

Bergman: del maestro del inconsciente al inconsciente del maestro

Camilo Palacios Obregón
Estudiante
Facultad de Cine y Televisión
Universidad Nacional

Dada su forma tan personal y auténtica de contar historias, Ingmar Bergman logró establecer un lenguaje singular a través de toda su obra, en la que confluyen una gran variedad de posibilidades cinematográficas que se fueron desarrollando a través de casi cuatro décadas de realización continua de filmes. Desde sus primeros trabajos cinematográficos, su obra contiene ya los elementos que caracterizarían a sus películas, producto de una peculiar vida personal y de una manera bastante particular de ver el mundo. Nacido en Upsala, el 14 de julio de 1918, creció en un hogar frío, como hijo de un pastor de la iglesia luterana. Esta relación con su padre lo marcaría por siempre y tendría gran trascendencia durante toda su obra. Incluso en su última película para el cine, *Fanny y Alexander* (1982), Bergman deja testimonio de este trauma bajo la apariencia de Vergerus, el obispo protestante que encarna la figura del mal padrastro y quien terminará totalmente desarmado ante el abandono de su familia.

Todo este ambiente pesado y religioso lo determinaría de alguna manera sus concepciones filosóficas de la vida, las cuales, aunque muestran numerosas críticas a aspectos del

pensamiento religioso, no se fundamentan en ellas sino en la misma insolubilidad de estas discusiones. Como apunta el crítico Staehlin, “no hay irreligiosidad o inmoralidad pero sí arreligiosidad y amoralidad”¹. Bergman no nos está dictando una cátedra: nos está planteando circunstancias específicas en las que el ser humano siente esta necesidad de una superioridad y cómo esto lo lleva a situaciones que se contraponen entre sí. Esta contradicción natural del hombre es la que Bergman utiliza para desarrollar los temas de sus muy variadas películas. Las diferentes actitudes que el hombre ha mostrado hacia Dios, y que reflejan de alguna manera la evolución del director, son representadas en los diferentes personajes creados por Bergman en sus múltiples filmes. Esta característica hace que se produzca un mayor acercamiento entre director, personaje y espectador. El hombre se siente reflejado en estos personajes, de modo que la visualización de estas películas es una experiencia mucho más trascendental. El confrontamiento inesperado consigo mismo crea en el público un conflicto mucho mayor, ya que enfrenta a cada espectador con sus ideologías y contradicciones naturales.

¹ Staehlin, Carlos María “Ernst Ingmar Bergman y su mundo cinematográfico”. En *Revista Javeriana*, septiembre de 1964.

Para conseguir este efecto, Bergman busca llegar al trasfondo de cada personaje mediante su aislamiento, intentando alejarlo del medio que lo corrompe. “Esta extracción del personaje de su entorno viene como consecuencia del efecto que el mismo medio social tiende a obrar sobre el hombre, absorbiéndolo, sustituyendo su identidad por el fárrago de la ciudad contemporánea”². De esta manera llegamos a conocer un poco más a esos seres que se cuestionan hacia su interioridad dejando un poco de lado su presentación al mundo, incluso su propia felicidad utilitarista; seres que se dan cuenta de que el placer forma parte integral de la vida, pero no logra satisfacerla,

para dar paso a los conflictos más elevados que presenta la calidad de ser racional. Estos conflictos tienen que ver con una cualidad que nos hace superiores (¿o que nos limita?) con respecto a los animales: la certeza de que vamos a morir, lo cual es el origen de la religiosidad del hombre.

De esta manera podemos entender mejor el desarrollo que la filmografía de Bergman experimenta a través de los años, y en la que Carlos María Staehlin ha distinguido dos fases³. En la primera, los elementos comunes de la obra de este director sólo aparecen esbozados, sin lograr la profundidad y altura conseguidas más tarde. Este primer Bergman

- Podríamos llegar entonces a catalogar las creaciones de **Bergman** como expresiones psicoanalíticas de su ser, lo que nos lleva a entender la variedad de actitudes que nos muestra a través de su filmografía como influencias personales u opiniones acerca de la represión de los instintos.

² “Ingmar Bergman”. En *Documento Cinematográfico Latinoamericano*, núm. 13.

³ Staehlin, *op. cit.*

comprende diez cintas, realizadas en cinco años, de 1945 a 1950. Dios permanece ausente durante esta parte, y Staehlin anota que “no es una rebeldía hacia la nada sino hacia el todo, no es un iconoclasta descarado sino un buscador, tal vez, sincero”⁴.

