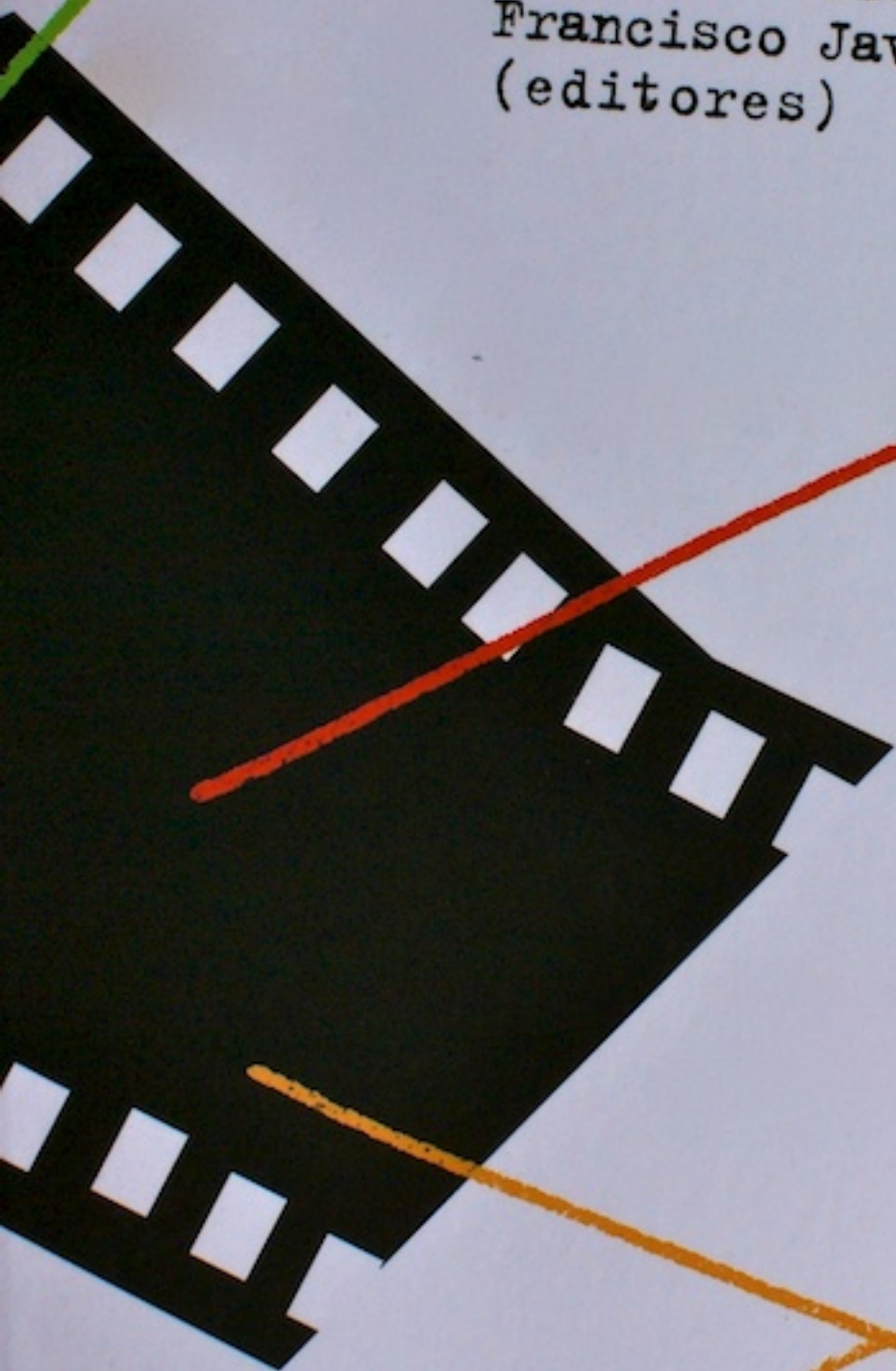


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

La destrucción de la figura paterna en la obra final de Ingmar Bergman

Aarón Rodríguez Serrano

PROBLEMAS EN EL ANÁLISIS FÍLMICO BERGMANIANO

Los últimos estudios sobre el corpus bergmaniano tienden a clasificar su obra en cinco etapas (Puig Domenech: 2004, 46-47) basándose en una metodología de análisis meramente filosófica de dudosa efectividad. Frente a esto, una detenida lectura psicoanalítica nos podría situar en una perspectiva radicalmente distinta. Si atendemos al contenido de la obra podemos ejercer una clasificación basada en un proceso deconstructivo que dividiría el corpus en cuatro etapas claramente diferenciada:

- De 1945 a 1955: Primera toma de contacto con la temática que desarrollará posteriormente y primeros experimentos formales (*Noche de circo* [*Gycklarnas afton*, 1953] con una construcción del plano y una disposición de la luz totalmente cercano a *El séptimo sello* [*Det sjunde inseglet*, 1956] o *El rostro* [*Anisket*, 1958])
- De 1956 a 1963: Deconstrucción radical de la idea del Dios cristiano, culminando en la trilogía del *Silencio de Dios* como cierre definitivo de la esperanza en un más allá judeocristiano (Bergman: 1990, 209)
- De 1965 a 1980: Deconstrucción radical de la idea del Hombre, como ente integrado en una sociedad, capaz de cumplir las expectativas y las responsabilidades que se le atañen como ente social, en continuo contacto con sus semejantes
- De 1982 hasta la actualidad, tema que nos ocupa.

Esta última etapa, coronada por el momento con *Saraband* (2003), ha sido denominada erróneamente como “Obras de reconstrucción genealógica” en un intento de volver a cristianizar a Bergman según las bases expuestas por el jesuita Padre Staehlin en la década de los 60 (Staehlin: 1968) y recurriendo constantemente a una metodología analítica netamente católica y ya superada por otros estudiosos (Company: 1999, 9-10).

En primer lugar, de las obras comprendidas entre 1982 y la actualidad, tan sólo se encuentran claras referencias genealógicas en cuatro de los diez textos filmicos dirigidos o escritos por Bergman. Y en la plena totalidad de ellos encontramos una constante que continúa lógicamente la labor deconstructiva iniciada por el realizador, mucho más cercana a su propia biografía y a los temas que ya apuntaba en sus tres etapas anteriores: la deconstrucción de la figura paterna, la creación de figuras paternas castradas e impotentes, mezquinas e incapaces de cumplir sus responsabilidades en el seno de lo que se ha venido a llamar “familias estructuradas”.

Este tema no es nada nuevo en el corpus bergmaniano, pero en ningún otro momento de su trayectoria se había abordado con tanta crudeza y compulsión. La paternidad, en la gran mayoría de los trabajos del realizador sueco, es un lastre que impide al individuo ejercer su individualidad, ora por la destrucción de su libertad absoluta, ora por la presión que ejerce sobre los matrimonios que estudia. Encontramos ejemplos a lo largo de toda su filmografía precedente. En: *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952) es el nacimiento de un niño no deseado lo que pone fin al sueño utópico del amor veraniego, lo que destruye el microcosmos de felicidad que construyen sus protagonistas, truncando la inocente voluptuosidad inicial en un gris paraje industrial. En *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), las dos figuras paternas de la película son frías y distantes, atormentadas y castradas por la presencia del hijo. Por último, en la tercera etapa propuesta radicaliza sus postulados, concibiendo también la maternidad como un hecho deplorable y repugnante, como en el célebre duelo final de *Persona* (1965). Al enfrentarnos con esta última etapa de la trayectoria de Bergman nos encontramos, sin embargo, con un nuevo planteamiento que merece toda nuestra atención: la madre se ha convertido en la protectora del hijo, en la figura dominante que merece toda la atención del texto y frente a la cual el padre no es sino una amenaza latente (que llegará incluso hasta el intento de asesinato del hijo en *Infiel*, como veremos más adelante), un ser incapaz de cumplir con sus funciones sexuales básicas y de satisfacer así a la madre/protectora y al hijo/protegido.

