busca desvincularla del concepto de Dios. El proceso artístico e intelectual que supone para Bergman la elaboración del *Tríptico* le ayuda a desmontar la huella negativa que advierte en la imagen de Dios con la que fue educado. Bergman, de alguna manera, busca quedar huérfano de Dios por medio de un esfuerzo racional. En su introducción al ensayo antes señalado de Gadamer, Rafael Argullol menciona:

El arte moderno, huérfano de Dios, persigue libre y desesperadamente, a través de la aventura formal, una forma de lo divino. Y la experiencia estética es, también, obligar a que se manifieste aquello con respecto a lo que el hombre moderno se siente abandonado. Ese dios desconocido que ha salido de nuestro escenario y del que, en ciertos momentos, imploramos su retorno.²⁸³

Bergman, en su búsqueda por liberarse del influjo negativo de Dios, persigue desesperadamente otra forma de lo divino. Y esa nueva forma de lo divino es Bach. Poco más de un siglo atrás a lo expresado por Gadamer, Hegel había señalado una idea similar en sus *Lecciones sobre la estética* (1843):

[...] si por medio del arte el espíritu debe alcanzar en su reconciliación afirmativa una existencia espiritual en la que no sea sabido solo como pensamiento puro, como ideal, sino que pueda ser sentido e intuido, entonces, como única forma que cumpla la doble exigencia de la espiritualidad, de aprehensibilidad por una parte y de representatividad por otra, solo nos queda la intimidad del espíritu, el ánimo, el sentimiento. Esta intimidad, la única que corresponde al concepto del espíritu libre en sí satisfecho, es el amor.²⁸⁴

De acuerdo con el teólogo luterano Miikka E. Anttila la alegría es el afecto de la fe y la fe también es amor, por lo que la relación entre fe, amor y alegría podría representarse con la siguiente fórmula: Fe > Amor > Alegría > Música.²⁸⁵ En la nueva relación de Bergman con

²⁸³ Rafael Argullol, Introducción a Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 11.

²⁸⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz (Edición digital: Trivillus, 2016, a partir de la edición de Heinrich Gustav Hothos, 1842), 735.

²⁸⁵ Cf. Miikka E. Anttila, *Joy and love*, 142.

la divinidad esta fórmula se invierte posicionando a la música en primer lugar: Música > Alegría > Amor > Fe. Para Bergman, al finalizar el *Tríptico*, la música de Johann Sebastian Bach no solo representa el consuelo y la alegría para hacer frente al silencio de Dios, sino que se convierte en su nueva fe.

A modo de conclusión: *Zarabanda*

De acuerdo con el mismo Bergman, la realización del *Tríptico del silencio de Dios* fue lo que le ayudó a poner fin a la crisis religiosa a la que se enfrentó durante dicho período de su vida. Aunque no hay razones para dudar de las penurias que afirma haber vivido, lo cierto es que las conclusiones que Bergman enuncia al final de este período también le resultaron de gran utilidad en su deseo de proyectar ante el mundo una imagen de intelectual agnóstico con la que había coqueteado desde años atrás. Durante una entrevista con Jean-Louis Comolli, editor de la *Cahiers du cinéma* en ese entonces, Bergman afirmó:

Quando la presencia de la religión en mi vida se disipó por completo, la vida se volvió terriblemente más fácil de vivir [...]. Cuando la superestructura, la señora que pesaba sobre mí, se derrumbó y se disipó, los bloqueos en mi escritura se desvanecieron. Me deshice de mis complejos de inferioridad como escritor. Me deshice del agobio y del miedo a no ser moderno, actualizado. Puse esto en práctica en mi película *Luz de invierno*. Desde entonces, es lo que vengo haciendo.²⁸⁶

Esta entrevista, ofrecida algunos años después de concluido el *Tríptico*, da cuenta del deseo que Bergman abrazó por mucho tiempo de ser reconocido no solo como un dramaturgo relevante sino como un intelectual con algo valioso que decir. Gracias a las obras de su segundo período fílmico, Bergman comenzó a obtener diferentes reconocimientos a sus obras fílmicas, y una creciente admiración por parte de los renombrados críticos de la *Cahiers du Cinéma*.²⁸⁷ Bergman fue obteniendo un merecido reconocimiento que le ayudó a posicionarse con mayor fuerza como uno de los directores preferidos por la crítica europea. De esta forma,

²⁸⁶ Jean-Louis Comolli, “Entretien avec Ingmar Bergman sur L’Heure du loup”, *Cahiers du Cinéma*, no. 203 (Août 1968) : 50.

²⁸⁷ En 1957, con *El séptimo sello*, Bergman fue galardonado con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes. Poco después, al inicio de la filmación del *Tríptico* en 1961, recibió el Premio Óscar a la Mejor película de habla no inglesa por *El manantial de la doncella* (1960), misma distinción que recibiría por *Como en un espejo* (1961) un año después. Durante este período, además, recibió dos Globos de Oro por *Fresas salvajes* (1957) en 1960 y por *El manantial de la doncella* (1960) en 1961.

Bergman pasaba del modesto reconocimiento y las muchas críticas negativas a su obra fílmica al interior de Suecia al reconocimiento internacional como una estrella de cine en ascenso. Durante esta fiebre ocasionada por la fama, Bergman concluye su segundo período, en el que se inscribe el *Tríptico*, y da inicio a su tercer período que he denominado “El individuo en la sociedad”, en el que Bergman se concentra en una nueva exploración temática en la que los personajes parecen haberse resignado al silencio de Dios y comienzan a darle orden y sentido a sus vidas desde sus acciones y sus relaciones plenamente humanas.

Es cierto que las conclusiones a las que Bergman afirma haber llegado al final del *Tríptico* le sirven en la configuración de su nueva imagen de cineasta existencialista y como materia prima para la elaboración de las obras de su tercer período fílmico, pero también es cierto que en estas obras es evidente que su viejo debate con Dios y con el luteranismo en realidad está lejos de haber llegado a su fin. Tal y como afirma Michael Bird: “tal vez ningún otro artista haya luchado tanto tiempo y tan públicamente con las consecuencias incómodas de su agnosticismo”.²⁸⁸ Y es que, tal y como señala Kierkegaard en voz de Johannes de Silencio, la fe es una paradoja que no se puede explicar ni solucionar por medio de la razón.²⁸⁹ La fe demanda una suspensión de los razonamientos, y Bergman aún está lejos de aceptar esta condición. Durante este período, Bergman aún se encuentra envuelto en sus viejas afecciones religiosas. En los dichos de Bergman de este tercer período, nuevamente sale a la luz esa vieja tensión entre negar a Dios y anhelarlo al mismo, pero esta vez, el anhelo es mayor. Bergman refiere una anécdota sucedida poco después de la muerte de su padre, en 1970, justo en el cénit de este período fílmico:

Un domingo de diciembre estaba yo escuchando el Oratorio de Navidad de Bach en la iglesia de Hedvig Eleonora. Era por la tarde, todo el día había estado

²⁸⁸ Bird, “Music as Spiritual Metaphor.”

²⁸⁹ Cf. Kierkegaard, *Temor y temblor*, 285.

nevando silenciosamente y sin viento. De pronto salió el sol. Yo estaba sentado en el lateral izquierdo, arriba, cerca de la bóveda. La dorada luz del sol, resplandeciente, vivaz, se reflejó intensamente en la fila de ventanas de la casa rectoral situada frente a la iglesia, creando figuras y dibujos en el pilar interior de la bóveda. La luz directa atravesaba oblicuamente la cúpula en afilados haces. La vidriera de al lado del altar mayor ardió durante unos segundos para apagarse en un rojo oscuro, azul y marrón dorado. La coral se movía esperanzada por el espacio crepuscular: **la piedad de Bach alivia el tormento de nuestro descreimiento.** El tembloroso y vacilante dibujo de la luz contra el muro se mueve hacia arriba, se adelgaza, pierde fuerza, se apaga. Las trompetas en re mayor elevan gritos de júbilo al Salvador. Un tenue ocaso gris azulado llena el ámbito de la iglesia de una serenidad repentina, intemporal. El tiempo es frío, aún no se han encendido las luces de la calle, la nieve cruje bajo los pasos, las bocanadas son como un denso humo, mucho frío para ser Adviento, cómo será el invierno, va a ser duro. **Las corales de Bach siguen moviéndose todavía en mi interior como flotantes velos de múltiples colores, avanzan y retroceden sobre umbrales y puertas abiertas. Alegría.**²⁹⁰

Bergman señala que la piedad de Bach alivia el tormento del descreimiento del hombre, a la vez que recurre al argot luterano para mencionar que las trompetas en Re mayor elevan gritos de júbilo al Salvador, tal como Lutero refería una y otra vez las alabanzas que el Rey David y su pueblo proferían hacia Dios con trompetas y cantos llenos de alegría. En este punto, Bergman no confronta a los rituales del arte con los religiosos, en una especie de regreso al entendimiento de que las cualidades y los propósitos de éstos no tienen que estar necesariamente diferenciados, tal y como había señalado en otro momento previo al *Tríptico*.²⁹¹ El director sueco lo mismo habla de Bach como su profeta personal que del júbilo que su música ofrece al Salvador. Todas estas ideas se mueven en el interior de Bergman

²⁹⁰ Bergman, *Linterna mágica*, 422. Los énfasis son míos.

²⁹¹ En algunos artículos publicados previamente al *Tríptico*, Bergman defiende la idea de que el arte no debería estar diferenciado del culto religioso. Tilda de egoístas a los artistas que no buscan que el sentido último de sus obras sea la búsqueda del fortalecimiento de la comunidad, tal como en el ritual religioso. Véanse como ejemplos: “Qu’est-ce que ‘faire des films’”, 17, y “La peau du serpent (présentation de ‘Persona’)”. Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch. *Cahiers du Cinéma*, no. 188 (Mars 1967) : 18.

como las corales de Bach: “como flotantes velos de múltiples colores, avanzan y retroceden sobre umbrales y puertas abiertas”.²⁹²

Pese a estas observaciones sobre el imaginario de Bergman en este momento de su vida, sería un despropósito esperar una sola y determinada postura y demandar congruencia hacia ella. El propósito es mostrar que, pese a la afirmación de Bergman de haber puesto punto final a su conflicto religioso con el *Tríptico*, este permaneció latente al menos durante todo su tercer período fílmico, en el que el director sueco filma algunos de sus títulos más desesperanzadores. En realidad, una nueva actitud de Bergman, en la que se aleja de los reproches y la necesidad de negar férreamente la fe, se puede advertir hasta que hace las paces con su padre. En *Linterna mágica* anota:

Ahora comprendo la desesperación de mis padres. La familia de un pastor vive como en un escaparate, expuesta a todas las miradas. La casa tiene que estar siempre abierta. La crítica y los comentarios de los feligreses son constantes. Tanto mi padre como mi madre eran perfeccionistas que, con toda seguridad, se doblegaban bajo esta absurda presión. La jornada laboral de mis padres no tenía límite, su matrimonio era difícil de gobernar, tenían una autodisciplina de hierro. Sus dos hijos reflejaban rasgos de carácter que ellos castigaban incesantemente en sí mismos. Mi hermano no fue capaz de protegerse a sí mismo ni de defender su rebeldía. Mi padre aplicó toda su fuerza de voluntad a destrozarlo, cosa que casi consiguió. A mi hermana la amaban mis padres intensa y posesivamente. Su respuesta fue la autoaniquilación y un suave desasosiego.²⁹³

Con el paso de los años, Bergman logra identificar en él mismo los rasgos de la personalidad obsesiva —incluso neurótica— que en otro momento censuró en el pastor Erik Bergman. Una identificación que bien se podría expresar como una pericóresis: *el padre en el hijo, el hijo en el padre*. El crítico Geoffrey Macnab considera que, aunque la impresión de Bergman respecto a su padre tiene raíces en la verdad, resulta ser una representación parcial y un tanto

²⁹² Bergman, *Linterna mágica*, 422.

