



D, G: Ingmar Bergman; **Pr:** Allan Ekelund, Svensk Filmindustri; **F:** Sven Nykvist; **M:** Evald Andersson; **A:** Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max Von Sydow, Allan Edwall, Kolbjörn Knudsen, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen, **B/N, 81 min. DCP**

Nattvardsgästerna

Los comulgantes

1962, Suecia

Elijo empezar este texto un día primaveral de 1961. Recibí mi bautismo de cine culto cuando apenas tenía catorce años y llevaba todavía pantalón corto. Corría el año citado y se estrenaba en el cine Ayala de Bilbao el más reciente descubrimiento de lo que entonces ni siquiera podía sospechar que se denominara “cine de autor”. La Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid (conocida en sus inicios como Semana de Cine Religioso desde su creación en 1956 y con esa denominación ampliada desde 1960) había exhibido y premiado con el Lábaro de oro en ese mismo año nada menos que *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, 1957) de un Ingmar Bergman que repetiría galardón al año siguiente con *El manantial de la doncella* (Jungfrukällan, 1960). Desde ese momento el filme del cineasta sueco se convirtió de inmediato en la última moda en nuestro país del género denominado “cine religioso”.

Visto el impacto que el aerolito causó entre los espectadores vallisoletanos, el sacerdote jesuita Padre Carlos María Staehlin¹, que combinaba su interés como estudioso del séptimo arte con una arraigada vocación censora (entre la gente de mi generación se le llegó a conocer como “Padre Stalin”), puso a punto una versión española que retocaba los diálogos originales de la película con la finalidad de llevar el agua más bien turbia de Bergman al molino de las buenas intenciones². En resumen, la película se abrió camino en las salas comerciales amparada en el salvoconducto de un festival dedicado al cine religioso aunque el público ignorase que estaba ante una versión manipulada (lo que volvería a suceder, corregido y ampliado, con el caso aún más escandaloso de *El manantial de la doncella*).

Un año después de su irrupción en el selecto marco de Valladolid, un sábado³ de la primavera de 1961 *El séptimo sello* se estrenaba en Bilbao y como en la prensa local la película aparecía todavía sin calificar por los censores no sé muy bien por qué razones (igual estaban todavía pensando de qué iba realmente este objeto tan singular) mi padre, muy consciente del interés que el cine ya tenía entonces para mí, me sugirió que nos acercáramos al local de exhibición a ver si podíamos pasar dado que el filme se publicitaba en los anuncios de prensa como auténtico “cine religioso”. Contra todo pronóstico, y dado que el público era muy escaso, tras un breve intercambio verbal con el portero del cine que, curándose en salud, recordó a mi padre que él era el único responsable de lo que de allí pudiera resultar, se nos permitió asistir a la que era la primera proyección de la película en nuestra ciudad. Lo que resultó de ella fue la inoculación de un virus (Bergman-57) que, como podrá comprobarse a continuación, lleva sesenta años haciendo sus efectos a través de sus diversas mutaciones.

Lo que yo no podía sospechar entonces era que para aquellas fechas Bergman estaba inmerso en la preparación de un filme conocido en la productora con el título provisional de *L. 163* que tardaría casi una década en llegar a

14.01.2022

Historias de cine (III)

nuestras pantallas con el título de *Los comulgantes*. Un filme separado de *El séptimo sello* por otras seis películas (algunas tan relevantes en la carrera de su autor como *En el umbral de la vida*, *Fresas salvajes* o *Como en un espejo*). Recordemos, además, que para cuando *El Séptimo sello* se hizo visible entre nosotros su autor tenía tras de sí una dilatada carrera como director inaugurada en 1946, formada nada menos que por dieciséis largometrajes, ninguno de los cuales era conocido entre nosotros salvo por referencias de su resonancia internacional. Porque para entonces Bergman hacía años que se había labrado un nombre importante entre los cineastas europeos más prestigiosos. Baste indicar que en los años inmediatamente anteriores sus obras habían sido galardonadas en los festivales de Cannes (*El séptimo sello* se hizo acreedor del Premio Especial del Jurado en 1957 y *En el umbral de la vida* recibió el premio a la mejor dirección en 1958) y Berlín (*Fresas salvajes* se hizo con el Oso de Oro en el mismo año). Además en dos años consecutivos, 1960 y 1961, coincidiendo con su exordio español, ganó dos “Oscar” consecutivos en la categoría de mejor filme en lengua extranjera con *El manantial de la doncella* y *Como en un espejo*, respectivamente.

Como sucedía por aquellos días con tantos y tantos autores en países donde la censura venía interfiriendo de forma significativa en las relaciones entre el público y los cineastas, el flujo de recepción de las obras de Bergman entre nosotros se vio sometido, en su primer contacto con España, a contingencias extracinematográficas. Hecho que se combinaba con los huecos intempestivos derivados de las dudas que determinadas obras ambiciosas en términos creativos solían causar entre los timoratos y dubitativos exhibidores españoles. En cualquier caso a partir de ese momento los cines españoles conocieron en un tiempo relativamente breve una avalancha de estrenos bergmanianos que cubrió, siquiera parcialmente, las desidias de la distribución anterior. Al estreno de las dos películas aclamadas en Valladolid, les siguieron casi de inmediato, *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) y *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) en 1962; *Noche de circo* (*Glycklarnas afton*, 1953), *Una lección de amor* (*En lektion i kärlek*, 1954), *Fresas salvajes* (1957) en 1963; *En el umbral de la vida* (*Nära Livet*, 1958) en 1965; *Un verano con Monika* en 1967 (*Sommaren med Monika*, 1953)⁴. Por fin, y este es el caso que más nos interesa, *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963) alcanzará los cines nacionales en los meses de Febrero (Barcelona) y Marzo (Madrid) de 1968. Eso sí, en el nuevo y especial marco que le ofrecían las recientemente creadas salas de Arte y Ensayo destinadas a proyectar, en versión original subtitulada, un cine dirigido a un reducido grupo de espectadores exigentes y cultos. No es fácil hacerse cargo para un espectador de nuestros días de lo que supuso la aparición en las pantallas españolas de una dosis tan notable de obras de una complejidad muy superior a la media de los adocenados productos, casi siempre de origen norteamericano, que se exhibían por aquel entonces en nuestras salas siempre ayunas del cine más pregnante del momento.