El padre, como tal, iniciará en los textos filmicos una continua deconstrucción, cada vez más radical y virulenta, hasta desembocar en un ser desnudo e inútil, digno de ser reemplazado por otra figura que constantemente volverá a defraudar a la madre/protectora, incapaz de ver satisfechas sus aspiraciones sexuales, y también al hijo/protegido, que será incapaz de construir su personalidad sobre la base de una figura competente, repitiendo así el ciclo sistemáticamente y convirtiéndose a su vez en una nueva figura paternal deconstruida, confusa y fracasada.

FANNY Y ALEXANDER (1982)

El acercamiento al que se anunciaba como el “testamento cinematográfico de Bergman” es una experiencia fascinante. Este extensísimo texto filmico (más de cinco horas en su versión completa, distribuida por *Criterion* después de su emisión en la televisión sueca), nos obliga a definir desde el principio una metodología analítica férrea e inamovible. Los planos de significación textuales se ven enriquecidos con una cantidad de referencias y corrientes difícilmente aprensibles por un analista inexperto en el corpus bergmaniano.

Tras un breve prólogo en el que se anticipa de manera metafórica el viaje de iniciación que va a sufrir el protagonista, nos encontramos con la primera ambigüedad del texto: Arranca la narración, en una sesión teatral navideña organizada por la familia Egerdhal. En ella, Alexander se nos presenta caracterizado como un ángel que canta las alabanzas del Padre. Dios/Padre como concepto benéfico que se presenta directamente enfrentado al Obispo y que desaparecerá en el momento en el que la religión cristiana se nos muestre como una amenaza castradora e implacable. Alexander/Ángel, dotado de rasgos andróginos, un ser asexuado cuya evolución en la narración le obligará a construir su propia masculinidad en torno a la venganza y sin más apoyo que otro ser andrógino (Ismael) que acabará asumiendo la función de padre.

El padre en *Fanny y Alexander* es una figura ambigua, dividida en un nuevo ejemplo de la habitual técnica cismática para la creación de personajes del director sueco (el ejemplo Elisabeth/Alma en *Persona* es el más estudiado, aunque se encuentran constantes construcciones multipolares de personalidades atormentadas en *Como en un espejo* [*Sasom i en spegel*, 1961], *Pasión* [*En Passion*, 1969]...). *Fanny y Alexander* es, en concreto, el primer texto en el que Bergman desdobra al padre, bifurcando así una de las constantes de la cinta:

- El mundo imaginario: El padre utópico y perfecto, cariñoso y afable, perteneciente a la esfera de lo deseable, una figura paterna fiel y atenta, completamente vinculada al mundo del teatro. Este primer padre (nombre del actor) es el mago, el artista, la figura esotérica que construye una realidad utópica y hermosa encaminada a que su hijo Alexander siga sus propios pasos. Es, en realidad, el Dios de Feuerbach, cuya única función se localiza en la recepción de los deseos de sus hijos (Alexander), y cuya presencia en el seno de la familia se verá truncada por una muerte repentina, creando así los primeros conflictos en el hijo y poniendo en marcha el relato iniciático del film. De hecho, el transcurso de la cinta no será sino una justificación de la venganza del joven Alexander frente a su "otro padre" (el real). Esta figura de padre artista e imaginario, indudablemente deseado por el propio Bergman, es una recuperación del inocente juglar Jöns de *El séptimo sello*. Sin embargo, este padre deseado, utópico, es incapaz de satisfacer sexualmente a su propia esposa, y de hecho, su impotencia se convierte en una de las máculas de la familia Egerdhal, compuesta en su totalidad por hombres viriles que dirigen su deseo hacia el exterior del núcleo familiar y mujeres frustradas que soportan con tierna sumisión los "deslices" de sus maridos.
- El mundo real: El padre autoritario, investido por lo sagrado. El Obispo, el Dios de Kierkegaard que administra justicia desde su trono y su responsabilidad para con la familia. Es un padre castrado por su fe, que de nuevo será incapaz de satisfacer sexualmente a la madre, anteponiendo como excusa a Dios/Padre ante sus obligaciones maritales. Será Alexander (el hijo vengativo) ayudado por Ismael (el ser andrógino) el que ponga fin a los tormentos de la madre mediante su deseo de muerte, para poder ocupar así el lugar paterno en el lecho. Un lecho que, por cierto, ha sido mal aprovechado por sus dos precedentes, el "padre imaginario" (que muere antes de completar la formación de sus hijos y sin darle ninguna respuesta [=logos] más allá de la falacia artística) y el "padre real" (que se ha consagrado a la tiranía del alma y de Dios para no dar placer a la madre)