²⁹³ Bergman, *Linterna Mágica*, 19.

injusta hacia un hombre con quien tenía mucho en común. “A Bergman también le gustaba subirse al púlpito. Ese temerario genio suyo, como lo atestiguan todos sus contemporáneos, y la tendencia, al menos ocasionalmente, a presionar a sus colaboradores bien pueden haber tenido sus raíces en la casa parroquial”.²⁹⁴ Pese a la severidad con que Bergman retrata a su padre, sus propias memorias evidencian a un pastor que promovió de buena gana la educación, el esparcimiento y el fomento de las artes en su familia. Y, pese a los malos ratos, Bergman ubica en todo momento sus recuerdos más felices en la infancia, al lado de sus padres, sus hermanos y su abuela materna.

Es hasta el cuarto período fílmico y último, mismo que he denominado como “Una mirada al pasado”, en el que se puede apreciar la necesidad de conciliación por parte del director sueco para con su herencia luterana y con su propia familia. Aunque las obras de este período conservan el sustrato temático de las *preguntas difíciles*, como señaló alguna vez Woody Allen.²⁹⁵ La nueva actitud conciliadora queda manifiesta desde *Fanny y Alexander* (1982), primera película de este período y de alto contenido autobiográfico. Esta misma conciliación, sazonada además con una celebración de los rituales del arte, también se puede observar en la película para la televisión *En presencia de un payaso* (1997). Pero, sin duda alguna, encuentra su epítome en *Zarabanda* (2003), la última película de Bergman.

Concluir este trabajo con unas breves notas sobre esta película, que ha sido considerada el testamento fílmico musical del director sueco sirve, por un lado, para hacer una síntesis de las obsesiones temáticas más representativas de Bergman —abordadas a lo largo de este trabajo— y, por otro lado, para retomar las conclusiones delineadas al final del

²⁹⁴ Geoffrey Macnab, *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director* (New York: I.B. Tauris & Co Ltd., 2009), 24.

²⁹⁵ Woody Allen, “The Man Who Asked Hard Questions,” *The New York Times*, August 12, 2007. <https://www.nytimes.com/2007/08/12/movies/12alle.html>

capítulo anterior, y mostrar cómo es que Bergman logró solucionar realmente su conflicto con el luteranismo hacia el final de su carrera, mismo que había quedado irresuelto pese a que el director sueco haya afirmado lo contrario al final del *Tríptico del silencio de Dios*.

Consciente de rodar su última obra fílmica, el director sueco se esmera en ofrecer una pieza perfeccionista no solo en los detalles técnicos sino en las sutilezas temáticas. Cualquier espectador familiarizado con la obra de Bergman puede encontrar en *Zarabanda* un esfuerzo por parte de Bergman por realizar un balance de algunas de sus viejas obsesiones temáticas, tales como la música como fuente de consuelo y alegría, la bondad de las mujeres, el poder redentor del amor y, por supuesto, la relación del hombre con Dios. Hablando de obsesiones, y como no podría ser de otro modo, su obsesión más grande, la música, constituye el corazón de esta película. Al nombrar *Zarabanda* a esta película de cierre, Bergman manifiesta una vez más su pasión por la música de Bach. En las doce películas en las que Bergman emplea música del compositor alemán, en al menos ocho de ellas, los fragmentos corresponden a las zarabandas de diversas composiciones de cámara. La zarabanda, que en manos de Bach adquiere un afecto más sombrío y melancólico que las de otros compositores barrocos contemporáneos, resulta una metáfora musical idónea para que Bergman dé forma a su última obra de cámara.

La zarabanda de la *Suite número 5 para violonchelo solo* en Do menor (BWV 1011), empleada por Bergman en esta película, ha sido considerada como un movimiento enigmático en muchos sentidos. El musicólogo Allen Winold reflexiona y se pregunta sobre esta pieza:

No solo presenta el desafío analítico habitual de dar cuenta de la belleza sutil del movimiento, sino que también presenta un desafío en la identificación de los acordes individuales de la armonía. Además, nos desafía a describir el afecto y las asociaciones evocadas por este breve movimiento. ¿Representa las

profundidades de la resignación y la desesperación, o presenta una imagen trascendente de un mundo más allá de las emociones humanas?²⁹⁶

Winold sugiere que las ambigüedades armónicas o los intervalos melódicos aumentados y disminuidos inusuales de esta pieza son algunos de los factores que podrían acercarnos al efecto melancólico de esta pieza. En sus indagaciones, Winold recurre a un análisis *inter-opus* y relaciona esta zarabanda con el comienzo del aria de la Cantata 21 (BWV 21) de Bach, con la que encuentra marcadas similitudes armónicas, melódicas y rítmicas. El título de la cantata, “que puede traducirse como ‘Gran angustia tuve en mi corazón’, y el texto del aria, que puede traducirse como ‘Suspiros, lágrimas, dolor, necesidad’, proporcionan una valiosa comprensión del contenido emocional de la zarabanda de la *Quinta Suite*”.²⁹⁷ El texto de esta cantata refiere la aflicción a la que puede ser sometida el alma a consecuencia de las dudas, el temor e incluso el dolor físico, pero también refrenda el consuelo que esta habrá de encontrar como consecuencia de abrazar la fe.

Las observaciones de Winold adquieren un hondo sentido al recordar todo lo expuesto hasta aquí sobre la angustia confesa de Bergman y su búsqueda de consuelo en la música luterana de Bach. Con excepción de un caso significativo, que abordaré más adelante, en todas las ocasiones en que Bergman emplea música de Bach, conscientemente recurre a obras de cámara seculares y no a piezas sacras. Esta elección le sirvió a Bergman en su momento por partida doble: desde un punto de vista retórico se corresponde con su pretendido agnosticismo, cuidándose, tal vez, de las críticas por emplear piezas sacras. Y desde un punto de vista estético se corresponde para afianzar su propuesta del cine de cámara,

²⁹⁶ Allen Winold, *Bach's Cello Suites. Analyses & Explorations* (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 64.

²⁹⁷ Winold, *Bach's Cello Suites*, 65.

una suerte de respaldar sus propias obras de cámara con las del alemán. De tal suerte, esta zarabanda posee un gran valor hermenéutico en la comprensión del sustrato temático y estructural de esta película. El mismo Bergman comenta sobre el título de su obra:

El título evoca la bella suite para violonchelo de Bach. Una zarabanda es, de hecho, un baile por parejas. Se describe como muy erótico y fue prohibido en la España del siglo XVI. Finalmente se convirtió en uno de los cuatro bailes prefijados en las suites instrumentales barrocas, al principio como el último movimiento y posteriormente como el tercero. La película sigue la estructura de una zarabanda. Siempre hay dos personas que se encuentran. En diez escenas y un epílogo.²⁹⁸

Efectivamente, esta película de cámara está estructurada en diez capítulos o movimientos en los que interactúan entre sí solamente dos personajes, siguiendo el símil musical de la zarabanda. Estos personajes, como bailarines, buscan la interacción, pero esta no siempre discurre de la mejor forma. A falta de una coreografía grácil, los bailarines se involucran en una improvisación a veces torpe y a veces violenta. El diálogo discurre fluidamente entre ellos, pero no siempre desemboca en el entendimiento. Tal como apunta el historiador de la música Chadwick Jenkins, en esta película los personajes se comunican entre ellos como a través de un abismo. “¿Y qué mejor manera de representar eso que a través de la música de Bach, que llega a nosotros a través del abismo de tanto tiempo y tanta fe perdida?”²⁹⁹

La emancipación del padre

Desde el argumento, *Zarabanda* puede entenderse como la secuela de *Secretos de un matrimonio* (1973), debido a que Bergman retrata nuevamente —y con los mismos actores— a Johan y Marianne, personajes principales de aquella película. Pero más que continuar con

²⁹⁸ Duncan y Beng, eds., *Los archivos personales*, 899.

²⁹⁹ Jenkins, “The Profound Consolation.”

la trama, como una suerte de segunda parte, en *Zarabanda* Bergman decide centrarse más en las relaciones conflictivas entre los cuatro personajes protagonistas, poniendo un énfasis especial en los conflictos entre padres e hijos.

Johan y Marianne fueron esposos hace treinta años, pero se divorciaron debido a sus conflictos de pareja, en especial la infidelidad de Johan. Johan, gracias a la herencia de una tía rica cantante de ópera, ahora vive retirado en la soledad de una casa de campo, en donde se entretiene escuchando música y leyendo a Søren Kierkegaard. Muy cerca de ese lugar vive su hijo Henrik, a quien Johan tuvo en un matrimonio previo al de Marianne. Debido a la muerte reciente de Anna, esposa de Henrik, este vive atormentado por la tristeza. Con él vive su hija Karin, una joven y talentosa violonchelista. Estos personajes son los bailarines de la zarabanda.

Desde el inicio de la película, con la pantalla en negro, escuchamos los cuatro primeros compases de la zarabanda. La música se detiene por un momento y da paso al prólogo: un solo de Marianne en el que interpela directamente al espectador y le muestra una multitud de fotografías con las que intenta poner en relato un pasado lejano que vivió al lado de su ex esposo, Johan. Marianne señala que esas fotos desordenadas bien pueden representar el caos propio de las relaciones humanas. En un arrebato de ternura, más que de melancolía, Marianne decide visitar al viejo Johan. Vuelven las notas de la zarabanda, al mismo tiempo en que se muestra en pantalla una fotografía de la cabaña en la que vive Johan. Las fotografías que aparecen en esta película cuentan con un alto contenido simbólico para Bergman. Esta de la cabaña, por ejemplo, es una fotografía de la casa de campo de su abuela materna, en la que pasó muchos veranos de su infancia. Al llegar a la cabaña, Marianne se pasea observando detenidamente el lugar y escuchando los muchos sonidos que de él provienen: el rugir del piso, un reloj cucú, una puerta que se cierra sola. Todos estos sonidos, colocados en primer

plano sonoro, son una primera invitación a la escucha atenta del entorno. Marianne y Johan se encuentran y su primera interacción, su primera danza, es una suerte de reconfiguración y puesta en relato de su pasado, un pasado que aún resulta doloroso para Marianne.