La segunda fase estaría dividida en dos etapas: la pagana y la religiosa. Durante la primera entra en escena claramente otro de los temas importantes en la filmografía bergmaniana: la mujer. Estas películas muestran una a comunidad que cuestiona las contradicciones sociales en un ambiente de existencialismo cultural. *Sonrisas de una noche de verano* (1955), que culmina esta fase de manera magistral, es una película de época en la que se nos plantean, con un tono cómico y hedonista, los relativismos sexuales que propugna una sociedad incoherente y muy hipócrita. El espectador se enfrenta a verdades que no quisiera saber: a deseos de su pareja que hubiera preferido dejar ocultos, a sentimientos vacíos promulgados por sus líderes religiosos, que en la práctica ni estos últimos cumplen.

La etapa religiosa, a su vez, comienza con una de las películas más complejas de Bergman: *El séptimo sello* (1956). Uno de sus diálogos resume la actitud que el director asume en ella: “¿Por qué la cruel imposibilidad de alcanzar a Dios con nuestros sentidos? ¿Por qué se nos esconde en una oscura nebulosa de profecías que no hemos oído y de milagros que no hemos visto?”. Dios está ahí, pero no hay que buscarlo sólo a través de los sentidos: también hay que sentirlo, y esto lo puede hacer únicamente cada individuo. A esta época pertenecen dos de sus películas más profundas y agobiantes por su adentramiento en el alma humana: *El silencio* (1963), última de su trilogía, y *Persona* (1966), análisis exhaustivo de la personalidad de dos mujeres.

Así pues, es clara la actitud religiosa que muestra Bergman a través de su filmografía: cada ser humano percibe a Dios de diferentes maneras, e incluso esa percepción puede variar a través de su propia vida. Bergman mismo siente esto y al parecer se da cuenta, queriéndolo plasmar y haciéndoselo sentir a sus espectadores en cada film.

En todo caso, el planteamiento religioso bergmaniano podría ser visto como algo más cerrado de lo que realmente es. Aquí no estamos limitando el dilema humano a la creencia en un ser superior: la religiosidad abarca también todo lo que tenga que ver con respuestas sociales a preguntas que el hombre se plantea naturalmente. Daría yo, en este momento, otra definición a la palabra religión: *es todo aquello que da respuestas absolutas a los insolubles dilemas humanos en todos los ámbitos*. Bergman intenta expresar esta concepción por medio de situaciones individuales que emergen en momentos en los que a la lógica preestablecida con la que crecimos le encontramos un punto de quiebre; momentos que no son fáciles de encontrar, ya que necesitan un análisis realmente profundo por parte del individuo, una introspección en su propia conciencia para escudriñar y encontrar lo que está debajo de la montaña de paradigmas sociales que a través de toda su vida ha adquirido; momentos en que encontramos la respuesta única: las soluciones absolutas no existen. Tal introspección en la psiquis humana nos permite establecer ciertas premisas muy útiles en su aplicación al fenómeno religioso, tal como lo plantea Sigmund Freud con su teoría del psicoanálisis.

El psicoanálisis tiene como objeto la descripción de la mente humana, para lo cual analiza los factores internos y externos que confluyen en ella y que se encuentran en cons-

⁴ *Ibid.*

tante oposición. Desde lo más profundo del hombre surgen los instintos, sus necesidades más intrínsecas, es decir, el *ello*, el cual se ve obligado a ocultarse o disfrazarse debido a la presencia del *superyó* o la conciencia⁵. Ésta se forja a partir de las expectativas morales del entorno en el que el ser humano se desarrolla, y es tan propia de él, que llega a arraigarse en su ser de manera natural. Por esta razón, en el hombre hay un conflicto constante entre el *ello* y el *superyó*, entre el principio instintivo y el principio de realidad: mientras que los instintos buscan el placer, la labor de la conciencia es reprimirlo, de acuerdo con correcciones que nos impone la sociedad desde nuestras primerísimas manifestaciones de deseo. Freud atribuye a este conflicto una cualidad muy especial: la caracterización que esta represión tiene en los sueños y cómo éstos recogen muchos elementos que pueden llegar a ser claves para el adecuado análisis del comportamiento humano. Bergman no ignora esto, cosa que demuestra, por ejemplo, en su película *Persóna*, en donde lo onírico desempeña un papel protagónico y lo real es lo plástico de la imagen como tal. Las diversas escenas en las que se juega con la posibilidad de que sean reales o soñadas nos llevan a la conclusión de que todo es una unidad en la mente humana, de que para entender realmente a Alma, la enfermera, y a Elizabeth, la actriz, debemos conocer sus represiones, sus relaciones internas, sus derivaciones subconscientes. Bergman logra en esta película lo que Borges consiguiera en su cuento *El Sur*, el favorito de este autor, en el que una historia totalmente lineal podía leerse de dos maneras completamente distintas: la versión material y la versión mental del perso-

naje. Bergman crea un mundo audiovisual en el que estos dos ámbitos se contraponen y a la vez se complementan, para transmitir el mensaje interior de las protagonistas.