Porque este es otro asunto de interés a tomar en cuenta, para ese momento la figura de Bergman estaba firmemente asentada como ejemplo de “cine de calidad”. Se trataba de un cineasta que representaba la ambición creativa, sus obras eran consideradas obras de arte indudables y sus relatos daban pie a las más variadas discusiones en torno a los problemas existenciales y/o religiosos que exponían. Aunque pueda parecer un tanto ridículo el cine de Bergman solía ampararse bajo el apelativo de “fuerte pero bueno” destinado a justificar los supuestos excesos que sus imágenes podían presentar. De ahí deriva, como recordaran los que vivieron aquellos años, que sus filmes se exhibieran una y otra vez en sesiones de cineclub donde servían de pretexto para discusiones de lo más variopintas. Más difícil era dilucidar, al margen de ambiguas alusiones al cine religioso, de los tormentos existenciales que parecían acuciar a sus protagonistas o sus supuestos orígenes expresionistas, cuáles eran, realmente, las cualidades estéticas que lo adornaban. Pero puede decirse que para finales de la década de los sesenta la relación de Bergman con el público español había alcanzado una velocidad de crucero que se mantendría constante hasta sus obras finales realizadas incluso tras su “retiro” formal del cine, ya en los albores del nuevo siglo. El valor de cambio del cineasta estuvo

siempre firmemente asentado. Su valor de uso conocería algunas reconsideraciones temporales y algún que otro, breve eso sí, periodo de ostracismo.

Llegados a este punto conviene dejar de manifiesto que no es sencillo ubicar el cine de Bergman. Hasta el punto de que uno está tentado de reclamar para el mismo una radical originalidad. No solo por tratarse de un cineasta culto (que no “de culto”, aunque también) en un mundo en el que los saberes de los fabricantes de filmes durante largos años apenas superaron los meros rudimentos de un oficio que estuvo asimilado inicialmente al de los artistas circenses. Bergman, en cualquier caso, forma parte de esos autores que han compaginado a lo largo de su vida creativa la práctica de varias artes y siempre con fortuna. No solo alcanzó un extraordinario reconocimiento y popularidad como cineasta sino, antes que nada (y así lo vivió el mismo), fue considerado un destacado hombre de teatro que no solo alcanzó la dirección de los teatros más importantes de Suecia sino que en su haber se cuentan innumerables puestas en escena de obras dramáticas y óperas que subieron a los escenarios más prestigiosos del mundo.⁵

Pero me parece necesario insistir en que sobre todo fue un notabilísimo, aunque tardío, escritor. Aunque su desempeño de esta faceta al margen de la escritura de sus propios guiones llegara cuando su trayectoria artística en el cine y en el teatro estaba ya más que consolidada, la calidad de sus textos literarios puede parangonarse sin la menor duda con la de sus mejores obras cinematográficas. Tanto si se trata de los dos volúmenes de memorias con los que se inició en este campo, *Linterna mágica* (1987) e *Imágenes* (1990), como si hacemos referencia a esas narraciones que esmaltan sus años postreros (a veces pensadas como proyectos de filmes que otros cineastas concretaron) y que permitieron al artista dar una nueva vuelta de tuerca a su “novela familiar” (como veremos una de sus grandes “reservas” de material creativo): *Las mejores intenciones* (1991), *Niños del domingo* (1993) y *Conversaciones íntimas* (1996), sin cuyo conocimiento cualquier imagen que nos hagamos del hombre y del artista será necesariamente incompleta.

En 1961 Bergman se encuentra en plena posesión de sus poderes como cineasta. Considerado un cineasta clásico, entendiendo bajo esta denominación la de alguien cuya tarea fundamental consistía en contar historias. Claro que en el caso de Bergman estas eran más complejas y oscuras que las que habitualmente amueblaban nuestras pantallas pero no se diferenciaban demasiado, a la postre, en su articulación y estructura de las maneras convencionales de contar aquellas a las que estábamos, más o menos acostumbrados. También era evidente que la psicología de sus personajes era mucho más densa y problemática que la de los habituales héroes cinematográficos. De la misma forma los temas tratados iban mucho más allá que los meros asuntos de la vida cotidiana de la llamada “gente normal” para adentrarse a menudo en la auténtica escatología. De hay provenía tanto la admiración, a veces boquiabierta que producía su cine, como el rechazo frontal que levantaba su trabajo en aquellos que no veían en el mismo otra cosa que un ejercicio de pura mixtificación intelectual. Siempre he pensado que Bergman ajustó cuentas con esta manera de entender su arte en esa obra impar llamada *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) en la que un misterioso ilusionista que se finge mudo llamado Albert Emanuel Vogler (interpretado por Max von Sydow) es convocado por las fuerzas vivas de una pequeña población cercana a Estocolmo a demostrar ante ellos sus poderes hipnóticos y terapéuticos. Tras ridiculizar al Doctor Vergéus (Gunnar Björstrand) su principal detractor, haciéndole llevar a cabo una autopsia equivocada, Vogler y su *troupe* reanudarán su camino hacia la capital donde han sido requeridos por el Rey para exhibir sus habilidades ante la Corte.⁶