Una vez puesto en pantalla el dúo principal, toca el turno al resto de los bailarines de esta zarabanda. El *romanze: poco adagio* del *Cuarteto de Cuerdas número 1* en Do Menor de Johannes Brahms es el encargado de ambientar la escena en que Marianne y Karin se conocen. Karin se presenta y menciona que es músico, al igual que su padre. Sin perder el tiempo, le relata a Marianne la pelea que acaba de tener con su padre. La escena del relato de Karin, en la que vemos su huida por el bosque producto de la pelea, es la única filmada en exteriores en esta película de cámara. Filmada con una atmósfera de ensueño o delirio, esta escena es una primera referencia al deseo latente de la joven de huir de las garras de su padre. “La rubia melena desordenada, el blanco camisón y las botas negras, los jadeos y las crepitaciones de las pisadas en su loca carrera; se nos ofrece, en definitiva, una imagen arquetípica de la joven virgen huyendo del rapto”, dice el crítico Miguel Ángel Lomillos.³⁰⁰ En esta película de tintes autobiográficos, Bergman nombra nuevamente a uno de sus personajes como Karin, uno de los más recurrentes en su filmografía. Karin era el nombre de la madre de Bergman, una mujer a la que siempre consideró como dulce y valiente, rasgos que comparte la joven chelista en esta película.

Una vez que Karin regresa a casa, se mete en la cama con Henrik, su padre. Este, observando una fotografía de Anna, su fallecida esposa, intenta explicarle a su hija su actitud violenta y su constante miedo. Henrik le platica una situación en la que alguna vez peleó con su madre y tuvo pavor de que lo dejara. Le dice que ahora se siente inseguro y temeroso de

³⁰⁰ Miguel Ángel Lomillos, “La última palabra de Bergman: *Sarabande*”, *Trama y fondo*, no. 25 (2008): 148.

que ella, su hija, lo abandone. Esta escena retrata la violencia física y emocional que Henrik ejerce contra Karin, pero además sugiere la posibilidad de incesto, tal como sucediera entre los hermanos Karin y Minus en *Como en un espejo* (1961). En ambos casos, el incesto queda insinuado como un acto no solo de la transgresión de los límites morales, sino de la cordura misma. En ambos casos, los personajes se encuentran en el delirio ocasionado por el dolor. Al mismo tiempo en que Henrik apaga la luz, menciona: “A veces siento que me espera un gran castigo”.³⁰¹ Entran las notas de la zarabanda mientras la imagen se oscurece y, gracias a una superposición de imágenes, vemos cómo el rostro de Karin se convierte en el rostro de Anna. El deseo de Henrik es sustituir a Anna con Karin. La zarabanda de Bach en esta escena acompaña el quiebre emocional de Henrik, criatura neurótica y culpígena. La zarabanda introduce la noche y la oscuridad y, a la vez, parece ofrecer consuelo a los personajes. Las notas de la zarabanda persisten en la oscuridad.

La fotografía de Anna que observamos en esta escena es una foto de Ingrid von Rosen, quinta esposa de Bergman, a quien está dedicada la película. Anna es un personaje *in absentia* con gran importancia narrativa. Anna es el rostro de la esperanza en esta película. En la memoria de los personajes masculinos, Johan y Henrik, Anna también es la certeza de que la dulzura y la alegría realmente existen en este mundo. Muerta Anna, Johan y Henrik, desesperados, le exigen a Karin las mismas bondades y cuidados. Como si fuese un bien material, pelean por determinar cuál de los dos puede quedarse con ella.

La zarabanda encabalga la siguiente escena en la que vemos la interacción entre Johan y Henrik. Henrik visita a su padre para pedirle prestado dinero y comprarle un mejor chelo a

³⁰¹ Ingmar Bergman, *Saraband*, (*Scripts*, 2021), 10, https://www.scripts.com/script/saraband_17455

Karin, un Fagnola de 1815 que, dice, sería excelente para ella si pretende entrar al Conservatorio. La interrupción aleja a Johan de la lectura de *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida* (1843) de Søren Kierkegaard. Johan no tarda en sacar a colación un viejo rencor hacia su hijo, aunque más que rencor parece ser un odio sin justificación. Esta misma relación rota entre padre e hijo se repite con Martha y Sara, las hijas que Johan tuvo con Marianne y con las que no ha tenido contacto en treinta años. Con estos detalles, Bergman intenta escudriñar las motivaciones que subyacen al abandono y a la severidad paterna. Henrik, desesperado, cuestiona a su padre por su crueldad y este no hace más que recurrir una y otra vez a la humillación. Tal y como Bergman refiere en más de una ocasión a lo largo de sus memorias: cuando era niño, le resultaba mucho más dolorosa la humillación que acompañaba los castigos de su padre que el dolor físico.

“El punto álgido del viacrucis [de Henrik] es también homologable al de la Pasión de Cristo: *Papá, ¿de dónde sale tanta rabia?*”.⁷ Estas palabras y este dolor expresado por Henrik, bien puede compararse al viacrucis del padre Tomas en *Luz de invierno*, quien, profundamente enfermo y desconsolado, cuestiona a Dios por su supuesta ausencia. Hacia el final de este capítulo, Henrik tiene un arrebató de rabia y tira al suelo la lámpara de escritorio de su padre. Nuevamente, la oscuridad se posesiona de la pantalla, al tiempo que entran a manera de catarsis las primeras notas del *allegro* del *Trío sonata número 1* en Mi Bemol Mayor para órgano y Coral (BWV 525) de Bach.

La referencia a *O lo uno o lo otro*, obra firmada por Kierkegaard con el seudónimo Víctor Eremita no es fortuita. Este capítulo en el que Bergman expone las debilidades de estos personajes inicia con un primerísimo primer plano a la página del libro en que se puede leer el título en danés y el apellido Kierkegaard anotado autógrafamente, posiblemente, por el mismo Bergman. La cercanía del plano y el detalle del apellido parecieran ser una llamada

de atención del director sueco sobre esta obra capital del filósofo danés, cuyo pensamiento fue fundamental para la concepción del *Tríptico*. Víctor Eremita no se asume como autor, sino como el editor de una serie de papeles encontrados por azar, a partir de la cual se conforma esta obra. En el tomo 1 del volumen, señala, se encuentran los papeles de corte estético del autor A; mientras que en el tomo 2 se concentran los papeles de corte ético del autor B, dedicados al primero. Especialmente en los papeles que conforman el tomo 2, tales como “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad” y “La validez estética del matrimonio”, el autor B reflexiona sobre las categorías con las que el hombre puede cimentar su existencia. En ellos se plantea la oposición entre el estadio estético y el ético por los que puede atravesar el hombre.

El estadio estético, en líneas generales, apela a lo inmediato y a lo finito, cuya monotonía puede desencadenar la melancolía y el aburrimiento. En este estadio se pueden encontrar los placeres inmediatos de la experiencia estética, pero cuando el hombre advierte su propia finitud puede ser víctima de la desesperación y de la tragedia misma, destino ineludible de Johan y Henrik. El estadio ético por su parte, encarnado por el autor B, señala el aburrimiento y el vacío que implica llevar una vida estancada en el estadio estético. Este autor defiende el amor, consolidado en el matrimonio, la amistad sincera y la responsabilidad como algunos de los elementos del estadio ético. Dice el autor B:

El individuo ético no tiene el deber fuera de sí, sino en sí; esto se hace patente en el momento de la desesperación, y se abre paso a través de lo estético y en virtud de lo estético. Puede decirse que el individuo ético es como el agua tranquila sobre un lecho profundo, mientras que quien vive de manera estética se mueve solo en la superficie. Por eso, cuando el individuo ético ha completado su tarea, cuando ha combatido el buen combate, ha llegado a ser el único hombre, y esto quiere decir que no hay ninguno como él, y ha llegado a ser el hombre en general. El hecho de ser el único hombre no es en sí y para sí algo tan grandioso, pues es algo que el hombre tiene en común con cualquier

producto de la naturaleza; pero serlo, siendo a la vez lo general, ese es el verdadero arte de la vida.³⁰²

Kierkegaard, en voz del autor B, sugiere la posibilidad de una elección entre una vida estética y una ética. Hay que señalar que esta *elección* está posibilitada únicamente cuando el hombre ha vislumbrado el estadio ético y decide permanecer en él. El hombre que vive en el estadio estético y no ha vislumbrado el ético aún, no está posibilitado para realizar ninguna elección realmente. Permanecer en este estadio limita al hombre a observar lo que *es* en el instante de sus posibilidades, mientras que la elección del estadio ético le permite confrontarlo con lo que puede *llegar a ser*. Vivir en el estadio ético implica una toma de conciencia y el inicio de la maduración de la personalidad. En esta película, tanto Johan como Henrik son seres posados en el estadio estético y carecen de la valentía de avanzar hacia el estadio ético, el cual demanda una profunda responsabilidad, no solo con los otros sino para consigo mismo. Ambos personajes, al igual que el Don Juan de Mozart —quien aparece como objeto de reflexión en los papeles del autor A—, se abandonan a los placeres que ofrece la música, y confían en que dicho placer sea suficiente para hacer frente a su desesperación. Si padre e hijo, temerosos de su entorno, aburridos e iracundos, se encuentran lejos de elegir el estadio ético, mucho más lejos se encuentran de avizorar un tercer estadio, el religioso, el cual demanda la fe ciega del individuo. No es difícil hacer un símil entre la postura de estos personajes y la del mismo Bergman autor del *Tríptico del silencio de Dios*, el cual delegó una total responsabilidad a la música de Bach, permaneciendo en los placeres del estadio estético, solo para enterarse más adelante que esto es insuficiente para hacer frente a las complejidades espirituales del hombre. En su etapa de madurez, en la que se inscribe

³⁰² Søren Kierkegaard, “El equilibrio entre lo estético y lo ético” en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, trad. Darío González (Madrid: Trotta, 2007), 230.

Zarabanda, Bergman se permite retratar de cuerpo entero el patetismo, la ira y la ridiculez de estos hombres que le sirven para plasmarse como el hijo humillado por un padre severo y, de manera simultánea, como un padre severo y distante. Aunque este retrato de Johan y Henrik bien puede entenderse como un intento de expiación, Bergman, como el demiurgo de su propio universo fílmico, no otorga redención a ninguno de estos personajes. El viejo Johan seguirá siendo atormentado por sus demonios internos, y Henrik sucumbirá a su tristeza con un intento de suicidio. Ninguno de estos hombres encontrará la paz. Bergman reserva la resolución del tema al conflicto entre padres e hijos para la joven Karin, portadora del nombre de su madre.