El conflicto entre estas dos figuras paternas se salda con la victoria del hijo, que ya se ha convertido en héroe mediante una curva de transformación mítica que recuerda al famoso ensayo de Otto Rank (1909). El epílogo de la cinta nos muestra al resto de las figuras masculinas de la familia de Alexander: todos ellos son padres mediocres, infieles, borrachos, dementes... mientras que recae en las mujeres la tarea de continuar con la familia, y lo que es más importante, con su papel en el mundo del arte.

EN BUSCA DE LA MADRE, EN CONTRA DEL PADRE (1986-1996)

Después de la interesante pieza televisiva *Tras el ensayo (Efter repetitionen, 1984)*, Bergman inicia uno de los proyectos más atrevidos de su carrera: La recreación de la vida de sus propios padres. Para ello, en una catarsis de claro contenido morboso y exhibicionista, intentó narrar el noviazgo y posterior matrimonio frustrado de Henrik y Anna Bergman. Sin entrar en la evidente manipulación que Ingmar Bergman ejerció sobre los hechos históricos ni en las distintas estrategias de inmersión y justificación que sembró a lo largo de este periodo en sus obras, los cuatro textos que componen esta etapa deben ser analizadas como una unidad indivisible y coherente, imposible de entender por separado. Hablamos de *Las mejores intenciones (Den goda viljan, 1991)*, *Niños del domingo (Söndagsbarn, 1992)*, *Confesiones privadas (Enskilda samtal, 1996)* y el cortometraje *El rostro de Karin (Karins Aniskte, 1986)*.

Mucho se ha discutido sobre la tormentosa relación de Ingmar Bergman con su padre, y sobre la obsesiva sombra que planea sobre toda la obra del director, configurando totalmente películas como *La hora del lobo (Vargtimmen, 1968)* o *Los comulgantes (Nattvardgästerna, 1962)*. Mucho menos, en realidad, se ha discutido el propio fracaso de Bergman como padre, incapaz de establecer una relación cariñosa y fecunda con sus hijos, algunos de ellos artistas de prestigio internacional como Daniel Bergman o Liv Ullman.

Sin embargo, al enfrentarse al análisis psicoanalítico de las cuatro obras que ocupan este epígrafe, nos topamos con una constante obsesión por ridiculizar la figura fílmica de su padre, presentándole constantemente como un ser impotente, recluso por su demencia en distintas instituciones suecas, caprichoso y con un insoportable deseo de ser humillado por sus contemporáneos.

En *Confesiones privadas* podemos encontrarnos con un resumen y un desprecio por la figura paterna que no tiene parangón en el corpus bergmaniano. El pastor Henrik Bergman debe enfrentarse a la infidelidad de su mujer, a la que no ha sabido satisfacer física ni intelectualmente. Esta infidelidad (que el propio Bergman nos muestra como una consecuencia lógica de los fallos del padre, una especie de acción-reacción frente a un hombre demente y castrado) supone el último paso del Pastor Henrik hacia la locura, hacia su alienación total. Es un muñeco llorón y balbuceante entre las manos de la Madre (una inmejorable Pernilla August), uno de los personajes femeninos más portentosos y fuertes de la filmografía bergmaniana.

Este padre castrado/indefenso necesita incluso de los cuidados y la compasión de su mujer infiel, incapaz de asumir su propio destino. Es un niño más, un niño caprichoso que intenta que su mujer le cuente los detalles más escabrosos de su infidelidad para poder regodearse en su miseria (comportamiento, por otra parte, habitual en las obras estudiadas). Quiere conocer cada detalle para poder recrearse en su propia autocompasión, necesita que salgan a flote los momentos más morbosos y explícitos para poder caer definitivamente en las manos de la locura. Es una caída voluntaria, la única salida que puede encontrar a su existencia dominada por la castración y la mediocridad.