Por tanto, si tuviéramos que ubicar a Bergman en algún lugar este sería, necesariamente inestable. Clásico, en su primera época aunque contaminada,

como supo ver muy bien Jean-Luc Godard, la acción del narrador de historias con los juegos florales cinematográficos que habían caracterizado a la Primera Vanguardia cinematográfica. Y traía a colación el aroma que algunas imágenes del maestro dejaban tras de sí: Epstein, Kirsanoff, Man Ray y otros. No precisamente para alabar esta contaminación que tardó en desaparecer del cine de Bergman⁷. Aunque no sea menos cierto que también encontramos en su primera época cinematográfica fogonazos como la mirada a la cámara de Harriet Anderson en *Un verano con Mónica* (Sommarem med Monika, 1953) que se apartan de esos sueños alambicados que tanto habían fascinado a cierta crítica y remiten a otro universo estético, en este caso el del teatro, manifestado por esa lenta extinción de la luz que elimina el decorado alrededor de la actriz para situar sobre ella el foco luminoso. Conviene recordar para no perdernos en su laberinto que la “teatralización” del mundo será uno de los instrumentos preferidos de la modernidad cinematográfica

Ocurre que dos de las palabras más y peor manejadas por la crítica cinematográfica son, sin duda, la de “clásico” y la de “moderno”, aplicadas lo mismo a filmes particulares que a determinados cineastas. En la medida en que nunca se define con la necesaria claridad el sentido en el que deben tomarse estas nociones. El resultado: un batiburrillo en el que muchos se sienten cómodos. Desde que caí en las redes de Ingmar Bergman, en las que una vez atrapado es difícil escapar, siempre me he preguntado hasta qué punto cuál de las denominaciones convencionales aludidas cuadraban mejor con el trabajo fílmico del cineasta de Upsala, profundamente ecléctico y complejo en su evolución, nunca lineal. Sobre todo, porque en Bergman me parece que siempre se han superpuesto las dos nociones (la del narrador de historias, nada estereotipadas, por supuesto, pero historias al fin) y las del experimentador que, aunque no siempre se hace visible con la misma intensidad nunca deja de estar al acecho tras sus imágenes.

Habrà que esperar al comienzo de la década de los años sesenta del pasado siglo para que Bergman vuelva de manera explícita a tirar del hilo estético insinuado en la mirada a la cámara de Harriet Anderson. Lo hará en pleno apogeo de los “nuevos cines” y el diálogo que estos mantienen con las “segundas vanguardias” que proliferan en aquellos años, incorporándose con entusiasmo (la mayor huella de este impulso se manifiesta, por supuesto, en *Persona*, 1966) a ese movimiento de cuestionamiento de todas las verdades artísticas asumidas hasta entonces por el cine de todos los días.

En lo que a mí concierne el periodo que se abre con los tres “filmes de cámara”⁸ que realiza entre 1961 y 1963 (*Como en un espejo*, 1961; *Los comulgantes*, 1963 y *El silencio*, 1963) sustancia de manera evidente esa toma de postura del cineasta, su conexión manifiesta con el aire de los tiempos cinematográficos. Aunque eso sí, sin dejar de ser en absoluto *Bergman*. Y lleva su arte, en la segunda de las obras citadas que abordaré de inmediato, a sus mayores cotas de depuración.

Lo que obliga a situar, aunque sea brevemente, esa ruptura si queremos entender en todo su alcance el paso que va a dar el cine de Bergman con *Los comulgantes*.⁹ De hecho, la imagen que el cineasta elige para abrir *Como en un espejo* es significativa: en medio de la luz del atardecer cuatro siluetas parecen salir del mar como si brotaran de un magma primigenio. Es difícil apartar la idea de que algo esta comenzando.

Ese algo viene concretado en varios aspectos. El primero con el hecho de que a partir de este momento Bergman (como ha hecho antes que él un John Ford, por citar un caso obvio, con el Monument Valley) va a encontrar al tiempo un espacio privilegiado para ubicar muchos de sus relatos y el lugar en el que anclar su vida: la isla de Fårö. El propio Bergman ha recogido en *Linterna mágica* las circunstancias y las razones de su descubrimiento y fijación con ese territorio:

Así fue como ocurrió: en 1960 iba a hacer una película titulada *Como en un espejo*. Trataba de cuatro personas en una isla. En la primera imagen surgen de un agitado mar crepuscular. Yo quería, sin haber estado allí, que se rodase en las

islas Orcadas. El productor, desesperado ante los gastos que se le avecinaban, puso un helicóptero a mi disposición para que inspeccionase rápidamente la costa sueca. Vi la costa y volví aún más decidido a rodar en las islas Orcadas. Una administración al borde de la desesperación mencionó Fårö. Fårö era una isla muy parecida a las Orcadas. Pero más barata. Más práctica. Más accesible. (...) Tras una travesía movida llegamos a Fårö. Recorrimos la isla, envueltos en chirridos, por carreteras estrechas y resbaladizas que bordeaban la costa. (...)

Mi ligazón con Fårö tiene varias causas; primero fueron las señales de mi intuición: éste es tu paisaje, Bergman. Responde a tus ideas más profundas en lo tocante a formas, proporciones, colores, horizontes, sonidos, silencios, luz y reflejos. Aquí hay seguridad. No pregunten por qué, las explicaciones son desmañadas racionalizaciones hechas a posteriori. Por ejemplo, en tu profesión buscas simplificación, proporción, tensión, respiración. El paisaje de Fårö te proporciona todo esto en gran medida. (...)¹⁰

A lo que hay que añadir que a partir de ese filme su director de fotografía ya no será Gunnar Fischer (responsable de una fotografía “clásica”) con el que ha roto tras el complicado rodaje de *El ojo del diablo* (Djävulens öga, 1960), sino Sven Nykvist con el que había colaborado por primera vez en *El manantial de la doncella*. Nykvist (un fotógrafo “moderno”) se convertirá en el hacedor de la luz que Bergman necesita en su nueva época. La luz ascética de su nuevo iluminador, empeñado en captar, en sus propias palabras; “los efectos moteados y las sombras casi imperceptibles de los amaneceres de Suecia”, serán decisivos en la visualidad de los tres filmes de la trilogía y muy especialmente en *Los comulgantes*. Una luz frígida y sin embargo abrasadora como se pone de manifiesto en ese momento del filme en que tras la salida de la sacristía de Jonas Persson (Max von Sydow), el sol irrumpe a través de los ventanales de la iglesia mientras el pastor Tomas Ericsson pronuncia las palabras que ratifican su fracaso al intentar aplacar la angustia existencial de su feligrés obsesionado por la “amenaza china”: “Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”¹¹.