Capítulos más adelante, Karin visita a su abuelo, quien se encuentra absorto, frente a un retrato de Beethoven, escuchando el *Scherzo* de la *Sinfonía número 9* de Anton Bruckner. Karin tiene que interrumpirlo para que salga de su atenta escucha. Solo en el momento en que se pausa la música, el abuelo y la nieta pueden conversar. Johan le platica a Karin que el afamado director de orquesta de San Petersburgo, Ivan Chablov, es un viejo amigo suyo y le ha enviado una carta comentando las habilidades musicales de Karin. Tiempo atrás, Chablov, escuchó a la joven tocar una suite para chelo de Zoltán Kodály; quedó tan satisfecho con su interpretación que ahora se encuentra interesado en aceptarla como su alumna en la prestigiosa Academia Sibelius de Helsinki. Johan ofrece a Karin adelantarle su herencia y comprarle el chelo que no puede costear su padre. Karin prefiere no responder de inmediato, se despide y sale del estudio de Johan. Al despedirse, Johan regresa a sentarse frente a su equipo de sonido y reinicia la pieza de Bruckner en el punto en donde fue interrumpida. Al descender las escaleras, Karin se sienta en el último escalón y deja volar su imaginación: se visualiza sentada con su chelo interpretando la pieza de Bruckner. Las violentas notas del

scherzo contrastan con las apacibles notas de Bach que hemos escuchado previamente, y su energía delinea el camino hacia el clímax de esta película de cámara.

Karin decide rechazar la propuesta de su abuelo y confrontar a su padre. Al encontrarse en casa, antes de que Karin pueda decir cualquier cosa, Henrik comienza a hablar eufóricamente. Su actitud parece querer ocultar la violencia que ha ejercido previamente hacia su hija. Henrik le propone a Karin ofrecer en conjunto un recital de las suites de chelo de Bach. Henrik parece confiar en que la música de Bach pueda mejorar la relación entre ellos. Le dice a Karin que su interpretación de las piezas de Bach puede discurrir como un diálogo, pero su esperanza en realidad está depositada en que la música pueda hacer de ellos una unidad. Después de su diálogo, Karin no puede ocultar mucho más su descontento y su tristeza. Le confiesa a su padre que encontró una carta de su madre en la que esta le pide a Henrik, poco antes de morir de cáncer, que no se aproveche del amor incondicional de Karin; le suplica que la libere de su opresión. Las palabras de Anna le han dado el coraje a Karin para tomar su decisión. Le anuncia a su padre que no se quedará más a su lado en el ambiente enfermizo en que la mantiene. Karin ha aceptado una beca para estudiar en Hamburgo con Claudio Abbado y posiblemente no vuelva más. Henrik entiende que Karin está determinada y que no hay nada que pueda hacer para retenerla. Con lágrimas en los ojos le pide que, como despedida, toque para él la zarabanda de la *Quinta suite* de Bach. La tristeza retratada en la toma final de este capítulo parece mostrar que asistimos a los estertores de la vida de Henrik. En este momento, la zarabanda ejecutada por su hija se convierte en su propio réquiem. Lomillos ha sugerido que Henrik es una imagen crística que se relaciona con el carácter dramático y sufriente de la zarabanda de la quinta suite para chelo de Bach, “la más cercana

en espíritu a las dos monumentales *Pasiones* de Bach”,³⁰³ en palabras del violonchelista Steven Isserlis. La música de Bach en este capítulo, titulado *zarabanda*, sustituye las palabras que no encuentran los personajes. Asistimos a la catarsis de *Zarabanda*: un momento liberador y esperanzador en el que la música es la salvación de Karin, la única instancia capaz de ofrecerle una salida de su asfixiante realidad. Karin, aparentemente el personaje más indefenso, es en realidad uno lleno de valentía y de amor que decide responsabilizarse de su destino.

Una luz parpadeante en la música

En el capítulo 5, titulado simplemente *Bach*, podemos observar a Marianne entrar a una iglesia solitaria. En su interior encuentra a Henrik tocando el *allegro* del *Trío sonata* de Bach. La textura contrapuntística de la pieza impregna la pequeña nave, tal como en la descripción de Bergman sobre la misa en que escuchó el *Oratorio de Navidad* de Bach. Cuando Henrik advierte la presencia de Marianne se muestra amable y le platica que el órgano que tienen en ese pequeño lugar data de 1728. Le platica también que se encuentra escribiendo un libro sobre la *Pasión según San Juan* de Bach. La conversación pronto se torna sobre Anna y su recuerdo lleva a Henrik a un profundo estado de tristeza. Henrik, con la mirada perdida, le cuenta a Marianne sus fantasías sobre la muerte y sobre encontrarse con Anna en un bosque de niebla durante el otoño. Henrik reflexiona amarga e irónicamente sobre si la liberación de su sufrimiento está en la muerte. Dice:

Pasamos la vida pensando en la muerte y en lo que viene después.
Y luego es tan fácil.
Puedo ver una luz parpadeante en la música. Como en Bach.³⁰⁴

³⁰³ Lomillos, “La última palabra”, 151.

³⁰⁴ Bergman, *Saraband*, 13. El énfasis es mío.

En una entrevista ofrecida en 2006, tres años después del estreno de *Zarabanda*, el director sueco señaló con total transparencia su propio reflejo en esta escena. La directora Ellen Lundström, quien fuera esposa de Bergman entre 1947 y 1952, le preguntó qué creía que ocurriría después de su muerte. Este contestó: “Dejaré que hable por mí uno de los personajes de mi película *Saraband*. Lleva viudo dos años y todavía llora a su esposa con la intensidad del primer día”.³⁰⁵ Después de estas palabras, Bergman reproduce el anterior monólogo, y aunque las palabras son de Henrik, en realidad habla por él mismo, recordando a su fallecida esposa Ingrid von Rosen.

Las sonatas de Bach, como la que interpreta Henrik en este capítulo, están escritas para órgano solo, pero emulan las composiciones para tres instrumentos individuales: un bajo continuo y dos solistas. Con este tipo de composición, Bach obtiene una textura contrapuntística compleja, pero también apela a la estructura de la Trinidad. En esta película, este motivo se relaciona directamente con Henrik, quien pretende ejecutar un solo musical que represente en sus delirios una ejecución tripartita que incluya a su fallecida esposa y a su hija. “Henrik se define a sí mismo como un miembro de su familia y cuando esa familia comienza a desmoronarse, busca un sustituto estético que proporcione la ilusión (¿o la anticipación?) de la totalidad”, dice Jenkins.³⁰⁶

Con su última película, Bergman insiste en que la música de Bach no solo ofrece el consuelo y la tranquilidad que las generaciones anteriores obtuvieron a través del ritual religioso, sino que en ella se puede encontrar un sentido de eternidad que ninguna iglesia puede ofrecer hoy. Para Bergman, la música de Bach tiene la facultad de otorgar un sentido de eternidad, pero condena a sus personajes a dudar de ella. Los personajes de Bergman

³⁰⁵ Duncan y Beng, eds., *Los archivos personales*, 980.

³⁰⁶ Jenkins, “The Profound Consolation.”

llevan consigo, como Pablo, la duda como una espina en la carne. Si es que estos personajes desesperanzados pueden abrazar una certeza es que sin música no vale la pena vivir bajo este cielo vacío y frío. “Bergman se hace eco de la afirmación de Nietzsche de que la única justificación del mundo era una justificación estética. En ninguna parte es más evidente la noción de la música de Bach como una proyección de los mejores ángeles de nuestra naturaleza que en *Saraband* (2003)”.³⁰⁷ Es por esto que la liberación de Karin por su propio esfuerzo es tan significativa: es uno de los pocos personajes a quien Bergman otorga la redención. En la doctrina luterana, las obras propias son insuficientes para encontrar la salvación, pero la liberación de Karin no supone una salvación del orden divino, sino una salvación en el entorno humano por mérito propio. La joven Karin logra escapar de la amargura y del delirio que la circundan. En su *Cuaderno de trabajo*, Bergman señala: “Todo lo que tiene que ver con la infancia me tranquiliza. Alguna sensación de seguridad debí tener entonces después de todo. Más o menos”.³⁰⁸ En este mismo sentido, Karin, al igual que la joven Karin de *El manantial de la doncella* y Johan de *El silencio*, es el reflejo de una realidad inmaculada que habita en la inocencia de la infancia y la juventud.

Hacia el final de este capítulo, Henrik, como si despertara de un trance, se muestra grosero con Marianne. Su rostro revela sufrimiento. Sucede en su interior una lucha entre la locura y la cordura que no puede controlar. Él mismo confiesa sentirse enfermo mentalmente a causa del dolor. Cuando Henrik abandona la iglesia, Marianne se levanta de la banca y camina hacia la salida. A la mitad del camino hace una pausa, evidentemente conmovida. Detrás de ella entra un rayo de luz que ilumina la pequeña nave. Las notas de la zarabanda entran justo en este momento.

³⁰⁷ Jenkins, “The Profound Consolation.”

³⁰⁸ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 101.

Esta escena emula la propia escena vivida por Bergman en la misa de Adviento referida anteriormente, pero también es análoga a aquella en que el pastor Tomas en *Luz de invierno* ruega por una señal de Dios y este le responde inundando con luz la sacristía. Sin embargo, hay entre estas escenas una diferencia no menor, en aquella escena, la necesidad de Tomas le impide atender esta señal, mientras que Marianne la advierte de inmediato y no duda en dirigirse hacia el altar para orar. En *Luz de invierno*, la señal de Dios que Tomas no supo ver estuvo acompañada por el silencio en la sacristía; aquí, esta misma señal luminosa se muestra acompañada por la zarabanda. Con las palabras de Henrik, “Puedo ver una luz parpadeante en la música. Como en Bach”, y con la luz que inunda la nave, en esta escena, Bergman insiste en que la música de Bach tiene la capacidad de mostrar destellos de otra realidad. Pero, ¿a qué otra realidad se refiere? En algún momento se refirió a esta realidad como una santidad que no se nombra, y en algún otro mencionó que “la música de Bach nos eleva por encima de la cruda realidad palpable de los rituales y los dogmas, nos conduce a la unidad con lo sagrado”.³⁰⁹ En estos ejemplos y otros similares, Bergman dirige su crítica y su malestar hacia los dogmas religiosos, pero se cuida de no mencionar explícitamente a Dios. ¿Será que lo sagrado a lo que nos conduce la música de Bach es Dios? En otro momento de su vida, para Bergman, haber afirmado esto implicaba aceptar la premisa de la doctrina luterana de que la música es una manifestación y un don de Dios al hombre, hecho que se mostraba en franca contradicción con su insistencia sobre el silencio de Dios. Pero, llegado a su etapa de madurez, esta negación y este enfado con Dios parecen haber quedado atrás en su imaginario. El cineasta sueco toma distancia de aquel vericuetto argumentativo en el que se metió durante el *Tríptico*, en su necesidad de desentenderse de su herencia luterana. En

³⁰⁹ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 149.

contra de su viejo discurso sobre el silencio de Dios, en *Zarabanda*, el simbolismo fílmico empleado por Bergman es mucho más poderoso que su propia retórica sobre el silencio de Dios. En esta película testamentaria, la manifestación de Dios es doble y reiterativa: la luz y la música de Bach. En el cine de Bergman, las manifestaciones de Dios no son siempre así de claras, la mayoría de las veces son pequeños gestos que subyacen debajo de una pesada capa discursiva. En todas las películas del *Díptico medieval* y del *Tríptico del silencio de Dios* referidas en este trabajo, sin excepción, existen manifestaciones de Dios; sin embargo, Bergman no es transparente ni condescendiente con sus espectadores, todos estos gestos, todas estas pequeñas señas, no habitan en la superficie, se encuentran reservados para aquel que, armado de tiempo y de paciencia, se muestre dispuesto a hurgar en las claves interpretativas esparcidas a lo largo de su extensa filmografía y de su propio relato literario.

