

# Bergman frente a Dios

**LUZ DE INVIERNO** (Nattvardsgästerna). Suecia, 1962. Producción Svensk Filmindustri. Dirección y libreto cinematográfico de Ingmar Bergman. Fotografía, Sven Nykvist. Dirección artística, P.P. A. Lundgren. Montaje, Ulla Ryghe. Con Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnel Lindblom, Allan Edvall, Kolbjörn Knudsen, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen, Tor Borong, Bertha Sannell, Helena Palmgren, Eddie Axberg. Estrenada en el 18 de Julio, jueves 21.

Aunque el conflicto religioso está presente desde la primera hasta la última toma del film (se abre y se cierra con una misa), ésta no sería una película de Bergman si los datos concretos en que se apoya no estuvieran impregnados de un conflicto esencialmente humano. Aquí hay un pastor luterano (Gunnar Björnstrand) que sufre una crisis de su fe, que se siente desamparado por Dios, que cree haberse liberado de una creencia que lo angustia. Pero ese pastor es también un hombre y como hombre está sujeto a la servidumbre de la carne. Tiene hace dos años una amante (Ingrid Thulin) con la que convive malamente; una mujer fea y oscura que lo oprime con la densidad de su amor y a la que se siente atado por lazos pesadimosos. Con ella, y en torno de ella, tiene el pastor algunas de las escenas más intensas de un film que es realmente un drama.

Por eso, aún aquellos espectadores a los que la crisis íntima de un pastor luterano deje indiferentes, encontrarán en esta película materia suficiente para vivir otro conflicto que es de todos. El realizador sueco ya ha explorado en anteriores películas la miseria de la pareja humana. Pero nunca antes de ésta había llegado a semejante grado de despojamiento, de desnudez neurótica para analizar la peor servidumbre. Hace cuatro años que ha muerto la mujer del pastor. Esa muerte lo ha desgarrado, ha conmovido hasta las raíces su fe, lo ha hecho dudar. Porque el pastor era de esos justos que creen tener un Dios para uso propio. Al ser despojado, vacía, pone en cuestión su fe. La amante es apenas un pobre sustituto. Acá están las raíces humanas de la crisis.

Por eso Bergman explora en forma implacable la situación de este hombre y su pareja. Poco a poco, por medio de una presentación directa del conflicto, va mostrando los vínculos que unen al pastor con su amante. A la ternura obsesiva de ella, corresponde él con una frialdad, con un refugiarse en el silencio, con la tos de una gripe que está incubando. Ella insiste. Le ha dejado una carta en la que recuenta interminablemente su desamor. Esa carta ha sido filmada por Bergman con un monólogo de Ingrid Thulin, la cara mirando directamente a la cámara durante largos minutos: en vez de ser leída, la carta es dicha. La audacia de esta secuencia descansa en la autoridad de la actriz que es capaz de hablar en el tono más llano y evocar el extremo de humillación que es para ella ese vínculo con el pastor. Sólo en un momento se interrumpe el monólogo para mostrar, en un racconto, lo que ella cuenta: el episodio en que se arranca las vendas de las manos para mostrar al pastor ese eczema que tanto lo horripila.

El recitado de la carta no es sino una en esa serie de revelaciones que habrán de culminar en el diálogo en la sala de clase (ella es maestra) cuando los dos se echan a la cara su odio, su intolerancia, su dolor. Mientras Gunnar Björnstrand recita su asco por esa mujer oscura, Ingrid Thulin aguantada (los ojos llorosos, la nariz húmeda) esas palabras tan crueles. Cuando ella replica es para gritar su odio. Al fin (la monstruosa ironía de la escena es visible) él se levanta para irse y desde la puerta le pide que lo acompañe. Están atados por algo que no es amor pero que es tan fuerte como el amor.

## LAS CLAVES DRAMÁTICAS

El vínculo con la maestra da una de las claves de la psicología de este pastor que cree haber perdido la fe. Las otras claves están en sus relaciones con sus feligreses. Una de las que el film explora mejor es ese episodio con un pescador (Max von Sydow) que está aterrizado por la política de odio de los comunistas chinos y teme que destruyan el mundo si consiguen poseer la bomba atómica. Cuando este hombre llega hasta él, envuelto en una mudez más terrible que cualquier palabra, el pastor se encuentra que ha perdido el poder de guiar a su rebaño. En vez de consolarlo, le cuenta sus dudas. El director sueco filma la escena con grandes primeros planos de los dos intérpretes hasta que al fin, muestra a Björnstrand hablando y hablando al fondo del cuadro y en primer plano, el rostro angustiado, la boca apretada como si no quisiera dejar escapar nada, de Max von Sydow. Ahí está todo el fracaso del pastor.