Por otro lado, tenemos los recuerdos que, según Freud, salen a flote en los sueños para evidenciar algún sufrimiento psíquico; a éstos los llama preconsciente y a los instintos reprimidos, subconsciente⁶.

Bergman parece comprender estos dos elementos como trascendentes y, a pesar de su contraposición, complementarios, tal como lo son la religión y las manifestaciones propias de la naturaleza humana. La religión cumple el papel de verdugo represor; pero es un verdugo adaptado e inculcado por el gusto del hombre: por eso es como la conciencia moral, pues se nos enseña desde que nacemos y se mete tan dentro de nosotros que hacemos de sus legados un paradigma total, que se opone a los deseos y demandas de nuestra psiquis y que, enfrentado a lo instintivo, se refleja tanto en nuestro diario existir como en lo que soñamos. Bergman se da cuenta de esto e intenta darnos ejemplos claros tanto de las represiones y los deseos, como del efecto que produce en nuestra vida este enfrentamiento.

De hecho, en una película como *Sonrisas de una noche de verano* estos elementos son la base del conflicto dramático propiamente dicho. Tanto los hombres como las mujeres se nos muestran en sus dos facetas. Es lo que Juan M. Company presenta como la doble utilización de la máscara, ya sea como apariencia o como escondite⁷: la apariencia que deben mostrarle a esa sociedad que no perdona una humillación pública y el escondite en el que descubrimos la faceta profundamente natural,

⁵ *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, y *El mundo de Sofía*, de Jostein Gaarder, se refieren a este análisis de la psiquis humana, original, claro está, de Freud.

⁶ *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, analiza este tema.

⁷ "Ingmar Bergman". Juan M. Company.

- **Bergman no propone sus planteamientos en la misma abstracción de la realidad a que se refiere Mitry. Bergman va más allá, pues está mostrando la realidad interna de los personajes.**

tendiendo siempre hacia la liberación de su sexualidad a pesar de las trabas de toda índole que poseen. Bergman, incluso, nos presenta el desarrollo humano que esta lucha hace posible en algunos de sus personajes y cómo, en ciertos casos, algunos de ellos logran zafarse de muchas de estas trabas y experimentar el mundo más “instintivamente”.

De hecho, la relación entre el cine y el psicoanálisis va aun más allá del planteamiento de sus contenidos, pues, al tomar al cine no como motor creador de historias y, aparentemente, como un ente exterior al hombre, sino como un fenómeno sensorial que presenta cualidades tanto físicas como conceptuales, es posible establecer una relación directa de éste con el campo onírico. El cine, según Lebovici⁸, puede llegar a ser un hermano gemelo del acto de dormir y soñar, desde la acción en sí hasta su significado, pues la oscuridad de la sala, el aturdimiento con que se sale del cine y, en general, la realidad perceptiva que se maneja cuando vemos una película es totalmente equiparable al estado en el que nos encontramos cuando dormimos. Además, desde el punto de

vista del contenido, lo que vemos en la pantalla pertenece a una realidad paralela a la que sensorialmente percibimos, y esto ocurre claramente en los sueños, pues las condiciones espacio-temporales que se dan en ellos corresponden exactamente a otro estado de lo real; por esto se puede decir que el soñar es, en definitiva, una expresión audiovisual completamente análoga a la cinematográfica.

Por otra parte, el cine es similar a los sueños no sólo formalmente: conceptualmente también encontramos cómo el preconsciente y el subconsciente de Freud funcionan como dos elementos creadores, reflejadores y suscitados. El cine, en efecto, es resultado de la capacidad que tienen el director y el guionista para recordar, imaginar y asociar aspectos de sus vidas, así como de la contraposición entre lo que les ha dado el mundo y lo que su cuerpo les indica, esto es, sus opiniones en todos los ámbitos. Por esta razón, el séptimo arte logra reflejar y transmitir los aspectos más profundos de la psiquis del o de los realizadores del filme, y de esta manera los puede llegar a suscitar en la mente de los espectadores.

⁸ Teorías del Cine. Francesco Casetti cita a este autor en su escrito sobre Cine y psicoanálisis.

Podríamos llegar entonces a catalogar las creaciones de Bergman como expresiones psicoanalíticas de su ser, lo que nos lleva a entender la variedad de actitudes que nos muestra a través de su filmografía como influencias personales u opiniones acerca de la represión de los instintos. También podríamos apreciar el desarrollo de estos elementos dadas las diferentes etapas que se pueden observar en las cuatro décadas de su obra cinematográfica.