Síntesis y reconciliación

Bergman aprovecha el epílogo para ofrecer algunas conclusiones más sobre Dios, la música y el amor. En este epílogo apreciamos otro solo de Marianne, con el que queda atrás la sucesión de bailes en parejas. Observando nuevamente sus fotografías, entre las que destaca una enorme foto enmarcada de Anna, Marianne señala que pasó un buen último momento al lado de Johan. Nos dice que ahora todo está en orden, que todo está en su lugar. Marianne, interpelando nuevamente al espectador, narra que después de su estancia en la cabaña de Johan, regresó a sus actividades como abogada. Narra también que dicho encuentro la motivó a visitar a Martha, una de las dos hijas que tuvo con él y que desde hace muchos años permanece recluida en una clínica psiquiátrica. En una breve analepsis inserta en esta escena, contemplamos la visita de Marianne. Madre e hija se observan fijamente en la clínica y se enternecen. Las notas de la zarabanda suenan por última vez y acompañan este momento de

ternura entre madre e hija. Posterior al desvanecimiento de la música, Marianne, nuevamente frente a sus fotografías, menciona mirando fijamente a la cámara: “Pensé sobre el hecho enigmático de que por primera vez en nuestra vida juntas me di cuenta... sentí que estaba tocando a mi hija. Mi niña”.³¹⁰

En *Zarabanda*, Bergman no resuelve la relación entre padres e hijos de los personajes masculinos, a ellos les depara la muerte y la soledad; lo hace con los personajes femeninos. Tal y como la redención estuvo reservada para Karin, el perdón y el cariño filial quedan reservados para Marianne y su hija Martha. Es una constante en las obras de Bergman el contraste entre la cobardía y la neurosis de los personajes masculinos frente a la bondad y la ternura de los personajes femeninos.³¹¹ Anna, quien nunca aparece en escena, más que en fotografías, es la representación misma del amor. “Tu madre nunca decía te amo, pero todos sus actos eran de amor”, le dice Henrik a Karin. Tanto Anna, Karin y Marianne son reflejo del amor incondicional al prójimo, ese amor con el que Bergman busca resolver la mayoría de sus obsesiones temáticas. Hacia el final de su carrera, Bergman se muestra más convencido que nunca sobre el poder redentor del amor y no duda en expresarlo.

Durante los dos últimos minutos de la película, con la pantalla en negro, escuchamos en su totalidad el *Preludio coral para órgano solo*: “Todas las personas deben morir” (BWV 1117) de Bach. En la última película de Ingmar Bergman lo último que apreciamos son las vivaces notas de la música de Johann Sebastian Bach. La elección de esta pieza para dar cierre a su testamento fílmico musical resulta significativa solo por su título, pero esta

³¹⁰ Bergman, *Saraband*, 22.

³¹¹ Aunque esto es una constante temática, no es una norma. En realidad, en el universo bergmaniano, la crueldad y las neurosis no distinguen entre hombres y mujeres. A lo largo del tercer período se pueden encontrar ejemplos de mujeres crueles, tal como el de la pianista Charlotte en *Sonata de otoño* (1978), quien no logra encontrar la forma de conectar emocionalmente con su hija Eva. Este ejemplo puede servir igualmente para ilustrar el rostro femenino del conflicto entre padres e hijos.

curiosidad aumenta aún más al profundizar un poco en el propósito de la composición de la obra, la cual está destinada “al calendario litúrgico, al catecismo y a la fe”.³¹² Esta obra de Bach estuvo oculta por más de dos siglos hasta su descubrimiento en la colección Neumeister en 1985.³¹³ Se ha descubierto que esta pieza era la introducción a una composición más extensa que incluía una fuga con un arreglo coral denominado “Trátame, Dios, según tu bondad”. En las anotaciones que acompañan las partituras de estas obras recobradas se señala que su interpretación estaba destinada para la sección de “Cantos religiosos para los moribundos”.³¹⁴ Por primera vez en toda su carrera como director, Bergman elige una pieza sacra elaborada para la doctrina luterana y para su ejecución al interior de las iglesias. Bergman, posiblemente sintiéndose cercano a la muerte, retoma esta composición con claras referencias a la bondad de Dios para los moribundos. Vale la pena anotar que en el altar frente al que se encuentra orando Marianne se puede observar un tallado en madera en el que Jesús tiene en su regazo a Juan; una poderosa imagen de la cercanía de la muerte y de la piedad de Cristo. Aquí, Bergman parece ocupar el lugar de Antonius Block de *El séptimo sello* cuando comenta: “Si el Caballero va a morir en breve y sabe que esas son las últimas horas para luchar con todas sus fuerzas, hallará de repente que la vida posee una belleza incomprensible”.³¹⁵

En *Zarabanda*, Bergman no enuncia explícitamente el tema de la relación del hombre con Dios, lo hace veladamente. En su película testamentaria, Bergman se vale de la música

³¹² Kay Johannsen, “Organ Chorales from the Neumeister Collection” in *Complete Works of J. S. Bach. Edition Bachakademie*, vol. 25, transl. Julián Aguirre Muñoz de Morales (Germany: Internationale Bachakademie Stuttgart, 1999), 41.

³¹³ En 1985, el investigador bachiano Christoph Wolff descubrió en la Universidad de Yale una colección de 82 corales de Bach, recopilados por Johann Gottfried Neumeister, contemporáneo del compositor alemán. Dicha colección contiene 38 composiciones tempranas de Bach, entre las que se encuentran fantasías, fugas y piezas con diversas técnicas imitativas.

³¹⁴ Johannsen, “Organ Chorales,” 44-5.

³¹⁵ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 29-30.

de Bach para encriptar su propia reconciliación con Dios. Al final de su charla ofrecida para la radio sueca poco después del estreno de *Zarabanda*, referida al inicio de este trabajo, Bergman sacó a colación el poema “A mi padre celestial” de Arne Törnqvist. Este poema, escrito por el poeta sueco poco antes de morir, dicta:

Padre Bach
no nos dejas
somos nosotros los que te dejamos.
Cuando todo esto termine
te quedarás sentado en el banquillo del órgano
como si nada hubiera pasado
ya que la fuga de ahora en adelante
carecerá tanto de retrógrado como de inversión
pero tú seguirás
tocando a cuatro manos con Dios.³¹⁶

La referencia de Bergman a este poema no es inocente, el director sueco hace suyas estas palabras para intentar decir que su obra testamentaria —y posiblemente toda su obra—, al igual que las obras de Bach, está concebida como *una armonía bien sonante para la gloria de Dios y el lícito deleite del alma*. En este momento de su vida, en el imaginario de Bergman los rituales del arte y los rituales religiosos ya no se encuentran separados a favor de la anterior argumentación que emprendió en el *Tríptico*. Sin decirlo explícitamente con palabras y recurriendo a la música de Bach, Bergman sugiere haber hecho las paces con Dios, al igual que lo había hecho con su padre y consigo mismo años atrás. Tal como había sugerido mientras rodaba *El séptimo sello*: “Concederse el perdón, porque nadie más nos lo concede (o nadie se molesta en hacerlo). S.D.G: *Soli deo gloria* (‘Solo a Dios la Gloria’)”.³¹⁷ En este testamento fílmico musical que es *Zarabanda*, Bergman resuelve sus grandes obsesiones temáticas por medio del amor al prójimo, pero también se rinde ante una síntesis mayor.

³¹⁶ Törnqvist citado por Broman, “Where does music,” 168.

³¹⁷ Bergman, *Cuaderno de trabajo*, 57.

Presintiendo la cercanía de la muerte y valiéndose del simbolismo fílmico y musical a su alcance, Bergman parece no querer despedirse sin afirmar que la música de Bach es la luminosa manifestación de Dios, la alegría de Dios, que en algún momento negó.