La decisión de hacer lo que él mismo denominó “películas de cámara”, condujo, de forma natural a Bergman a caer en la cuenta de que su cine podía con sus propios medios acercarse a los logros de un arte que amaba pero que en muchos casos le resultaba opaco, la música. De hecho, el detonante de *Los comulgantes* se produce con motivo de la escucha de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky¹². El Bergman que cree haber acabado de solventar el complejo tema de su relación con Dios en *Como en un espejo* en un doble movimiento, espiritual primero (“Dios es amor, el amor es Dios”) y terrenal después (“Papá me ha hablado”, haciendo emerger una obvia dimensión autobiográfica), considera que debe volver sobre el tema mientras imagina a un personaje que se hinca de rodillas ante el altar primitivo de una iglesia abandonada, pidiendo obtener la conciencia definitiva de la presencia divina, sin dejar de vincular nunca esa atadura al que “no existe” con la que le liga al más fuerte, a aquel cuya presencia le da seguridad, a un padre que le azota con una vara sobre el comulgatorio. Doble escena originaria, por tanto e impugnación en acto de la solución alcanzada en el filme recién acabado.

Por eso no debe extrañar que, volviendo años después sobre la presunta “trilogía del silencio de Dios”, Bergman afirmara que, si ruptura existe en algún momento de su obra esa no se ubica antes de *Como en un espejo* sino, justamente, entre ese filme y *Los comulgantes*, dado que el primero pertenece, dirá, conceptualmente a los años cincuenta, siendo aún demasiado sentimental y romántico. Sjöman deja constancia en su libro que la idea inicial de Bergman fue completar una trilogía con *El manantial de la doncella*, *Como en un espejo* y el nuevo filme, idea rápidamente abandonada¹³. También el cineasta contará a Sjöman que el nuevo filme lo concibe como un ajuste de cuentas con las falsas ilusiones del anterior: “un arreglo de cuentas con ese Dios Papá, con ese Dios de autosugestión, con ese Dios que inspira confianza”.¹⁴ Señalamos que la argumentación de Bergman apunta sobre todo a la dimensión temática de su trabajo y deja en la oscuridad sus opciones formales que son, lo veremos de inmediato, las que permiten hablar de ruptura si queremos poner su trabajo en relación con lo que se movía en el cine por aquellos días.

Es el momento de dar el peso que requiere a un aspecto del cine de Bergman al que he aludido de pasada: su biografía. No para hacer de su obra un reflejo directo de la misma sino para rastrear las complejas formas en que la experiencia personal se transmuta en imágenes y sonido. Tengo la impresión de que en pocos cineastas como en Bergman una obra autónoma se edifica de manera tan clara sobre unas bases personales, hecho que él nunca ha orillado. Los castigos corporales de la infancia, las “tinieblas sangrientas de la pubertad”, las morosas tardes de Domingo en la Rectoría, la fascinación adolescente por el nacional-socialismo, los sueños recurrentes que le permiten, en sus propias palabras, “zafarse de la mezcla angustiosa entre esposa y madre”, la “alegría mayor que la alegría” del sexo, forman la carne y la sangre de su obra. Tanto más cuanto que Bergman nunca se recató en utilizar materiales privados que no solo le comprometían a él como materiales creativos, tal y como relata en variadas anécdotas de sus libros de memorias. Pero no daríamos con la llave de acceso a su universo si no hiciéramos alusión a la compleja relación que le unió tanto a su madre como a su padre, Pastor luterano de rígidas convicciones religiosas que habitaba y hacía habitar a sus seres queridos en un universo en el que “la expiación por el sufrimiento estaba a la orden del día”. De donde no debe colegirse que la biografía explica la obra sino que, al revés, es la obra la que permite poner en valor los trabajos y los días del artista. Nada mejor para explicar esta intrincada relación entre autobiografía y creación artística que poner sobre la mesa la manera en que el cineasta encontró la forma de dar un final a *Los comulgantes*. Anécdota que, además, contiene la formulación más profunda de la ética con la que Bergman afronta la creación artística:

“Cuando estaba haciendo los preparativos para *Los comulgantes* viajé a principios de primavera por la región de Uppland viendo iglesias. Por lo general lo que hacía era pedir la llave en casa del sacristán y me pasaba unas horas sentado en la iglesia viendo cómo se movía la luz y pensando cómo hacer el final de mi película. Todo estaba escrito y planeado excepto el final.

Un domingo telefoneé a mi padre por la mañana temprano y le pregunté si le apetecía venir conmigo a dar una vuelta. Mi madre estaba en el hospital con su primer infarto y mi padre se aislaba. Sus manos y pies habían empeorado, andaba con bastón y unas botas ortopédicas. A fuerza de autodisciplina y de voluntad, seguía desempeñando sus funciones en la parroquia de Slottsförsamling. Tenía setenta y cinco años.