Pero hay otro detalle importantísimo en *Confesiones privadas* y que la gran mayoría de los analistas ha decidido pasar por alto. Hay otra figura paterna, fundamental para poder entender el texto, el Padre Jacob, interpretado por Max Von Sydow. Es una figura paterna para ambos cónyuges: guió a Henrik en su camino hacia el púlpito y preparó a Anna para ser una mujer sumisa y cristiana, una digna esposa de un pastor, en constante exposición y juicio frente a la intolerante comunidad sueca de la época.

Y aún hay más: Fue el que preparó a Anna para recibir el cuerpo del Padre, la Comunión. Una Comunión que la propia Anna niega al pie del altar en el primer segmento de la cinta, una vez que ya ha cometido el pecado de recibir el cuerpo de *otro futuro padre* (el estudiante de teología Tomas Eggerman, motor de la infidelidad). El objeto de deseo de la Madre ha sido modificado: ya no quiere el cuerpo celestial del Padre salvador, ni siquiera el cuerpo intermedio celestial/terrenal de su marido, sino el cuerpo terrenal y pecaminoso del estudiante. Quiere ser Madre/Tierra, rebelándose así contra el Dios Padre y los distintos enviados que éste ha puesto en su camino. No teme a la condenación, ni busca el arrepentimiento: tan sólo la sublimación de su deseo, su apetito carnal entroncado en la tierra.

Sin embargo, casi al final de la cinta nos encontramos con el fracaso definitivo del Padre Jacob, articulado por el pecado de Anna. Anciano, listo para morir, recibe la sagrada forma de otro sacerdote. Presa de su enfermedad, acabará vomitando el cuerpo del Padre, rechazando así su propia labor religiosa y la posibilidad de la salvación judeocristiana. Todos los padres han sido ya deconstruidos: el propio Dios (que se convierte en una mancha de vómito en la alfombra), el Padre Jacob (que fracasa en su intento de convertir a Anna en una buena esposa y una buena cristiana) y el Padre Henrik (que es traicionado por su esposa y cae en las garras de la locura).

La única vencedora es la propia Anna, que satisface sus apetitos sexuales y acaba por imponerse como Madre/Tierra en un universo de padres frustrados.

INFIEL (2000)

Dentro del propio tormento exhibicionista que el propio Ingmar Bergman decidió desencadenar en los últimos años del siglo XX, *Infíel* supuso uno de los ejercicios más demoledores de automutilación cinematográfica. En primer lugar, el posicionamiento de un *alter ego* (nombrado como "Bergman" en los títulos de crédito) en la voz y el cuerpo de Erland Josephson, supuso un desafío violento contra la propia tradición autoimpuesta de maquillarse bajo los apellidos Vogler, Eggerman y Vergerous (entre otros).

Por otro lado, se encargó de dejar bien claro que *Infíel* iba a ser su obra definitiva sobre el propio proceso de creación, más allá incluso del pregenérico de *Persona* o de las distintas figuras metacineamatográficas que han ido sembrando su cine. Por último, la decisión de decantarse por Liv Ullman como directora del proyecto (una opción de lo más coherente si juzgamos los brillantes resultados de *Confesiones privadas*), le dotó al proyecto final de una cercanía y una honradez (al menos, de cara a su promoción) casi necesaria.

Y sin embargo, posicionándose en estos tres polos (*Bergman/Metacineamatografía/Liv Ullman*) la proyección de *Infíel* se convierte en uno de los más desoladores estudios de la figura del padre realizados en el cine contemporáneo. De nuevo, la infidelidad de la Madre se convierte en el detonante de la tragedia, y de nuevo, son los hijos los que quedan a merced de padres dementes e incapaces.

Pero en esta ocasión, sin embargo, la Madre llegará mucho más lejos en su camino hacia el goce y los Padres deconstruidos se volverán mucho más peligrosos, llegando (en el caso de Markus) a exigir la muerte de su hija Isabelle como pago por los pecados de su madre. Cuando Markus pide a su pequeña niña de siete años que acuda a su casa para matarse juntos, está ejerciendo de implacable Saturno capaz de devorar a sus propios hijos como justo pago por su propio tormento.

