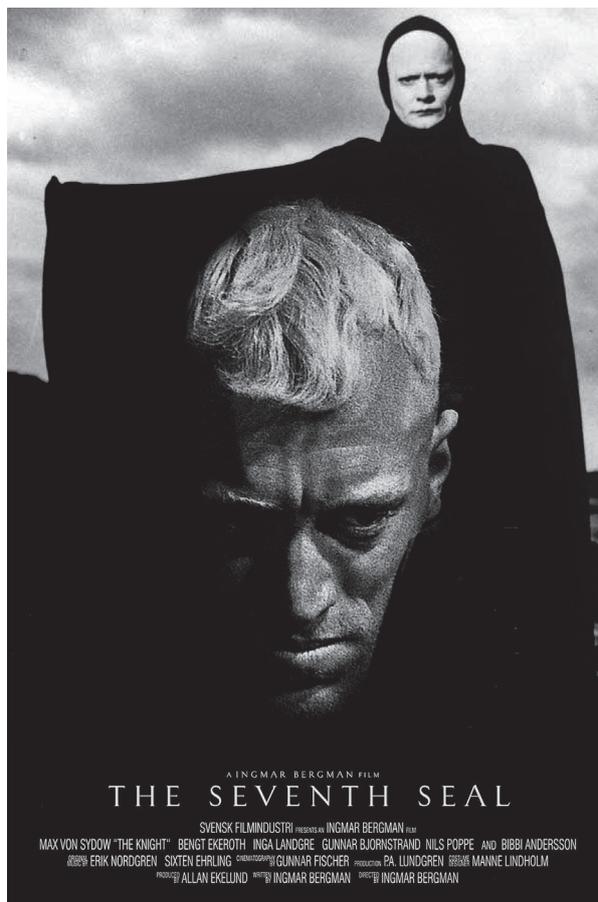


# Un Ingmar Bergman personal. Recuerdo de un contexto

Mario Yepes Londoño

Ese período de conmociones universales, nacionales y personales que fue para mi generación el fin de la década de 1950 y su prolongación hasta el fin de la de 1980, está signado por fecundas influencias intelectuales en los campos de la política y de las artes. A quien tenía ojos para ver y oídos para oír, nada de lo que pasó entonces le fue indiferente ni lo dejó indemne. Para bien y para mal, dicho sea con la consciencia de que no hay alternativa conocida. Luego vendría desde el comienzo de los años 90 esa nueva circunstancia que no acaba de resolverse con los más nítidos trazos de la anterior: hablando de escenografías, la provisional Caída del Muro que algunos todavía creen tan real, dramática y aparatosa como en los documentales (“ya no existen izquierda ni derecha”, dicen pensando con el deseo los que se sitúan en el “centro” con la ilusión de una tierra de nadie), y la descorrida de la Cortina de Hierro; pocos saben que esta expresión, acuñada por ese meritorio campeón de la extrema derecha que fue Winston Churchill, corresponde a una denominación del telón contrafuegos de los teatros en los países donde hay precauciones, telón que no se descorre sino que más bien se escurre de arriba abajo. Pero la historia de este período es otra historia.

En esa treintena fecunda hay una avalancha de cine de todas las procedencias que ayudó a abrirnos las entendederas. Incluso aquí, donde la primacía de la distribución y de la recepción por parte del público general la tenían el cine norteamericano y el mexicano, amén de tal cual producto argentino o español (del cual, en plena oscuridad del franquismo, también pudimos ver películas de directores insumisos y más inteligentes que la censura), algunas



Ingmar Bergman, *El séptimo sello*, 1957

mentes lúcidas como las de los fundadores del Cine Club de Medellín y los que lo continuaron nos permitieron conocer buena parte del cine europeo de la posguerra, incluyendo el inglés, y luego del cubano de la Revolución. Pese a los rezagos del macartismo y a la tontería de la censura confesional de aquí mismo, y en buena medida con la ayuda de la ignorancia invencible de los distribuidores, cuyo criterio de calidad y de rentabilidad es que el producto venga de fuera, aquí pudimos ver, al lado del Neorrealismo y la generación siguiente del cine italiano, de la Nueva Ola francesa

y buenas piezas polacas, soviéticas, búlgaras; algún experto contará los detalles algún día. Tarde but not least pudimos conocer a Eisenstein y a Griffith y enterarnos así de que había una gramática del cine que precedía todo ello y que en esto como en la literatura o en las artes plásticas había que conocer una historia, unos manierismos y unas estructuras.

En una atmósfera de intensa politización en el sector que entre nosotros era o pretendía ser ilustrado, aparece Ingmar Bergman. Divididos los intelectuales entre la exigencia de una función política del arte (cuando no furiosamente adscrito al realismo socialista) y la clasificación de “puro entretenimiento frívolo” a lo que no lo fuera; sin saber cómo ubicar al existencialismo que a tantos nos sedujo si el autor no se comportaba públicamente como Sartre pero sin leer su complejidad; convencidos algunos de que aquí la alternativa era nadaísmo o guerrilla, es decir, en una atmósfera de posturas absolutas y de no mirar matices ni sutilezas ni reposados discursos filosóficos, un autor como Bergman sedujo de inmediato, incluso a quienes lo veían tan incomprensible como al Orson Welles de *El proceso* basado en Kafka, paradigma de lo abstruso para muchos. Se discutían entonces cosas como ¿Cuál es la importancia en el arte de las relaciones personales, afectivas, familiares? ¿Son históricas? ¿Son políticas?