Era un brumoso día de inicios de primavera, la nieve reflejaba una luz intensa. Llegamos temprano a la pequeña iglesia al norte de Upsala. En los angostos bancos ya había cuatro personas esperando. El sacristán y el presidente del consejo parroquial cuchicheaban en el atrio. En el coro se movía ruidosamente la organista. El eco de las campanadas se fue extinguiendo sobre la llanura y el pastor seguía sin aparecer. Se hizo un largo silencio en el cielo y en la tierra. Mi padre rebullía inquieto y rezongaba. Al cabo de unos minutos se oyó el motor de un coche que subía por la resbaladiza pendiente, un portazo y el jadeo del pastor avanzando por el pasillo central. Cuando llegó al altar se dio la vuelta y paseó sus enrojecidos ojos por la feligresía. Era menudo, con el pelo largo; la bien cuidada barba apenas disimulaba una barbilla huidiza. Movía los brazos con el movimiento pendular de un esquiador de fondo y tosía. El pelo de la coronilla lo tenía rizado y la frente se le puso roja. «Estoy enfermo», dijo. «Tengo casi treinta y ocho grados de fiebre, es una gripe». Buscaba compasión en nuestras miradas. «He telefonado al párroco y me ha autorizado a hacer un servicio abreviado. Suprimiremos pues el servicio de altar y la comunión. Cantamos un salmo, hago el sermón como pueda, cantamos otro salmo y se acabó. Voy rápido a la sacristía a revestirme». Se inclinó y estuvo unos segundos indeciso, como si esperase un aplauso o, al menos, una señal de comprensión. Como nadie reaccionó, desapareció tras una pesada puerta.

Mi padre empezó a incorporarse en el banco, estaba indignado. «Tengo que hablar con ese personaje. Déjame pasar». Salió del banco y cojeando, bien apoyado en el bastón, se fue a la sacristía. Allí hubo una breve y acalorada conversación. A los pocos minutos apareció el sacristán. Sonrió con apuro y declaró que habría servicio de altar y comunión. Un anciano colega iba a prestarle ayuda al pastor.

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.”¹⁵

Durante la primavera de 1961, Bergman pergeña un guion que da por terminado, en su tercera versión, a comienzos del mes de Agosto, tras resolver algunos problemas de dramaturgia. En primer lugar renunciando a la idea de rodar el filme con una estricta unidad de lugar, una iglesia (“la acción debía transcurrir enfrente del altar”). Se lo dirá enfáticamente a un Sjöman que, en su papel de interlocutor privilegiado le sugerirá tanto la opción de reducir el número de escenas como de situarlas todas en idéntico lugar:

“Perfecto. ¡Si no fuera porque eso es teatro! Si hubiera escrito esta historia para el teatro la hubiera organizado en grandes escenas, tal y como me lo propones. Y si la hubiera escrito para la televisión solo necesitaría dos espacios dramáticos, el altar y la sacristía... Pero el cine, el cine está hecho de pequeñas cosas que se entremezclan... de tal manera que en el filme terminado estas pequeñas curvas acaben convirtiéndose en una única línea, en una sola curva dramática...”¹⁶

Por eso establecido que las tres horas de tiempo diegético que se representarán en la película, ese tiempo que sucede entre esas sesiones litúrgicas en las que Bergman piensa para abrir y cerrarla (“un viaje entre dos iglesias -dos términos- dos conceptos de Dios”), deberán ubicarse en el interior de una estructura dramática propia. La solución le parece evidente: el Pastor que va a interpretar su fiel Gunnar Björnstrand, deberá recorrer sus “estaciones”: primera, enfermo y débil, ante el cadáver del feligrés al que fue incapaz de ayudar; segunda, la terrible confrontación en el aula con su amante Märta; tercera, cuando afronte la visita a la esposa del pescador suicida.

También el guion terminado reconvierte el inicial personaje femenino central (que siempre estuvo claro iba a ser interpretado por Ingrid Thulin¹⁷) que de esposa se convierte en amante rechazada, haciendo su aparición en la historia una relación de Tomas, el Pastor con una esposa a la que amó sin límite y que falleció dejándole sumido en la mayor perplejidad.

Domingo de invierno, al mediodía en una pequeña iglesia de Mittsunda. Un reducido grupo de fieles asisten a la celebración de la comunión. Terminada la ceremonia, acompañado por su esposa embarazada (Gunnel Lindblom), uno de los feligreses, el pescador Jonas Persson (Max von Sidow), que vive angustiado ante el peligro de que los chinos desaten su odio hacia la humanidad desatando un apocalipsis atómico, acude a pedir consejo al Pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand). El Pastor será incapaz de dar una respuesta satisfactoria a sus demandas existenciales y le cita para un nuevo cara cara después de que haya llevado a su mujer a casa. Mientras espera el retorno de Persson, el Pastor agotado por una fuerte gripe, lee un larga carta que su amante Märta (Ingrid Thulin) le ha dejado en la que le reprocha su indiferencia hacia ella. Cuando Persson vuelve a la rectoría, el Pastor solo es capaz de reconocer ante él que a medida que su vida se ha ido desarrollando sus oraciones solo le devolvían el silencio de un Dios ausente (“Si de verdad Dios no existe, la vida cobra sentido. ¡Qué alivio! La muerte se vuelve una extinción, una desintegración. La crueldad de los hombres, su maldad. Todo resulta obvio, transparente. El sufrimiento no necesita explicación”). Persson abandona

la iglesia y poco después llega la noticia de su suicidio. Tomas acompañado por Märta, con la que mantendrá una violenta discusión humillándola de forma brutal¹⁸, se dirige a la vecina iglesia de Fröstnäs para el oficio de vísperas. En el camino se detiene para visitar a la viuda de Persson que ante la visita del pastor solo será capaz de articular un dramático “me he quedado sola”. Cuando suenen la tres de la tarde, mientras cae la noche invernal, en la iglesia de Fröstnäs solo se encuentra un feligrés, Märta. Ericsson, sin embargo, decide llevar a cabo la ceremonia prevista.