Hay otro vínculo que ayuda a mostrar sus limitaciones: es su relación con el hijo que el principio le quiere plantear sus dudas. Es un hombre de pocas luces que se ha puesto a leer el Evangelio (no podía dormir, dice). Allí descubre que el mayor castigo de Cristo no fue el sufrimiento físico en la Cruz, sino su soledad en el Monte de los Olivos, su desamparo en la Cruz. El simple intérprete las palabras que dice Jesús desde lo alto de su madero: «Señor, Señor, por qué me abandonaste?» como un lamento dirigido al Creador. En esa soledad encuentra un paradójico confortamiento.



Todo esto dice el sacristán al pastor. Este escucha, mudo, envuelto en un silencio tan ominoso como el de Dios. Lo curioso es que sea el simple el que consuela al hombre sabio. De este modo, Bergman ha librado una de las claves del film. Porque es esta conversación con el sacristán lo que decide al pastor a ofrecer la misa, aunque la Iglesia esté prácticamente vacía, aunque su alma esté conturbada por las dudas, aunque Dios no habla.

## COMO JESUS EN SU MADERO

La escena con el sacristán ocurre al final de la película. Pero justo en el medio, Bergman ha mostrado al pastor exclamando (como Jesús) «Señor, Señor, por qué me abandonaste?»; lo ha hecho quejarse del silencio de Dios. No es necesario hilar muy fino para descubrir que hasta cierto punto el sufrimiento de este pastor equivale (en el simbolismo del film) a la pasión de Cristo. De esta manera se comprenden mejor las relaciones simbólicas que están en la entraña del film. Así como la Pasión de Cristo dura cuatro horas, todo el film se desarrolla en un lapso similar; así como Jesús acepta su martirio en la Cruz y muere encomendando su alma a Dios, el pastor acepta al fin su cruz y oficia misa. Se podrían encontrar otras relaciones que están sugeridas por ese contrapunto entre la angustia del pastor y la angustia de Dios. No es casual que el pastor se llame Tomás, el nombre del discípulo que quería ver y tocar para creer; que su amante se llame Marta, la hacendosa y terrenal Marta de los Evangelios; que el pescador que teme a los chinos se llame Jonás como aquel profeta que no quería predicar la palabra del Señor. Para un espíritu tan imbuido de la Biblia como Bergman, todo el film resulta una cantera de símbolos y sugerencias.

Hay que observar, sin embargo, que la interpretación que da Bergman a las palabras de Jesús (Señor, Señor, por qué me abandonaste) no están de acuerdo con la ortodoxia. Esas palabras de Jesús consisten en la cita de un Salmo que comienza sí con ese grito de dolor pero concluye aceptando la voluntad de Dios. Para los hebreos de la época de Jesús, las palabras querían significar la definitiva sumisión de Jesús a la voluntad divina. Lo curioso es que Bergman deje que su sacristán emita la interpretación errónea, pero el mismo parece aceptar la ortodoxa. Sobre este punto pueden variar las interpretaciones.

## LA AMBIGÜEDAD FINAL

El final es tan ambiguo que desafía todas las interpretaciones. Para unos, es evidente que el pastor oficia la misa porque es un sacerdote y ese es su deber. Otros, creen, en cambio, que se ha producido en esas cuatro horas (a través de la disputa con su amante, del suicidio del pescador, del diálogo con el sacristán) una verdadera catarsis. Al reconocer la verdad de algunas palabras de su amante (es incapaz de amar, está lleno de odio), al escuchar en boca del sacristán la queja de Cristo en su Cruz, el pastor parece entender la naturaleza de su crisis. Si Dios es amor (como dice irónicamente el organista borracho), entonces ese amor de la amante, como el amor de Cristo, pueden todavía salvar al pastor. No es casual que las últimas imágenes muestren a la amante rezando en la Iglesia e inmediatamente, muestren al pastor (en la misma posición) también rezando o meditando. Pero la interpretación correcta es muy difícil.