Anexos

1. Filmografía de Ingmar Bergman

Películas dirigidas por Ingmar Bergman						
Año	Título original	Título en español	Formato	Guión	Clasificación	
1	1946	Kris	Crisis	35 mm	Ingmar Bergman. Adaptado de una obra de radio de Leck Fischer	Primer periodo: El inicio de la búsqueda
2	1946	Det regnar på vår kärlek	Llueve sobre nuestro amor	35 mm	Ingmar Bergman y Herbert Grevenius	
3	1947	Skepp till India Land	Barco a la India	35 mm	Ingmar Bergman. A partir de un texto de Martin Söderhjelm	
4	1948	Musik i mörker	Música en la oscuridad	35 mm	Ingmar Bergman y Dagmar Edqvist	
5	1948	Hamnstad	Ciudad Portuaria	35 mm	Ingmar Bergman. A partir de la novela "El oro y las paredes" de Olle Länberg	
6	1949	Fängelse	Prisión	35 mm	Ingmar Bergman	
7	1949	Törst	La sed	35 mm	Herbert Grevenius y Birgit Tengroth	
8	1950	Till glädje	Hacia la felicidad	35 mm	Ingmar Bergman	
9	1950	Sånt händer inte här	Esto no puede ocurrir aquí	35 mm	Herbert Grevenius	
10	1951	Bris-Filmerna	Comerciales sobre jabón Bris	Comerciales	Ingmar Bergman	
11	1951	Sommarlek	Juegos de verano	35 mm	Ingmar Bergman	
12	1952	Kvinnors väntan	La espera de las mujeres	35 mm	Ingmar Bergman	
13	1953	Sommaren med Monika	Un verano con Mónica	35 mm	Ingmar Bergman y Anders Fogelström	
14	1953	Gycklarnas afton	Noche de circo	35 mm	Ingmar Bergman	
15	1954	En lektion i kärlek	Una lección de amor	35 mm	Ingmar Bergman	
16	1955	Kvinnodröm	Sueños	35 mm	Ingmar Bergman	
17	1955	Sommarnattens leende	Sonrisas de una noche de verano	35 mm	Ingmar Bergman	
18	1957	Det sjunde inseglet	El séptimo sello	35 mm	Ingmar Bergman. A partir de su propia obra teatral "Pintura en madera"	
19	1957	Smultronstället	Fresas salvajes	35 mm	Ingmar Bergman	
20	1958	Nära livet	En el umbral de la vida	35 mm	Ingmar Bergman y Ulla Isaksson. A partir del relato "Amabilidad, dignidad"	
21	1958	Ansiktet	El rostro	35 mm	Ingmar Bergman	
22	1960	Jungfrukällan	El manantial de la doncella	35 mm	Ulla Isaksson	
23	1960	Djävulens öga	El ojo del diablo	35 mm	Ingmar Bergman	
24	1961	Såsom i en spegel	Como en un espejo	35 mm	Ingmar Bergman	
25	1963	Nattvardsgästerna	Luz de invierno	35 mm	Ingmar Bergman	
26	1963	Tystnaden	El silencio	35 mm	Ingmar Bergman	
27	1964	För att inte tala om alla dessa kvinnor	Todas esas mujeres	35 mm	Ingmar Bergman y Erland Josephson	
28	1966	Persona	Persona	35 mm	Ingmar Bergman	Tercer periodo: El individuo en la sociedad
29	1967	Daniel	Daniel, episodio de Estimulantes	Cortometraje	Ingmar Bergman	
30	1967	Vargtimmen	La hora del lobo	35 mm	Ingmar Bergman	
31	1968	Skammen	La vergüenza	35 mm	Ingmar Bergman	
32	1969	Riten	El rito	Largometraje para TV	Ingmar Bergman	
33	1969	En passion	Pasión	35 mm	Ingmar Bergman	
34	1969	Färödokument 1969	Documento sobre Fårö	Documental en 16 mm	Ingmar Bergman	
35	1971	Beröringen	El toque	35 mm	Ingmar Bergman	
36	1972	Viskningar och rop	Gritos y susurros	35 mm	Ingmar Bergman	
37	1973	Scener ur ett äktenskap	Escenas de un matrimonio	Serie para TV	Ingmar Bergman	
38	1974	Scener ur ett äktenskap	Escenas de un matrimonio	35 mm	Ingmar Bergman	
39	1975	Trollflöjten	La flauta mágica	Largometraje para TV	Ingmar Bergman. A partir de la obra de Mozart	
40	1976	Ansikte mot ansikte	Cara a cara	35 mm	Ingmar Bergman	
41	1976	De fördömda kvinnornas dans	La danza de las mujeres malditas	Cortometraje	Ingmar Bergman	
42	1977	Ormens ägg	El huevo de la serpiente	35 mm	Ingmar Bergman	
43	1978	Höstsönaten	Sonata de otoño	35 mm	Ingmar Bergman	
44	1979	Färödokument 1979	Documento sobre Fårö 1979	Documental en 16 mm	Ingmar Bergman	
45	1980	Aus dem Leben der Marionetten	De la vida de las marionetas	35 mm	Ingmar Bergman	

46	1982	Fanny och Alexander	Fanny y Alexander	35 mm	Ingmar Bergman
47	1983	Fanny och Alexander	Fanny y Alexander	Serie para TV	Ingmar Bergman
48	1984	Efter repetitionen	Después del ensayo	Largometraje para TV	Ingmar Bergman
49	1985	Karins Ansikte	El rostro de Karin	Cortometraje	Ingmar Bergman
50	1986	De två saliga	Los dos bienaventurados	Largometraje para TV	Ulla Isaksson
51	1995	Sista skriket	El último grito	Largometraje para TV	Ingmar Bergman
52	1996	Harald & Harald	Harald y Harald	Cortometraje	Ingmar Bergman
53	1997	Larmar och gör sig till	En presencia de un payaso	Largometraje para TV	Ingmar Bergman
54	2000	Bildmakarna	Creadores de imágenes	Largometraje para TV	Ingmar Bergman
55	2003	Saraband	Zarabanda	Largometraje para TV	Ingmar Bergman

Cuarto periodo: Una mirada al pasado

Películas escritas por Bergman y dirigidas por otros

Año	Título original	Título en español	Formato	Director	
1	1944	Hets	Tormento	35 mm	Dir. Alf Sjöberg
2	1947	Kvinna utan ansikte	Mujer sin rostro	35 mm	Dir. Gustaf Molander
3	1948	Eva	Eva	35 mm	Dir. Gustaf Molander
4	1950	Medan staden sover	Mientras la ciudad duerme	35 mm	Dir. Lars-Eric Kjellgren
5	1951	Frånskild	Divorcio	35 mm	Dir. Gustaf Molander
6	1956	Sista paret ut	La última pareja	35 mm	Dir. Alf Sjöberg
7	1961	Lustgården	El jardín de las delicias	35 mm	Dir. Alf Kjellin
8	1962	Staden	La ciudad	Largometraje para TV	Dir. Tom Segerberg
9	1963	Trämålning	Pintura en madera	Largometraje para TV	Dir. Lennart Olsson
10	1970	Sliki na drvo	Pinturas en madera	Largometraje para TV	Dir. Arsa Milosevic
11	1970	Reservatet	La reserva	Largometraje para TV	Dir. Jan Molander
12	1973	The Lie	La mentira	Largometraje para TV	Dir. Alex Segal
13	1992	Den goda viljan	Las mejores intenciones	35 mm	Dir. Bille August
14	1992	Söndagsbarn	Niños del domingo	35 mm	Dir. Daniel Bergman
15	1996	Enskilda samtal	Conversaciones privadas	35 mm	Dir Liv Ullmann
16	2000	Trolösa	Infiel	35 mm	Dir Liv Ullmann
17	2005	Bergmanova sonata	Sonata Bergmanova	35 mm	Dir. Milan Kundakovic

Películas producidas por Bergman (en Cinematograph AB) y dirigidas por otros

Año	Título original	Título en español	Formato	Director	
1	1977	Paradistorg	Plaza paraíso	35 mm	Dir. Gunnel Lindbloms
2	1979	Min älskade	Mi amor	35 mm	Dir. Kjell Grede
3	1981	Sally och friheten	Sally y la libertad	35 mm	Dir. Gunnel Lindbloms
4	1987	Gotska Sandön	Documental sobre la isla Gotska Sandön	Documental	Dir. Erik Olsson

Obras de teatro montadas por Bergman y transmitidas por TV

Año	Título original	Título en español	Formato	Autor	
1	1957	Herr Sleeman kommer	La visita del señor Sleeman	Teatro para TV	Hjalmar Bergman
2	1958	Venetianskan	La veneciana	Teatro para TV	Adaptación de Bertil Bodén de una obra teatral italiana anónima del siglo XVI
3	1958	Rabies	Rabia	Teatro para TV	Adaptación de Bergman a la novel "Graias" de Olle Hedbergs
4	1960	Oväder	Tormentas	Teatro para TV	Adaptación de Bergman a la obra de August Strindberg
5	1963	Trämålning	Pintura en madera	Teatro para TV	Ingmar Bergman
6	1963	Ett Drömspel	Juego de ensueño	Teatro para TV	Adaptación de Bergman a la obra de August Strindberg
7	1974	Misantropen	El Misántropo	Teatro para TV	Adaptación de Bergman a la obra de Molière
8	1983	Hustruskolan	Escuela para esposas	Teatro para TV	Adaptación de Bergman a la obra de Molière
9	1985	Dom Juan	Don Juan	Teatro para TV	Adaptación de Bergman a la obra de Molière
10	1992	Markisinnan de Sade	La Marquesa de Sade	Teatro para TV	Adaptación de Bergman a la obra de Mishima
11	1993	Backanter	Las Bacantes	Teatro para TV	Adaptación de Göran O. Eriksson a la obra de Eurípides

2. Composiciones de Johann Sebastian Bach en la filmografía de Ingmar Bergman³¹⁸

1. *Fresas salvajes* (1957)

- Preludio y fuga número 8 en Mi bemol menor del libro 1 del *Clave bien temperado* (BWV 853).
[Una aparición como música diegética: interpretación al piano].

2. *Como en un espejo* (1961)

- Zarabanda de la *Suite para violonchelo solo número 2* en Re menor (BWV 1008).
[Cuatro apariciones como música extradiegética].

3. *El Silencio* (1963)

- Variación número 25 de las *Variaciones Goldberg* para clave (BWV 988).
[Una aparición como música diegética: en la radio].

4. *Todas esas mujeres* (1964)

- Aria de la *Suite número 3 para Orquesta* en Re mayor (BWV 1069).
[Tres apariciones como música diegética: dos interpretaciones al chelo solo y una en el gramófono; tres apariciones como música diegética sin fuente visible; una aparición como música extradiegética].
- Zarabanda de la *Suite para violonchelo solo número 2* en Re menor (BWV 1008).
[Una aparición como música diegética sin fuente visible].

5. *Persona* (1966)

- Adagio del *Concierto para violín* en Mi mayor (BWV 1042).
[Una aparición como música diegética: en la radio].

6. *La hora del lobo* (1968)

- Zarabanda de la *Partita número 3* en La menor para clavecín (BWV 827).
[Una aparición como música diegética: interpretación al clavecín].

7. *La vergüenza* (1968)

- Zarabanda de la *Partita número 3* en La menor para clavecín (BWV 827).
[Una aparición como música diegética: en la radio].

³¹⁸ En la literatura disponible sobre la música en el cine de Bergman existe un equívoco que se repite constantemente y que atribuye la presencia de obras de Bach en al menos otras tres películas, además de las enlistadas en este anexo. El investigador Marcos Azzam Gómez señala que en dos películas de juventud, *Prisión* (1949) y *Juegos de verano* (1951), hay en cada una de ellas una brevísima aparición de una variación de la Cantata BWV 137, entremezclada con el sonido de campanas; sin embargo, la investigadora Anyssa Neumann ha aclarado que en realidad se trata del himno “Lobe den Herren” de Joachim Neander, publicado en 1680. Se ha señalado también que en la banda sonora de *Luz de invierno* aparecen dos fragmentos de la zarabanda de la *Suite número 2* en Re Menor, lo cual es falso. Aparecen en ella breves fragmentos de obras para órgano extraídas del Libro de Himnos sueco de 1937. Después de una atenta revisión de la totalidad de la filmografía de Bergman y de contrastar las investigaciones más minuciosas al respecto, puedo señalar que las obras enlistadas en este listado son en las que hay presencia de la música de Bach.