El rodaje del filme tuvo lugar entre el 4 de Octubre de 1961 y el 17 de Enero de 1962, cincuenta y nueve días repartidos en quince semanas¹⁹. El resultado una obra que marca un antes y un después en la obra de Bergman. Tal y como él mismo lo expresó en su *Diario de Trabajo* (30/12/1962) poco después de su estreno:

“la ruptura es de índole temática. Con *Los comulgantes* concluyo el debate religioso y hago balance del resultado. Lo cual reviste menos importancia para el espectador que para mí mismo. La película es una 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”.

Las cosas son un poco más complicadas porque a esta ruptura temática le acompaña, ya lo señalamos más arriba, una ruptura estética que ha sido mucho menos explorada y evaluada. No deberíamos perder de vista los elementos que apuntan hacia una “nueva modernidad” asumida. Recordemos que de los poco más ochenta minutos de duración del filme, más de doce se consumen en una secuencia inicial que no hace avanzar la narración y se agota en su propio ritual. Otro tanto sucede con la preparación y el inicio del oficio en la iglesia de Fröstnäs, aunque es verdad que en esta escena tanto en la sacristía como en la conversación que mantiene Märta con el organista se ponen algunos puntos finales sobre las íes. En total trece minutos. Lo que deja entre ambas escenas apenas sesenta minutos para las escenas de “enlace”. Pude decirse que aquí las catálisis pesan tanto en tiempo e importancia estética como los supuestos núcleos narrativos (el suicidio de Persson y, sobre todo, la relación Tomas/Märta).

O fijémonos en esa conversación entre el pastor y su amante cuando se dirigen hacia Fröstnäs donde tendrá lugar el oficio vespertino. La noche comienza a caer sobre la carretera en el momento en que el coche en el que viajan debe detenerse en un paso a nivel. Mientras esperan que un convoy ferroviario pase, Tomas comienza a relatar una historia a su amante: “Si me hice pastor fue por mis padres”. Mientras el tren circula la cámara muestra a Tomas relatando la historia que no escuchamos. El ruido atronador del tren nos priva del relato explicativo en curso (pero que Bergman mantiene en la edición escrita del guion). Este es el texto concreto:

“Una noche, cuando era un niño, me desperté con un miedo espantoso. Un tren aullaba, abajo en la curva. Vivíamos en el antiguo presbiterio, cerca del puente. Era una noche, antes de la primavera: una luz curiosa, violenta, golpeaba el hielo y los árboles. Me levanté y corrí a través de todas las habitaciones buscando a mi padre. Pero la casa estaba vacía. Llamé, chillé, pero nadie respondía. Me vestí como pude y corrí hasta la verja, abajo. No paraba de llorar, de llamar a mi padre. Después, procedente de la estación, llegó el tren. El humo se hacía visible destacándose sobre toda esa blancura y todos esos ciegos vagones de mercancías producían un ruido infernal. Me encontraba abandonado, sin padre ni madre ante un enorme dragón de hierro y fuego en un mundo completamente muerto. Caí enfermo de miedo. Padre me veló toda la noche. Märta dice: ‘Era un buen padre’. Tomas responde: ‘Padre y Madre querían que fuera Pastor. Y lo hice de acuerdo con su voluntad’”.

Es el momento de recordar que estos tres filmes tan escuetos, tan desnudos, el sonido juega un rol esencial. En *Como en un espejo*, el clímax sonoro correrá a cargo del helicóptero que al final del filme comparece para arrebatarse en dirección al psiquiátrico a la protagonista. O en *El silencio* (Tystnaden, 1963)²⁰ serán los sonidos de las sirenas que se escuchan en la desconocida ciudad donde sucede la acción los que darán el ambiente de la historia. En *Los comulgantes* será un sonido brutal y amorfo procedente de un imborrable recuerdo infantil del cineasta el ocupará esta posición privilegiada.

Aunque sin duda, el momento más audaz del filme es aquel en el que Märta la amante del pastor (interpretada por Ingrid Thulin, quizás la actriz más intensa con la que Bergman trabajó nunca) envía una carta al clérigo con sus reproches y dudas sobre la relación amorosa que mantienen²¹. Resuelta con dos primeros planos de la protagonista femenina (uno de casi cinco minutos y otro, más breve de más de dos, con el intercalado de una dramatización de uno de los momentos más duros de los aludidos en el texto) que nos relata, mirándonos a la cara, su drama²². Lo fascinante (y lo “moderno” del momento) tiene que ver con un hecho concreto: tras de Ingrid Thulin no se hace visible ningún decorado, lo que pone de manifiesto la ambigüedad de lo que estamos viendo: la separación entre la filmación de una escena destinada al filme o un mero ensayo del mismo. ¿Es Märta la que nos habla? ¿O es Ingrid Thulin la que “ensaya” ante la cámara su capacidad para hacerse cargo del monólogo? Si en *Monika* se nos situaba ante un efecto escénico (el foco que resaltaba el valor central de la actriz) ahora el teatro reaparecerá mediante por la vía de la “prueba”. Estamos tan lejos de las polvorientas Primeras Vanguardias como cerca de las iconoclastas Segundas. Como si la “modernidad” colocada discretamente en segunda línea por el primer Bergman pudiera brotar de improviso a la cruda luz del invierno.

Sabíamos de sobra que el arte escénico ha estado siempre en el corazón del cine de Bergman. Es el momento de recordar que Bazin decía que el pase del teatro al cine siempre es posible a condición de que el cineasta sepa imaginar la reconversión del espacio escénico en las constantes de la puesta en escena cinematográfica. De la puesta en escena moderna, añadiría.