Bergman, con la única —creo— excepción (tardía) de *El huevo de la serpiente*, no ofrecía nada explícito como discurso político en aquel momento de las banderías de la Guerra Fría, ni de las contradicciones del campo socialista ni de la avasalladora presencia de Brecht en el teatro y leído en todos los géneros literarios. No era Tarkovsky, ni De Sica, ni Rosellini, ni Vajda, ni el Montaldo de *El hereje* o de *Sacco y Vanzetti*, ni los cubanos como Gutiérrez Alea. Tampoco como Bo Widerberg, sueco como Bergman, quien después de encandilarnos con su hermosa *Elvira Madigan* nos sorprendió con la denuncia histórica del sacrificio del sindica-

lista sueco *Joe Hill* en Estados Unidos, y más tarde nos daría esos regalos de *El pato salvaje* (una de las primeras versiones que aquí vimos de Ibsen en el cine) o de *El padre* que también nos trajo al dramaturgo Strindberg.

August Strindberg y Alf Sjöberg. Esta combinación nos trajo *La señorita Julia*. Y para algunos de nosotros en un tratamiento como ese estaba la misma clave de un cine de cámara (de partida, por eso mismo, difícilmente épico, difícilmente “social”) cine como el de Antonioni o el de Visconti que, sin embargo, podía confrontar en cuatro, cinco, seis personajes a las clases sociales en escenarios todo lo que se quiera privados y mostrarnos los conflictos esenciales de una época y un lugar.

Así Bergman. Pero, para él, autorreconocido alumno de Sjöberg, aficionado a poner en la escena teatral a Calderón y notorio seguidor de la dramaturgia teatral de Strindberg y de Ibsen (me atrevo a interpretarlo), los grandes planos generales no son para mostrarnos multitudes o grandes acontecimientos sociales (como en la épica de Eisenstein o de Welles) sino desolados paisajes de llanura y de montaña, pero sobre todo riscos y peñascos enfrentados con borrascas marinas metafóricas, mientras en el primer plano, recortados en ese ciclorama, seres humanos luchan con sus propios desatados elementos interiores y se acusan y se aman y se refugian en su soledad. Individuos, en fin. Profundamente marcados por los estigmas de una religión puritana y calvinista, enfrentados con la angustia de representar roles impuestos en la vida pública, y frustrados pero llenos de ilusiones y placeres ansiosos en la privada, aparentemente estos personajes y sus historias responden a la clasificación de “cine intimista” (el baldón dicho con el fanatismo político de alguna izquierda) pero son profundamente imágenes síntesis de su sociedad, y entonces históricas y políticas. Cine de cámara en toda la rotunda economía de elementos; a veces bellamente enfatizada cuando, si no es el silencio o apenas el sonido ambiente, no usa Bergman el

poderío de una orquesta sinfónica (a él tan cara en otros momentos) sino un piano o como en tres de sus obras (*Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*) sólo se oyen trozos de la Suite N.º 2 para chelo solo de Juan Sebastián Bach.

Este Bergman nos formó esa parte de la sensibilidad que es, sí, la íntima, la refinada, la que no por ser en blanco y negro (el del maestro Sven Nykvist) es maniquea sino retadora para descubrir los contrastes y los grises; las sutilezas del lenguaje corporal de esos actores discretos (Bibi Andersson, Liv Ullman, Ingrid Thulin, Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand entre muchos notables) sobre cuyos rostros casi se adivina la mano del director que guía para sacar a la superficie lo más hondo del conflicto interior pero deja crear al actor.

Obras tan diversas como *El manantial de la doncella*, basada en una saga de la Edad Media sueca; *El ojo del diablo*, el aporte del Bergman escénico a la infinita elaboración del tema de Don Juan; *Noche de circo*, así mismo tributo a la idea siempre viva en el teatro del conflicto entre la representación y la vida (así en el circo como en la escena), en este caso el de la infidelidad en la relación amorosa, que nos evoca a pobres cómicos trashumantes como en *Pagliacci* de Leoncavallo con su tropa de Commedia dell'Arte o a *La Strada*, de Fellini. El mundo de intérpretes de música clásica en *Hacia la felicidad*. Entre tantas, son inolvidables aun siendo tan lejanas, para este escritor. Pero hay dos filmes que me marcaron, en buena medida por afinidad de oficio, no del cine sino del teatro:

*El séptimo sello*, esa hermosa leyenda medieval del caballero sueco que vuelve de la Cruzada y debe resolver en el terreno del juego el conflicto fundamental con la Muerte, mientras su recorrido vital todavía posible lo convierte en testigo obligado de la dura existencia de los pobres y oprimidos por el poder, la religión y la desesperanza; vida en la cual el único placer se encuentra en el amor y en el arte de



Ingmar Bergman, *El silencio*, 1963

los cómicos ambulantes; a estos, un plano final eisensteniano les conducirá a la cita en Elsinor.

Inolvidable recuerdo que comparto con mis hijas, entonces de 5 y 3 años, y mi esposa, del estreno en Medellín de *La flauta mágica* de Mozart en la gozosa puesta en escena de Bergman en el histórico Teatro de la Corte de Drottningholm, Suecia. Con la magia de una tramoya y una escenografía del siglo XVIII, elementales y coloridas, vestuario y utilería de cuento maravilloso, y una impecable versión musical, Bergman (como bien lo enfatizaba Luis Alberto Álvarez) se goza de ponernos a disfrutar la música prodigiosa de Mozart y la historia de Shickaneder por los ojos de una niña. Nuestras hijas nos hicieron acompañarlas a tres funciones en los dos teatros que la presentaron. ¿Qué mejor elogio se puede decir?

**Mario Yepes Londoño**, docente de la Universidad de Antioquia. Escribió este texto para la *Agenda Cultural Alma Máter*.