- Andante del *Concierto de Brandeburgo número 4* en Sol mayor para violín (BWV 1049).
[Una aparición como música diegética: tarareado por el personaje principal].
8. *Pasión* (1969)
- Zarabanda de la *Partita número 3* en La menor para clavecín (BWV 827).
[Una aparición como música diegética sin fuente visible].
9. *Gritos y susurros* (1972)
- Zarabanda de la *Suite para violonchelo solo número 5* en Do menor (BWV 1011).
[Dos apariciones como música extradiegética].
10. *Sonata de otoño* (1978)
- Zarabanda de la *Suite para violonchelo solo número 4* en Mi bemol mayor (BWV 1010).
[Una aparición como música diegética: interpretación al chelo solo].
11. *Fanny y Alexander* (1982)
- Siciliana de la *Sonata en Mi bemol mayor para flauta o flauta dulce y clavecín* (BWV 1031).
[Una aparición como música diegética: solo flauta; una aparición como música diegética sin fuente visible: interpretación a la flauta sola; una aparición como música extradiegética].
12. *Zarabanda* (2003)
- Zarabanda de la *Suite número 5 para violonchelo solo* en Do menor (BWV 1011).
[Una aparición como música diegética: interpretación al chelo solo; siete apariciones como música extradiegética].
 - *Allegro* del *Trío sonata número 1* en Mi Bemol Mayor para órgano y coral (BWV 525).
[Una aparición como música diegética: interpretación al órgano].
 - *Preludio coral para órgano solo*: “Todas las personas deben morir” [Alle Menschen müssen sterben] (BWV 1117).
[Una aparición como música extradiegética].

3. Fichas técnicas de las películas del *Tríptico del silencio de Dios* y de *Zarabanda*

Como en un espejo

Título original: *Såsom i en Spegel*.

Año: 1961.

Producción: Svensk Filmindustri.

Dirección: Ingmar Bergman.

Guion: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Intérpretes principales: Harriet Andersson (Karin), Max von Sydow (Martin), Gunnar Björnstrand (David) y Lars Passgård (Minus).

Música: Erik Nordgren.

Fragmentos musicales:

- *Zarabanda de la Suite para violonchelo solo número 2 en Re menor (BWV 1008)* de Johann Sebastian Bach.

Luz de invierno

Título original: *Nattvardsgästerna*.

Año: 1963.

Producción: Svensk Filmindustri.

Dirección: Ingmar Bergman.

Guion: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Intérpretes principales: Gunnar Björnstrand (Tomas), Ingrid Thulin (Märta), Max von Sydow (Jonas), Gunnel Lindblom (Karin) y Allan Edwall (Algot).

Música: Stig Flodin.

Fragmentos musicales:

- Himnos 14, 508, 520 y 400 del Libro de Himnos sueco de 1937.

El silencio

Título original: *Tystnaden*.

Año: 1963.

Producción: Svensk Filmindustri.

Dirección: Ingmar Bergman.

Guion: Ingmar Bergman.

Fotografía: Sven Nykvist.

Intérpretes principales: Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan) y Håkan Jahnberg (el camarero).

Música: Stig Flodin.

Fragmentos musicales:

- *Coffee Bean Calypso* de Silvio Pinto
- *Mayfair Waltz, Club Cool, Jazz Club* y *Rock in the Rough* de Robert Mersey.
- *Sing, Baby, Sing* de Lew Pollack y Jack Yellen.

- Variación número 25 de las *Variaciones Goldberg* para clave de Johann Sebastian Bach.

Zarabanda

Título original: *Saraband*.

Año: 2003.

Producción: Sveriges Television/SvT Fiction/DR, NRK, RAI, YLEI, ZDF, Nordic TV, Nordic Film y TV Fond.

Dirección: Ingmar Bergman.

Guion: Ingmar Bergman.

Fotografía: Stefan Eriksson, Jesper Holmström, Per-Olof Lantto, Sofi Stridh y Raymond Vemmerlöv.

Intérpretes principales: Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Börje Ahlstedt (Henrik), Julia Dufvenius (Karin).

Música: Börje Johanson.

Fragmentos musicales:

- Zarabanda de la *Suite número 5 para violonchelo solo* en Do Menor (BWV 1011) de Johann Sebastian Bach.
- *Allegro* del *Trío sonata número 1* en Mi Bemol Mayor para órgano y coral (BWV 525) de Johann Sebastian Bach.
- *Preludio coral para órgano solo*: “Todas las personas deben morir” [Alle Menschen müssen sterben] (BWV 1117) de Johann Sebastian Bach.
- *Scherzo* de la *Sinfonía número 9* en Re Menor de Anton Bruckner.
- Romanze: poco adagio del Cuarteto de Cuerdas número 1 en Do Menor de Johannes Brahms.

Bibliografía

Artículos y libros:

Agricola, Johann Friedrich und Carl Philipp Emanuel Bach. "Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate." Leipzig: Bach-Dokumente, Band 3, Nr. 666. <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1754-leipzig-nekrolog-auf-johann-sebastian-bach-und-trauerkantate>

Allen, Woody. "The Man Who Asked Hard Questions." *The New York Times*, August 12, 2007. <https://www.nytimes.com/2007/08/12/movies/12alle.html>

Anttila, Miikka. *Luther's Theology of Music. Spiritual Beauty and Pleasure*. Germany: Theologische Bibliothek Töpelmann, 2013.

Araújo, Margarida. "Dreams. A Journey through Bach's Chaconne." Konstruktivt mastersprogram i musik. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2011.

Aurifaber, Johannes, ed. "Table-talk of Martin Luther." Translated by William Hazlitt. Philadelphia: The Lutheran Publication Society, 1997.

Awalt, Houston Mike. "An Analysis of the Concepts of God and Man in the Films of Ingmar Bergman." PhD Diss. Waco: Baylor University Press, 1984.

Azzam, Marcos. "La música en el cine de Ingmar Bergman". Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

Bartel, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Traducido por Cristina Diez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal, 2009.

Béranger, Jean. "Les trois métamorphoses d'Ingmar Bergman." *Cahiers du Cinéma*, no. 74 (Août-Septembre 1957) : 19-28.

Bergman, Ingmar. *A Film Trilogy: Through a Glass Darkly, The Communicants (Winter Light), The Silence*. Translated by Paul Britten Austin. London: Calder and Boyars, 1967. <https://archive.org/details/filmtrilogythrou0000berg>

_____. *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*. Traducido por Carmen Morales. España: Nordicalibros, 2018.

_____. *Four Screenplays of Ingmar Bergman*. Translated by Lars Malmström and David Kushner. New York: Simon and Schuster, 1960.

- _____. *Imágenes*. Traducido por Marina Torres y Francisco Uriz. Barcelona: Tusquets, 1992.
- “La peau du serpent (présentation de ‘Persona’)”. Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch. *Cahiers du Cinéma*, no. 188 (Mars 1967) : 18.
- _____. *Linterna mágica. Memorias*. Traducido por Marina Torres y Francisco Uriz. Barcelona: Tusquets, 2001.
<https://es.scribd.com/doc/149759453/La-Linterna-Magica-Ingmar-Bergman>
- _____. “Mine danske engle.” *Universitetsavisen* (Januar 1990).
- _____. “Qu’est-ce que ‘faire des films’.” Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch. *Cahiers du Cinéma*, no. 61 (Juillet 1956) : 10-9.
- _____. *Saraband. Scripts*, 2021. https://www.scripts.com/script/saraband_17455
- _____. “Varje film är min sista film.” *The Ingmar Bergman Foundation*,
<http://www.ingmarbergman.se/verk/aforistiskt-av-ingmar-bergman>.
- Binetti, María José. “El amor: clave de resolución en la dialéctica de la libertad kierkegaardiana”. *Revista de Filosofía*. Vol. 44, no. 44 (mayo 2003).
http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712003000200004
- Bird, Michael. “Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman.” *Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media*.
<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315>
- Björkman, Stig et Olivier Assayas, ré. *Conversation avec Bergman*. Paris : Éditions de L’Etoile et Cahiers du Cinéma, 1990.
- Björkman, Stig, Torsten Manns and Jonas Sima, eds. *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*. Translated by Paul Britten Austin. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Blake, Richard. “Ingmar Bergman's Post-Christian God: Silent, Absent, and Female.” *Religion and the Arts*. Vol. 1, no. 3 (1997): 27-45.
- _____. “Salvation without God,” *Ingmar Bergman. Essays in criticism*, Stuart Kaminsky, ed. London: Oxford University Press, 1975.
- _____. “The Lutheran Milieu of the Films of Ingmar Bergman.” PhD diss. Illinois: Northwestern University, 1972.
- Botero-Restrepo Saúl (trad.) “Cantata BWV 125 Mit Fried und Freud ich fahr dahin.” *Bach Cantatas Website*. <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV125-Spa7.htm>

- Broman, Per. F. "Music, Sound and Silence in the Films of Ingmar Bergman." *Music, Sound and Filmmakers*, James Wierzbiki, ed. New York: Routledge, 2012.
- _____. "Where Does Music Come From? Musical Meaning and Musical Discourse in Ingmar Bergman's Films," *Ingmar Bergman. An Enduring Legacy*, edited by Erik Hedling, 167-84. Lund: Lund University Press, 2021.
- Butt, John. *Bach's Dialogue with Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- _____. *Vida y obra de J.S Bach*. Traducido por María Condor. Madrid: Akal Música, 2016.
- Chion, Michel. *La música en el cine*. Traducido por Manuel Frau. Barcelona: Paidós Comunicación: Cine, 1997.
- Cioran, Emil. *Silogismos de la amargura*. Traducido por Rafael Panizo de Prado. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- Comolli, Jean-Louis. "Entretien avec Ingmar Bergman sur 'L'Heure du loup'." *Cahiers du Cinéma*, no. 203 (Août 1956) : 48-57.
- Corominas, Joan, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Cowie, Peter. *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. New York: Limelight Editions, 1992.
- David, Hans Theodore and Mendel, Arthur. *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company, 1966.
- David, Hans Theodore, Arthur Mendel and Christoph Wolff, eds. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company, 1999.
- Duncan, Paul y Wanselius Beng, eds. *Los archivos personales de Ingmar Bergman*. Traducido por Gemma Deza Gull y Antonio M. Regueiro. California: Taschen, 2008. Epub.
- Gadamer, Hans-George. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducido por Antonio Gómez. Barcelona: Paidós, I.C.E. – U.A.B, 1997.
- Gantz, Jeffrey. "Mozart, Hoffmann, and Ingmar Bergman's *Vargtimmen*." *Literature/Film Quarterly*, Vol. 8, No. 2 (1980), 104-115. ^[1]_[SEP]
- García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI Editores, 2002.
- Gardiner John Eliot. *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Traducido por Luis Gago. Barcelona, Acantilado: 2005.