NOTAS

- 1 Carlos María Staehlin Saavedra, sacerdote jesuita fue uno de los fundadores (1962) de la Cátedra de Historia y Estética de la cinematografía de la Universidad de Valladolid de la que fue responsable de coordinación docente desde 1968 hasta 1981. En 1964 fue nombrado para ocupar la Cátedra de Deontología de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Combinó sus actividades docentes con su presencia en la Junta de Censura y una notable labor editorial en el campo de la literatura cinematográfica. Entre sus obras se cuentan *Teoría del cine* (Razón y fe, 1966), *El arte del cine. Tratado primero: Cosmología filmica* (Heraldo, 1976), *Historia genética del cine. De Altamira al Wintergarten* (Universidad de Valladolid, 1981), *Teoría fundamental del cine. Iconología filmica* (Universidad de Valladolid, 1989). También es autor de dos pequeños volúmenes dedicados a Ingmar Bergman: *Ingmar Bergman y El séptimo sello* (en colaboración con Pascual Cebollada; Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1960) e *Ingmar Bergman* (Universidad de Valladolid, 1968).
- 2 El propio Staehlin dio cuenta de sus posiciones sobre el tema en “Notas sobre los diálogos de *El séptimo sello*”, *Film Ideal*, n.º 89, 1962.
- 3 Hay que explicar que en aquellos días el sábado era el día de los estrenos cinematográficos.
- 4 La recuperación de la mayor parte del cine de Bergman anterior a 1957 se llevará a cabo en ediciones, primero de VHS y, después, de DVD, ya en años posteriores.
- 5 Bergman a Vilgot Sjöman: “Mis filmes no son sino un destilado de lo que hago en el teatro. Mi trabajo en el teatro representa el sesenta por ciento de mi actividad. Es un error no establecer una relación entre *El séptimo sello* y mi puesta en escena de Fausto, entre El rostro y mi puesta en escena de Seis personajes en busca de autor”, en “*Journal des Communians*”, *Cahiers du cinéma*, n.º 166/7 (p. 54). Ver Bibliografía.
- 6 “Todavía hoy digo, con pueril emoción, que soy realmente un mago, puesto que el cinematógrafo se basa en el engaño del ojo humano. Si veo un film de una hora, durante veinte minutos estoy sentado en la oscuridad más completa: la barra negra entre cada fotograma. Cuando muestro una película soy culpable de superchería” (Bergman, citado en Oubiña, D., “La breve luz”; ver Bibliografía).
- 7 Ya que tenemos juntos a Godard y Bergman, podríamos convenir que ahí donde Godard empuja las formas clásicas hacia el collage mediante la poesía del bricolaje, Bergman no pierde de vista nunca el horizonte de un relato reconocible.
- 8 La denominación remite al hecho de que se trata de “piezas” con un número reducido grupo de personajes, que suceden en un periodo temporal que puede considerarse como una “unidad temporal” y en una serie de espacios limitados. Aunque su cine no tenga nada que ver con el teatro de Jean Racine, estas obras de Bergman recuerdan, en su ausencia de “grasa” narrativa y su estricta desnudez, al arte dramático del jansenista francés.
- 9 Tres fuentes fundamentales permiten reconstruir con todo rigor los pasos creativos (pero también las dudas y cambios de dirección) de un cineasta que siempre dejó claro que sus imágenes crecían sobre el humus de su complicada vida personal y familiar. Por orden cronológico de aparición tenemos el volumen preparado por el crítico y cineasta Vilgot Sjöman (1924-2006) titulado *L. 163. Dagbok med Ingmar Bergman*, publicado en 1963 coincidiendo con el estreno de *Los comulgantes*. Este volumen, del que existe una traducción parcial en francés con el título *Journal des Communians* (ver Bibliografía), recoge el seguimiento de Sjöman durante un año de todas las peripecias que acompañaron a la ideación, escritura, producción, rodaje, montaje y estreno de *Los comulgantes* (Nattvargästerna, 1963). También pueden encontrarse algunos importantes fragmentos del mismo en la recopilación de textos sobre Bergman llevada a cabo por Duncan, P. y Wanselius, B., con el título de *Los archivos personales de Ingmar Bergman* (Taschen, 2008). En paralelo a este trabajo literario, Sjöman realizó una serie televisiva titulada *Ingmar Bergman gör en film*, formada por 5 episodios de 30’ cada uno dedicados a la escritura del guion, el rodaje (1 y 2), la posproducción y el estreno del filme. Estrenada en la televisión sueca en Enero de 1963, fue incluida como material adicional con el título “*Documenting Winter Lights*”, en el pack de Criterion *A Film Trilogy by Ingmar Bergman*. A estos materiales hay que añadir los contenidos en el *Cuaderno de trabajo (1955-1974)* del cineasta publicado de forma póstuma.
- 10 *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 221-222.
- 11 Nykvist siempre concedió gran importancia a su participación en *Los comulgantes*: “Creo que este largometraje supuso un punto de inflexión en mi carrera como fotógrafo, pues aprendí la enorme importancia que tiene la simplificación, reducir las luces artificiales y la iluminación ilógica. Ingmar me obligó literalmente a conseguir condiciones lumínicas reales al cien por cien” (en *Los Archivos personales de Ingmar Bergman*, ver Bibliografía).
- 12 “La oí una mañana durante la Fiestas de Pascua y me hizo entrar ganas de hacer un filme sobre una iglesia aislada de la región de Estocolmo” (en *Los Archivos personales de Ingmar Bergman*, ver Bibliografía).
- 13 “*Journal des Communians*”, *Cahiers du cinéma*, n.º 165, 1965, p. 54.
- 14 “*Journal des Communians*”, *Cahiers du cinéma*, n.º 165, 1965, p. 56.
- 15 *Linterna mágica*, Op. Cit., pp. 288-289.
- 16 “*Journal des Communians*”, *Cahiers du cinéma*, n.º 166-167, 1965, p. 51.
- 17 Ingrid Thulin (1929-2004) fue sin duda una de las actrices esenciales del cine de Bergman con el que rodó nueve películas y telefilmes entre 1957 y 1984. También tuvo una importante carrera internacional rodando a las órdenes de cineastas como Vincente Minnelli (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1962), Alain Resnais (*La guerre est finie*, 1966), Luchino Visconti (*La caída de los dioses*, 1969), e incluso nuestro José María Forqué que la dirigió en 1968 en la coproducción hispano-franco-italiana *Un diablo bajo la almohada* que adaptaba nada menos que la cervantina “*novela ejemplar*”, *El curioso impertinente*.
- 18 Dice Oubiña (Op.cit., p. 201, ver Bibliografía): “A primera vista parecería que, en las películas de Bergman, las relaciones humanas solo son un catálogo de variaciones alrededor del eje excluyente de la humillación”.