De nuevo se realiza también una escisión en la figura paterna:

- Markus: El primer marido de Marianne, padre genético de Isabelle, descuida la educación de su hija en la búsqueda constante de un prestigio profesional que llegará tarde y de manera indeseada. Es un personaje vengativo, quizá la evolución lógica y virulenta del Henrik Bergman de *Confesiones privadas*. De hecho, su papel en la película se puede resumir con la frase que le dedica a Marianne al descubrir su infidelidad: *Esto va a causar mucho dolor*. Y efectivamente, su propio dolor, el dolor que se encargará de inyectar personalmente en el transcurso del relato se transformará en una serie de exigencias: Convertir a su exmujer en una prostituta (al exigir como canje por su hija el sexo degradado y extremo que nunca tuvieron como pareja) y convertir a su hija en la portadora de sus miedos y su dolor una vez consumada su muerte (al exigir su culpa momentos antes de su suicidio).
- David: El objeto de deseo de La Madre, el *alter ego* de Bergman, se nos anuncia desde el comienzo de la narración como un personaje torturado. Su particular tormento consiste en fracasar precisamente allí donde Marianne, la Madre, triunfa radicalmente. Mientras él es un director teatral incompetente (incapaz de manejar a sus actores en un montaje de *El sueño* de August Strindberg), la Madre es una actriz de incuestionable prestigio que triunfa con *Las bacantes* de Eurípides. Mientras él tiene una relación distante y dolorosa con sus hijos (anteriores fracasos paternos), ella lucha por la custodia de Isabelle presa de un amor insostenible. Se establece un juego de contrastes Padre/Mediocre – Madre/Talentosa que acabará por explotar en una nueva escena de humillación sexual. La sombra de Henrik Bergman también se proyecta en este padre, que exige de la Madre todo tipo de detalles escabrosos sobre su traición sexual.

SARABAND (2003)

La recuperación de los personajes de "*Secretos de un matrimonio*" (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) no es un hecho gratuito. Si en el texto fílmico, perteneciente a la tercera etapa de Bergman, el eje central era la deconstrucción del matrimonio como realidad social incapaz de sobrevivir frente a los ataques de la posmodernidad, en esta ocasión se nos propone la deconstrucción total y absoluta de la figura paterna como consecuencia lógica de esos ataques.

De nuevo, Bergman nos propone una figura dividida del padre, y, al igual que en *Infiel*, niega cualquier posibilidad de esperanza ni felicidad en el ejercicio de la paternidad. Para ello, el discurso de *Saraband* se articula de nuevo en la presentación de dos "padres":

- Johannes (Erland Josephson): Protagonista de la anterior *Secretos de un matrimonio*, es en esta ocasión un anciano posesivo que, literalmente, ha arruinado la vida de su hijo sometiéndole a constantes chantajes emocionales y económicos, minando su autoestima.

Henrik (Ahlstedt): El hijo de Johannes con una mujer casi desconocida para el espectador, se ha convertido en un neurótico tras la muerte su esposa. Una vez más, la ausencia de lo femenino desemboca en la locura del hombre, y le conduce hasta uno de los desplazamientos del deseo más radicales y violentos del corpus Bergmaniano: el incesto hacia su hija. Henrik es un hombre que no ha podido satisfacer el deseo de su mujer, y esa carga le trastorna tanto tras su pérdida que decide sofocar sus terrores en el seno de su joven hija. Frente a esto, cuando su hija decida zafarse de los mecanismos de control que ejerce sobre ella (laborales, artísticos y sexuales), reaccionará intentando quitarse la vida. De nuevo, la pérdida de lo femenino lleva al hombre a la locura.