De esta manera podemos ver a Bergman como un hombre que plantea preguntas en cada una de las situaciones que nos presenta, ya sea en personajes con poca capacidad de introspección, comunes en la sociedad, ya en personajes con niveles de relación conceptual más avanzados que se acercan mucho más al entendimiento de su subconsciente. Bergman no intenta dar respuestas a los espectadores, sino que plantea seres humanos en diferentes escenarios, a quienes su medio y su historicidad han afectado de una u otra manera, para que el espectador comprenda y juzgue según su propia experiencia. Es lo mismo que ocurre con los sueños, de los que nunca obtendremos respuestas directas a nuestros problemas: tan sólo las encontraremos a través de un acercamiento a las bases reales en que éstos se fundamentan, es decir, los conflictos que a través del desarrollo personal de cada individuo han generado sus dilemas específicos. Es una realidad diferente que vive cada ser humano en su interior, y que así como puede en determinado momento ayudar al individuo a entenderse y así aliviarse de un peso en algún grado, puede confundirle aún más.

Siguiendo por este camino, Bergman podría responderle a Jean Mitry la crítica que éste le hace a su película *El Silencio* en el libro

Psicología y cine, refiriéndose a varios pasajes del filme en los que la lógica realista convencional no operaría, Mitry plantea: “Podemos ver hasta qué punto tales significaciones están aplicadas. Son conceptos puestos en imágenes e introducidos en una historia que se desarrolla en función de dichos conceptos, mientras que las significaciones deberían ser consecuencia de los acontecimientos, aparecer de una manera tan lógica como natural”⁹.

Así pues, podemos darnos cuenta de que Bergman no propone sus planteamientos en la misma abstracción de la realidad a que se refiere Mitry. Bergman va más allá, pues está mostrando la realidad interna de los personajes. El hotel se encuentra solitario porque el niño, quien es el que deambula por sus corredores, se siente minimizado en ese lugar: tan sólo unos enanos muy peculiares logran sacar lo de esa impresión. Es la realidad que va a afectar al niño la que va al trasfondo de su mente.

En esta película, Bergman juega abiertamente con esta posición onírica de los personajes. Los deseos son muchas veces confusos en las personas, pues no saben realmente lo que quieren, lo que desean. Las represiones que la sociedad crea forman barreras enormes que muchas veces el instinto no puede derrocar, aunque haga un enorme esfuerzo: todo se queda en especulaciones sobre lo que mi cuerpo haría si yo no estuviera sometido al *superyó*. De esta manera, los personajes de *El silencio* nos hacen sentir esos deseos edípicos e incestuosos que la sociedad les ha reprimido, aunque no sabemos si el ello podrá derrotar al *superyó*, ni en cada individuo ni en la interacción entre ellos. Bergman nos tienta a conocernos más a fondo por medio de estos personajes, nos invita a liberarnos al máximo de los paradigmas sociales para entender las

⁹ Mitry, Jean. *Psicología y cine*.

verdaderas preguntas que el hombre no puede responder. La verdadera angustia del hombre, la verdadera búsqueda de Dios.

Tal vez ésa sea la angustia que, en su singularísima forma de ver el mundo, Elizabeth, la actriz que enmudece sin razón aparente en *Persona*, nos está expresando. Es esta angustia, posiblemente representada en algún nivel de abstracción diferente (ya sea más profundo o más elevado, pero éste no es el punto), la que Elizabeth, tal vez, ni siquiera entiende, sino tan sólo siente: de ahí que se decida por la vía del silencio, como la única forma de desaho-

garse. Todas son especificidades entre posibilidades infinitas de mostrar una misma realidad: la de lo eterno y de lo angustiante. Bergman se dio cuenta de esto, tal vez consciente o inconscientemente, muy probablemente de las dos maneras, y nos lo muestra en su increíble filmografía. Esto es lo que hace que una película que lleve el sello de Bergman tenga, aun antes de ser vista, un valor agregado; un valor que, pese a ser insinuado por parte del director, depende tan sólo del espectador, de la manera que tenga de ver el mundo.

hojas Universitarias.....

Bibliografía

- COMPANY, Juan M., *Ingmar Bergman*.
CASETTI, Francesco, *Teorías del cine*.
BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*.
GAARDER, Jostein, *El mundo de Sofía*.
FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*.
TORRES, Augusto M., *Diccionario de directores de cine*.
ÁLVAREZ, Luis Alberto, *Páginas de cine*.
MITRY, Jean, *Psicología y cine*.
SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*.
Revista Javeriana
Revista Documento Cinematográfico Latinoamericano
Revista Cultural Inpi-Arte y Conocimiento

Filmografía de Ingmar Bergman

- Fresas Salvajes*, (1957).
El silencio, (1963).
Persona, (1966).
Fanny y Alexander, (1982).
Sonrisas de una noche de verano, (1955).
El séptimo sello, (1956).
Sonata de otoño, (1978).
Infidelidad, (guión de Ingmar Bergman 2000).