Bergman no ha querido resolver nada sino cuestionario todo. No hay que olvidar que este film constituye, con *Detrás de un vidrio oscuro* y *El silencio*, una trilogía sobre el mundo sin Dios, el mundo de la agonía, la locura, la soledad del hombre. Es éste un mundo infernal, atravesado de dolor y pesadillas. Por eso, cada espectador puede sentir de modo distinto la última experiencia del pastor. Una interpretación posible es la que sugiere esa identificación de la pasión del protagonista con la de Dios. Pero no es necesariamente la única. Quedan otras,

## EL HIELO ARDE

Una película de esta naturaleza ha sido realizada por Bergman con la austeridad más aparente. La narración es lineal, compromete a pocos personajes, toma de cada uno apenas lo que sirve para el conflicto, y se desarrolla con ritmo firme y lento que sugiere una implacable demostración. Pero ésta es sólo la apariencia. Debajo de esa superficie despojada y ascética, construyendo cada toma con un despojamiento deliberado, envolviendo todo en la más helada luz de invierno, Bergman ha potencializado de tal modo su conflicto que este hielo arde. Un robusto melodrama se esconde detrás de estas proposiciones religiosas. Por eso el estilo marcha realmente a contrapelo del conflicto interior.

Todo está como petrificado: la naturaleza helada, la rigidez del protagonista, el carácter estilizado de la escenografía. Pero debajo de ese hielo, Bergman ha desollado las pasiones, ha puesto gritos de agonía, rostros que se retuercen (como el de Max von Sydow) en la horrible angustia muda, mujeres que se desgarran la piel de las manos (como Ingrid Thulin) o que ofrecen su rostro lloroso, tumefacto, al escrutinio de la cámara. Sólo la apariencia de frialdad impide que este film sea reconocido como lo que es: el más espantoso guignol que ha concebido Bergman en su delirio de artista.

La naturaleza de su estilo revela, al fin y al cabo, la naturaleza de su arte. Porque a pesar de que las preocupaciones religiosas dominan su obra, y que el silencio de Dios planea obsesivo sobre sus films mayores, es evidente que para Bergman la realidad que puede corromperse y pudrirse, es fascinante. En esta película (como en *Detrás de un vidrio oscuro*) Bergman consigue llevar hasta sus últimos límites la ferocidad con que un ser humano hiere con palabras a otro. Lo que vuelve a introducir su tema central: el infierno de la convivencia humana.

## EL CUCHILLO Y LA LLAGA

Si el estilo no fuera tan despojado este sería más evidente. Pero visto el film por segunda o tercera vez se advierte todo el refinamiento de esta película que trabaja los grises con amor de artista, que evoca una atmósfera a lo Sjöström o a lo Stiller para muchas tomas (hay un homenaje implícito a los maestros del cine mudo sueco), que prescinde de toda música que no sea necesaria (el órgano en la Iglesia) pero que aprovecha con suma astucia los ruidos naturales. En una película deliberadamente claustrofóbica los personajes están desgarrándose entre cuatro paredes todo el tiempo; la única escena importante de exteriores es el reconocimiento del cadáver del suicida. Bergman filma junto a un río que corre con sonido ominoso y en medio de la luz más espectral del bosque.

El refinamiento visual y sonoro corresponde a ese refinamiento dramático que permite a Bergman armar toda una película sobre la pérdida de la fe pero muestra ese tema en medio del más robusto melodrama de amor que sea posible concebido que le hace convertir la angustia del mundo frente a la amenaza atómica en símbolo del silencio de Dios; que le hace volver a los Evangelios para traer a la conciencia del hombre de hoy su misteriosa abandono, su nadería. Para comprender hasta qué punto este Bergman despojado y ascético es un sibarita, un sensualista, un hombre para el que el mundo exterior existe, basta comparar esta película con el *Diario de un cura rural* de Bresson.

También había allí una crisis de fe, también había una pareja que se desgarraba, también había miseria y sufrimiento físico (casi todos son llamados *el invierno*), pero el estilo de Bresson es realmente espiritual, petrifica todo y lo convierte en símbolo de una trascendencia que falta por completo en Bergman. El artista sueco, por el contrario, actualiza todo y jamás se levanta de la superficie humana. — E. R. M.