Y es que, en *Saraband*, el hombre es incapaz de articular su existencia si no encuentra un puerto femenino, una madre en la que enterrar sus miserias. Frente a ellos, las dos mujeres vivas del relato (Marianne y Karin) son seres omnipotentes, luchadores, míticos. En ellas está la existencia misma, en ellas está la capacidad de cuidar y entender a sus hijos, sobre ellas recae la responsabilidad de evitar que los hombres caigan en la psicosis. La misma Marianne ha sabido resistir la pérdida de sus órganos femeninos (una extracción del útero y los ovarios) y, al final del film, es el único consuelo capaz de traspasar la catatonia de su hija Martha. Las mujeres, una vez más, también están encargadas de continuar la labor artística más allá de lo masculino, dejando atrás el ambiente enfermizo y neurótico que los hombres han tejido a su alrededor.

LA DECONSTRUCCIÓN DEFINITIVA: CONSIDERACIONES AL MARGEN DEL ANÁLISIS

Así podríamos seguir citando ejemplos de otros muchos textos que se nos quedan en el tintero: *Creadores de Imágenes* (*Bildmakarna*, 2000) nos muestra una recreación de la escritora Selma Lagerlöf como una mujer virgen, completamente obsesionada por la figura de su padre borracho. Frente a ella, la actriz de la época Tora Teje (musa de Victor Sjöström), también obsesionada por la presencia de un padre borracho que intenta reclamar parte del suelo de su hija para poder mantener su alcoholismo.

Tras el ensayo (*Efter repetitionen*, 1984) teje una difícil maraña amorosa y familiar entre tres personajes desesperados (un director de teatro anciano, su antigua amante muerta y la hija de esta última) en la cual las lecturas incestuosas se prestan incluso al analista más cándido. El juego de espejos realidad/ficción deseo/incesto se convierte en una delirante montaña rusa que parece señalar, una vez más, al padre como figura inexistente y fugaz.

Ingmar Bergman se ha encargado de realizar un laborioso trabajo de deconstrucción de lo paterno durante los últimos veinticinco años. Se podría casi afirmar que gran parte de su obra no es sino un ataque frontal a la figura del padre: el Padre teológico, el Padre artista, el Padre ausente... Frente a esto, la Madre/Tierra ha ido bebiendo de su corpus fílmico de una manera casi compulsiva: desde la tierna sirvienta de *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) obsesionada con la muerte de su hija hasta el ejercicio edípico y compulsivo *El rostro de Karin*, un cortometraje de quince minutos basado única y exclusivamente en el rostro de su madre.

Sin embargo, esta evidente avalancha de retratos maternos puede dar lugar a un análisis psicoanalítico ramplón y previsible. La realidad en Bergman es mucho más oscura, ya que gran parte de sus analistas hasta la fecha han sugerido la relación tormentosa con su padre como un odio infantil nunca enterrado, y como un amor edípico hacia su madre nunca sublimado. Esto, si bien es cierto, sólo constituye una de las caras del poliedro/Bergman que de ninguna manera puede servir para dar carpetazo al análisis de obras como las ya mencionadas. Su propia realidad como figura paterna, su propio fracaso con sus hijos ha sido fabulosamente descrito por la propia Liv Ullman (Ullman: 1998, 172).

Lo que indudablemente atormenta al espectador de las últimas cintas de Bergman es esa sensación que tan bien señala Jesús González Requena al diseccionar la obra de Buñuel: "También es posible leer así la deriva del cine Europeo del siglo XX, porque se ha derribado la función paterna (...) La cultura que ha deconstruido al Dios patriarcal, sin confesarlo, se entrega al culto silencioso de otra divinidad: Una diosa materna que rige, desde entonces, los tiempos del delirio".

Bibliografía

BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1990

COMPANY, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 1999

PUIGDOMENECH, Jordi, *Ingmar Bergman: el último existencialista*, Madrid, Ediciones JC, 2004

RANK, Otto, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Viena, Deuticke, 1990

REQUENA, Jesús González, *Buñuel "Él" y la diosa*, Madrid, 8 y medio, 2004

STAEHLIN, Carlos, *Ingmar Bergman*, Valladolid, Cuadernos universitarios de la Universidad de Valladolid, 1968

ULLMAN, Liv, *Opciones*, Valladolid, 43 semana de cine de Valladolid, 1998