14.01.2022

Historias de cine (III)

- 19 Pocos días antes de empezar el rodaje Bergman se hizo proyectar *Journal d'un curé de campagne* (1951) de Robert Bresson.
- 20 Como suele ser habitual en Bergman la escritura de este filme se superpone con las últimas fases de la postproducción de *Los comulgantes*. Sjöman comenta así este hecho en Mayo de 1963 (recogido en "*Journal des Communians*"; ver Bibliografía): "Se le ocurrió la idea de *El silencio* en medio del rodaje de *Los comulgantes*. Empezó a redactar el nuevo guion de inmediato. Entonces corrigió *Los comulgantes*. Luego filmó *El silencio* y luego estrenó *Los comulgantes*. Las dos películas están ensambladas. La respuesta que Bergman quería dar con *Los comulgantes* nunca fue fácil de alcanzar: al contrario, generó un mayor vacío, un silencio aún más angustiante".
- 21 Es interesante tomar en consideración las reflexiones que en torno al sonido de esta escena hace el cineasta mientras está trabajando en el montaje tal y como las recoge Sjöman: "Ingrid [Thulin] empieza a leer la carta en la pantalla. Ingmar: 'Creo que todos estos soniditos crean un ambiente fantástico. Los sonidos de la garganta. Cuando traga... ¡escuchad! ¡Haced que se oigan claramente! De repente se le ocurre que en el extranjero los subtítulos se colocarán en la parte inferior de la imagen. Toda la escena se echará a perder en el mercado internacional porque la vista del espectador se moverá entre el subtítulo y los ojos de Ingrid. Es una pena. No cabe duda de que esta es una película específicamente sueca' (...) Después de leer la carta de Märta, Tomas intenta volver a meterla en el sobre, pero se rinde: tiene demasiadas hojas. Olle Jacobsson atenúa automáticamente el tremendo crujido del papel. 'No, deja que se oiga bien. Tomas intenta acallar su culpabilidad'".
- 22 La actriz ya había demostrado de lo que era capaz en los dos extraordinarios primeros planos (uno de un minuto, otro de casi dos) que recogen el soliloquio del personaje de Cecilia Ellius, tras perder su bebé en un aborto cuyas causas nunca quedan claras en *En el umbral de la vida* (*Nära Livet*, 1958).

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Ingmar Bergman:

- Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets, 1987
Imágenes, Barcelona, Tusquets, 1992
Las mejores intenciones, Barcelona, Tusquets, 1992 (nueva traducción con el título *La buena voluntad*, Fulgencio Pimentel, 2021)
Niños del domingo, Barcelona, Tusquets, 1994
Conversaciones íntimas, Barcelona, Tusquets, 1998
Secretos de un matrimonio y Saraband, Barcelona, Tusquets, 2007
Cuaderno de trabajo (1955-1974), Nordica Libros, 2018
Persona, Nordica Libros, 2018
Retablo de los días de la peste [con *Albertus Pictor*, *La muerte juega al ajedrez y otras escenas medievales* y *Hjalmar Bergman*, *La llegada del señor Sleeman*], Madrid, Mishkin Ediciones, 2018

Entrevistas con Ingmar Bergman:

- BORKMAN, S., MANNS, T., SIMA, J. (eds.), *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Barcelona, Anagrama, 1975
SARGEL, R., *Ingmar Bergman: Interviews*, University of Mississippi Press, 2007

Libros y artículos sobre Ingmar Bergman:

- FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*, Valladolid, VI Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos/Filmoteca Nacional de España, 1961
SICLIER, J., *Ingmar Bergman*, Madrid, Rialp, 1962
OUBIÑA, D., "La breve luz (Ingmar Bergman o la desesperada epifanía)", en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 201-206
COSTANTINI, R. (de.), *Ingmar Bergman. Di silenzi e desideri*, Udine, Centro di Espressioni cinematografiche/Cinemazero/La Cineteca del Friuli, 2004
DE GIUSTI, L., *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1982-2003*, Milán, Il Castoro, 2005
COMPANY, J. M., *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 2007 (4ª edición)
DUNCAN, P. Y WANSELIUS, B., *Los archivos personales de Ingmar Bergman*, Taschen, 2008
GARNEMEK, R., *Ingmar Bergman y la censura franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967)*, Santander, Shangrila, 2015
KOSKINEN, M., *Ingmar Bergman y sus primeros escritos*, Santander, Shangrila, 2017

Los comulgantes:

- SJÖMAN, V., L. 163. *Dagbok med Ingmar Bergman*, Estocolmo, P. A. Norstedt & Söners Forlag, 1963.
"Journal des Communians", *Cahiers du cinéma*, n.º 165 (págs. 52-57), 166/7 (págs. 51-55), 168 (págs. 74-77), 1965. [traducción parcial al francés del libro L. 163 del crítico y cineasta Vilgot Sjöman, que siguió junto a Bergman el día a día de la ideación, escritura, rodaje y estreno de *Los comulgantes*]
ROBNARD, J. (traductor y adaptador), *Une trilogie de films: Comme un miroir, Les communians, Le silence*, París, Robert Laffont, 1964