- Grenier, Cynthia. "Ingmar Bergman: A Candid Conversation with Sweden's One-man New Wave of Cinematic Sorcery." *Playboy* 11, no. 6 (1964): 61-8.
- Guerrero, Luis. *Kierkegaard: Los límites de la razón en la existencia humana*. Ciudad de México: Publicaciones Cruz O., S.A., Universidad Panamericana y Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Alfredo Brotóns Muñoz. Edición digital en Epub: Trivillus, 2016, a partir de la edición de Heinrich Gustav Hothos, 1842.
- Jenkins, Chadwick. "The Profound Consolation: The Use of Bach's Music in the Films of Ingmar Bergman." *Popmatters*, 2006. <https://www.popmatters.com/the-profound-consolation-the-use-of-bachs-music-in-the-films-of-ingmar-berg-2495715973.html>
- Johannsen, Kay. "Organ Chorales from the Neumeister Collection," *Complete Works of J. S. Bach. Edition Bachakademie*, vol. 25. Translated by Julián Aguirre Muñoz de Morales. Germany: Internationale Bachakademie Stuttgart, 1999.
- Kaminsky, Stuart. *Ingmar Bergman. Essays in criticism*. London: Oxford University Press, 1975.
- Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. Edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong. New Jersey: Princeton University Press, 1987. Kierkegaard's Writings, IV. Epub.
- _____. *El concepto de la angustia*. Traducido por Demetrio Gutiérrez. Madrid: Alianza, 2007. Epub.
- _____. "El equilibrio entre lo estético y lo ético", *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Traducido por Darío González. Madrid: Trotta, 2007.
- _____. *Kierkegaard*. Traducido por Demetrio Gutiérrez. Madrid: Gredos. Colección Grandes Pensadores, 2014
- _____. *La enfermedad mortal*. Traducido por Demetrio Gutiérrez. Madrid: Trotta, 2008.
- _____. "Lily in the Field, Bird of the Air." *Without Authority*. Edited and Translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong. New Jersey: Princeton University Press, 2009. Kierkegaard's Writings, XVIII (KW XVIII).
- _____. *Los lirios del campo y las aves del cielo. Trece discursos religiosos*. Traducido por Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.
- _____. *Los primeros diarios*. Volumen I 1834-1837. Traducido por María J. Binetti. México: Universidad Iberoamericana, 2011.

- _____. *Temor y temblor*. Traducido por Demetrio Gutiérrez. Madrid: Gredos. Colección Grandes pensadores, 2014.
- _____. *Works of love*. Edited and Translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong. New Jersey: Princeton University Press, 1995. Kierkegaard's Writings, XVI (KW XVI).
- La Biblia*. Reina-Valera. Primera edición, segunda reimpresión. Barcelona: Herder, 2009.
- Lacan, Jacques. "Clase 19", *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia. 1962-1963*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lawrence K. Kersten: *The Lutheran Ethic: The Impact of Religion on Laymen and Clergy*. Michigan: Wayne State University Press Detroit, 1970.
- Leaver, Robin. "Bach and Pietism: Similarities Today," *Concordia Theological Quarterly*, vol. 55, no. 1 (January 1991): 5-22.
- _____. "Johann Sebastian Bach and the Lutheran Understanding of Music." *Lutheran Quarterly*. Volume XVI (2002): 21-47.
- _____. "Las obras vocales maduras y su contexto teológico y litúrgico", en *Vida y obra de J.S Bach*. Traducido por María Condor. Madrid: Akal Música, 2016.
- _____. *Luther's Liturgical Music Principles and Implications*. Minneapolis: Fortress Press, 2017.
- _____. "Música y luteranismo", *Vida y obra de J.S Bach*. Traducido por María Condor. Madrid: Akal Música, 2016.
- Livingston, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Lomillos, Miguel Ángel. "La última palabra de Bergman: *Sarabande*". *Trama y fondo*, 25 (2008): 143-156.
- López Cano, Rubén. "Música y retórica en el Barroco. Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII". Tesis de grado. México: Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Luko, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence. Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2015.
- Lutero, Martín. "Sermones". Córdoba-San Luís: Biblioteca de la Iglesia Evangélica Luterana Argentina. <https://cutt.ly/5vpRnCT>

- Luther, Martin. *D. Martin Luthers Werke, 3 Band*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1885. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werkekritischege03luthuoft>
- _____. *D. Martin Luthers Werke, 12 Band*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1883. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werkekritischege12luthuoft>
- _____. *D. Martin Luthers Werke, 35 Band*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1923. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://ia802707.us.archive.org/33/items/werkekritischege35luthuoft/werkekritischege35luthuoft.pdf>
- _____. *D. Martin Luthers Werke, 48 Band*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1927. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werkekritischeg48luthuoft>
- _____. *D. Martin Luthers Werke. 50 Band*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1914). PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werkekritischege50luthuoft>
- _____. *D. Martin Luthers Werke, 54 Band*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1928. PDF: Martin Luther og hans skrifter. <http://www.lutherdansk.dk/WA%2054/WA%2054%20-%20web.htm>
- _____. *D. Martin Luthers Werke. Briefwechsel, 5 Band: 1520-1530*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1934. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werkebriefwechse0305luthuoft/page/n17/mode/2up>
- _____. *D. Martin Luthers Werke. Tischreden, 1 Band: 1531-1546*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1912. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werketischreden10201luthuoft/page/396/mode/2up>
- _____. *D. Martin Luthers Werke. Tischreden, 2 Band: 1531-1546*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar, 1913. PDF: Internet Archive. Digitizing sponsor: University of Toronto, 2008. <https://archive.org/details/werketischreden10202luthuoft>
- Macnab, Geoffrey. *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd., 2009.
- Moeller, Charles. *Literatura del siglo XX y cristianismo*. Vol. VI: Exilio y regreso. Traducido por Soledad García y Valentín García. Madrid: Gredos, 1995.

- Nelson, Robert H. *Lutheranism and the Nordic Spirit of Social Democracy: A Different Protestant Ethic*. Denmark: Aarhus University Press, 2017.
- Neumann, Anyssa. "Sound, Act, Presence: Pre-Existing Music in the Films of Ingmar Bergman." PhD diss. London: King's College London, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras Completas*. Volumen III: Obras de madurez. Editado por Diego Sánchez Meca. Traducción de Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani, Diego Sánchez Meca y Juan Luis Vermal. Madrid: Tecnos, 2014.
- Noemina, Alexandra. "August Strindberg and Ingmar Bergman. Comparative Perspectives on the Pain of the Innocence." PhD Diss. România: Universitatea Babeş-Bolyai, 2015.
- Oliver Strunk, ed. *Source Readings in Music History*. New York: Norton, 1998.
- Palisca, Claude V. ed. *Musica Enchiriadis and Scholia Enchiriadis*. Translated by Raymond Erickson. New Heaven and London: Yale University Press, 1995.
- Paulson, Steven. "Luther on the Hidden God." *Word & World*, Volume XIX, Number 4 (Fall 1999): 363-71.
- Pérez Magallón, Mario. "El problema de la fe en *Luz de invierno* de Ingmar Bergman. Una lectura a partir de *Temor y temblor* de Søren Kierkegaard". *Estudios Kierkegaardianos. Revista de filosofía*, 6 (2020): 189-204.
- Peterson, Nils Holger. "Lutheran Tradition and the Medieval Mass." *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*. Edited by Eyolf Østrem, Jens Fleischer and Nils Holger Peterson. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2003.
- Prochell, María Cristina. "El protestantismo, su música y músicos". *Revista musical chilena*, vol. 15, núm. 77, Universidad de Chile (Julio-septiembre de 1961): 39-51. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/16080>
- Pua, Phoebe. "Compositions of Crisis: Sound and Silence in the Films of Bergman and Tarkovsky." MA Diss. Australia: Australian National University Australian National University, 2013.
- Puigdomènech, Jordi. "Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman". Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2001.
- Reik, Theodor. "The Shofar", *Ritual. Psycho-Analytic Studies*. Great Britain: R. & R. Clarck, Limited, Edinburgh, 1931.
- Renaud, Charlotte. "An unrequited love of music." *The Ingmar Bergman Foundation*. <http://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music>

- Rodríguez Monegal, Emir y Alsina Thevenet, *Ingmar Bergman: Un Dramaturgo Cinematográfico*. Montevideo: Renacimiento, 1964.
- Sadoul, Georges. “Las revelaciones alemanas”, *Historia del cine mundial*. Traducción de Florentino M. Torner. México: Siglo XXI Editores, 2015.
- San Martín, Andrés, ed. *Charlas de sobremesa*. Chile: Escritura y Verdad, 2010. <https://cutt.ly/mEVVHaM>
- _____. *El Libro de la Concordia*. Chile: Escritura y Verdad, 2010. <https://cutt.ly/nvpoY5F>
- Serna, Luis Enrique. “Un mandamiento eternamente liberador. El amor en Las obras del amor de Søren Kierkegaard”. Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Singer, Irving. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on his Creativity*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Söhngen, Oskar. *Theologie der Musik*. Kassel: Stauda, 1967.
- Steene, Birgitta. *Ingmar Bergman*. Philadelphia: University Temple, 1968
- _____. *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Stroh, Irene. “Bach Ciaccona for Solo Violin: Hidden Chorales and Messages.” PhD Diss. Indiana: Ball State University, 2011.
- Teruel, Pedro Jesús y Ángel Pablo Cano, eds. *Ingmar Bergman, buscador de perlas. Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*. Murcia: Morphos, 2008.
- The Ingmar Bergman Foundation. “Viskningar och rop.” <https://www.ingmarbergman.se/verk/viskningar-och-rop-0>
- _____. “Namn på Bergmanfigurer.” <https://www.ingmarbergman.se/universum/egerman-vogler-co>
- Törnqvist, Egil. *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman directs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- _____. *Strindberg’s The Ghost Sonata from Text to Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
- _____. “The Role of Music in Ingmar Bergman’s Film.” *North-West Passage*, 8 (2011): 25-46.

Torralba, Francesc. “La esencia del amor en Kierkegaard. Interpretación de *Las obras del amor* (1847)”. *Pensamiento*, vol. 72, núm. 271, (2016): 411-429.

Walker, Elsie. “An ‘Incorrigible Music’: Ingmar Bergman’s *Autumn Sonata*.”
<https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/909/908>

Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Traducción de José Chávez Martínez. Puebla: Premia Editora, 1991.

Winold, Allen. *Bach’s Cello Suites. Analyses & Explorations*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

Zager, Daniel, ed. *Music and theology. Essays in honor of Robin A. Leaver*. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2007. EPUB.

Grabaciones

Rilling, Helmuth, conductor. *Complete Works of J. S. Bach* (several performers). *Hänssler Edition Bachakademie*. Label: Hänssler Classic. Catalog #: 98620. 2010, 172 CDs.

Películas

Todas las películas dirigidas por Ingmar Bergman citadas o referidas en este trabajo fueron consultadas en sus versiones disponibles en los *box sets* “Ingmar Bergman 100 år” de la *SF Studios* e “Ingmar Bergman’s Cinema” de *The Criterion Collection*, ambos publicados en 2018 con motivo del 100 aniversario del nacimiento de Ingmar Bergman.

Nyrerod, Marie. “Bergman and Fårö Island.” UK & Sweden: BBC, 2003.
<https://www.sam-network.org/video/bergman-and-faro-island-1-6>